

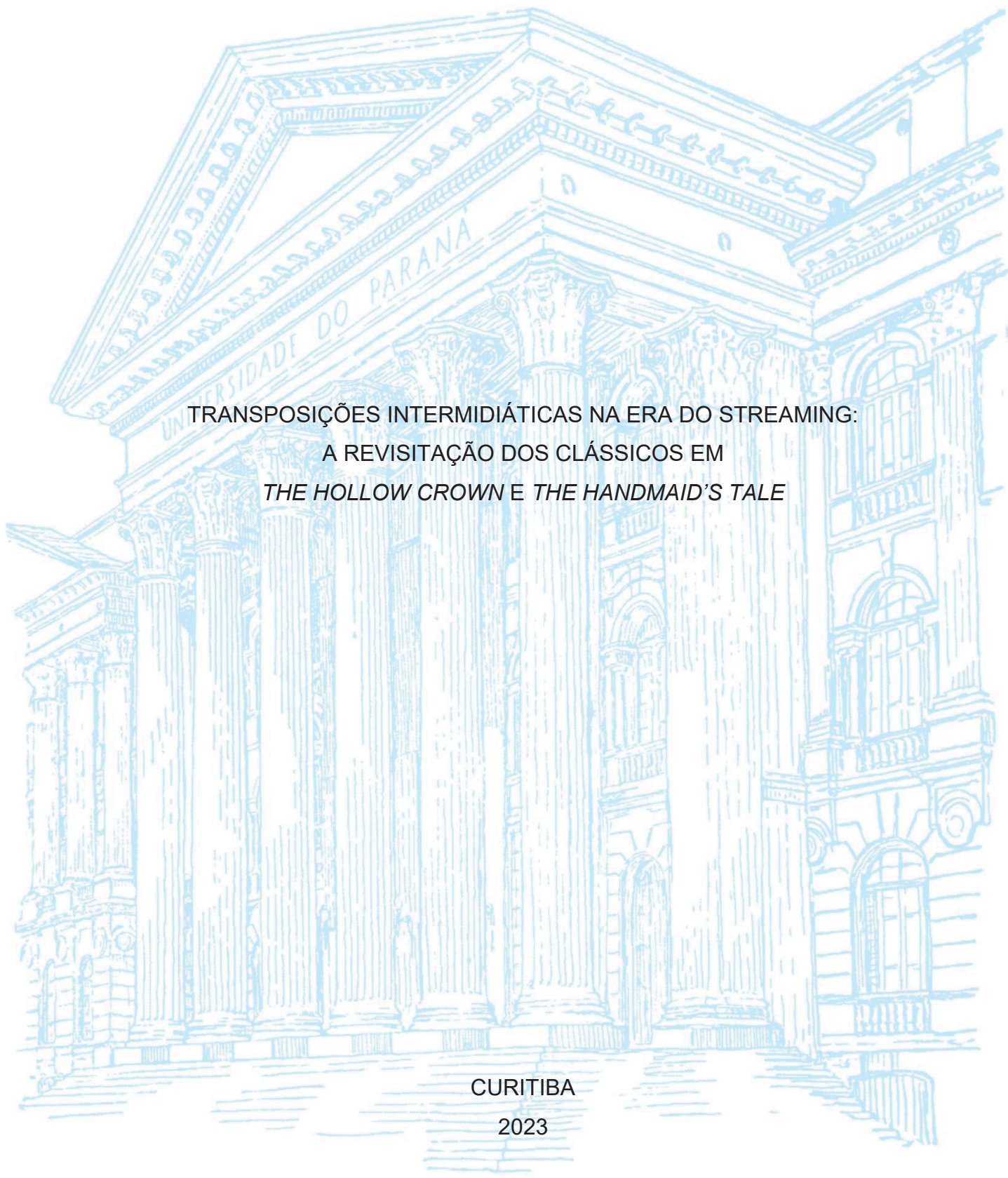
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANGÉLICA TOMIELLO

TRANSPOSIÇÕES INTERMEDIÁTICAS NA ERA DO STREAMING:
A REVISITAÇÃO DOS CLÁSSICOS EM
THE HOLLOW CROWN E *THE HANDMAID'S TALE*

CURITIBA

2023



ANGÉLICA TOMIELLO

TRANSPOSIÇÕES INTERMIDIÁTICAS NA ERA DO STREAMING:
A REVISITAÇÃO DOS CLÁSSICOS EM
THE HOLLOW CROWN E *THE HANDMAID'S TALE*

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras, na Área de Concentração em Estudos Literários, na Linha de Pesquisa de Literatura e outras linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda

CURITIBA
2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Tomiello, Angélica

Transposições intermediáticas na era do streaming : a revisitação dos clássicos em *The Hollow Crown* e *The Handmaid's Tale*. / Angélica Tomiello. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Arns de Miranda.

1. Intermedialidade. 2. Televisão - Seriados. 3. Literatura – Adaptações para Televisão. 4. Tecnologia streaming (telecomunicação). I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANGÉLICA TOMIELLO** intitulada: "**Transposições intermediáticas na era do streaming: a revisitação dos clássicos em *The Hollow Crown* e *The Handmaid's Tale***", sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Maio de 2023.

Assinatura Eletrônica
21/06/2023 21:45:16.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/06/2023 10:40:06.0

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Assinatura Eletrônica
19/06/2023 14:17:42.0

ANNA STEGH CAMATI
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE
ANDRADE)

Assinatura Eletrônica
04/07/2023 21:36:20.0

ANELISE REICH CORSEUIL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 288459

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 288459

AGRADECIMENTOS

Quando iniciamos um doutorado, não sabemos o que vem pela frente ao longo dos próximos quatro anos. Não somente em relação às incertezas do processo acadêmico, mais longo e desafiador em comparação ao mestrado, mas em nosso dia a dia. Durante os quatro anos de doutorado, tantas mudanças aconteceram que, com certeza, posso dizer que sou uma releitura da Angélica de 2019. Um novo trabalho, no Instituto Federal do Paraná; uma mudança de cidade para o outro lado do Estado; uma pandemia; questões de saúde e familiares; eleições conturbadas; perdas, enfim, são alguns dos pequenos pontos que podem ser sintetizados da dinâmica do meu referente histórico.

Nesse processo, alguns mais leves do que outros, mas vividos entre as pessoas de minha vida, precisamos agradecer a alguns dos que estiveram conosco. Além do apoio espiritual em Deus, os primeiros anjos terrenos que Ele me deu para proteção e que sempre devo agradecer pelo apoio, são meus pais. Ines Della Giustina Tomiello e Luiz Tomiello, vocês são minha maior motivação. Com eles, preciso agradecer meu companheiro de vida, Roniel Schmuller Diniz, que não tem ideia do valor de seu apoio e amor incondicional, em cada pequeno detalhe dos dias. Aos que me ajudaram a pensar no processo de forma mais leve, minhas meninas litorâneas e meu povo do interior, amigos de lá e de cá, muito obrigada por compartilharem um pedacinho da vida e do coração de vocês comigo.

Além destes que participaram na tangente do processo acadêmico, gostaria de agradecer à Professora Doutora Célia Maria Arns de Miranda, minha orientadora, e a Universidade Federal do Paraná. Escolhi a universidade pelo desafio de um novo olhar e pela certeza de que encontraria na professora Célia, uma pessoa que não mediria esforços para encaminhar a pesquisa da forma mais coerente possível. À minha colega shakespeariana, meu muito obrigada.

Aos professores que aceitaram fazer parte da banca, também gostaria de estender meus agradecimentos. Outra shakespeariana que me acompanhou na formação acadêmica, é a Professora Doutora Anna Stegh Camati. Desde o mestrado, estive por aqui com a mesma seriedade analítica e sinceridade da minha orientadora. Não à toa, as duas são amigas pessoais e têm um lugarzinho especial no meu coração. À professora Anelise Reich Corseuil que aceitou o convite para participar da

banca, após ter sido parte de inúmeras leituras e releituras minhas, meu muito obrigada. E, por fim, agradeço ao professor Márcio Roberto do Prado, que admiro desde há muito tempo, com suas aulas na Universidade Estadual de Maringá e vários “toques” de orientação, durante o mestrado.

Por fim, gostaria de agradecer à Capes pelo apoio financeiro durante os dois primeiros anos do doutorado, que me ajudou deveras nas idas e vindas do interior para a capital paranaense.

A todos vocês, mobilizadores dos meus referentes históricos de vida, meu muito obrigada!

*É preciso que eu suporte duas ou três
larvas se quiser conhecer as borboletas.
(Antoine de Saint-Exupéry)*

RESUMO

Os textos literários sempre figuraram como textos-fonte para diversas produções midiáticas. Dentre eles, os textos clássicos foram os mais revisitados ao longo dos anos por serem vistos como garantia de recepção. Assim ocorreu com o cinema, com a televisão e, com a forma midiática em foco em nosso trabalho: as séries. O movimento que se empreende nesse pensamento ocorre enquanto uma releitura promovida entre o texto fonte e o produto midiático. A releitura dos textos literários mobiliza os referentes históricos em uma nova abordagem do processo comunicativo, que leva em consideração a dinâmica criada a partir da forma das séries conforme é veiculada nos serviços de *streaming*, atualmente. Tal mobilização das historicidades nos faz repensar a postura frente aos textos enquanto clássicos, conforme trabalhamos, a partir de Anne Ubersfeld (2002) e Patrice Pavis (2015a; 2015b), aliados ao pensamento sobre o processo de historicização proposto por Bertold Brecht (1978). Para realizar tal discussão retomamos o contexto histórico, social e tecnológico que envolve as mídias suscitadas: cinema, televisão e séries. A partir delas, podemos compreender como o mercado cultural e a indústria do entretenimento funcionam, suas tendências de mercado, bem como observar as possibilidades de historicização envolvidas. A fim de evidenciar esses processos, elegemos duas séries que recuperam a literatura em seu armazém estético (BENJAMIN, 1987; 2013). Estas transposições intermidiáticas figuram como contrapontos na questão da retomada dos clássicos: *The Hollow Crown* (BBC), que trabalha com as peças históricas shakespearianas, escritas durante o final do século XVI e início do século XVII; e *The Handmaid's Tale* (Hulu), que tem como texto-fonte o romance homônimo, de Margaret Atwood, publicado em 1985. Com a compreensão de clássicos interposta, a partir do processo de historicização, retomamos as teorias de intermedialidade para auxiliarem na análise das releituras. Para isso, contamos com a contribuição principal de Irina Rajewsky (2010; 2012a; 2012b; 2020). Tais escolhas objetivam exemplificar os aspectos teóricos resgatados, bem como contrapor diferentes possibilidades que se interpõem para cada um dos resgates dos textos literários nas novas produções midiáticas seriadas. O objetivo principal da presente pesquisa, é evidenciar as relações intermidiáticas e contextuais estabelecidas pela forma da série como veiculada na contemporaneidade, bem como entender a influência que a Literatura produz nessa disposição que se quer dialética, enquanto resgate que mantém a sobrevida das obras literárias.

Palavras-chave: Intermedialidade; séries; textos literários; historicização; processo comunicativo.

ABSTRACT

Literary texts have always been used as sources to several media productions. Among them, Classical Literature was most revisited over the years because they were observed as a guarantee for the reception. This had happened with the Cinema, the Television and with the media in focus at this doctoral dissertation: the Series. The movement that is undertaken with this thought occurs between text as a source to the media product. Re-reading literary texts mobilizes historical referents through a new approach of the communicative process, that considers the dynamics created by the series format as it is conveyed through streaming services, nowadays. Such mobilization of historicities makes us rethink our stance towards the classics, as we have made based on Anne Ubersfeld's theoretical references (2002) as well as Patrice Pavis' (2015a; 2015b), allied to the thoughts about the historicization process developed by Bertold Brecht (1978). To conduct the discussion we resume the historical, social and technological context that, consequently, involves the raised media: cinema, television and series. From them, we can understand how the cultural market and the entertainment industry work and observe the possibilities of historicization involved. In order to evidence all this appreciation, we have chosen two series for analysis that recover Literature on its aesthetics depot (BENJAMIN, 1987; 2013). These intermedia transpositions figure as counterpoints in the issue of classics that became series and today are broadcast through streaming platforms. These are: *The Hollow Crown* (BBC), that works with Shakespearean history plays, written during the end of 16th century and beginning of 17th century; and *The Handmaid's Tale* (Hulu), that uses Margaret Atwood's novel of the same name as source-text, published in 1985. With the comprehension of classis as interposed, allied with the historicization process, we take up the theories of intermediality to assist in the analysis of the re-readings. For this, we rely on the main contribution of Irina Rajewsky (2010; 2012a; 2012b; 2020). Such choices aim to exemplify the theoretical aspects rescued, as well as to counterpose different possibilities that are interposed for each of the rescues of literary texts in the new serialized media productions. The main purpose of this research is to evidence intermedia and contextual relations established by the form of the series as contemporarily broadcasted, as well as to understand the influence that Literature produces in this dialectical disposition, as a rescue that maintains the survival of literary works.

Keywords: Intermediality; series; literary texts; historicization; communicative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Interface do aplicativo Amazon Prime Video para Windows/PC.....	73
Figura 2. Interface da homepage do site Netflix do Brasil.....	73
Figura 3. Interface do aplicativo Netflix para Windows/PC ao selecionar determinada série.....	74
Figura 4. Interface da homepage dos aplicativos dos serviços de <i>streaming</i> <i>Paramount+</i> , HBO Max, Amazon Prime Video e Disney+ em um smartphone.....	75
Figura 5. Interface inicial com perfis dos usuários e homepage do aplicativo do serviço de <i>streaming</i> Netflix em um smartphone.....	76
Figura 6. Exemplo da plataforma Netflix em televisor, interrompendo o <i>binge-watching</i>	80
Figura 7. Exemplo do Youtube quebrando a expectativa da “maratona” (<i>binge-watching</i>) com a interface exigindo interação do usuário.....	80
Figura 8. Possibilidade de mudança de fluxo pelo usuário pró-ativo na plataforma de <i>streaming</i> Netflix.....	81
Figura 9. Indução de continuidade na plataforma de <i>streaming</i> Netflix.....	88
Figura 10. Abertura da Primeira Temporada de <i>The Hollow Crown</i> com metáfora da coroa oca perpassando os representantes régios.....	144
Figura 11. Rainha Margareth “coroando” o duque de York com uma coroa qualquer (<i>Henry VI</i> , Part 2, 36min10s).....	144
Figura 12. A coroa oca afunda num rio cheio de sangue, descartada por Henrique VI após o horror que vê na disputa pelo trono. Na sequência, após ser limpa pelas águas, é novamente tomada pelo sangue (<i>Henry VI</i> , Part 2, 60min e 60min17s).....	145
Figura 13. Coroa oca naufragada por Henrique VI, resgatada e entregue a Warwick após este se voltar contra o rei Eduardo – o qual apoiou contra Henrique VI. Símbolo constante de derrota e volatilidade do poder (<i>Henry VI</i> , Part 2, 83min47s).....	145
Figura 14. Coroa oca abandonada pela Rainha Margareth após proferir as maldições contra Ricardo III, a Rainha Elizabeth e Buckingham, os quais avançam para pegar a coroa (<i>Richard III</i> , 26min42s).....	145
Figura 15. A metáfora permanece nas imagens da coroa oca da Rainha Anne (<i>Richard III</i> , 78min30s).....	145
Figura 16. Ricardo II e a <i>Hollow Crown</i> (<i>Richard II</i> , EP02T01, 21min45s/68min24s).....	146

Figura 17. Primeira referência intermediária religiosa que remete à morte de São Sebastião (<i>Richard II</i> , EP01T01 – 09min05s/ 09min03s).....	147
Figura 18. A câmara ressalta a importância narrativa de Henry Bolingbroke (Rory Michael Kinnear) (<i>Richard II</i> , 26min35s).....	148
Figura 19. Bolingbroke observa à distância a grandiosidade do castelo de sua família em chamas; foco no personagem e sua reação (<i>Richard II</i> , 54min57s e 55min04s).	149
Figura 20. Bolingbroke visita sozinho rapidamente o túmulo de seu pai (<i>Richard II</i> , 55min12s).....	150
Figura 21. Bolingbroke ao lado de Bushy e Green decapitados (<i>Richard II</i> , 58min26s).....	150
Figura 22. Nome de Ricardo, por ele escrito na areia, sumindo com as águas, após o pesar da derrota (<i>Richard II</i> , EP02T01, 25min30s/ 72min02s).....	151
Figura 23. Ricardo ao centro da imagem com vestes brancas em contraste com os tons fortes das vestes dos apoiadores de Bolingbroke. (<i>Richard II</i> , 94min06s).....	152
Figura 24. Ricardo em posição de cruz, como Jesus Cristo (<i>Richard II</i> , 99min55s)...	152
Figura 25. Ricardo morto com flechadas lembra a imagem de São Sebastião (<i>Richard II</i> , 135min07s).....	153
Figura 26. Ricardo no caixão com posição semelhante a de Jesus crucificado com as pernas apoiadas (<i>Richard II</i> , 139min45s).....	153
Figura 27. Imagem de Jesus crucificado exibida logo após a referência com Ricardo (<i>Richard II</i> , 140min33s).....	153
Figura 28. Duque de York recebe uma coroa de rosas brancas com espinhos (<i>Henry VI</i> , Part 2, 36min21s e 36min26s).....	154
Figura 29. Falstaff no papel de “rei” (<i>Henry IV</i> , Part I – 40min).....	155
Figura 30. Henrique IV lamentando a postura de seu filho e refletindo sobre o peso da coroa que carrega. (<i>Henry IV</i> , Part II – 36min40s).....	157
Figura 31. “ <i>Measure for Measure</i> ” na peça histórica Henrique VI, Parte 3 (<i>Henry VI</i> , Part 2, 57min42s).....	160
Figura 32. Referência intermediária a uma das cartas recebidas no Ato 3, Cena 3, evidenciando a mídia básica (palavras escritas), a mídia qualificada (gênero discursivo carta) e a mídia técnica (o pergaminho típico do tempo histórico retratado) (<i>Henry VI</i> , Part 2, 74min03s).....	161
Figura 33. Exemplo de uma das várias cenas de luta em foco na série (<i>Henry V</i> , 94min18s).....	162

Figura 34. Exemplo de uma das longas sequências sem falas que criam a atmosfera de guerra comum às produções “hollywoodianas” (<i>Richard III</i> , a partir de 95min até cerca de 121min).....	162
Figura 35. Foco de câmera do guerreiro através do capacete (<i>Henry VI, Part 2</i> , 01min12s).....	163
Figura 36. Rainha Margareth se destaca no poder que exala em campo de batalha, vista através do olhar de Henrique VI escondido atrás dos arbustos (<i>Henry VI, Part 2</i> , 56min33s).....	163
Figura 37. Como se na visão de Ricardo III, observa-se a reunião dos cidadãos clamando por este ser rei com a câmera numa visão superior (<i>Richard III</i> , 65min32s).....	163
Figura 38. Fantasmas mortos por Ricardo III colocados em perspectiva de <i>blur</i> pela câmera, a partir de seu sonho-delírio (<i>Richard III</i> , 111min57s).....	163
Figura 39. Benedict Cumberbatch quebra a quarta parede ao mostrar a vilania de Ricardo III pela primeira vez (<i>Henry VI, Part 2</i> , 109min37s).....	164
Figura 40. Benedict Cumberbatch quebra a quarta parede após matar o rei Henrique VI preso na torre (<i>Henry VI, Part 2</i> , 117min34s).....	164
Figura 41. Cena final de Henrique VI, com Ricardo III ao compartilhar as reais intenções com o telespectador – quebra da quarta parede (<i>Henry VI, Part 2</i> , 121min42s).....	165
Figura 42. Quebra da quarta parede com Ricardo III em seu famoso monólogo inicial (<i>Richard III</i> , 02min46s).....	165
Figura 43. Ricardo III quebra a quarta parede fazendo do receptor cúmplice da trama ao “abraçar” o irmão numa promessa vazia (<i>Richard III</i> , 06min16s).....	165
Figura 44. Ricardo III quebra a quarta parede na figura de rei empossado frente a seu jogo de xadrez (<i>Richard III</i> , 77min13s).....	165
Figura 45. Final explicativo sobre fato histórico, ao término de <i>Henry V</i> , último episódio da primeira temporada.....	167
Figura 46. Contextualização histórica no início do episódio de <i>Henry VI, Part 1</i>	167
Figura 47. Marcação da passagem do tempo para contextualização histórica enquanto recurso de produções midiáticas audiovisuais (<i>Henry VI, Part 2</i> , 66min05s).....	167
Figura 48. Sequência de cenas de quase 1 minuto com foco na coroa oca e sua volatilidade no início de <i>Henry VI, Part 1</i>	168
Figura 49. Salão real em Westminster está vazio (<i>Henry VII, Part 2</i> , 14min12s).....	169

Figura 50. Inserção subentendida no texto, transformada em interpolação audiovisual: revolta dos franceses contra os ingleses (a partir da linha 60 do Ato I, Cena I).....	169
Figura 51. Ricardo Plantageneta, o duque de York, segurando a rosa branca símbolo de sua casa, após arrancá-la do meio de roseiras brancas e vermelhas (<i>Henry VI, Part 1</i> , 10min06s).....	170
Figura 52. Duque de Somerset, arrancando uma das rosas vermelhas, símbolo da casa inimiga, os Lancaster para evidenciar seu apoio (<i>Henry VI, Part 1</i> , 10min18s).	170
Figura 53. Soldados marcham por Ricardo III e Henrique Bollingbroke, com as flâmulas representando a casa York e a casa Lancaster na disputa pelo trono inglês ao final da Guerra das Rosas (<i>Richard III</i> , 95min33s e 95min34s).....	170
Figura 54. Início do último episódio com Ricardo III evidenciando sua “deformidade” tal qual a narrativa histórica (<i>Richard III</i> , 01min57s).....	171
Figura 55. Henrique VI aparece jovem já aos 13min13s de seu primeiro episódio correspondente.....	172
Figura 56. Joana D’Arc recupera a estética da personagem histórica e remete a outras produções midiáticas (transmidialidade). (<i>Henry VI, Part 1</i> , 24min46s).....	172
Figura 57. Joana D’Arc na fogueira (<i>Henry VI, Part 1</i> , 49min03s).....	173
Figura 58. Pintura <i>Joan of Arc burning at stake</i> , Jules Eugène Lenepveu, 1886-1890.....	173
Figura 59. Primeiro e segundo chamados de Joana apresentados no <i>voiceover</i> com a representação de Maria na imagem santa. (<i>Henry VI, Part 1</i> , 24min50s e 37min18s).....	173
Figura 60. O barqueiro da morte levando Tyrrell, em Ricardo III (<i>Richard III</i> , 82min03s).....	174
Figura 61. Ilustração da figura mitológica Caronte, o barqueiro das almas.....	174
Figura 62. Tia Lydia enuncia o prólogo do livro no Centro Vermelho, o Centro de Treinamento das Aias: a referência intramidiática do texto bíblico que serve como base para justificar a criação da República de Gilead (EP04T01, 14min41s).....	176
Figura 63. Apresentação de Offred para Serena Joy e ao Comandante Waterford (EP01T01, 06min42s)	182
Figura 64. Inserção: diálogo entre Offred e o motorista (EP01T01, 11min10s).....	183
Figura 65. Janine conta para June sobre a possível morte de Moira na convocação das aias (EP01T01, 42min20s).....	185

Figura 66. Luke é confrontado com a realidade dos “traidores” da República de Gilead (EP07T01, 36min56s e 37min13s).....	186
Figura 67. Enfoque na estátua de um anjo, símbolo de esperança, com a face quebrada. Referência intermediária ao anjo caído, Lúcifer (EP07T01, 37min18s)...	186
Figura 68. Janine (Ofwarren) entrega a bebê Ângela à família de seu Comandante Warren (EP09T01, 01min59s).....	188
Figura 69. Sequência de frames que ilustram a concepção da captura da imagem e do foco da câmera (EP01T01, 55min19s a 55min49s).....	189
Figura 70. Sequência de frames que ilustram a concepção na captura da imagem em relação à sua iluminação, de acordo com os momentos retratados no <i>flashback</i> (EP04T01, 52min59s).....	189
Figura 71. Reunião de apedrejamento de Janine, em que <i>Offred</i> começa o enfrentamento à República de Gilead (EP10T01, 47min14s e 48min33s).....	192
Figura 72. <i>Offred</i> se encaminhando ao Partomóvel para assistir ao nascimento do bebê de <i>Ofwarren</i> (EP02T01, 10min20s).....	193
Figura 73. June e sua bebê Hannah (nome dado à criança somente na série) enquanto cena adicional (EP02T01, 15min25s).....	193
Figura 74. June observando o berçário vazio do hospital onde sua filha nasceu. Inserção para explicação de contexto anterior motivador da República de Gilead (EP02T01, 16min33s).....	194
Figura 75. June corre atrás de uma mulher que tenta raptar sua bebê no hospital. Cena inicia aos 26min50s e vai até 29min06s (EP02T01).....	194
Figura 76. Abraço coletivo em Janine após o parto e a retirada do bebê de seus braços. 26min31s (EP02T01).....	195
Figura 77. Momento explicativo sobre a “Cerimônia”, o momento do estupro mensal das Aias, logo antes da primeira cerimônia de <i>Offred</i> (EP04T01, 13min59s).....	195
Figura 78. Transposição midiática com interferência da concepção: pensamento de <i>Offred</i> relacionado a Janine torna-se real (EP02T01, 20min07s).....	196
Figura 79. Transposição intermediária das páginas 208 e 209 com a sequência de cenas a partir de (EP02T01, a partir de 05min).....	197
Figura 80. Plano geral superior enfocando o espaço de poder do julgamento de <i>Ofglen</i> (EP03T01, 34min03s).....	198
Figura 81. Contraponto de luta no mesmo episódio (EP03T01, 41min40s).....	198

Figura 82. Disputa de poder em diversas instâncias: Aia e Esposa (EP03T01, 48min22s e EP10T01, 07min18s).....	199
Figura 83. Disputa de poder em diversas instâncias: Tia Lydia e Ofglen após descoberta a “traição de gênero” (EP03T01, 50min24s).....	199
Figura 84. <i>Ofglen</i> levada por “Olhos” por ser uma “traidora de gênero” (EP03T01, 01min27s).....	199
Figura 85. <i>Offred</i> recebe uma caixinha de música de presente de Serena Joy, a esposa de seu Comandante (EP08T01, 46min45s).....	200
Figura 86. O foco de câmera enquanto retrato altera o <i>blur</i> para evidenciar o jogo de significados com o “presente” (EP08T01, 46min50s e 46min53s).....	200
Figura 87. <i>Offred</i> confusa com a troca de <i>Ofglen</i> (EP02T01, 44min45s).....	201
Figura 88. Comandante e <i>Offred</i> no primeiro encontro para jogar “mexe-mexe” (<i>scrabble</i>) (EP02T01, 37min37s).....	203
Figura 89. Comandante e <i>Offred</i> se despedem com um aperto de mãos (EP02T01, 41min19s).....	203
Figura 90. <i>Offred</i> e <i>Ofglen</i> observam a destruição da Igreja de São Paulo. Inserção (EP02T01, 4min19s).....	205
Figura 91. <i>Offred</i> apresentada como um objeto de exposição para a delegação mexicana (EP05T01, 10min12s e 11min41s).....	207
Figura 92. June, no momento em que as mulheres são chamadas e despedidas em massa da editora (EP03T01, 05min38s).....	208
Figura 93. O Comandante trabalha através de um laptop (EP04T01, 06min49s).....	208
Figura 94. June, em seu vestiário, evidencia seus cabelos longos (EP04T01, 03min51s).....	209
Figura 95. <i>Offred</i> encontra a inscrição <i>Nolite te Bastardes Carborundorum</i> no armário de seu quarto (EP04T01, 04min17s).....	210
Figura 96. <i>Offred</i> descobre a origem e o significado da expressão <i>Nolite te Bastardes Carborundorum</i> . Livro como referência intermediária (EP04T01, 46min14s).....	210
Figura 97. Enfoque em livros (mídia qualificada) sendo jogados fora, referência intermediária (EP06T01, 40min10s).....	210
Figura 98. Luke recebe notícias de June e observa várias cartas, imagens, cartazes (mídias básica, qualificada e técnica) de pessoas desaparecidas (EP07T01, 41min42s).....	210

Figura 99. <i>Offred</i> se vê em meio a diversas cartas e pedidos de ajuda de outras aias (mídias básica, qualificada e técnica) (EP10T01, 41min36s).....	211
Figura 100. Momento extremamente simbólico com a queima de documentos, obras de arte e livros (EP04T01, 35min38s).....	211
Figura 101. Moira e June observando a queima dos documentos, obras de arte e livros em praça pública durante a fuga do Centro Vermelho (EP04T01, 35min43s).....	212
Figura 102. Offred procura um dicionário no escritório do Comandante Fred (EP04T01, 41min19s).....	212
Figura 103. O Comandante evidencia uma revista (mídia técnica) enquanto referência intermediária (EP05T01, 30min43s).....	212
Figura 104. Exemplo de referência intermediária: Serena Joy pinta um quadro (mídia técnica e mídia qualificada) (EP05T01, 45min03s).....	213

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Interconexões entre grupos selecionados da mídia multinacional de segundo nível e o núcleo global (CASTELLS, 2017, p. 135)	48
GRÁFICO 2 – Espectadores de serviços de <i>streaming</i> pagos.....	55
GRÁFICO 3 – Espectadores de serviços de <i>streaming</i> gratuitos.....	56
GRÁFICO 4 – Serviços de entretenimento e escolhas dos consumidores.....	57
GRÁFICO 5 – Porcentagem de usuários de TV a cabo	60
GRÁFICO 6 – Canais de TV acessíveis para os usuários de TV por assinatura	62
GRÁFICO 7 – Gênero dos participantes da pesquisa.....	68
GRÁFICO 8 – O processo de comunicação pela audiência criativa (CASTELLS, 2017, p. 184).....	78
GRÁFICO 9 – Interconexões-chave importantes entre a mídia multinacional e as diferentes corporações da internet. Por favor, observe que este diagrama representa parcerias e investimentos cruzados. Não abrange todas as conexões. Referem-se a fevereiro de 2008. (CASTELLS, 2017, p. 123).....	81
GRÁFICO 10 – Aparelhos utilizados para assistir séries	89
GRÁFICO 11 – Frequência de consumo semanal de produções seriadas/séries.....	97
GRÁFICO 12 – Período de acesso dos usuários	97
GRÁFICO 13 – Duração dos episódios.....	98
GRÁFICO 14 – Consumo de séries intermediáticas na relação com a literatura	121

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Porcentagem de usuários por aparelho	89
TABELA 2 – Séries que estão relacionadas com textos literários	125
TABELA 3 – Histórias em Quadrinhos e Animes com relações intermediáticas	126
TABELA 4 – Séries não correspondentes com textos literários	127
TABELA 5 – Primeira temporada de <i>The Hollow Crown</i>	140
TABELA 6 – Segunda temporada de <i>The Hollow Crown</i>	140
TABELA 7 – Letra da canção <i>You don't own me</i> (1963), de Lesley Gore, música da 1ª temporada de <i>The Handmaid's Tale</i> (tradução livre)	190
TABELA 8 – Letra da canção <i>Nothing's gonna hurt you, baby</i> (2012), da banda Cigarettes After Sex, música final do Episódio 7 da 1ª Temporada de <i>The Handmaid's Tale</i> (tradução livre)	191
TABELA 9 – Letra de trecho da canção <i>Feeling Good</i> (1965), de Nina Simone, música do Episódio 10 da 1ª Temporada de <i>The Handmaid's Tale</i> (tradução livre)	192
TABELA 10 – Letra da canção <i>Don't forget about me</i> (2001), de Billy Idol, música final do Episódio 3 da 1ª Temporada de <i>The Handmaid's Tale</i> (tradução livre)	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
1. A PRODUÇÃO DAS SÉRIES NA ERA DAS NOVAS MÍDIAS.....	29
1.1. Breve histórico.....	29
1.2. Exigências e lógicas mercadológicas: Produtores e empresas.....	46
2. A RECEPÇÃO DAS SÉRIES E SUAS ESPECIFICIDADES FORMAIS.....	65
2.1. Audiência criativa: o receptor em foco.....	65
2.2. Especificidades da forma e da linguagem.....	84
3. O PROCESSO COMUNICATIVO DAS PRODUÇÕES INTERMIDIÁTICAS.....	101
3.1. Conserva museológica x historicização.....	101
3.2. Os processos intermediáticos analíticos das releituras.....	107
3.3. Os movimentos intermediáticos entre literatura e séries.....	118
4. PRODUTOS MÍDIÁTICOS: AS SÉRIES EM FOCO.....	134
4.1. <i>The Hollow Crown</i> (BBC): O jogo de xadrez do poder.....	136
4.2. <i>The Handmaid's Tale</i> (Hulu): A distopia em diálogo com o contemporâneo....	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	216
REFERÊNCIAS.....	223

INTRODUÇÃO

A história das mídias evidencia como os meios de comunicação se relacionaram com a literatura de diversas maneiras e em momentos variados, de acordo com as possibilidades tecnológicas ofertadas nos referidos contextos. Na contemporaneidade, as séries veiculadas por *streaming* ganham cada vez mais espaço enquanto uma mídia reconhecida devidamente. Para que esse fenômeno pudesse ocorrer, foi percorrido um longo caminho de evolução formal e tecnológica. Este acontecimento manteve e ainda mantém uma relação próxima com a literatura, de forma que os textos são continuamente retomados, evidenciando uma característica a eles inerente, sua sobrevida. Tais retornos ocorrem de forma historicizada a partir das releituras empreendidas pelos novos públicos nos novos contextos. Esse processo de historicização é inerente às produções culturais, pois trata da mobilização dos referentes históricos que vão compor as possibilidades de sentido advindas das releituras empreendidas em cada processo comunicativo que se instaura ao longo dos diversos contextos. Dessa forma, no presente trabalho, procuramos destacar a produção de séries que se utilizam da literatura clássica de forma historicizada no mercado cultural contemporâneo, a partir dos movimentos intermediários empreendidos. Para além deste fenômeno, a nossa hipótese também parte da ideia e constatação de que a recorrência à literatura nas séries, de forma intermediária, é uma via de mão dupla, ou seja, dialética, principalmente quando vinculada aos processos de historicização e percepção da literatura nas novas formas midiáticas em sua sobrevida. Vejamos, de forma mais detalhada, nossos direcionamentos teórico-analíticos, além dos pontos de partida que consideramos para empreender essa discussão, tomando como organização da tese o processo comunicativo em si: a produção, a recepção e a mensagem, respectivamente, o primeiro, o segundo, e os dois últimos capítulos.

As novas formas midiáticas auxiliam na permanência dos textos literários por conta dos contínuos resgates que promovem e que, conseqüentemente, alimentam a arte de contar histórias que é inerente do ser humano. Para além disso, observamos uma dialética que auxilia na consolidação das novas formas em novos contextos e processos comunicativos. Esta dialetização se dá na medida em que os atores do processo comunicativo não são instâncias separadas e distintas dos demais, sofrendo influências mútuas na medida em que participam do processo. Tal relação se revela

mais positiva, ainda, quando os tempos históricos são colocados em perspectiva na produção, mobilizados no processo comunicativo. Sendo assim, temos como objetivo principal evidenciar como a forma das séries é relevante para o processo comunicativo interposto, através dos recursos analíticos possíveis das transposições intermediáticas que evidenciam o retorno constante à literatura. O acesso às séries é feito através de sua consolidação, que pode ser vista pelo viés temporal e tecnológico, mas que encontra apoio, também, na literatura e nos demais agentes da comunicação, com os leitores/usuários mais ativos que empreendem leituras/releituras das representações intermediáticas nas plataformas de *streaming*, contemporaneamente.

E, como acessamos as produções midiáticas que promovem a intermedialidade? Elas são veiculadas de maneiras diferentes, de acordo com as possibilidades de acesso e de acordo com os contextos históricos e tecnológicos nos quais se inserem. Atualmente, o maior número de acessos é feito a partir da disponibilização em plataformas de *streaming* que facilitam e flexibilizam o consumo. Essa constatação será trabalhada ao longo do estudo, a partir de uma pesquisa realizada entre março e abril de 2021, com 461 respostas. O *streaming* enquanto forma de veiculação envolve questões mercadológicas e receptores que são os mais diversos. Estes, podem, inclusive, encontrar outras formas de acesso aos produtos culturais quando as possibilidades tecnológicas forem se modificando. Com o intuito de ilustrar a mobilização de diferentes recursos tecnológicos ao longo do tempo, bem como entender as características compartilhadas entre os produtos culturais nos quesitos produção e distribuição, elaboramos o Capítulo 1. Neste, apontamos diversas questões basilares para as discussões posteriores, a partir de nossa compreensão de consecutividade histórica. Inicialmente, propomos uma recuperação histórica das primeiras produções realizadas em formato de séries e seriados. Esse resgate inicia-se com a história do cinema, com o qual as séries compartilham diversas características, além de sua consecutividade compartilhada com a televisão e os avanços tecnológicos por ela incorporados.

Essa retomada torna-se relevante para compreendermos o *background* histórico que compõe as possibilidades/condições que se apresentaram para as séries, ao longo do tempo. Nesse percurso, é possível observarmos que as séries mantêm e sempre mantiveram uma relação com a literatura. Por outro lado, a proximidade tanto com o cinema quanto com a televisão, como veremos, é um indício do caráter híbrido

das séries: com uma das mídias aproxima-se pela produção, com a outra, pela distribuição. Ainda que o rádio também tenha se destacado nas possibilidades tecnológicas das séries, optamos por priorizar o histórico cinemático e televisivo devido ao caráter imagético indissociável das séries e seriados. Além disso, conforme observaremos melhor no Capítulo 3, as mídias dificilmente são apresentadas como únicas, mas sempre na relação entre mídias. Cinema, televisão e rádio, nesse ínterim, compõem mídias qualificadas e mídias técnicas, compostas por mídias básicas, todas envolvidas nos processos históricos apresentados.

Caminhamos, então, desde as primeiras exhibições em série, com espaços de uma semana entre os episódios distribuídos no cinema, até as produções mais contemporâneas de séries que tiveram seu início na TV. As produções televisivas, após as tentativas iniciais do mercado que destacamos, foram disponibilizadas em serviços de *streaming* posteriormente. Com esse aspecto, dentre alguns outros que serão destacados, compreendemos como há um suave deslizamento de tecnologias e plataformas que alavancaram a forma da série e a fizeram ganhar espaço nos serviços de *streaming* contemporâneos. Parece-nos relevante essa retomada por conta de ser o modo, o meio pelo qual os produtos midiáticos foram e são produzidos e veiculados. Além de compreender que, ao elegermos a série enquanto foco de análise, temos em mente que “A determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto” (CLÜVER, 2012, p. 10). Ou seja, ao escolher a série enquanto mídia formal para distribuição de determinadas produções, já fazemos uma interpretação antecipada do direcionamento dos significados e, assim, delimitamos nosso horizonte de expectativas.

É a partir da ideia de delinear o percurso histórico das séries que encontramos nas contribuições de Rodrigo Seabra (2016), a nomeação das “Eras” das mídias, associadas ao maior ou menor impacto social destas, bem como em relação à sua consolidação. No final da década de 40, por exemplo, temos a Primeira Era de Ouro da televisão; a partir da década de 80, estaríamos na Segunda. A Terceira Era ocorreria a partir dos anos 2000, com o advento de novas tecnologias relacionadas com a distribuição por meio da internet. Diante dessa trajetória, estaríamos vivendo o que seria uma quarta era: a Era do *Streaming*, que modifica não somente as leituras/releituras dos receptores, mas o modo de acessar as produções culturais em relação aos aparelhos e à forma de consumir, muito relacionada com as tendências

mercadológicas que iremos analisar. Desta perspectiva, emprestamos o conceito de “Eras” para o título de nosso trabalho.

No percurso de constituição histórica da forma das séries, precisamos compreendê-la, ainda, enquanto um produto envolvido no sistema capitalista em que nos inserimos. Por ser um novo formato e proporcionar uma nova forma de se relacionar com os produtos midiáticos, fez-se necessário a compreensão de que os produtores, antes inseridos numa lógica de produção, agora se veem diante de uma lógica de demanda e consequente maior influência do público receptor no processo comunicativo que se instaura. Por esse motivo, observamos nas reflexões finais do Capítulo 1 e do Capítulo 2 – nos quais demos destaque para os atores envolvidos no processo comunicativo em análise: produtores e empresas – a audiência criativa. termo emprestado de Manuel Castells (2017). Este autor aparece em diversas contribuições ao longo do trabalho, pois considera os leitores ou espectadores como receptores ativos e críticos que demandam produções que correspondam aos seus interesses, a partir de um cenário múltiplo de possibilidades e escolhas “livres” do usuário. Diante deste público, as produções e o mercado cultural se adequam e quatro tendências de mercado ditam, de certa forma, o direcionamento do trabalho dos conglomerados midiáticos, atualmente. Estas tendências são analisadas considerando o receptor em sua perspectiva de criticidade e influência no significado da mensagem por ele recebida/consumida/relida, com a mobilização dos referentes históricos.

Na sequência da apresentação histórica de possibilidades-guia e da forma de se relacionar com os produtos culturais seriados, partimos, ainda no Capítulo 2, para a compreensão de onde surgiu a forma da série e como ela se constitui, no aspecto formal, atualmente. Abordamos as especificidades da forma e sua linguagem específica pois, ainda que as séries compartilhem particularidades tecnológicas e de produção com o cinema e com a televisão enquanto mídias audiovisuais, existem minúcias que as diferenciam. Como existem nas séries e seriados uma diferenciação de produção e de forma, é necessário que reconheçamos como as tecnologias desenvolvidas, principalmente, a partir do século XXI, compõem a forma com que nos relacionamos atualmente através do serviço de *streaming*. Recursos narrativos e tecnológicos das mídias ulteriores são seus componentes. Estes são desenvolvidos detalhadamente no segundo subcapítulo do Capítulo 2, e as novas características das séries no formato

atual são focadas no decorrer no Capítulo 3. Neste trecho, ainda, por conta dessas características específicas, damos uma ênfase para uma categorização com divisões e subdivisões relacionadas aos gêneros das séries, tal qual ocorre com os gêneros literários de acordo com os temas desenvolvidos na trama e as escolhas narrativas empreendidas, porém, na perspectiva de estabelecimento ou não uma relação intermediática com a literatura.

Dentre as diversas classificações, escolhemos duas séries para evidenciar, em forma de contraponto, algumas das possibilidades avultadas ao longo do trabalho: *The Hollow Crown* (BBC; 2012 e 2016) e *The Handmaid's Tale* (Hulu; 2017-presente). A escolha das duas séries deriva tanto do cenário que recuperamos nos dois primeiros capítulos quanto pelas teorias que embasam o Capítulo 3, relacionadas com o processo comunicativo e o conceito de historicização enquanto mobilização dos referentes históricos, observados nas releituras empreendidas pelos receptores. Dentro desse contexto, também resgatamos as teorias intermediáticas que contemplam a relação entre as diversas mídias envolvidas, sejam elas entendidas como mídias básicas, técnicas ou qualificadas (Elleström, 2010).

Com as duas séries, podemos observar como o processo comunicativo ocorre contemporaneamente: com *The Handmaid's Tale*, que tem o romance distópico homônimo como texto-fonte, observa-se um possível retorno maior à literatura, este motivado por diferentes aspectos: um número considerável de vendas dos livros após o sucesso da série; a promoção do livro em redes sociais; a continuidade da narrativa com o lançamento do livro *The Testaments*, após vários anos do lançamento do primeiro volume, sendo que esse novo livro parece ter sido fomentado pelo sucesso da série; a atuação de Margaret Atwood como consultora criativa no contexto contemporâneo de retorno e releitura de sua própria criação, dentre outros fatores. Em comparação com *The Hollow Crown*, que traz processos intermediáticos empreendidos com as tetralogias históricas de William Shakespeare, observamos o contrário: limitações de divulgação, dificuldades financeiras de produção, longo espaço de tempo entre a primeira e a segunda temporada, além de fatores nacionais específicos que promoveram (ou atrapalharam) sua continuidade. Nesse ínterim, cada uma das séries exemplifica a noção de clássico que resgatamos, a partir do processo de historicização, fugindo das concepções tradicionais de clássico literário.

Com estas séries, voltamos então para os produtos midiáticos componentes do processo comunicativo, com a perspectiva para além da observância das mídias em suas possibilidades analíticas e discursivas enquanto entidades separadas e unas. Dessa forma, pretendemos desenvolver o conceito de que a maioria dos produtos culturais não é formada por uma única mídia. Há sempre uma relação dialética entre os agentes do processo comunicativo, entre a forma e seu percurso histórico e a mensagem contida na releitura. Para evidenciar essa relação, tomamos as contribuições de Irina Rajewsky (2010; 2012(a); 2012(b); 2020) como base teórica de análise para os exemplos do cenário exposto. Em sua análise, a intermedialidade pode ser estudada em sentido restrito, onde observamos os processos empreendidos entre as mídias, quais sejam: a transposição intermidiática, a combinação de mídias e a referência intermidiática. Com essa apresentação, reconhecemos ainda, mais um deslizamento de possibilidades: aquele existente entre os teóricos de uma mesma área de estudos. Conforme os próprios autores evidenciam em artigos seus, Irina Rajewsky e Jens Schröter (2020) desenvolvem teorias analíticas de fenômenos intermidiáticos muito próximas. Assim, apresentamos nossos pressupostos teóricos em forma de costura dos dois autores no Capítulo 3. Entretanto, é preciso deixar claro que resgataremos os conceitos da estudiosa alemã, prioritariamente.

Para aproximar as séries da literatura, ao final do Capítulo 3 buscamos salientar alguns movimentos possíveis tanto decorrentes dos resultados de nossa pesquisa realizada entre março e abril de 2021 quanto por inferências teóricas. Tais dinâmicas trazem a discussão acerca do retorno ao literário como uma prática possível, enquanto prolongamento de uma narrativa que se encerra antecipadamente nas séries e, também, numa tentativa de releitura a partir de outra mídia qualificada, o livro enquanto obra literária. É aqui que encontramos as séries em seus tipos de sequencialidade: sejam de narrativa similar ou de narrativa aberta, conforme a concepção incutida no produto cultural relacionado na transposição intermidiática.

Por conseguinte, a fim de observar como todos os aspectos apresentados nos capítulos anteriores podem convergir através do que Umberto Eco (2015) sugere com o método “circular” – um movimento dialético de análise que vai do contexto social (externo) para o contexto estrutural (interno), além de outros contextos para o qual o estudo se oriente (ECO, 2015, p. 183), conforme nossa perspectiva de historicização – chegamos ao final de nosso trabalho. A análise apresentada no Capítulo 4 decorre do

“léxico cultural” da analista. Portanto, o que apresentamos aqui é decorrente do repertório sócio-histórico-cultural da pesquisadora. Essa indicação nos parece necessária, uma vez que a pesquisa realizada na Área de Ciências Humanas, onde os estudos literários estão localizados, dificilmente apresenta um fechamento total acerca dos resultados analíticos de seu trabalho. Sendo assim, como não pretendemos que este trabalho seja taxativo em suas proposições, levamos em consideração o que Umberto Eco (2015) ressalta ao falar sobre os novos fenômenos ligados a elementos da cotidianidade. Tão logo propomos descrições e definições sobre um fato colocado em perspectiva analítica, seus efeitos de sentido podem se perder por conta do aparecimento de novas nuances e novos fenômenos. Assim, “[...] parece[m] desmentir a diagnose precedente, [que] tem que ser, necessariamente, uma cadeia de silogismos hipotéticos com a premissa maior e a menor no subjuntivo, e a conclusão no condicional (ECO, 2015, p. 28). O autor expõe, ainda, algumas possibilidades de análise para os fenômenos de cultura de massa provenientes dos produtos culturais por ela produzidos, tal qual os produtos culturais a que nos dirigimos no presente trabalho: “Uma pesquisa técnico-retórica sobre as linguagens típicas dos meios de massa e sobre as novidades formais por elas introduzidas” (ECO, 2015, p. 61). A pesquisa técnica é por nós explicitada durante os primeiros capítulos, quando retomamos as estratégias e recursos relacionados ao processo comunicativo, no quesito técnico de produção das séries. Este, se mostra retórico pois envolve reflexões acerca do processo comunicativo, a todo momento. As linguagens típicas dos meios de massa envolvem tanto a forma de trabalhar com os clássicos nas releituras empreendidas nas séries, suas especificidades formais, quanto as tendências mercadológicas que absorvem a literatura a partir da demanda dos indivíduos pelas narrativas. Esse panorama se dá a partir das novidades formais introduzidas pelas séries como veiculadas por *streaming*. Como todo esse contexto onde nossa pesquisa se insere é efêmero, nossa conclusão, nesse ínterim, é condicional.

Ainda é condicional porque existem diversas outras pesquisas sobre as séries *The Hollow Crown* (BBC) e *The Handmaid’s Tale* (Hulu), com diferentes viéses e conclusões distintas, conforme podemos observar na Dissertação de Mestrado (UFRGS) de Fernanda Nunes Menegotto (2020), “*From Offred to June Osborne: The Handmaid’s Tale dystopian television and literary adaptation*”, sobre a adaptação literária do romance distópico; no trabalho de conclusão de curso (UnB) de Paula

Bastos de Lima (2017), “*A representação da mulher em O Conto da Aia: a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher*”, sobre a representação da mulher em relação à percepção feminina na cultura patriarcal no livro; na Dissertação de Mestrado (UFSM) de Sarah Giffoni de Oliveira, “*O Conto da aia: limites entre ficção e realidade*” que trata dos limites entre a ficção e a realidade presentes no romance; na Dissertação de Mestrado (Unicamp) de Thamires Ribeiro de Mattos, “*Abençoado seja o fruto: uma análise de The Handmaid’s Tale e O Conto da Aia à luz dos Estudos Culturais*”, que analisa o romance e a série em sua influência nos espectadores, a partir das temáticas dos estudos culturais na questão do poder relacionada às subjetividades. Dentre os cerca de 900 resultados relacionados somente ao ano de 2023, encontramos diversos trabalhos acadêmicos que são, em sua maioria, artigos científicos. Apesar da quantidade, nenhum deles realiza a mesma abordagem que apresentamos na pesquisa aqui empreendida, pois são também condicionados aos seus próprios repertórios.

Já em relação a *The Hollow Crown* (BBC), encontramos muitos estudos em língua inglesa, de acordo com o contexto ressaltado por nós no capítulo analítico relacionado. Na esfera acadêmica, em língua portuguesa, a série tem apenas estudos publicados pela autora desta tese, como, por exemplo, com o texto “A representação historicizada dos clássicos na contemporaneidade das séries veiculadas por *streaming*: *The Hollow Crown*” (2019). Nos estudos internacionais, encontramos poucos artigos na esfera acadêmico-científica escritos sobre a série. Em relação à motivação para a criação de sua primeira temporada, em 2012, com as Olimpíadas de Londres, temos o trabalho de Ruth Morse (2014): “*The Hollow Crown: Shakespeare, the BBC, and the 2012 London Olympics*”; com David Livingstone (2022), no artigo “*Silenced Voices: A Reactionary Streamlined Henry V in the Hollow Crown*”, onde encontramos uma análise de Henrique V enquanto um personagem histórico silenciado e trazido à tona na série; e, com Ramona Wray (2021), temos a análise estética da série e suas qualidades em relação às produções televisivas que trabalham com os textos shakespearianos, no artigo científico “*Shakespeare and the new discourses of television: quality, aesthetics, and The Hollow Crown*”. São todos trabalhos condicionados ao contexto de apresentação.

Com esse repertório crítico, propomos uma adição, a partir da contraposição que vem com as escolhas das séries para análise, conforme expusemos: *The Hollow*

Crown (BBC), baseada nas peças históricas shakespearianas, escritas no final do século XVI e início do século XVII, consideradas um “clássico por excelência”; e *The Handmaid’s Tale* (Hulu), baseada no romance distópico homônimo de Margaret Atwood, escrito em 1985. Os dois títulos foram mantidos na língua inglesa por conta da ampla divulgação que assumiram com essas nomenclaturas. Cada uma das séries apresentou nuances que buscamos resgatar e aproximar no decorrer da pesquisa com: o resgate de recursos tecnológicos de outras mídias; as relações intermediáticas em sentido restrito; as questões mercadológicas que incentivaram ou não a continuidade; as concepções refletidas na escolha por uma produção com sequencialidade narrativa similar ou aberta, dentre outros aspectos. Para além dos resgates teóricos do trabalho como um todo, questões sobre a disputa pelo poder, nos pareceram válidos e extremamente importantes em relação às duas séries.

A partir de uma perspectiva sincrônica de intermedialidade (RAJEWSKY, 2010; 2012(a); 2012(b); 2020)), objetivamos, portanto, evidenciar como o processo comunicativo se apresenta nesse novo contexto onde estamos inserimos. O estudo das relações intermediáticas nos auxilia a compreender como se dá a consolidação formal das séries, a partir do contínuo resgate do rol literário, que mantém os textos em sua sobrevida. Com um olhar historicizado, focado no diálogo intermediático em funcionamento no cenário contemporâneo, a partir do resgate teórico pertinente e a partir de dois exemplos diferentes de séries, convidamos os leitores a enveredarem por esta nossa (re)leitura.

1. A PRODUÇÃO DAS SÉRIES NA ERA DAS NOVAS MÍDIAS

“As novas realidades audiovisuais nascem da digitalização e as novas plataformas se valem dessa nova possibilidade” (CAMINOS, 2018, p. 16)¹

“O que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria” (ADORNO, 1985, p. 123)

1.1. BREVE HISTÓRICO

Ao abordarmos uma forma midiática, conforme é o objetivo de nossa proposta, precisamos ter, em primeiro lugar, a consciência do percurso histórico social prévio que pavimenta as possibilidades tecnológicas e formais para a construção da referida mídia enquanto produto no contexto em que se nos apresenta. Nesse sentido, antes de tratarmos da análise das séries *The Hollow Crown* (BBC) e *The Handmaid's Tale* (Hulu/Netflix), inclusive no que se refere às transposições intermediáticas – questão basilar da presente pesquisa – precisamos buscar a história das mídias onde as séries se inserem, seja na perspectiva de produção, de recepção ou de distribuição.

Na história da literatura já observamos produções de caráter seriado desde muito cedo. Os romances de folhetim (publicados por capítulo em jornais semanalmente), os *penny bloods* (histórias sangrentas, violentas que eram publicadas de forma seriada), dentre outros gêneros literários como os contos e crônicas semanais, são exemplos das publicações seriadas presentes na literatura.

A primeira aparição de algo relacionado às séries enquanto uma forma midiática distribuída em episódios, com diferentes componentes audiovisuais, que mantêm uma continuidade de imagens em movimento, pode ser observada nas tentativas iniciais do cinema. As séries e seriados televisivos,

[...] têm precedentes no cinema e no rádio, e um precedente ainda anterior no folhetim, que se iniciou no fim do século XVIII e prosseguiu durante o XIX. Mas a proliferação recente deles tem sido grande. A série é a forma mais familiar: uma ação dramatizada dividida em episódios. A maioria dos precedentes culturais é para essa forma. O seriado tem poucos precedentes, situados sobretudo na ficção produzida depois do século XIX e no XX, especialmente em certas categorias: histórias de detetive, *westerns*, histórias infantis. Aqui, a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens. (WILLIAMS, 2016, p. 70)

¹ Las nuevas realidades audiovisuales nacen de la digitalización y las nuevas plataformas se valen de esa nueva posibilidad” (CAMINOS, 2018, p. 16)

Nos anos finais do século XIX, as primeiras “representações” de cinema, enquanto uma projeção em tela, ganharam espaço. Nesse contexto inicial, observamos um cinema² primitivo sendo descoberto pelo aperfeiçoamento das máquinas que projetavam as imagens. As séries, desde os primórdios do cinema foram vistas como as irmãs pobres ou compreendidas como novelas no rádio comercial produzidas na década de 30 do século XX (WILLIAMS, 2016, p. 71).

Desde então, ao final do século XIX e início do século XX, há uma visão menorizada qualitativamente, no julgamento de valor relacionado a essas produções ao observar os filmes curtos como de má qualidade (SADOUL, 1983a, p. 42). É necessário apontarmos a perspectiva histórica que envolve esse contexto, uma vez que não remete ainda às séries com os *cliffhangers* – recursos que aumentam as expectativas do público a partir de situações limítrofes que os personagens devem enfrentar, alocadas ao final dos episódios. Tal estratégia já ocorria com os romances de folhetim nos jornais impressos, com um dia da semana definido para publicação. São estas, entretanto, as primeiras tentativas cinematográficas que se aproximam de uma produção seriada, a partir do recurso tecnológico que se apresentava.

Com os irmãos Lumière, no primeiro estúdio de filmes: *Edison's Black Maria* (MANOVICH, 2001, p. 23), as técnicas realistas com reprodução de fenômenos sensoriais naturais e as inovações que foram propostas por uma das primeiras mulheres cineastas, Alice Guy-Blaché, o cinema ganha em tecnologia, técnicas e desenvolvimento nos anos finais do século XIX. Com o *slogan* “*Be Natural*” que ilustrava as paredes de seus estúdios, através de seus filmes cômicos, Alice representou episódios cotidianos sem a característica de documentários como se fazia em outros estúdios. Com eles, encontramos algumas configurações de produções seriadas, como podemos verificar na indicação de Georges Sadoul (1983a):

Os operadores de Lumière criaram as actualidades: o documentário, a reportagem, e efecturaram as primeiras montagens de filmes. Neste último domínio, muito importante, o padrão abriu-lhes o caminho com *uma série de quatro filmes de um minuto sobre a vida dos bombeiros: Sortie de la Pompe, Mise en Batterie, Attaque du Feu e Sauvetage*. Estes quatro filmes de 1895 constituíram – quando o aperfeiçoamento dos projectores permitiu a sua reunião num só – a primeira montagem, uma montagem dramática, coroada

² Sempre que nos referirmos às mídias aqui apresentadas: cinema, televisão e séries, estamos incluindo toda a conjuntura midiática que as envolve, ou seja, os aspectos técnico e tecnológico, a experiência cultural com seu modo de recepção na relação com o público e em sua relação dialética com o momento histórico-social em que se localiza.

por um auge: uma vítima a ser arrancada às chamas. (SADOUL, 1983a, p. 52, grifo nosso)

Apesar de as séries serem formas contemporâneas mais dinâmicas do que o que se apresentava nessa aproximação, além da questão da sequencialidade narrativa em menor tempo do que as produções fílmicas, e, ainda que nesse momento não houvesse consciência de tal fato sobre as séries, as quatro produções mencionadas acima, que tomaram as telas em 1895, assumem um caráter de série pela consecutividade apresentada num curto espaço de tempo (mesmo ano), com a narrativa continuada que pode ou não ser aglutinada num mesmo rolo de filme.

A projeções de produções em sequência e seriadas desencadearam um movimento no público onde a reunião para assistir às projeções era como um evento: “Derivado de formas populares de cultura, como o circo e a pantomima, o cinema dos primeiros tempos se firmava na tradição de um espetáculo popular, de grande vitalidade no século XIX” (KORNIS, 2008, p. 8). Eis aí um aspecto que, reservadas as devidas proporções temporais e tecnológicas, é compartilhado com as séries atualmente na expectativa de se assistir uma série ou seu primeiro episódio já em sua primeira projeção, seja qual for a tecnologia utilizada para servir de caminho para a distribuição.

Desse momento em diante, as produções cinematográficas com caráter de montagem ganharam espaço, o que ocorreu com produções como *Le Couronnement du Tsar Nicolas II*, rodada por Francis Doublier e Charles Moisson (SADOUL, 1983a, p. 52-3), por exemplo. Observamos aqui uma tentativa de cinema feita através de fotografias animadas, de 1 minuto. Georges Méliès observou nessa dificuldade um panorama de saída ao se aproximar das técnicas cinematográficas de sua arte irmã: o teatro.

O cinema-teatro que se desenvolveu na primeira década do século XX foi impulsionado pelo gradativo aumento nas produções e pelo fomento dos filmes a serem exibidos semanalmente em horários marcados. Em 1909, já havia 5 estúdios Pathé produzindo filmes semanais novos de 1000 metros (SADOUL, 1983a, p. 89). Muitos deles não compartilhavam a configuração de seriado que estamos buscando em nossa retomada histórica, entretanto a prática de exibição semanal, em um mesmo horário, em um mesmo local, é característica compartilhada com a futura televisão, em suas exibições seriadas semanais. É válido ressaltar tal aspecto para compreender como há

um deslizamento de possibilidades de produção e de recepção compartilhados entre as mídias através de suas experiências em diferentes períodos históricos.

Nessa época, com a intensificação da produção no cinema, observou-se a dificuldade criativa de produção. E, como um retorno ao passado (Kornis, 2008), um movimento recorrente em diferentes mídias ocorreu: a busca pelo referencial literário. “De 1906 em diante, os filmes excediam, em geral, os 300 metros; as narrativas complicaram-se e o argumento adquiriu uma importância maior que no passado. Pathé pensou que o repertório clássico do teatro e da literatura³ poderia servir para uma operação rendosa” (SADOUL, 1983a, p. 86). Os “filmes de arte” e, depois as “séries de arte” recorriam à literatura na Europa e nos Estados Unidos, entre os anos de 1907 e 1908. Foi uma época de crise de assuntos intensificada pela produção massiva – acontecimento parecido com o que observamos contemporaneamente na segunda década do século XXI com a intensificação das produções de séries e a frequente recorrência ao universo literário.

Havia no cinema uma falta de imaginação. Por um argumento, pagava-se algumas moedas de cinco francos a escritores sem glória, a jornalistas sem emprego, a antigos actores ou a vagos publicistas. Como todos eles plagiavam os assuntos célebres, preconizou-se, evidentemente, o recurso ao repertório literário. O cinema pedia ao teatro e à literatura temas nobres no intuito de sair do ciclo vicioso e atrair às salas de cinema um público mais endinheirado que o das barracas de feira. (SADOUL, 1983a, p. 101)

Conforme o cinema foi se desenvolvendo, o caráter artesanal inicial foi se perdendo na demanda de produção constante. Em decorrência de sua “virtude capitalista”, o cinema se tornou, aos poucos, uma grande indústria com corporações tomando conta de determinados espaços. No início do século XX, por volta de 1902, uma mesma empresa produzia, distribuía e exibia seus filmes, com uma certa limitação de 2000 a 3000 metros de filmes rodados em um ano (SADOUL, 1983a, p. 89). Ao final da primeira década e na segunda década do século XX, já observamos movimentos mais amplos e com objetivos de lucro, não tão artesanais assim: o aluguel de filmes por hora de projeção pela *Pathé*; a venda dos filmes no circuito mundial; e a restrição de venda para alguns distribuidores concessionários vinculados à indústria *Pathé*, que

³ Aqui vale ressaltar uma problemática discutida ainda contemporaneamente, em algumas ocasiões, ao não considerar os textos teatrais como literatura – visto a separação dos termos na indicação de Sadoul (1983a). Em nossa visão, o teatro é um gênero literário tanto quanto carrega sua dinâmica de palco. Cada uma das mídias funciona de maneira individual por suas características próprias, contudo, são consideradas como complementares e interdependentes.

dificultava o trabalho de outras produtoras menores. Tais movimentos mercadológicos serão observados como repetição de um padrão em nosso próximo tópico de análise.

Em uma produtora francesa concorrente, a *Éclair*, Victorin-Hippolyte Jasset estreou nesse contexto exatamente com uma produção seriada, de um gênero que ainda fez sucesso durante muitas décadas do século XX: um filme policial, *Nick Carter: le roi des détectives* (1908). Esse filme foi feito em episódios, veiculados uma vez por semana – tal qual o modo mais contemporâneo de exibição na televisão e baseou-se numa série de romances populares estadunidenses, posteriormente publicados na França. A abertura do caminho para os seriados enquanto gênero de filmes, com grande atuação da *Éclair*, ocorreu fortemente no território francês.

Outros exemplos de uma “nova era do cinema” podem ser destacados pela produção de séries de pequenos filmes. Esses pequenos filmes eram exibidos em salas que foram, também, utilizadas para a exibição dos filmes em formato seriado, pois, conforme os filmes foram aumentando sua metragem, a exibição começou a ser repartida em episódios. Um exemplo desse modo de projeção episódica nas salas de cinema pode ser visto com a adaptação de *Les Misérables*, do romancista francês do século XIX – Victor Hugo, em 1912 pela S.C.A.G.L. (*Société des Auteurs et des Gens de Lettres*), com Albert Capellani, grande nome do cinema mudo, como diretor e roteirista. A exibição do filme de 5000 metros foi feita em 4 episódios e 9 partes, completando 5 horas totais de projeção (SADOUL, 1983a, p. 105).

A partir de 1914, apesar da produção massiva, o período de decadência do cinema estava próximo na Europa como um todo. Com a Primeira Grande Guerra surgem, principalmente, dificuldades financeiras de produção. Consequentemente, as produtoras foram levadas a produzir os chamados “filmes rocambole” – filmes baseados em romances folhetinescos com planos curtos para vender mais rápido, feitos com um orçamento baixo. Esses filmes eram feitos semanalmente, com uma média de 80 metros de duração.

Exemplo dessa prática – que remete ao início das produções de séries com a *Pathé* e seu retorno em 1915 após quase falir (SADOUL, 1983a, p. 198) – é observado na produção dos filmes a partir dos volumes de *Fantômas*. Nestes filmes, um personagem fictício guiou a serialidade das produções com um mesmo personagem na sequencialidade da narrativa. O personagem fora criado a partir da colaboração de Pierre

Souvestre e Marcel Allain numa série de 32 livros que foi continuada com mais 11 livros por Marcel Allain, após a morte de seu companheiro de escrita. Os filmes compuseram uma série francesa com 5 episódios dirigidos por Louis Feuillade entre os anos de 1913 e 1914. A série *La vie telle qu'elle est* de 1911, com uma concepção mais “realista” e que foge dos “filmes de arte”, é outro exemplo de uma grande série dirigida por Feuillade no formato de produção rápida, onde cada produção, de baixo custo, levava somente de 2 a 3 dias para acontecer. A série, que foi produzida entre 1911 e 1913, contou com 17 episódios. Talvez sejam esses os melhores exemplos do que ficou conhecido como cinesseriados ou filmes em série (*serial films*, *movie serials* ou *chapter plays*).

Nesse mesmo contexto, nas produções para o estúdio *Éclair*, Victorin Jasset continuou a produzir filmes no formato “rocambole” e a investir no sucesso com Nick Carter. A produtora acabou se especializando nesse tipo de produção: filmes baseados em romances folhetinescos. Estas produções abriram caminho para o que se chama, em anos mais recentes, de *serials* norte-americanos. Produziam-se “séries de filmes”, como em sequências. Esse formato, pautado nos romances folhetinescos se assemelha aos seriados de hoje que, apesar de sequenciais, podem ser assistidos separadamente, sem implicações na compreensão da trama como um todo narrativo.

O cinema norte-americano foi ganhando cada vez mais espaço na indústria cinematográfica a partir do desvencilhamento das produções europeias e seus aluguéis. Entretanto, batalhas entre os grupos dos produtores cinematográficos independentes e os *trusts* (os que “confiavam” na sétima arte) eram recorrentes até o momento em que o reforço financeiro “venceu” os pequenos inventores, mais próximos de um cinema artesanal. Nesse contexto, havia uma categorização que ajudava a alavancar as bilheterias ou reduzi-las: “filmes A, os das estrelas de teatro; filmes B, os dos grandes actores de cinema, e filmes C, os de produção corrente” (SADOUL, 1983a, p. 141). Dentro dessa categorização, as séries fílmicas seriam consideradas como os filmes C, com suas produções correntes e, normalmente, de baixo custo, com curta metragem.

Os filmes em episódio ganham espaço com os *Nickel-Odeons*, pequenas salas de exibição seriada semanal e com ingressos de baixo valor (*nickel*), de modo similar ao que já se fazia na Europa nos primeiros decênios do século XX. Além destas, havia os Cineteatros que aproximavam-se do teatro com a arquitetura italiana, porém, mais requintados e com um direcionamento de público diferenciado, ainda que contasse com exibições dos filmes correntes, categorizados como filmes C. “Nos

cinemas populares generalizara-se o costume de passar os filmes importantes dividindo-os em diversas partes” (SADOUL, 1983a, p. 145). Ao dividir um mesmo filme em diversas partes para exibi-lo nestes espaços entramos no *entremezzo* dos filmes e das séries. Não são produções concebidas como séries, mas compartilha-se, cada vez mais, o modo de distribuição e exibição corrente dessas produções.

A partir da década de 20 do século XX, observamos um certo amadurecimento na sétima arte com tecnologias e formas de composição, que compartilham técnicas com o teatro, mas tentando encontrar sua própria linguagem como, por exemplo, com o cinema de vanguarda. Tal qual o teatro de vanguarda, em cujas premissas pautou-se inicialmente, o cinema de vanguarda contou a princípio com um público mais restrito e seletivo intelectualmente na sociedade norte-americana. Muitas produções desse período compartilharam com o movimento literário dadaísta e surrealista, técnicas de composição, evolução e diversificação. Elas fomentaram, inclusive, a produção dos filmes-intervalo, filmes breves exibidos entre as sessões episódicas.

Durante as décadas de 30 e 40 do século XX, filmes *westerns* e seriados ganharam espaço nas matinês dos sábados, direcionados ao público infanto-juvenil, principalmente, em cidades menores. “Estes eram produzidos em grupos de seis ou mais filmes e comercializados de acordo com o aluguel por pacote. Isto é, os exibidores alugavam não somente um filme de Ken Maynard ou Hoot Gibson, mas todos os seus filmes produzidos em uma temporada” (MATTOS, 2003, p. 23). A prática indicada por Mattos (2003) aproxima-se da forma como as séries são consumidas contemporaneamente com o acesso a todos os episódios de uma só vez, como com uma temporada que pode ser “maratonada” (*bingewatching*) nos serviços de distribuição por *streaming*. Além disso, o aluguel do pacote nos lembra do corrente pagamento de assinaturas mensais para acesso aos produtos midiáticos nas plataformas.

Nessa época, ainda vale retomar a questão de que as séries de filmes *western* eram produzidas em torno de um ator que se tornava a fachada da produção, o que possibilitava identificar sempre um determinado personagem em um cenário específico e contínuo (filmes B), como ocorre ainda com os seriados. Todo o conceito da série era constituído em torno desse ator e exibido em uma única sessão, com intervalos, mas em sequência. Ocorria, também, a exibição dos episódios das séries em semanas subsequentes. Nessas exibições agora já se apresentava o recurso do *cliffhanger* (“gancho”) para captar a atenção dos espectadores e nutrir a expectativa

para a próxima semana. A cada semana, liberava-se um episódio da série, mantendo o suspense ao final, com o objetivo de “prender” a atenção do público. Era uma maneira de incentivar a boa recepção ao comprometer o espectador com os episódios seguintes. Tais formas de exibição compartilhavam tramas “pré-prontas” que continham alguns atrativos: “Um mínimo de diálogos, muita ação e estreito relacionamento com as histórias em quadrinhos” (MATTOS, 2003, p. 27), como em *Young Buffalo Bill*, série de quadrinhos *western* que iniciou em 1928 em forma de tiras nos jornais e que eram publicadas semanalmente.

Entre 1940-41, mais de 10% da produção hollywoodiana absorvia os filmes de série – fossem estes grupos de filmes que compunham uma sequência (*series*), grupos de filmes não planejados como séries, mas exibidos em semanas consecutivas (*serials*), episódios desenvolvidos em continuação de filmes (*sequels*) ou filmes de curta-metragem. Na fase sonora do cinema, principalmente com as *series*, houve um movimento de produção e distribuição das séries parecido com o que veremos adiante, ao tratarmos das questões mercadológicas:

A Republic, sem dúvida a melhor produtora de seriados, anunciava quatro projetos na primavera de cada ano. O primeiro para ser lançado no outono e o último, no verão seguinte. Os quatro seriados eram orçados e divididos em dois grupos: os seriados de linha com 12 capítulos e os superseriados com 15 capítulos. O produtor então se reunia com os roteiristas, que variavam de um a sete. Eles trabalhavam em organogramas de filmagem de três meses para cada seriado e desenvolviam uma intriga que combinasse com o título, sempre considerando a possibilidade do uso de tomadas de arquivo de outros filmes e de filmagens disponíveis para seu uso. Cada roteirista desenvolvia vários capítulos distintos e finalmente, como um grupo, eles integravam seus esforços em um *script* completo.

No começo de cada episódio, o estúdio costumava imprimir uma sinopse ou recapitulação do episódio anterior abaixo de fotografias fixas de um ou mais personagens, para que os espectadores se lembrassem do que tinham visto na semana passada. (MATTOS, 2003, p. 27-28)

A forma de distribuição das séries, a época do ano e a recapitulação no início dos episódios são recorrentes ainda hoje e são assuntos discutidos por estudiosos das séries. As altas e baixas temporadas determinam os períodos de distribuição de acordo com a época em que as pessoas estarão mais em casa para consumir as séries disponibilizadas na televisão. A encomenda das séries por meio da definição do número de episódios e o modo de escrita com uma equipe envolvida no desenvolvimento do *script*, são todas maneiras de produção incorporadas pela televisão e as outras produtoras relacionadas às mídias subsequentes ao cinema. Além disso, existem as recapitulações no início dos episódios seguintes, para que o público possa acompanhar

melhor os desdobramentos da série, com a célebre frase das séries distribuídas pelas mídias contemporâneas: “*Previously, in...*” (“*Anteriormente em...*”). Tais recapitulações remontam às pantomimas relacionadas com as peças no início do teatro elisabetano. Posteriormente, na televisão, estas foram trocadas pelos intervalos comerciais após breve apresentação do programa a ser exibido na sequência (WILLIAMS, 2016, p. 102).

O cinema tomou um grande espaço de entretenimento das pessoas até compartilhá-lo com o desenvolvimento das tecnologias de televisores. Estes, com o passar dos anos, foram ganhando cada vez mais o tempo dos espectadores e seus espaços com as salas organizadas de acordo com o posicionamento dos televisores. Além desse espaço, o fluxo contínuo da programação organizou a rotina de muitas famílias ao longo do século XX, sem a necessidade de sair de casa para o consumo.

As condições tecnológicas e uma longa história de acumulação de capital promoveu as possibilidades e as novas necessidades da televisão na implantação desse novo sistema de comunicação (WILLIAMS, 2016, p. 32). A televisão “[...] trabalha com a matriz da linguagem audiovisual comum ao cinema e ao vídeo, mas desenvolveu gêneros e formatos que lhe são específicos” (CANNITO, 2010, p. 41). É dessa maneira que a história das séries compartilha com o cinema e, também, com a televisão suas técnicas precursoras e formas de transmissão, bem como seu pano de fundo histórico e social.

Com a televisão – e sua primeira transmissão em 1928 – novas formas de entretenimento pessoal se desenvolveram. Contudo, isso ocorreu de maneira diferente do cinema, principalmente, por conta da mescla de temas (política, esporte, entretenimento, etc.) não tão presentes e imediatos no cinema. A possibilidade de escolha dos canais é outro fator diferenciador da televisão e do cinema. Esse fator inclui a questão artística da produção cinematográfica, um tema muito recorrente nas discussões dos críticos cinemáticos até as décadas de 50 e 60 do século XX.

Ao contrapor as produções massivas e padronizadas da indústria hollywoodiana, sem diferenciação nos métodos de produção, como uma fabricação em massa adequado aos moldes burgueses (XAVIER, 2019, p. 43-44), os críticos acabam por elevar a sétima arte a uma categoria cultural de um modo que não é observado com a televisão.

[...] a maioria das pessoas se adapta a esse meio visual inferior, em um tipo incomum de preferência por uma tecnologia imediata inferior, por causa do complexo social – especialmente aquele do lar privatizado – no qual a radiodifusão, como um sistema, é operacional. O cinema tinha permanecido em um nível anterior de definição social; foi e continua a ser um tipo especial

de teatro, oferecendo obras específicas e distintas de um tipo geral. A radiodifusão, em contrapartida, ofereceu um consumo social: música, notícias, entretenimento, esporte. As vantagens dessa entrada geral no lar ultrapassaram, e muito, as vantagens tecnológicas da transmissão visual e da recepção no cinema, que eram restritas em oferta de obras específicas e segmentadas. Enquanto a radiodifusão foi confinada ao som, o poderoso meio visual do cinema foi uma alternativa imensamente popular. Mas, quando a radiodifusão tornou-se visual, a opção por suas vantagens sociais superou os déficits técnicos imediatos. (WILLIAMS, 2016, p. 41)

Newton Cannito (2010) menciona que “Depois que surgiu a televisão, o cinema passou a ser considerado de “bom gosto” e as críticas moralistas da elite se voltaram para essa arte popular” (CANNITO, 2010, p. 33). A transição para a recepção de uma nova forma midiática foi vista pelos seus “padrões de qualidade”, que são extremamente subjetivos e ideológicos. O cinema se torna a sétima arte e as críticas às formas populares do cinema feitas até então vão sendo transferidas para o contexto televisivo de produção.

Junto aos fatores televisivos, a crise econômica de 1929 e os anos consequentes afetaram, principalmente em Hollywood, a indústria cinematográfica. Esta se recuperou aos poucos nas décadas seguintes com os auxílios governamentais, estratégias de mercado, exibidores em diferentes zonas com diferentes preços, sessões em *duals* em 1935 e, através dos conglomerados midiáticos que se constituíram (*majors*). A diferença foi que, nesse momento de recuperação, o cinema compartilhou a convivência com a televisão e sua crescente entrada nos lares das pessoas como forma de entretenimento facilitada em termos de acesso e controle do usuário.

Nos anos finais da década de 40, observou-se o que pode ser chamado de “a primeira era de ouro da televisão”. O horário nobre foi inventado e a apresentação das dramaturgias (telenovelas) teve seu primeiro grande *boom* (SEABRA, 2016, p. 18). A televisão se consolidava enquanto mídia, porém não se equiparara e não era considerada como uma arte tal qual a literatura e o cinema. Esse panorama foi mudando na década de 50, pois alterações no modo de recepção pelos espectadores modificaram a forma como os produtos culturais foram produzidos para e “consumidos” pelo público. Essas mudanças ocorrem na medida em que as possibilidades tecnológicas, sociais e culturais alteraram o padrão histórico anterior.

No entremeio das décadas de 40 e 60, observamos cada vez mais um movimento do público em direção à televisão. Na comparação entre as mídias que

aqui retomamos no panorama da construção histórica das séries, os números dos cinemas indicam um público muito menor no comparativo com a televisão – tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, onde temos registros acadêmico-científicos a respeito do assunto (MATTOS, 2003, p. 13). Com a forma dramática em desenvolvimento nas duas mídias (ação dramática pública em escala maior do que os quadros fechados filmados até o momento, por exemplo), os produtores de cinema, a partir de sua experiência criativa e tecnológica anterior, auxiliaram o caminho de desenvolvimento dos produtos culturais que ganhavam espaço na televisão.

Em meados da década de 1950 – por volta do período em que o drama televisivo tornou-se uma forma majoritária –, cada uma dessas tendências já havia passado por importantes desenvolvimentos no cinema. No entanto, em algumas dessas formas, a televisão começou a substituir o cinema como a grande instituição dramática. O público de cinema caía muito acentuadamente, enquanto na Grã-Bretanha, por exemplo, na década de 1960, poderia haver audiências televisivas de 10 milhões ou 12 milhões de pessoas para uma única obra dramática. As novas possibilidades do drama televisivo acarretaram uma resposta significativa e criativa. (WILLIAMS, 2016, p. 68)

Diante do cenário de expansão da tecnologia televisiva com câmeras mais leves e som direto e sincronizado (CANNITO, 2010, p. 108), observa-se um gradativo aumento de produções culturais dramáticas voltadas especificamente para a televisão. Em 1965, nos Estados Unidos, a partir desse “pré-curso” trilhado nas técnicas dramáticas de produção cultural do cinema, a emissora CBS lançou o que hoje se conhece como *midseason*. Essa estratégia contempla o lançamento de séries entre setembro e maio, durante e depois do hiato do fim do ano, como uma segunda temporada. Divide-se a série a fim de evitar os períodos com menor audiência durante as festas de final de ano. Assim, os lançamentos de meio de temporada não seriam feitos com toda a *fall season*, a temporada de outono, quando as pessoas permaneciam mais tempo em casa. Antes, as séries *midseason* eram consideradas como tapa-buracos. Entretanto, percebeu-se com o tempo que elas poderiam compor um período importante para testar séries alternativas ao lançar os *pilots* no período intermediário (SEABRA, 2016, p. 97-100).

Há controvérsias, nesse percurso histórico das séries, sobre qual foi a primeira série a ir para o ar na TV. Aqui nos referimos à sua divulgação na televisão “[...] como veículo específico de uma comunicação para fins artísticos” (ECO, 2015, p. 79), conforme a compreensão de Umberto Eco (2015) que permeia nosso trabalho. O que não se tem dúvida é sobre o gênero dessa primeira série: era ligada à comédia,

talvez um gênero mais aprazido para ter sucesso na televisão ainda em seus passos iniciais; retratava situações cotidianas com relacionamentos entre personagens em suas casas, trabalhos ou entre amigos (SEABRA, 2016, p. 106).

Vários formatos derivados de séries já eram testados na década de 60 também, como os *spin-offs*, com episódios introdutórios ao final da série referente. É o caso de *The Andy Griffith Show*, em 1964, uma comédia que trouxe, em seu episódio final, o episódio piloto da série que seria seu *spin-off* consequente – *Gomer Pyle USMC*. No início da década de 70 – época em que as séries tiveram grande influência sobre os modos de recepção dos produtos culturais na televisão. Um outro exemplo dessa configuração ainda na televisão, ocorreu com três *spin-offs* derivados da série *All in the Family: Maude, Gloria e The Jeffersons* (SEABRA, 2016, p. 213-214). Como percebemos na retomada aqui em andamento,

Nos Estados Unidos, a televisão surgiu com a associação dos estúdios de cinema, que sempre foram produtores importantes. Entretanto, tal modelo entrou em crise a partir dos anos 1970, quando a produção de televisão começou a ser feita por produtores independentes dos estúdios. Foi esse novo modelo de produção que criou o ambiente propício para o *boom* das séries americanas, hoje uma das melhores atrações televisivas da contemporaneidade. (CANNITO, 2010, p. 83)

Após esse *boom* na década de 70 e as novas estratégias testadas pelas produtoras independentes da indústria cinematográfica, outro recurso que passou a ser muito utilizado na década de 80, quando da produção de séries para a TV, foi o *backdoor pilot*. Tratava-se de um episódio piloto que não se apresenta como teste para a nova ideia de série que se propõe, mas que funciona como um teste por meio de um longa-metragem. Caso este lograsse êxito em sua exibição, poderia ser produzida uma série *a posteriori*. Entretanto, se houvesse pouco retorno do público, o *backdoor pilot* funcionaria como mais um filme produzido para a televisão. Exemplo do uso dessa estratégia ocorreu com a adaptação de *The Flash*, em 1990 e, também, com a minissérie, de 2003, *Battlestar Galactica* – levada a quatro temporadas de sucesso (SEABRA, 2016, p. 57).

Na mesma década, surge um recurso muito necessário para os desdobramentos contemporâneos: a internet, que indicou caminhos para uma “aldeia global” (MCLUHAN, 2005; LEVINSON, 2004) em termos de conectividade em rede. Além deste recurso, vemos o início da programação televisiva com fluxo contínuo de 24 horas, em 1987 (WILLIAMS, 2016, p. 104). A internet não começou como um artifício aberto a todas as comunidades, mas limitado à uma rede científica e de investigadores,

como o que conhecemos como *intranet* (ANGELETTI, 2020, p. 81-82). Apesar desse fechamento inicial, as formas de comunicação e de transmissão dos produtos culturais sofreram alterações graduais. Alguns com visões mais apocalípticas consideravam a internet como o fim dos outros meios de comunicação. Contudo, conforme vimos na gradação histórica entre os filmes e as produções de séries na TV, o que ocorre é mais um compartilhamento de possibilidades, de técnicas midiáticas e de conhecimentos acerca dos recursos variados que podem ser aproveitados e desenvolvidos de acordo com as novas possibilidades ofertadas pela internet.

A evolução das tecnologias e o desenvolvimento de novos meios de comunicação não podem ser vistos como o anúncio da extinção dos meios tradicionais, no entanto, verifica-se que as mídias precisam se adaptar e compartilhar recursos umas com as outras para manter o equilíbrio no ambiente comunicacional. Neste sentido, a chegada da internet e das novas tecnologias de informação e comunicação não marcou o fim da TV, mas pontua um momento de transições necessárias no meio televisivo para que seja possível sobreviver no atual contexto de convergência midiática, com grande valorização aos processos de interação. (RUGGIERI; HOMSSI; CARNEIRO, 2020, p. 173)

Nesse contexto de convergência, surgiram os gêneros e seus subgêneros conforme as séries foram se desenvolvendo nos entremeios tecnológicos. Em muitos casos, observamos séries ligadas ao mundo literário, com uma divisão simples inicial entre dramas e comédias. Em 1970, por exemplo, verificou-se o uso inicial de um termo que transita entre esses dois mundos – dramédia, nessa época, exclusivamente ligado à televisão. Contudo, “foi somente um pouco mais tarde, do meio para o fim dos anos 1980, que apareceram as séries que são hoje mais citadas como dramédias francamente criadas como tais, com traços muito característicos, criadas com o propósito claro de serem combinações” (SEABRA, 2016, p. 148). Em 1997 foi, ainda, quando esse termo se popularizou com a estreia de *Ally McBeal* (Fox).

As séries, em seu início na televisão, sejam elas dramas ou comédias, ainda eram consideradas como algo não sério, como ficções simplórias demais e descartáveis. Entretanto, a visão nos anos finais da década de 70 e início da década de 80 é de que,

Desde as origens no rádio comercial da década de 1930, muitas séries foram rebaixadas como “novelas”. No entanto, a persistência e a popularidade delas são significativas, em um período em que grande parte dos dramas e das ficções tradicionalmente sérios tem se afastado da experiência social geral. A série, como uma forma, agora obtém prestígio na adaptação de obras conhecidas; na Grã-Bretanha, são significativamente anunciadas como “séries clássicas”, muitas delas retransmitidas nos Estados Unidos, com uma qualificação não menos significativa: “obras-primas do teatro”. Essa tentativa de mistura entre formas ficcionais literárias e dramáticas é interessante por si

só. Mas a importância cultural da série, como uma forma essencialmente nova, não deve ser limitada a esse tipo de ratificação da tradição. (WILLIAMS, 2016, p. 71)

Com essa visão perdurando na década de 80, nos anos 1990, com crises de audiência, os textos começaram a receber alterações e uma maior atenção com novos roteiristas e produtores. Aproximava-se a narrativa de um certo pessimismo realista, em uma tentativa de incentivar o público a continuar prestigiando a programação, como na proposta do cinema de Alice Guy-Blaché e Louis Feuillade, que mencionamos anteriormente. Nessa transição, as equipes trouxeram contribuições resultantes dos anos 1980 e questionamentos sobre as formas engessadas que eram usadas para a produção dos roteiros. A emergência da TV paga nos anos 1990 também alterou o modo de produção, com o retorno ao literário mais uma vez (série *Oz* da HBO) e a abordagem de novos temas tidos como transgressores, evitados nas TVs abertas.

[...] o estado da TV que observamos hoje é uma evolução no melhor sentido da palavra, e não apenas um fenômeno nascido por si só, de uma hora para outra. Mas também é fato que a narrativa dos roteiros dramáticos (e aí incluindo as comédias, que também deram um salto) amadureceu demais naqueles 10 anos, um período de tempo relativamente curto. O final da década de 1990 inclusive já foi considerado pelo pesquisador Robert Thompson como o declínio de uma suposta “segunda era de ouro”, que, de acordo com ele, teria começado em meados dos anos 1980 (nos anos 2000, estaríamos vivendo uma terceira, na perspectiva do autor). Considere-se válida ou não a terminologia aplicada pelo acadêmico, é fato que havia precedentes para o salto de qualidade que se via em breve. (SEABRA, 2016, p. 157)

Com o *streaming*⁴ estaríamos vivendo, então, uma quarta era de ouro da televisão com as séries, numa espécie de “televisão alternativa”. Esta, teve seu caminho pavimentado nos anos de experimentações da televisão, além de encontrar nessa trilha suas possibilidades de evolução e criação dentro do escopo tecnológico dos compartilhamentos. Antigas empresas que trazem sua experiência televisiva de anos, agora apostam em diferentes possibilidades de *streaming*, com aplicativos em diferentes aparelhos – inclusive nos televisores, o que condiciona a prática a velhos

⁴ O *streaming* introduz uma nova forma de consumir mídia pela internet ao permitir a manipulação e a visualização de um arquivo de mídia enquanto ele está sendo transmitido, sem a necessidade de esperar que o arquivo inteiro seja baixado. No caso de vídeos, o usuário pode assistir em tempo real à transmissão de outra pessoa. O *streaming* também oferece ao usuário controle sobre a mídia enquanto está sendo consumida, como avançar e retroceder (CASTELLS, 2017, p. 115). Ele traz o fluxo contínuo, a transmissão contínua, de forma oposta ao descarregamento/download total de dados, pois a transmissão ocorre sem armazenamento das informações do produto cultural acessado no dispositivo de acesso.

costumes. Além disso, as empresas buscam novas possibilidades narrativas, seja recorrendo a textos clássicos literários (*The Hollow Crown*), distopias que acompanham as complexidades do andamento social contemporâneo (*The Handmaid's Tale*) ou novas narrativas em modelos já consolidados (*Anne with an E*).

A relação próxima com o cinema designa as séries enquanto forma que compartilha características formais e de composição conteudística. A televisão, também relacionada com o cinema quando de sua consolidação em meados do século XX, se apresenta nesse entremeio composicional como coparticipante de formas e direcionamentos, evidenciando sempre seu caráter social: “a televisão surgiu, assim como o telégrafo, o telefone e o rádio antes dela, como uma resposta tecnologicamente sintética a um conjunto novo e radical de necessidades sociais, políticas e econômicas” (WILLIAMS, 2016, p. 14). Vejamos comparativos breves para elucidar essas aproximações.

A televisão, tal como se apresentou desde os momentos iniciais das *Smart TVs*, vinculou-se à internet por meio de canais de distribuição por *streaming*. Esta, em comparação com o cinema, ocupou um lugar mais próximo dos telespectadores e começou a dar-lhes certo controle sobre o que assistiam, conforme mencionamos anteriormente. À medida que os canais de televisão foram aumentando, cada vez mais os usuários puderam ter controle sobre seu consumo (ou a sensação de, ao menos). Contudo, assim como o cinema, a transmissão dos conteúdos na televisão ainda se faz por meio de uma programação com horários marcados. De modo diferente, com o aproveitamento das possibilidades advindas com a internet, o *streaming* busca a demanda dos usuários como motor para sua distribuição e produções.

As séries veiculadas por esses serviços, no curso das décadas iniciais do século XXI, absorvem os ideais do cinema com suas produções e técnicas compartilhadas (em parte com a televisão, também), favorecem a proximidade e controle do público, sendo possíveis de serem consumidas na televisão, no *laptop*, nos *smartphones*, *tablets*, enfim, apresentam flexibilidade quanto aos horários de consumo e a definição de uma programação própria, um desdobramento do *zapping* da televisão na transmissão e do consumo dos conteúdos *on demand* (por demanda).

A disponibilidade de conteúdos Over-the-Top (OTT), distribuídos diretamente para os consumidores através da Internet, dão lugar a uma franja de consumidores que se recusa a subscrever serviços pagos (*Cord-cutters*), valorizando plataformas e dispositivos diversos, de acordo com uma procura

ativa ou baseada em sistemas de recomendação e classificação coletiva. Paralelamente, o agendamento linear e cronológico de conteúdos apresentados pelos Guias de TV dos diferentes canais (também designado por EPG), deixa de servir de orientação ao consumo televisivo. A partir do momento em que o conteúdo passa a estar disponível para ser visto para além do horário de emissão, através de gravações armazenadas na box ou na nuvem, disponibilizadas pela maioria dos operadores de IPTV – serviço designado por *Catch-up TV* – o utilizador passa a ter autonomia para controlar o horário da visualização, podendo, inclusive, recomeçar um conteúdo – funcionalidade designada por *Timeshift* (Abreu, Nogueira, Becker, & Cardoso, 2016). (VELHINHO et. al., 2020, p. 47)

Os algoritmos⁵ utilizados para a programação das plataformas de *streaming*, entretanto, limitam o horizonte de escolhas dos usuários por conta de indicações baseadas nas últimas produções consumidas por estes. Os países onde os usuários se localizam também se apresentam como limitadores, pois determinados conteúdos, plataformas e serviços aparecem ou não em países selecionados. Exemplo disso, vem com a série em análise em nosso último capítulo, a série *The Hollow Crown* que, em março de 2022, saiu do catálogo da plataforma Amazon Prime Video e dificultou o acesso ao referido produto midiático. Essa limitação pode ser contornada por meio de acessos e domínios diferenciados, através do VPN, a Rede Anônima Virtual, mas exige conhecimento por parte do espectador para administrar a estratégia de acesso.

Ainda que existam tais limitadores-guia, a liberdade no consumo vem se consolidando cada vez mais, criando uma “cultura participativa” (JENKINS, 2009), onde o consumidor não é passivo na recepção da mídia escolhida. Ao nos referirmos aos receptores das mídias como consumidores, temos em mente não a recepção enquanto depósito sem interação dialética, mas o leitor/receptor como um “produto do texto” (BARTHES, 1999, p. 12), que se coloca enquanto parte interpretativa da obra com que se relaciona ao mesmo tempo em que a “consome” (assiste, lê, observa).

Diversas plataformas utilizam os recursos numéricos binários. Uma delas é o Youtube que surgiu em 2005 por conta da necessidade de compartilhamento de vídeos (ANGELETTI, 2020, p. 84). Em sua organização, apresenta anúncios publicitários no início, no meio ou ao final dos vídeos, tal qual o conteúdo produzido para a televisão e sua fragmentação na distribuição com os anúncios publicitários. Esses anúncios dependem de algoritmos que indicam quais produtores de conteúdos podem posicionar

⁵ Os algoritmos decorrem da característica numérica binária das mídias digitais a que aqui nos referimos. “[...] qualquer objeto da mídia digital pode ser descrito matematicamente, o que possibilita a sua manipulação algorítmica e as alterações programáveis”. (CANNITO, 2010, p. 75)

esses anúncios. Apesar de possuir esse fator publicitário de financiamento próximo à televisão nos moldes atuais, esse padrão não acompanhou a plataforma desde seus primórdios. O Youtube e a inserção dos anúncios começou a ganhar espaço conforme o consumo de vídeos a partir da plataforma aumentou e o mercado se voltou às suas possibilidades. Vale ressaltar que, diante das alternativas de programação na internet, bloqueadores de anúncios podem ser utilizados, alterando o modo de consumo, inviabilizando, de certo modo, o fator publicitário adotado.

A principal plataforma de *streaming* de filmes e séries *on demand* disponível no Brasil atualmente, a Netflix, não compartilha desse fator publicitário entre os episódios ou nos intervalos dos filmes. A Netflix e outras plataformas similares optam por outros modelos de mercado, como veremos adiante. As possibilidades tecnológicas – em seu desenvolvimento primeiro voltado para outros fins, a partir de uma demanda social e econômica específica – favoreceram o surgimento dos serviços de *streaming*, como compreendemos a partir das colocações realizadas por Raymond Williams (2016). As escolhas dos modelos mercadológicos são decorrências dessas possibilidades e demandas, como podemos observar, também, nas reflexões de Alfredo Caminos (2020):

A Netflix nasce de uma impertinência e de uma resposta a uma situação, que, segundo anedotas, decorre da impossibilidade da devolução de uma fita/filme físico em tempo e forma. Mas, além da anedota, a ideia de filmes “não físicos” constituir o nascimento, observava-se na internet já surgia ao final do Século XX uma possibilidade que dependia da tecnologia de transferência de dados. Tecnologia que, atualmente, inclusive, progredirá e se multiplicará na medida em que a dita transferência de dados se amplie, tal como ocorre em cada passo do presente. (CAMINOS, 2020, p. 31)⁶

A Netflix – e todos os serviços de *streaming* – nasce da confluência de possibilidades tecnológicas anteriores, além da crescente necessidade de consumo de produtos culturais e da necessidade de autonomia sobre esse consumo que, anteriormente, era regulado pelas grandes emissoras. A referida plataforma surgiu em 1997 como um serviço de aluguel de DVDs para assistir aos filmes em casa. “Sua principal característica foi o grande poder de adaptação às mudanças; atitude que, se não fosse tomada por sua principal competência, Blockbuster, não estaríamos falando

⁶ Netflix nace de una impertinencia y una respuesta a una situación, según las anécdotas por la imposibilidad de la devolución de una película física en tiempo y forma. Más allá de la anécdota, la idea de películas “no físicas” es el nacimiento, y la red internet ya se vislumbraba a fines del Siglo XX como una posibilidad que dependía de la tecnología de la transferencia de datos. Incluso progresará actualmente y se multiplicará a medida que dicha transferencia de datos se amplíe, tal como ocurre a cada paso del presente. (CAMINOS, 2020, p. 31)

desta plataforma em particular” (ANGELETTI, 2020, p. 85)⁷. O compartilhamento via *streaming* disponível nessa plataforma desde 2007, bem como em outras plataformas que compartilham da mesma tecnologia, evidencia para o público que pode escolher o conteúdo e a forma de consumir o conteúdo cultural a que se propõe. Não há um horário predeterminado para início e fim, nem um dia da semana fixo para esse compromisso – a recepção se altera, tal qual a sociedade contemporânea e líquida vem se alterando em volatilidade e velocidade.

Essa movimentação poderá nos direcionar para outras plataformas e possibilidades de consumo, contudo, com todo o histórico que buscamos resgatar com o cinema e a televisão em suas produções próximas às séries contemplamos o império do entretenimento como passatempo que se desenvolveu ao longo dos anos mediante as condições tecnológicas que foram avançando em seus contextos. As perspectivas tecnológicas, as práticas de produção e distribuição de acordo com diferentes perspectivas, antes focadas na oferta e agora nas demandas, foram se apresentando e nos guiando para uma compreensão sócio-histórica-cultural acerca da história das séries. Cinema, televisão e, agora, as séries através de plataformas de *streaming* se mostram como a tríade do passatempo audiovisual ao longo dos anos, como um longo triunvirato que segue as evoluções sociais para se adequar a diferentes tempos, compartilhando, ainda, ideias antigas de alcance, manutenção e manipulação de público: o pão e circo (CAMINOS, 2020, p. 39).

1.2. EXIGÊNCIAS E LÓGICAS MERCADOLÓGICAS: PRODUTORES E EMPRESAS

Após o breve histórico sobre o(s) contexto(s) das produções seriadas ou séries, a partir dos desdobramentos tecnológicos que foram ocorrendo nos últimos 40 ou 50 anos, vamos observar como alguns destes foram pensados dentro da lógica mercadológica. Propomos, então, uma reflexão acerca das exigências e demandas dos produtores, bem como das empresas relacionadas à indústria cultural, dentre elas, aquelas com enfoque na produção para *streaming*. O que permanece para nós nesse processo, a todo momento, é o receptor como a figura central do processo comunicativo.

⁷ “Su característica principal, fue el gran poder de adaptación a los cambios; actitud que, de haber sido tomada por su principal competencia, Blockbuster, no estaríamos hablando de esta particular plataforma” (ANGELETTI, 2020, p. 85).

Com a televisão e o cinema, as produções eram realizadas de acordo com as concepções a que cada estúdio se propunha. Na segunda década do século XXI, observamos que as plataformas de *streaming* ganharam outro nível na atenção dos usuários e na competitividade comercial para atingir o público, cada vez mais ligado a essa tecnologia, além do enfoque na demanda, que iniciou com a TV já na década de 90 (FERRARETTO; MORGADO, 2020, p. 100). Os canais de televisão que figuravam como grandes produtores de filmes e séries, como a HBO, por exemplo, antes centrados na oferta dos produtos, construíram suas próprias plataformas de *streaming*, ao mesmo tempo em que venderam os direitos de distribuição para outras plataformas.

O método da lógica tradicional de produção e distribuição dos produtos audiovisuais, com emissoras, produtoras, agências e anunciantes está mudando, como observou Newton Cannito, em 2010: “Os anunciantes contratam a agência, que, por sua vez, contrata uma produtora para realizar o filme e negocia com a emissora o custo de mídia. Agora esse esquema pode mudar” (CANNITO, 2010, p. 122). E está mudando porque temos demandas diferentes no ambiente tecnológico em que nos inserimos. A mídia é um negócio que se altera de acordo com as tendências do mundo dos negócios, com a globalização, a digitalização, a desregulamentação e a formação de redes globais de negócios multimídia integrados realizados a partir de parcerias estratégicas (CASTELLS, 2017, p. 20).

Uma alteração notável nesse fluxo de negócios decorre das leis de oferta e demanda. No contexto inicial de uma forma, observamos a lei da oferta em destaque, entretanto, a partir do momento em que esta se consolida, a lei da demanda se sobrepõe. No atual contexto social e midiático, a lógica da demanda se sobrepõe às decisões tomadas pelo complexo econômico das redes globais de produção cultural. Essa demanda atrela-se à recepção de um público que, apesar de ser considerado no contexto de uma “civilização de massa” (ECO, 2015, p. 26-27), estabelece individualidades que guiam, dialeticamente, cada vez mais, a organização da oferta nos serviços de *streaming*.

Assim como podemos observar nas indústrias pertencentes aos conglomerados que estão destacados por Manuel Castells (2017) no Gráfico 1 abaixo, a mídia digital é um negócio instituído verticalmente e controlado por um grupo relativamente pequeno de investidores (WOLFF, 2015, p. 130). Estes investidores corroboram na influência mútua

com os regulamentadores, o que nos leva a refletir sobre os meandros ideológicos que permeiam as relações e os produtos culturais.

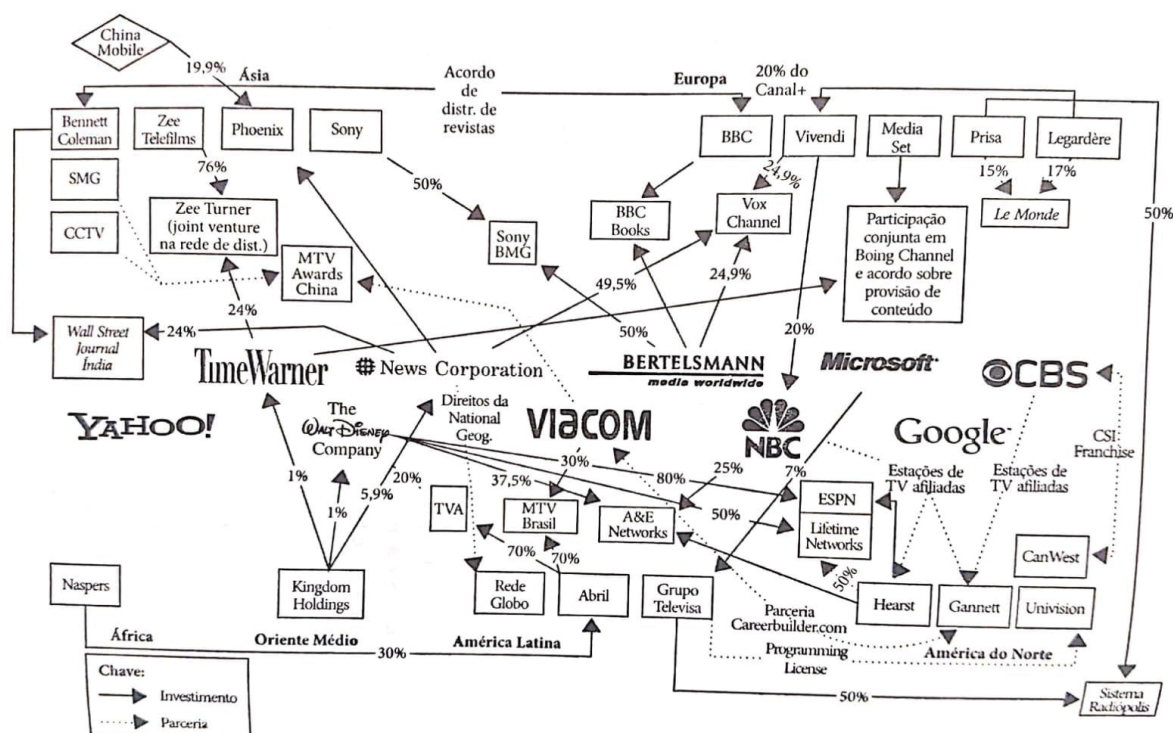


Gráfico 1. Interconexões entre grupos selecionados da mídia multinacional de segundo nível e o núcleo global (CASTELLS, 2017, p. 135)

Os conglomerados midiáticos, inseridos nas possibilidades de reprodutibilidade técnica de seus produtos culturais, se relacionam diretamente com os aspectos que ressaltamos no histórico da forma da série. Eles absorvem as possibilidades tecnológicas advindas dos contextos sócio-históricos para garantir o maior alcance possível em relação à recepção vinculada aos seus serviços. Temos a imitação reprodutível pensada no lucro (BENJAMIN, 1985, p. 166). Entretanto, diferente da posição apocalíptica de “destruição da aura” da obra de arte que se torna cada vez mais reprodutível, mencionada por Walter Benjamin (1985), existe o posicionamento dos integrados indicado por Umberto Eco em sua obra *Apocalípticos e Integrados* (2015), com o qual tendemos a concordar, uma vez que percebem as produções culturais atuais em sua “[...] adequação do gosto e da linguagem às capacidades receptivas da mídia” (ECO, 2015, p. 12).

Muito mais do que dominar as técnicas de produção, de reprodução técnica e de mercado para fidelizar os clientes e encontrar novas formas de lucrar no advento e consolidação do *streaming*, é necessário conhecimento de campo e criatividade para atravessar novas barreiras. Decorre dos novos modelos de negócio a exigência

de se criar algo esteticamente novo para levar ao público; além de ser um desafio, é uma oportunidade para o engendramento de formas novas ainda vinculadas às anteriores: “[...] a nova tecnologia havia permitido uma tendência substancialmente nova de comportamento e expressão que, se fosse oferecer um retorno decente, então teria de parecer e agir bastante como uma tendência antiga de comportamento e expressão” (WOLFF, 2015, p. 142).

Dentro desse desafio, ligado a práticas anteriores de oferta de produtos culturais e narrativas já bastante utilizadas, encontramos tendências que fomentam as produções de séries no escopo de atuação mercadológico do *streaming*, onde o foco encontra-se, cada vez mais, na demanda dos usuários e não na oferta. Essas tendências foram introduzidas brevemente pelos videocassetes e DVDs que trouxeram certo controle sobre a forma como os usuários consumiam os produtos audiovisuais. São essas tendências: (1) a passagem para uma lógica de demanda e não de oferta; (2) o pagamento de mensalidades para a flexibilização do consumo; (3) a tendência de um modelo de consumo mais fragmentado que corresponde ao indivíduo múltiplo, fragmentado da sociedade pós-moderna, ligado à maior autonomia do usuário para escolher sua grade de combinações; e (4) uma maior interatividade entre o ser humano e as máquinas (FERRARETTO; MORGADO, 2020, p. 115).

O primeiro ponto sobre o qual vamos tratar é a primeira tendência na questão da demanda, que se relaciona diretamente com a necessidade de recorrência ao literário como recurso narrativo/criativo para as novas produções. O retorno ao universo literário se dá devido ao aumento da demanda, bem como decorre da necessidade da oferta se manter constante e diversificada – seja a partir da proposta de uma repetição com variação (HUTCHEON, 2013), ou do esquema iterativo enquanto mensagem redundante (ECO, 2015, p. 268), onde há uma repetição da mensagem e dos padrões narrativos tantas vezes quanto houver a necessidade narrativa do receptor.

Não bastassem as produções que recorrem à literatura como fonte, encontramos práticas de trocas de produtos audiovisuais entre as empresas para aumentar o rol de produções disponibilizadas. Existem produções que primeiro são veiculadas na televisão e depois vão para as plataformas de *streaming*; e existem as produções que são diretamente produzidas e veiculadas pelas plataformas que farão o *streaming*, visto o aumento do domínio das indústrias que utilizam essa tecnologia (como vem ocorrendo com a Netflix, por exemplo). Vale aqui lembrar, a partir do

resgate histórico, um dos meios de distribuição dos filmes B com os quais as séries compartilham algumas semelhanças e práticas:

Os chamados estúdios B, financeiramente incapazes de organizar um sistema nacional de distribuidoras próprias, lançavam seus filmes sob o sistema denominado de *States Rights*, espécie de franquia pela qual um estúdio vendia para uma distribuidora independente (v.g. First Division) ou um indivíduo o direito exclusivo de distribuição de seus filmes em uma determinada base territorial por um prazo determinado (geralmente de três a cinco anos). Os franqueados recebiam uma porcentagem da renda de cada filme e tinham permissão para mudar o seu título e encomendar novos cartazes de propaganda, caso julgassem necessário. (MATTOS, 2003, p. 22)

O exemplo de A. C. Gomes de Mattos (2003) indica uma prática muito comum na contemporaneidade que é utilizada pelo serviço de *streaming* Netflix, sob o qual a distribuidora encomenda séries ou compra os direitos de distribuição de séries produzidas por outras produtoras, normalmente com prazo determinado para entrada e saída do catálogo. Muitas séries acabam ganhando notoriedade, seja no país de produção, seja em outros países, justamente através desse processo, como foi o caso de *Once Upon a Time* (ABC) e *Sherlock* (BBC) no Brasil, veiculadas pela Netflix após sua produção por outras produtoras – ainda que não tenham sido encomendadas.

Desde a implantação de seu serviço de *streaming*, a Netflix tem a prática de comprar licenças de exibição de outras emissoras que detêm os direitos autorais de determinadas obras. Apesar de ser uma prática comum, não ocorreu com as séries *The Handmaid's Tale* (rejeitada pela empresa em 2016) e *The Hollow Crown* (mantida no âmbito do *streaming* da BBC e, por um breve período, no Amazon Prime Video). É desse modo, entretanto, que a Netflix carrega o título de primeira distribuidora de conteúdo audiovisual no mundo digital testando o modelo de assinaturas. Michael Wolff (2015) faz um comentário com números de 2013 acerca do assunto e, se compararmos com os dias atuais, podemos adjuntar um considerável aumento nesses indicativos.

Curiosamente, entre os muitos momentos decisivos no desenvolvimento da empresa, a perda de seu acordo com a Starz, que previa inúmeras licenças de filmes, um aparente obstáculo, encorajou a companhia a fazer um tipo diferente de acordo que a transformaria novamente: a Netflix tinha de obter a licença dos programas de TV. Em um piscar de olhos, ela passou de site de locação de filmes (poucos milhões de pessoas por dia vão aos cinemas) para uma rede de reprises de televisão (40 milhões a 50 milhões de pessoas assistem à televisão todas as noites). (WOLFF, 2015, p. 88-89)

Dentro da lógica de propagação e manutenção no mercado de *streaming*, as plataformas utilizam essa tática chamada *Syndication*: “[...] o direito de reprise de

episódios antigos por um canal regional que não necessariamente pertence à rede de veiculação original” (SEABRA, 2016, p. 235). O ato de reprise, a princípio, pode ser visto como negativo ou pouco lucrativo, pois se a série já foi veiculada em canais, qual seria o interesse em revê-la? Os números que guiam os conglomerados de produtoras e canais de TV a cabo, contudo, nos mostram que séries com mais de 12 anos de término continuam sendo lucrativas e muito consumidas na Netflix, como foi o caso de *Friends*, por exemplo⁸.

Ao contrário do que se poderia pensar, esse é um movimento muito comum decorrente de séries em *syndication*: o sucesso posterior e a expansão do alcance do produto seriado quando disponibilizado no serviço de *streaming*. “O advento da *syndication on-line* em serviços de *streaming* veio somar enormemente a essas possibilidades, já que nenhum programa significativo de qualquer época fica esquecido por muito tempo” (SEABRA, 2016, p. 238). Exemplo disso ocorre com a série (hoje clássica) *Star Trek: The Original Series* (Desilu Productions, NBC, 1966), ou, mais contemporaneamente, com *Once Upon a Time* (ABC/2011), que ganhou maior visibilidade ao ser colocada no catálogo da Netflix.

O início de produções próprias ou “originais Netflix” começou há pouco tempo quando a empresa se consolidou no mercado – empresa que já está, porém, há mais de 20 anos no mercado, uma vez que foi fundada em 1997, tendo assumido o serviço de *streaming* no Canadá somente a partir de 2010. Associações com produtoras de diferentes países também são comuns atualmente, como é o caso da série brasileira *3%*, produzida pela Boutique Filmes, de São Paulo, para a Netflix originalmente. As “encomendas” não são exclusivas da Netflix, como podemos perceber com o serviço de *streaming* Hulu que encomendou a série *The Handmaid’s Tale* em 2016, com a participação de diversos produtores, porém com o selo da *Hulu Originals*. Depois de seu sucesso, passou pela *syndication* para diversos canais de TV Paga ao redor do mundo e outros serviços de *streaming*, como o Globo Play, no Brasil.

Há ainda outros movimentos dentro do mercado das séries que nos indicam trocas entre produtoras e retornos a determinadas produções com foco na demanda. Dentre os que são possíveis nos serviços de *streaming* temos: o movimento de resgate

⁸ Reunião de *Friends* só aconteceu pelo sucesso da série na Netflix, explica Lisa Kudrow. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/reuniao-de-friends-so-aconteceu-pelo-sucesso-da-serie-na-netflix-explica-lisa-kudrow/>> Acesso em: 03 fev. 2022.

de séries que foram canceladas em determinado canal e redistribuídas “incompletas” por outros, com um certo sucesso posterior; e o *remake*, como é o caso de *House of Cards*⁹, baseada nos romances de Michael Dobbs, criados a partir de suas experiências como secretário de Margaret Thatcher, que foi Primeira-Ministra do Reino Unido, entre 1979 e 1990. Uma primeira versão foi produzida pela BBC em 1990, com 3 temporadas tais quais os livros; e, um *remake* foi produzido pela Netflix em 2013, com grande sucesso. Além destes, temos o movimento de *reboot* que indica a retomada de uma série já iniciada em uma produtora e continuada em outra, tempos depois.

Se as produções respondem à demanda dos usuários na contemporaneidade, como esse modelo de mercado se mantém? Alguns entram com a publicidade implícita, que aparece em determinados produtos em cenas específicas – porém, este método se vincula ao momento de produção e o retorno financeiro se dirige à produtora do filme. Observando que o movimento de *syndication*, *remake* e *reboot* não são associados somente às produtoras, como as plataformas de streaming fazem para obter lucro?

Encontramos uma tentativa de resposta na segunda tendência que movimenta a produção das séries e seriados: a tendência ao pagamento por consumo por poder de flexibilização. Existem diversas plataformas de *streaming* e, assim como na televisão aberta *versus* a TV paga, temos serviços gratuitos e serviços pagos. Os serviços gratuitos fazem uso da disponibilização do conteúdo por *torrent* ou por *downloads*, caminhando cada vez mais para o *streaming*. Porém, as plataformas mais utilizadas pelos usuários são aquelas que oferecem serviços pagos com mensalidades muito mais baixas do que o que se pagaria para ter um serviço similar na TV paga. As plataformas *Over-the-Top* (OTT), inseridas nesse contexto de distribuição de conteúdo, são aquelas que distribuem o conteúdo diretamente ao usuário por meio da internet e podem ser agrupadas da seguinte maneira:

[...] SmartTV; dispositivos de conexão como *Set-top box* (STB) e consoles; serviços de subscrição de vídeo *on-demand* (SVoD); serviços gratuitos de vídeo *on-demand* (FVoD); e os sistemas híbridos de televisão (HBBTV) que não estão, geralmente, vinculados a operadoras e reúnem conteúdo de várias origens, nomeadamente OTT. (VELHINHO et al., 2020, p. 49)

⁹ Para maiores discussões acerca da série, as relações intermediáticas dos livros com a série e com os dramas shakespearianos, ver a tese de Doutorado de Elenice Koziel, *O Jogo do Poder: a transposição da trilogia literária House of Cards para as séries televisivas*. Defendida na UFPR em 2020.

Aqui, estamos nos referindo principalmente, aos SVoD e aos FVoD, relacionados à tecnologia de *streaming* na transmissão. Mas como, afinal, as produtoras e a televisão ganham lucro no mercado corrente sem a possibilidade de inserção de anúncios em suas plataformas no “meio” da atração (como um comercial) e com as possibilidades de “pular” um anúncio inserido no meio da programação escolhida pelo usuário? Uma das respostas vem de seus sócios e de uma variedade de financiadores para as empresas maiores participantes do conglomerado de empresas de criação de conteúdo. Outra resposta, mais próxima da proposta do *streaming*, estaria na predição de Newton Cannito (2010): “[...] algumas características técnicas do digital abrem a necessidade de novos modelos de negócio, que se baseiem cada vez menos em anunciantes e cada vez mais em pagamento direto do espectador” (CANNITO, 2010, p. 116).

O valor de uma grande plataforma deriva do valor potencial de sua audiência de bilhões de pessoas ao redor do mundo e da(s) maneira(s) como a tecnologia pode transformar a vida de seus usuários e alterar seu comportamento – é claro, cobrando um pedágio por fazer isso. As plataformas são também, no futuro imaginário, um tecido conector, um ecossistema, um funil (escolha a metáfora) pelo qual outros negócios irão interagir com sua base de usuários – e, por essas conexões, elas também esperam faturar sua parte. (WOLFF, 2015, p. 40)

A publicidade institucional parece ser o modelo de negócio mais desejado pelos serviços de *streaming* disponíveis hoje. Ela trata da identificação do público com a marca, criando uma comunidade. Esta gera “contratos” de longo prazo e demanda contínua de pagamento de mensalidades pelos espectadores consumidores das produções disponíveis nas plataformas. Seu “[...] objetivo é gerar desejo e construir demanda e associações em longo prazo com o produto [...]” (WOLFF, 2015, p. 67). O marketing direto, outro modelo de negócios disponível para a indústria do entretenimento, não atende tanto ao que essas empresas têm como modelo de negócios, uma vez que ele pressupõe o retorno imediato e é mais volátil.

“Simplesmente não é um sistema que é compatível com a troca de anúncios baseada em respostas rápidas – e é como as redes amortizam os custos maciços da programação. É caro escolher as propriedades promissoras, produzir pilotos de algumas delas, enviar uma seleção para virar série e dar a todos um aumento quando um ou dois programas viram sucesso e dispensar os que afundam” (Jay Sears *apud* WOLFF, 2015, p. 77)

O pagamento para uso das plataformas é, portanto, o modelo mais recorrente nos serviços de *streaming*. O Youtube, por exemplo, é uma das plataformas que utiliza

essa estratégia com o Youtube Premium e ainda, assim, disponibiliza o uso gratuito, limitado em alguns pontos, para todos os usuários. Associam-se anúncios inseridos no início ou no meio dos vídeos dos produtores de conteúdo; o que não ocorre para os assinantes. É a chamada “publicidade sem atritos”, conforme Robert Kynel, vice-presidente do Google e chefe de conteúdo e operações no Youtube menciona. Essa estratégia publicitária “[...] permite aos espectadores clicarem em um botão TrueView para pular anúncios e cobra dos anunciantes apenas quando seus anúncios são vistos (WOLFF, 2015, p. 91). Vale destacar que esta plataforma contempla a produção livre de seus usuários e não de produtos midiáticos como os que vemos no escopo dos demais serviços de *streaming* que estamos destacando, vinculados a grandes produtoras.

Aplicativos e extensões inseridos nos aparelhos e navegadores removem a necessidade de se acompanhar a reprodução dos anúncios publicitários, inabilitando o botão TrueView e qualquer outro contato com a publicidade. Estes inviabilizam uma única opção de retorno financeiro para a plataforma. Até o momento não há contraponto a esses gadgets utilizados pelos usuários para burlar os anunciantes, talvez até por seu caráter primeiro que não oferecia um “Youtube Premium” para os assinantes e não previa os bloqueadores de anúncios. Plataformas VoD como Netflix, Amazon Prime, Globo Play, Hulu, dentre outras, inseridas no mercado das plataformas que utilizam o *streaming*, têm a estratégia de pagamento mensal dos usuários em troca do uso ilimitado de suas plataformas; com ressalvas do número de telas na Netflix e do número de canais acessíveis no Amazon Prime.

Vale mencionar, todavia, que em 13 de outubro de 2022, a Netflix no Brasil noticiou um novo plano na plataforma, trazendo uma perspectiva próxima da proposta do Youtube e da televisão. Este plano tem valor inferior, porém possui anúncios inseridos antes e no meio dos filmes e séries. No contexto brasileiro, este é um direcionamento inovador dentre as diversas plataformas disponíveis e pode ditar um movimento de mercado associado ao segundo tópico das tendências de produção.

Entre os executivos de TV, já se firmou a percepção de que a maioria dos espectadores nos grupos econômicos de maior interesse não distingue mais entre TV aberta, cabo e *streaming*. Na imprensa, tornaram-se comuns os relatos de que números cada vez maiores de assinantes estão deixando para trás seus pacotes de TV a cabo todos os anos e migrando para serviços *on demand* e outros dispositivos que vêm suprir a demanda por gravadores e um sinal decente de canais abertos. (SEABRA, 2016, p. 284)

Esse movimento corrobora a nossa perspectiva de observar a nova lógica de mercado centrada na demanda; entre março e abril de 2021 foi realizada uma pesquisa tendo como foco obter dados para o presente estudo. Pudemos constatar que a grande maioria dos espectadores utiliza serviços de *streaming* pagos, em detrimento das possibilidades gratuitas existentes na internet (Gráficos 2 e 3).

Grandes monopólios de redes televisivas continuam inseridos na indústria por terem criado seus próprios serviços de *streaming* entrando nesse mercado para competir com empresas que possuem “somente” a plataforma de *streaming*, como é o caso da majoritariamente mencionada Netflix. Vejamos os gráficos abaixo, resultados de nossa pesquisa, para os comparativos.

Quais canais de distribuição pagos via streaming você utiliza?

461 respostas

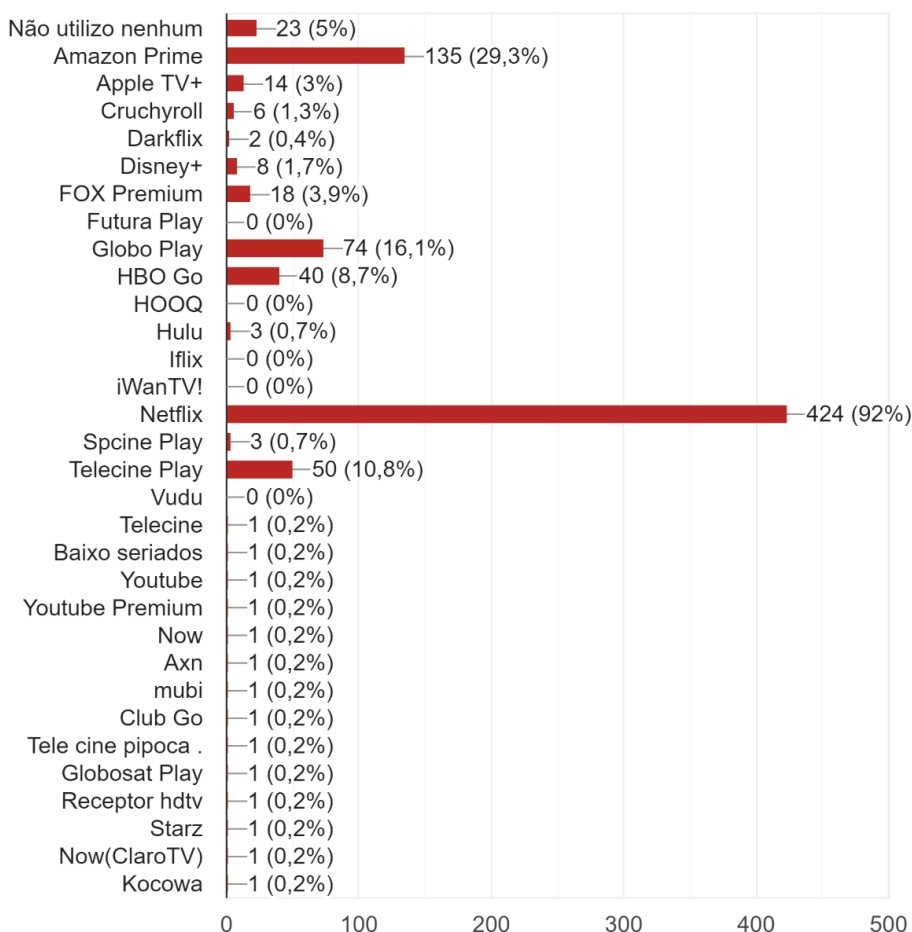


Gráfico 2. Espectadores de serviços de *streaming* pagos

Se abrirmos um comparativo com o serviço de TV a cabo, de acordo com nossa pesquisa, podemos observar alguns dados interessantes. O *streaming* pago, dentre os 461 participantes, foi a opção mais votada com 66,6% (307 pessoas). Em detrimento de

meros 22,1% (102 pessoas) que têm acesso a TV a cabo paga. Praticamente um terço dos usuários de *streaming* fazem uso da TV a cabo – no comparativo entre serviços pagos. Se levarmos o comparativo para os serviços gratuitos, observamos uma pequena parcela dos usuários como conhecedores de serviços de *streaming* via *torrent*, gratuitos: 6,7% (31 pessoas). O que nos chama mais atenção ainda, é a quantidade ínfima de pessoas que indicam a TV aberta como opção de entretenimento: 4,6% (21 pessoas).

Quais canais de distribuição gratuitos via streaming você utiliza?

461 respostas

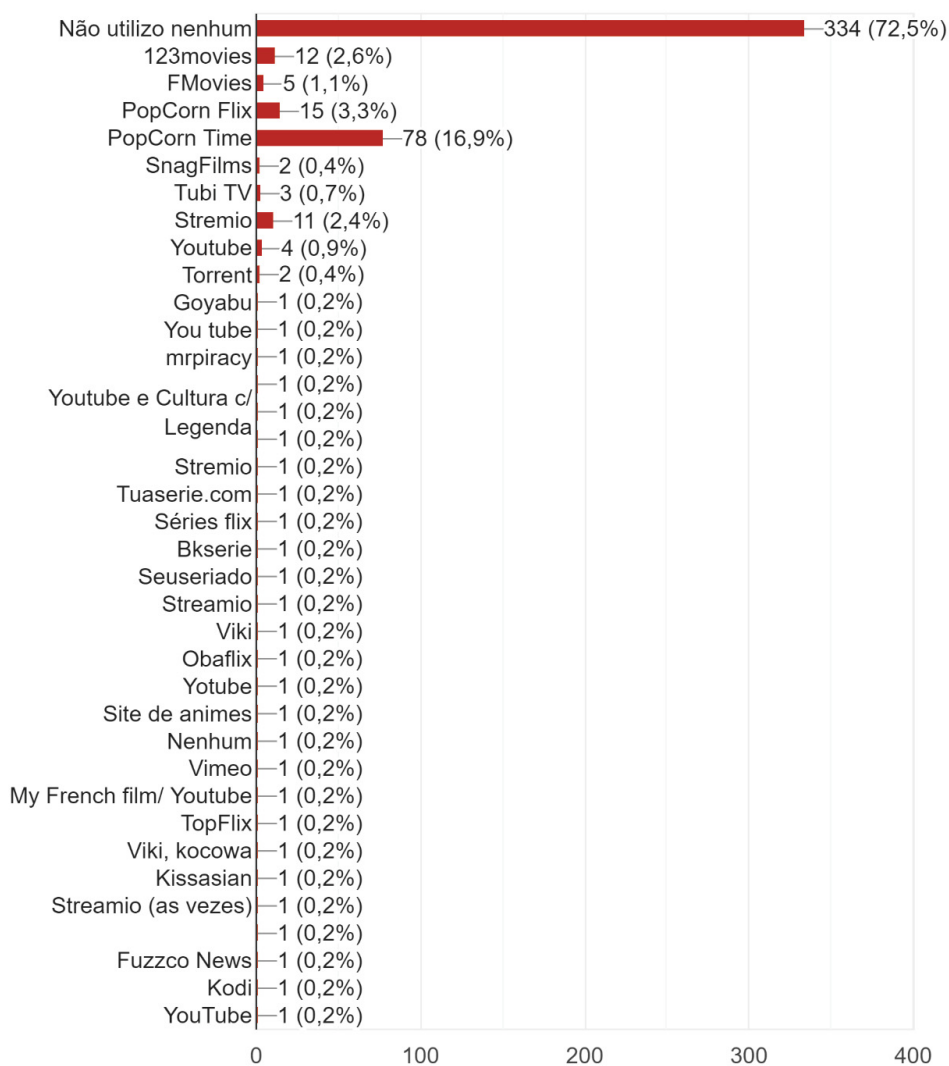


Gráfico 3. Espectadores de serviços de *streaming* gratuitos

Qual das opções abaixo você mais consome?

461 respostas

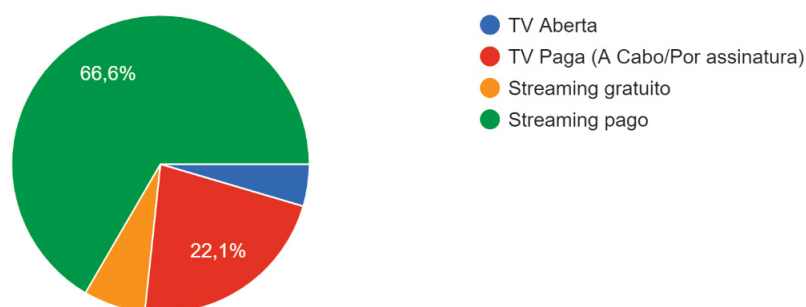


Gráfico 4. Serviços de entretenimento e escolhas dos consumidores

O que nos parece justificar esse volume de usuários para os serviços de *streaming* pagos é a praticidade de uso em qualquer aparelho, como elencamos em um gráfico posterior (Gráfico 10) sobre os aparelhos mais utilizados para se assistir às séries e seriados, além da resposta a uma demanda mais individualizada. A evolução das tecnologias e os novos meios de distribuição dos produtos culturais não são meios de extinção das mídias anteriores. Precisamos pontuar que esse direcionamento indica um momento de transições que se mostram necessárias para sobreviver num contexto de convergência midiática, valorizando os processos de interação com os espectadores que são cada vez mais usuários (RUGGIERI; HOMSSI; CARNEIRO, 2020, p. 173).

“Vivemos hoje em um mundo em que todo aparelho é uma televisão”, contou Richard Greenfield, analista de mídia e tecnologia da BTIG. “A TV está simplesmente virando vídeo. Meus filhos assistem *Boa sorte, Charlie!* na Netflix. Para o meu filho de dez anos, isso é TV”. Os consumidores não querem saber “se um programa vai passar às oito horas”, disse ele. Paul Saffo, especialista em previsões de tecnologia no Vale do Silício, diz que os espectadores passivos deram lugar a “caçadores ativos”, espectadores que controlam o que e quando assistir. (WOLFF, 2015, p. 91)

O modo de se observar a televisão tem se alterado socialmente de acordo com nosso contexto volátil e múltiplo, principalmente, na faixa etária de público abaixo dos 40 anos. Além da questão dos aparelhos, conforme comentamos acima e vemos no Gráfico 10, essa quantidade de usuários dos serviços de *streaming* parece se justificar pelo comparativo do valor pago para acesso ao serviço de TV a cabo e o valor pago para acesso aos serviços de *streaming* que é menor e possibilita maior autonomia aos usuários na escolha dos produtos culturais a que terão acesso, sem vincularem-se a um determinado horário fixo para assisti-los semanalmente, como é a prática dos canais de TV paga.

Os serviços de *streaming* em plataformas específicas de produtos audiovisuais que não são produzidos por usuários, como o Youtube, não trazem publicidades no meio da programação interrompendo o *bingewatching*. Esse foi um dos motivos mais citados, inclusive, na pesquisa que estamos usando para identificar pontos importantes relacionados ao consumo de séries. Dos 461 participantes, 316 apontaram motivos para a pergunta aberta: “Você consegue citar pelo menos um motivo para o maior consumo de séries distribuídas por *streaming* ao invés de canais de TV por assinatura? Se sim, cite abaixo:”. Destes 316, ao menos 67 participantes responderam algo relacionado aos valores da TV a cabo que são muito maiores na relação custo-benefício com os serviços de *streaming* diante dos títulos que são oferecidos, além da autonomia dada ao usuário. Observemos o comentário de um dos participantes:

Aqui, acredito que o que pesa são os valores, pois se for comparar, a maioria dos streamings disponíveis são mais baratos que as TVs por assinatura. Outro ponto importante é o fato de que nas TVs por assinaturas há um número reduzido de canais, o que "obriga" o consumidor a comprar mais planos caso queira desbloquear mais canais. Nos streamings, na grande maioria pelo menos, há uma única mensalidade para se ter acesso a todo o conteúdo disponível na plataforma.¹⁰

A mudança nessa perspectiva parece ter ocorrido quando, em 1992, os canais de TV a cabo se viram não mais obrigados a somente transmitir seus produtos, com a Lei de Proteção ao Consumidor e Competição da TV a Cabo (WOLFF, 2015, p. 125). Dessa forma, abriu-se o mercado para uma mudança das empresas de cabo para produtoras de conteúdo que poderiam utilizar os produtos por elas produzidos como mercadoria para vender e reproduzir em outras emissoras. As participantes desse jogo foram as companhias telefônicas e as próprias empresas de cabo que se viram “privilegiadas” pela extensão de sua oferta de cabos. No início da internet e dos serviços de *streaming* coincidiu a oferta do provedor de acesso digital com a internet DSL que, contudo, demandava investimento por parte das outras empresas para implantação de um sistema de troca de dados no fluxo dos cabos. Estruturaram-se, assim, estúdios e produtoras que hoje podem atuar somente neste espaço, ou manter canais de distribuição televisivos e por *streaming*.

O que resulta dessa associação entre criador, produtora e os canais é um conceito que será oferecido à rede e é chamado de *pitch* (traduzindo literalmente, uma proposta a ser “lançada” ou “jogada” para o comprador). Feita essa proposta inicial, a emissora decide dar sinal verde à(s) produtora(s), em associação com o estúdio, para contratar elenco e equipe e

¹⁰ Comentário de um dos participantes de nossa pesquisa realizada entre março e abril de 2021.

filmar um episódio-piloto, ou simplesmente piloto, uma representação da premissa da série que pode vir a ser o seu primeiro episódio (“Pilot” ou alguma variação disso). Executivos então assistem, avaliam potencial, públicos e perfis, expõem as filmagens a audiências-teste fechadas e, se confirmada essa etapa, a emissora fará um pedido inicial de mais episódios – e é importante salientar que literalmente dezenas de *pitches*, e mesmo de pilotos realizados, são recusados todos os anos. (SEABRA, 2016, p. 54)

Apesar de interligados quanto ao conteúdo, a internet enquanto parte do sistema de comunicação digital, foi o principal setor afetado pela transformação tecnológica que ganhou espaço nas últimas três décadas (desde os anos 90). A estrutura organizacional e institucional da comunicação sofreu alterações nesse processo, que aqui valem destacar pelo seu direcionamento mercadológico:

- Comercialização generalizada da mídia na maior parte do mundo;
- Globalização e concentração das empresas de mídia por meio da formação de conglomerados e de redes;
- A segmentação, customização e diversificação de mercados da mídia com ênfase na identificação cultural do público;
- A formação de grupos empresariais multimídia que se estendem para todas as formas de comunicação, inclusive, claro, para a internet;
- E uma convergência empresarial crescente entre corporações de telecomunicação, de computadores, da internet e da mídia. (CASTELLS, 2017, p. 103)

A comercialização generalizada da mídia deriva das inter-relações empreendidas entre os conglomerados que concentram as mídias e suas produções. Diversas empresas firmam parcerias ou investem umas nas outras para que haja uma certa globalização, mas, ainda assim, a concentração de poder de distribuição e produção permanece nas mãos de poucas empresas de entretenimento, conforme vimos no Gráfico 1. Diante desse cenário, que agregou mais ainda certos conglomerados de poder, a distribuição e o consumo mais fragmentados ocorrem justamente pelas inter-relações empreendidas entre as grandes empresas e outras vertentes menores. Figura nesse cenário, a terceira tendência que fomenta o mercado de produção de séries: o consumo fragmentado correspondente ao indivíduo múltiplo da sociedade pós-moderna, com maior autonomia do usuário para escolher sua grade de combinações, numa pseudoindividualidade (ADORNO, 1985, p. 128).

Do ponto de vista empresarial, podemos observar uma justificativa de que essa multiplicidade e fragmentação atende às demandas do público e uma pretensa customização do conteúdo. Essas demandas são respondidas com ofertas dos produtos midiáticos de maneira culturalmente diversificada a fim de atingir diferentes públicos.

A mudança do conteúdo sustentado pelo anunciante para conteúdo sustentado pelo usuário também mudou a natureza da programação, transportou a ênfase tradicional do mercado de massa de um público mais jovem para os moradores da casa que tinham decidido pagar por um pacote mais completo de TV a cabo. E assim começou a florescer a nova era de ouro da televisão, com uma programação *focada em um público mais exigente* – assim como a mídia digital estava fazendo o máximo possível para aumentar sua base de massa. (WOLFF, 2015, p. 119, grifo nosso)

É como um modelo *à la carte* em que se paga pelo que se consome e se quer consumir e não por um combo que não é aproveitado inteiramente (WOLFF, 2015, p. 159). Os participantes de nossa pesquisa indicaram esse fator como determinante para a preferência aos serviços de *streaming*. Nesse comparativo, ainda temos os produtores de conteúdo que se tornam, cada vez mais, as próprias antigas empresas de TV a cabo, além das produtoras focadas na demanda e as produtoras que cresceram e criaram autonomia para suas próprias produções. O desempacotamento dos serviços de TV a cabo beneficia muito mais estes produtores do que o empacotamento que se fazia anteriormente.

As vantagens observadas pelos produtores decorrem da venda para diferentes plataformas e o múltiplo lucro advindo dessa possibilidade. Porém, isso atinge os consumidores que se veem no mesmo padrão do empacotamento da TV a cabo, onde se compra(va) um grande pacote por um valor alto, com diversos canais não aproveitados. O que acontece com os consumidores agora na terceira tendência é a necessidade de se pagar por diversos serviços. A partir desse quadro, surge o questionamento sobre a possibilidade de real acesso, pois até quantos serviços de *streaming* o usuário estará disponível para pagar? Para mensurarmos brevemente, um pacote padrão de TV a cabo ofertada em comparação ao consumo dos principais serviços de *streaming*, vejamos alguns dados de nossa pesquisa (Gráfico 5) sobre os participantes que têm ou não acesso à TV por assinatura:

Você utiliza TV por assinatura?
461 respostas

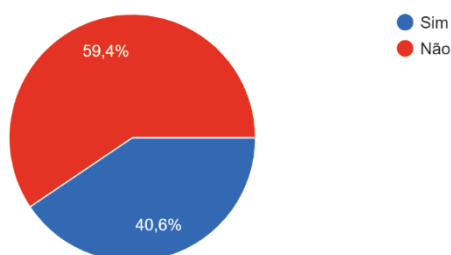


Gráfico 5. Porcentagem de usuários de TV a cabo

Dos 461 participantes, 274 pessoas não possuem TV por assinatura (59,4%) e 187 possuem (40,6%). Entre os que responderam que utilizam a TV a cabo, 30 pessoas indicaram como principal provedora a empresa NET/Claro TV. Ao observarmos os planos de serviço de TV, temos como preço para o plano mais básico, em março de 2022, com 130 canais, R\$89,90. Destes canais, como podemos observar no Gráfico 6 a seguir, muitos deles, se não todos, foram indicados pelos participantes como disponíveis para acesso. Alguns dos indicados são empresas produtoras de grandes séries e filmes como a Warner, a HBO, a TCM, dentre outras que disponibilizam seus produtos a posteriori para algumas – torna-se necessário frisar a palavra “algumas” – empresas de serviço de *streaming*.

No comparativo de preços, constatamos que, os três serviços de *streaming* mais citados no Gráfico 2, conforme disponibilizado anteriormente, foram a Netflix, Amazon Prime e Globo Play. Considerando seus planos mais básicos, sem combos ou adicionais de telas, tal qual fizemos com a TV por assinatura, temos, respectivamente: R\$25,90, R\$9,90 e R\$19,90. Com um total de R\$55,70 na assinatura de todos estes serviços, observamos um valor R\$33,20 menor com uma oferta vasta de documentários, séries e filmes em 3 plataformas. O valor do desempacotamento, com o serviço *à la carte* das diferentes plataformas de *streaming* ainda é, comparativamente, menor do que os serviços ofertados pela TV por assinatura e pouco parece afetar os consumidores uma vez que, em sua cartela de opções, o cancelamento é simplificado e existem outros fatores encorajadores – como veremos na próxima seção. Contudo, esse comparativo nos indica um dos fatores de preocupação das emissoras e produtoras em prover seus próprios canais de *streaming*, além do aumento das práticas de *syndications*, uma vez que a tendência de lucro é focada, agora, no pagamento para consumo por poder de flexibilização.

Na sociedade em rede, a mídia opera principalmente de acordo com uma lógica comercial, a despeito de seu status legal. Ela depende dos anunciantes, dos patrocinadores corporativos e dos pagamentos dos consumidores para obter lucro em nome de seus acionistas. Embora existam alguns casos de serviço público relativamente independentes (por exemplo, a BBC, a TVE espanhola, a RAI italiana, a SABC sul-africana, a CBC canadense, a ABC australiana e outros), essas emissoras enfrentam uma pressão crescente para comercializar sua programação a fim de manter sua audiência diante da competição do setor privado. (CASTELLS, 2017, p. 119)

Algumas das empresas mencionadas ofertam pacotes de serviços onde o plano de telefonia fixa e/ou móvel, a internet e a disponibilização dos canais “a cabo” são todos

fornechos pela mesma empresa por uma prestação mensal que inclui todos os serviços. Alguns dos participantes indicaram o uso do aparelho BTV, que é um aparelho que capta o sinal de TV por assinatura e o reproduz em diferentes aparelhos através do sinal da internet. O mesmo ocorre com a tecnologia IPTV, indicada por três dos participantes, com o “ZALTV” ou o “SSPTV”, onde os conteúdos são transmitidos todos por *streaming*, ou seja, com uso da internet também há a captação do sinal da TV por assinatura e sua reprodução em diferentes aparelhos, predominando o uso em TVs e Smart TVs.

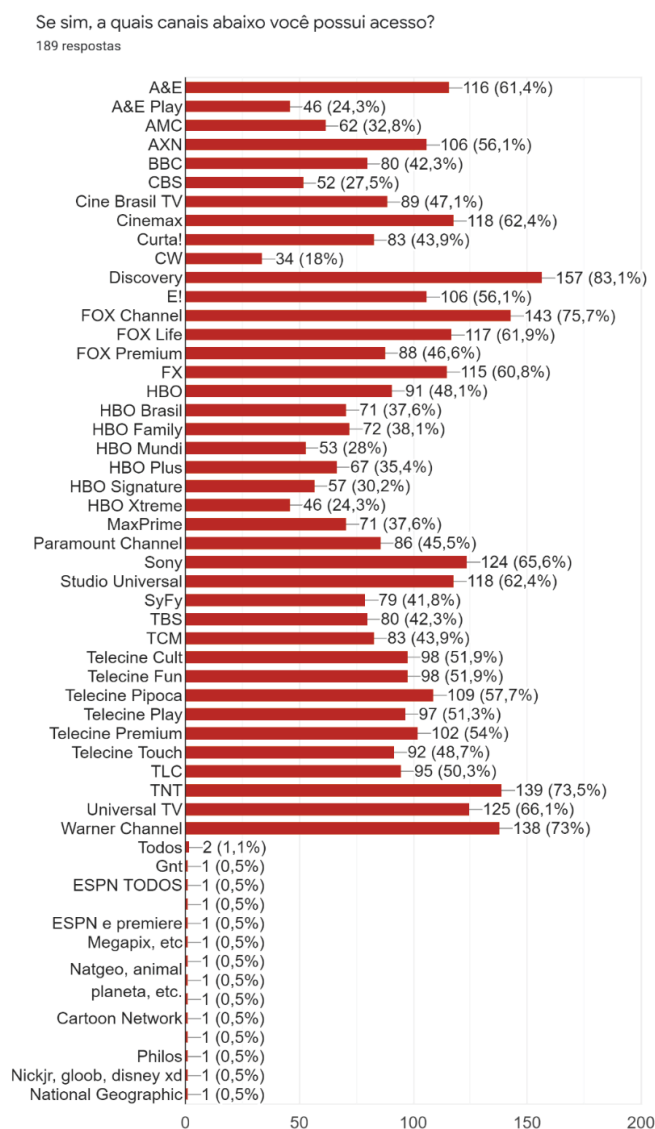


Gráfico 6. Canais de TV acessíveis para os usuários de TV por assinatura.

A mobilização das indústrias televisivas e dos conglomerados midiáticos no sentido de transmitir a sensação de *zapping* sem perder a audiência numa espécie de fragmentação, não alterou sua conduta na programação tradicional, mas obrigou-as a oferecer plataformas de *streaming* relacionadas às suas marcas e alternativas à

produção multifacetada e consumo fragmentado. Com essa fragmentação, chegamos a uma prática comum em nossa contemporaneidade que é a distribuição de nosso tempo de consumo em vários dispositivos simultaneamente. Ao mesmo tempo em que assistimos a um filme, série ou seriado por meio de uma SmartTv, com o celular participamos de redes sociais. Essa prática é descrita como *screen-shifters* (VELHINHO et al., 2020, p. 68) e se relaciona à quarta tendência de movimentação do mercado das séries e seriados: a maior interatividade entre o ser humano e as máquinas. Na pressão comercial de se manterem ativos, o *screen-shift* do usuário é útil para a lógica mercadológica, uma vez que consegue abordar seus patrocinadores, acionistas, anunciantes em diferentes plataformas para atingir uma quantidade maior de público a partir do rizoma publicitário criado e cobrado para essas diferentes plataformas.

Antes, observávamos uma lógica de mercado centrada nos negócios realizados pelas produtoras, a partir da encomenda ou produção própria e a chave era o conteúdo produzido por elas: a prática da oferta ou o *get audience*. Com as novas possibilidades que elencamos até o momento, e que serão retomadas quando observarmos os receptores no centro do processo comunicativo, observamos que existe um público segmentado que compõe o rol de vários assinantes das plataformas de *streaming*. Com estes, a chave da lógica de mercado não advém do padrão de comportamento de consumo dos usuários de TV Aberta: *sell audience > get audience > merchandising* (transações) (CANNITO, 2010, p. 111-112).

Vemos assim que as quatro tendências de negócios que analisamos compõem um ciclo diante das possibilidades advindas do contexto tecnológico, social e cultural onde as séries se inserem. Entretanto, como ocorre a regulamentação destas empresas? De maneira geral, observa-se a regulamentação das telecomunicações no mundo todo como forma de infraestrutura do serviço público, que sofrem alterações de acordo com as políticas locais dos diversos países. Além disso, caminhamos para um cenário que analisa, cada vez mais, as possibilidades de regulamentação da mídia. Neste escopo, a mídia é regulada a partir das instituições políticas e ideológicas do Estado (CASTELLS, 2017, p. 163).

Destacam-se dos conglomerados e das estratégias de mercado, uma não neutralidade dos agentes envolvidos. Estes acabam sendo controlados e determinados (ou envolvidos de diferentes maneiras) na medida em que o governo reconhece a estrutura de determinadas formas culturais como relevantes socialmente.

Isso ocorreu com a televisão ao longo de quase cem anos em que se tentou interferir na tecnologia relacionada à sua expansão (WOLFF, 2015, p. 129).

A evolução das políticas regulatórias foi resultado de estratégias para gerar poder por meio da articulação de interesses comerciais e políticos, disfarçados em discursos sobre as maravilhas tecnológicas e a escolha do consumidor e apoiada por modelos econômicos que cultuam a autoridade superior da Mão Invisível. (CASTELLS, 2017, p. 161)

Com as mídias digitais, porém, observamos ainda uma baixa regulamentação ou um certo controle feito a uma distância segura diante do que os governos propõem. Ainda assim, a *British Broadcasting Corporation* (BBC), por exemplo, corporação pública de rádio e televisão, produtora e distribuidora de produtos midiáticos, dentre os quais *The Hollow Crown*, oscila entre estes dois padrões de regulamentação. É uma empresa que tem seu custeio pago por taxas cobradas de todos os lares que possuem televisores no Reino Unido, através de uma parceria público-privada, que estende seus serviços locais para o globo todo por meio do *streaming*. Ela funciona como um instrumento-chave de controle político e cultural da mentalidade liberal pró-Londres, mas ao mesmo tempo, é parte da infraestrutura do serviço público.

A intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correção da convicção implícita de que cultura de massa seja a produção de cibo cultural para as massas (entendidas como categoria de subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como “cultura exercida ao nível de todos os cidadãos”. Embora isso, não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas; não há forma de criação “coletiva” que não seja medida por personalidades mais dotadas, feitas intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências e as instâncias dos outros. (ECO, 2015, p. 54)

Enquanto consumidores, podemos compreender, a partir dessa argumentação, o cenário cultural midiático a que estamos expostos. Percebemos que as relações empreendidas entre produtores e receptores são dialéticas, no sentido de uma contraposição em forma de diálogo, onde os lados envolvidos se influenciam mutuamente, tal qual na metáfora da ampulheta de trocas culturais proposta por Patrice Pavis (2015b). Ao mesmo tempo que as tendências de negócios se alteram por conta dos fatores tecnológicos, as lógicas do mercado observam na recepção, a necessidade de mudança. A demanda por um retorno ao literário está embutida nesse movimento que, no processo comunicativo atual, tem como principal ator, o receptor.

2. A RECEPÇÃO DAS SÉRIES E SUAS ESPECIFICIDADES FORMAIS

2.1. AUDIÊNCIA CRIATIVA: O RECEPTOR EM FOCO

As tendências mercadológicas relacionam-se diretamente com a recepção. Nestas, o modelo de consumo mais segmentado corresponde ao indivíduo múltiplo e fragmentado da sociedade pós-moderna, que dá maior autonomia para o usuário escolher sua grade de combinações – além de indicar uma maior interatividade entre o ser humano e as máquinas. Contudo, dentro dessa lógica, não podemos considerar apenas a atuação do mercado sobre os receptores, precisamos considerar estes como agentes ativos e críticos diante dos produtos culturais que consomem.

Estudiosos da indústria cultural, nas décadas de 80 e 90 do século XX, consideravam a indústria do entretenimento como alienante (VALENZUELA, 2016, p. 26). Nesse período, porém, ela passa a ser observada pelo viés de diferentes teorias da recepção como, por exemplo, com Stanley Fish (2001) e Norman Holland (1975). Com estas contribuições, preponderou a ideia de que o leitor não era um receptor passivo dos produtos culturais que consumia, mas um receptor crítico que preenche as lacunas deixadas pelo texto, seja ele verbal ou não-verbal. A recepção é ativa, conforme Robert Stam (2003, p. 256), ao retomar o papel do espectador ao longo da história do cinema e da literatura: “O espectador era agora entendido como mais ativo e crítico, não o objeto passivo da “interpelação”, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído”.

Na medida em que os receptores se relacionam com os produtos culturais, devemos conceber sempre sua participação na construção dos significados. Essas camadas de significação dependem do construto cultural que está impregnado nos espectadores que o ressignificam de acordo com suas experiências. Ao levarmos essas questões em consideração, podemos observar o modo como os espectadores se relacionam com as produções culturais seriadas uma vez que eles podem assumir diferentes direcionamentos e padrões de comportamento: aqueles que assistem sem se entregar ao *bingewatching*; aqueles que assistem séries como se fazia com a TV enquanto pano de fundo sonoro, sem prestar atenção à narrativa; aqueles que assistem como passatempo e fazem uso de múltiplas telas ao mesmo tempo; e aqueles que compõem a comunidade de fiéis (ECO, 2015).

Umberto Eco (2015), ao mencionar as HQs, fala da criação do símbolo em torno de uma narrativa e sua supressão ao final de uma determinada história. Tal fenômeno ocorre também com as séries – sejam elas baseadas em livros ou não. Nas séries que se baseiam em livros, diferentemente daquelas que não o fazem, ao perder o símbolo visual proveniente do contato primeiro com a série, o receptor pode buscar os livros em sua continuidade para manter a mitificação do símbolo presente. Exemplo disso é a série *Anne with an E* (Pelican Ballet; Northwood Entertainment; CBC Productions, Netflix, 2017) que, após 3 temporadas, foi cancelada. Um dos participantes de nossa pesquisa, ao indicar uma das séries por ele consumida, corrobora a nossa perspectiva de manutenção do símbolo: “Anne with an E (tenho os livros e já estou lendo porque a Netflix cancelou e quero saber o final) [...]”. Por essa perspectiva, Eco reitera que

[...] trata-se de uma reação muito mais maciça de uma comunidade de fiéis, incapaz de suportar a ideia do desaparecimento repentino de um símbolo que até então encarnara uma série de aspirações. O histerismo provém da frustração de uma operação empatizante, uma vez que passa a faltar o suporte físico de projeções necessárias. Cai a imagem e, com ela, caem as finalidades que a imagem simbolizava. A comunidade dos fiéis entra em crise, e a crise é não só religiosa, mas também psicológica, porque a imagem revestia uma função demasiado importante para o equilíbrio psíquico dos indivíduos. (ECO, 2015, p. 246)

Apesar dessas comunidades de fiéis trazerem uma noção de massa concordante, predomina na recepção contemporânea o individualismo cada vez mais acentuado e crítico. Este se dá na experiência e na crença de uma agência única performada individualmente diante de escolhas possíveis dentre as “ideologias” presentes. Ao invés de “empurrar” um mesmo objeto cultural para uma audiência massiva como estratégia de marketing, cria-se uma pretensa individualidade no modo de expor o catálogo nas plataformas. Manovich (2001, p. 42) menciona que “Os novos objetos midiáticos asseguram aos usuários que suas escolhas – e, conseqüentemente, seus pensamentos e desejos inerentes – são únicas, ao invés de pré-programadas e compartilhadas com os outros”¹¹. Esse individualismo cria certos padrões de comportamento como, por exemplo, o tempo despendido para assistir as séries ao longo da semana e o turno mais apropriado para os receptores se colocarem de acordo com os horários tidos como comerciais (conforme Gráficos 11 e 12).

¹¹ “New media objects assure users that their choices – and therefore, their underlying thoughts and desires – are unique, rather than preprogrammed and shared with others” (MANOVICH, 2001, p. 42).

A combinação de identificação e individualismo está na origem da cultura do *individualismo ligado em rede* que os sociólogos descobriram ser o modelo de sociabilidade na sociedade em rede (Wellman, 1999; Castells, 2001; Hampton, 2004, 2007). Na era da internet, os indivíduos não se isolam na realidade virtual. Pelo contrário, eles expandem sua sociabilidade usando a riqueza das redes de comunicação a sua disposição, mas o fazem de maneira seletiva, construindo seu mundo cultural em termos de preferências e projetos, e modificando-os de acordo com a evolução de seus interesses e valores pessoais (Katz e Aakhus, 2002; Center for the Digital Future, 2005, 2007, 2008; Castells, 2007). (CASTELLS, 2017, p. 174)

A pretensa agência do receptor/leitor/espectador em relação ao significado leva em consideração, em alguns casos, a necessidade que existe de complementar certos *gaps* nas transições de imagens relacionadas na produção de séries/seriados. Esse preenchimento indica a necessidade de inserção da(s) própria(s) experiência(s) e conhecimento prévios do receptor objetivando a compreensão daquilo que está sendo representado. Tal afirmação abrange a noção de historicização que leva em consideração o espectro de possibilidades de interpretação que o criador da adaptação e o receptor dos textos-fonte têm em suas mãos. A compreensão dos significados de um texto não está totalmente atrelada ao texto fonte, com toda a gama de significados pré-existentes, mas depende de seus interlocutores, adaptadores, receptores e/ou leitores na atualidade. Dessa forma, entendemos que a comunidade interpretativa onde a série/seriado se insere, altera a compreensão da forma e conteúdo por conta desse leitor ativo que está atrelado ao conceito de historicização presente nesse processo dialético. Ou seja, a “historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 2015a, p. 197).

Quando nos referimos aos receptores das séries, tratamos com dois conceitos relacionados com os espectadores e usuários. Enquanto usuário, pressupõe-se que o indivíduo que consome a mídia em questão possui agência sobre as escolhas que determinam os produtos midiáticos consumidos, sendo que “[...] o potencial para que a audiência controle suas práticas comunicativas aumentou substancialmente com os desenvolvimentos da cultura da autonomia e o surgimento da autocomunicação de massa” (CASTELLS, 2017, p. 183). No entanto, enquanto espectador, tem-se a ideia de que o receptor simplesmente aguarda o produto midiático ser fornecido em determinado veículo de mídia; ele simplesmente “espera”, sem operar a plataforma.

Entretanto, seja espectador ou usuário, o agente que consome o produto cultural não é passivo, mas sempre participante do processo comunicativo. Castells afirma que

[...] quanto maior for a autonomia dada aos usuários pelas tecnologias de comunicação, maiores serão as chances de que novos valores e novos interesses adentrem a esfera de comunicação socializada, atingindo, assim, a mente pública. Portanto, o surgimento da autocomunicação de massa, como chamo as novas formas de comunicação em rede, aumenta as oportunidades de mudança social, sem, no entanto, definir o conteúdo e o objetivo dessa transformação. As pessoas, ou seja, nós mesmos, somos ao mesmo tempo anjos e demônios e, por isso, nossa maior capacidade de atuar na sociedade irá simplesmente projetar abertamente quem de fato somos em cada contexto temporal/espacial. (CASTELLS, 2017, p. 26)

Esse público agente, portanto, é dividido pelas produtoras e emissoras de acordo com algumas características, os quadrantes: masculino e feminino abaixo dos 25 anos e masculino e feminino acima dos 25 anos. De acordo com os quadrantes e com o modo de uso de determinadas plataformas de *streaming*, alguns produtos culturais aparecem mais ou menos na pretensa individualização do consumo proposta pelos marketings dessas empresas. Em nossa pesquisa, é válido ressaltar que a maioria dos participantes foi representado pelo público feminino: 359 pessoas (77,9%).

Selecione o gênero com o qual você mais se identifica:

461 respostas

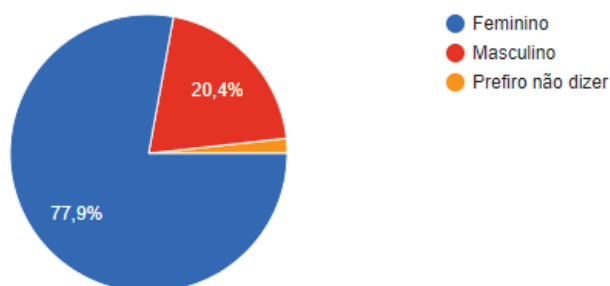


Gráfico 7. Gênero dos participantes da pesquisa

A recepção, nesse contexto de transmissão por *streaming*, fomenta cada vez mais a mobilização dos espectadores nas redes sociais quando do aceite ou não do final das séries. Alguns estudiosos (SEABRA, 2016, p. 226) mencionam que esse movimento não interfere realmente nas produtoras, como vemos em várias tentativas que não levaram a renovações de temporadas (*Anne with an E* é um exemplo recente dessa questão), enquanto outros estudiosos (WOLFF, 2015; CANNITO, 2010) acreditam que são fatores determinantes dos moldes futuros de uma série a expectativa e o retorno da recepção do público. É um contraponto entre “[...] defender a visão idealista de um grupo

bem restrito em contraposição à mais básica mentalidade das grandes redes, que é lucrar com seu produto” (SEABRA, 2016, p. 226-227). No final, quem acaba guiando a decisão pela longevidade da série são os lucros da grande rede produtora, ainda que o nível de autonomia dos usuários venha aumentando cada vez mais (CASTELLS, 2017, p. 183).

Para medir a recepção desses usuários existem serviços que registram o número de espectadores ligados em determinado programa, de determinado canal, em determinado horário. Nos Estados Unidos, por exemplo, pelos levantamentos realizados pela Nielsen – empresa que mede a audiência das emissoras de televisão – observa-se, cada vez mais, um menor consumo de canais convencionais, considerando TV aberta e TV a cabo. Esse fato deve-se à crescente facilidade de acesso a diferentes tecnologias, como o *streaming*: “A Nielsen corrobora a conclusão, anunciando que a indústria televisiva tradicional está entrando em um longo período de declínio estrutural como resultado da competição com serviços de *streaming*, que trazem bem menos comerciais, quando trazem algum” (SEABRA, 2016, p. 88).

Os *ratings* feitos por empresas como a Nielsen não medem a eficácia e a recepção do público quanto ao que os agradou. Já nas plataformas de *streaming* há uma classificação em estrelas, “*like* ou *deslike*” ou popularidade dentro da plataforma que direcionam para outro sistema de medida de recepção. Esse modo de classificação do consumo se apresenta bem mais eficiente diante do novo mercado que se fortalece com o *streaming*. Ainda assim, há uma modelização, ou melhor, uma padronização das produções de acordo com as classificações, onde se colocam todos os “positivos” em um mesmo direcionamento coletivo de gostos.

A disponibilização de episódios pode ser feita semanalmente, como na TV, ou esporadicamente, sem compromisso algum e obedecendo apenas ao ritmo da produção. Ou então, como se tornou comum, uma temporada pode ser ofertada inteira de uma vez e assistida segundo a conveniência do espectador (retomando aquela ideia do *binge watching*, tendo em vista que o modelo mais uma vez privilegia a serialização). *Essa alta flexibilidade, somada a uma indefinida possibilidade do serviço, inviabiliza por completo as formas atuais de tomada de audiência usadas na TV e mesmo a avaliação de sucesso ou fracasso de uma série dentro dos parâmetros a que estamos acostumados.* (SEABRA, 2016, p. 280-281, grifo nosso)

Na perspectiva de levarmos nossa discussão para o espectador enquanto agente ativo e dialético, dentro das possibilidades ofertadas na relação com as plataformas de distribuição via *streaming*, encontramos a possibilidade que é compartilhada em parte com a televisão, de interação. Proposta de diferentes maneiras

ao longo da história da televisão (advento do controle, chamadas especiais no meio das séries e novelas para interação, etc.), a interatividade foi facilitada conforme a tecnologia se alterou. A interação só se mostrou mais positiva quando o espectador teve a impressão de influenciar o conteúdo assistido, como foi o que ocorreu na década de 80 com os videocassetes, onde o usuário poderia gravar, controlar os programas que gostariam de assistir, interrompendo a oferta em fluxo contínuo, adaptando-a para seu gosto. Alguns níveis se desenvolvem no processo de interação simultânea, onde os usuários se veem como agentes e não somente como consumidores. Essa interação

[...] se chama “reatividade”, já que o espectador apenas reage ao escolher uma opção. Ainda que o usuário fizesse sua escolha pelo controle remoto de uma interface de TV digital, sua participação não poderia ser considerada alta. É preciso atentar ao fato de que o grau de interatividade não está diretamente relacionado à disponibilidade de nova tecnologia, e sim à opção estética e ao formato do programa.

[...] além do nível reativo, existem ainda outros dois níveis: o “coativo”, em que o usuário pode controlar a sequência, o ritmo e o estilo de programa; e o “pró-ativo”, em que o usuário pode controlar tanto a estrutura quanto o conteúdo. Nesse caso, o canal de retorno fica sempre disponível, possibilitando que se enviem e recebam informações em tempo real. Ao pensarmos em televisão dessa forma, assumimos que pessoas comuns são capazes de se tornar produtoras de conteúdo, o que daria à TV caráter semelhante ao do YouTube, na internet, em que o usuário, além de consumir, alimenta o ambiente com suas produções. Esse seria o nível máximo de interação, assim como a possibilidade de usar o canal de retorno imediato para ações interativas, como jogos em rede. (CANNITO, 2010, p. 147)

Nesse sentido, os usuários das plataformas de *streaming* se definiriam como reativos e coativos. Tais níveis ficam no patamar de utilização das plataformas e consumo dos usuários. A interatividade, portanto, nos lembra do caráter de usabilidade das plataformas. A apresentação gráfica dos veículos de *streaming* em diferentes dispositivos e em diferentes contextos se torna latente; sem contar com as diversas sugestões de produtos culturais de acordo com os perfis de usuários que variam em locais diferentes. A interface determina a facilidade de uso e o alcance de público de uma determinada plataforma, pois não se deve esperar que todos os públicos de todas as faixas etárias sejam capazes de interagir com as plataformas com a mesma facilidade.

Além disso, diante da multiplicidade de títulos, observou-se um novo problema advindo das possibilidades da rede de internet – encontrar o título para assistir. “No final do século XX, o problema não era mais como criar um novo objeto midiático como uma imagem; o novo problema era como encontrar um objeto que já existe em algum

lugar” (MANOVICH, 2001, p. 35)¹². O *zapping* da televisão é, nesse ponto, além de uma relação intermediática com as plataformas de *streaming*, uma decorrência da tecnologia onde o *streaming* e as interfaces “intuitivas” neles criadas se inserem (MANOVICH, 2001, p. 65), no sentido de encontrar os produtos culturais. Algo que veio para facilitar a usabilidade dos televisores, por exemplo, foi a transformação dos controles remotos com uma certa padronização das teclas indicadas no modelo MEO, ou no modelo mais simplificado, como utilizado em televisores da marca Samsung, o ONE Remote. Já referente à usabilidade das plataformas de *streaming*, temos alguns fatores a considerar que guiam visualmente e intuitivamente os usuários a partir do uso de controles remotos ou em telas *touchscreen*:

Em termos de modelos gráficos (A), foram identificadas sete componentes disruptivos a partir dos casos identificados, nomeadamente: A1) *layout* ajustável de acordo com o conteúdo; A2) efeitos 3D aplicados à grelha; A3) *look & feel* de *desktop* (aspecto visual de ambiente de trabalho do computador) em termos de ícones e *widgets* (elementos de interação); A4) listas em carrossel com cartões de conteúdo com múltiplas dimensões; A5) temas mais claros com uso de gradientes; A6) uso de máscaras de cor e vídeo como *background* (fundo) e; A7) uso de formas pouco convencionais como diagonais e círculos. Em relação às componentes sociais e de personalização da experiência, patente nos modelos de interação (B), foram sistematizadas oito componentes: B1) conteúdo gerado pelo utilizador e *self-broadcasting* (transmissão autónoma); B2) comunidades e redes sociais baseadas em preferências de visualização e atribuição de *ratings* (classificações) calculados por visualizações em massa (e.g. Trakt); B3) notificações e rastreamento de conteúdos para facilitar o *binge-watching*; B4) listas de recomendação organizadas por categorias; B5) menus de reações e de *rating* de conteúdos para refinar os sistemas de recomendação; B6) listas personalizadas por perfil; B7) recomendações baseadas no contexto e; B8) ativação de perfis por proximidade, linguagem natural e uso de *second-screen* (segundo ecrã). Estas componentes foram sistematizadas a partir de soluções comerciais, mas também protótipos em desenvolvimento que ainda não se encontravam disponíveis no mercado, e continuam a constituir exceções à norma, facultando pistas orientadoras de novas abordagens que respondam ao contexto atual e aos comportamentos contemporâneos dos utilizadores. (VELHINHO et al., 2020, p. 49-50)

A *Grafic User Interface* ou GUI (Interface Gráfica do Usuário) surgiu como componente a ser pensado nas telas em 1971 com o desenvolvimento das tecnologias informáticas em um trabalho inovador da empresa Xerox. A partir de 1980, com o Macintosh, a Apple começou a trabalhar mais com essa interface (CANNITO, 2010, p. 137). Nesse início, ao abordarmos o conceito da GUI, temos a interação com o usuário guiada através de símbolos (*widgets*) que podem ser manipulados para se

¹² By the end of the twentieth century, the problem was no longer how to create a new media object such as an image; the new problem was *how to find an object that already exists somewhere*” (MANOVICH, 2001, p. 35).

obter um resultado prático. É com esse reconhecimento da tela interativa que questões gráficas e de personalização da experiência vêm surgindo cada vez mais, de acordo com a mudança nos padrões de mercado. Vejamos como esses componentes aparecem em alguns dos principais serviços de *streaming* por nós resgatados nesse trabalho: Amazon Prime Video, Netflix, Paramount+, Disney+ e HBO Max, conforme destacamos nas imagens seguintes.

Todos iniciam com foco no logo criado para os aplicativos. Após a introdução, chegamos em diferentes direcionamentos. Todos os serviços de *streaming* observados apresentam a simultaneidade de várias séries e filmes como opções no catálogo. Alguns separam os produtos em categorias relacionadas à originalidade de produção da plataforma como forma de dar credibilidade aos títulos. Outros são relacionados aos algoritmos que captam informações sobre séries assistidas anteriormente e nos indicam produções relacionadas e similares quanto ao jogo narrativo, como na Figura 2, onde observamos o título da seção como: “Porque você assistiu a Ozark”, por exemplo. Há, ainda, a simultaneidade que é fornecida por essas plataformas: a possibilidade de continuar assistindo ao produto cultural que estava assistindo em outro aparelho, num novo aparelho. A plataforma grava seu *pause* e facilita sua continuidade em momento posterior, com ou sem ação do usuário.

No serviço da Amazon Prime Video, observamos na homepage uma interface que já nos direcionam para os tópicos possíveis para serem navegados, sem que seja necessário acessar um menu acessório. Há um fundo escuro com destaque para as letras mais claras. O fundo escuro parece ser um padrão nessas plataformas que tentam normalizar a “escuridão” que nos envolve para assistir um filme em uma sala de cinema. Nas listas iniciais de filmes e demais títulos, temos o destaque para as produções originais da Amazon, como um movimento de fortalecimento da marca dentro do mercado de serviços de *streaming*. As listas de recomendação são organizadas de acordo com algumas categorias, como esta dos originais ou “Continuar Assistindo”, “Seus canais”, “Adicionados recentemente”, com destaque para alguns títulos na faixa superior da tela. Não há, porém, uma classificação de acordo com a categoria do filme ou série. Se o usuário quiser assistir a uma comédia, direcionará o cursor para as categorias, onde encontrará a divisão por estilos.

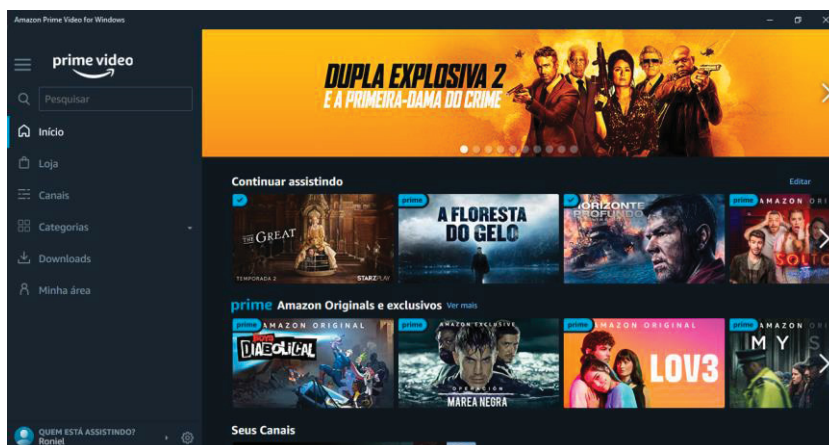


Figura 1. Interface do aplicativo Amazon Prime Video para Windows/PC

Na interface da *homepage* do website da Netflix, que compartilha o padrão com o aplicativo para Windows/PC, temos uma organização gráfica um pouco diferente, ainda que com o mesmo fundo escuro. Títulos recentemente adicionados ao catálogo aparecem em destaque com um breve trailer para divulgação, como podemos ver abaixo na indicação de *The Last Kingdom*, em março de 2023. Logo na sequência, encontramos categorias divididas de acordo com a classificação dos produtos culturais. Mas, também encontramos classificações mais “livres”, todas organizadas de acordo com os algoritmos que rastreiam o comportamento do usuário, como “Porque você assistiu a...”, “Para ver e relaxar”, “Principais escolhas para você”, “Assistir novamente”, dentre outras.

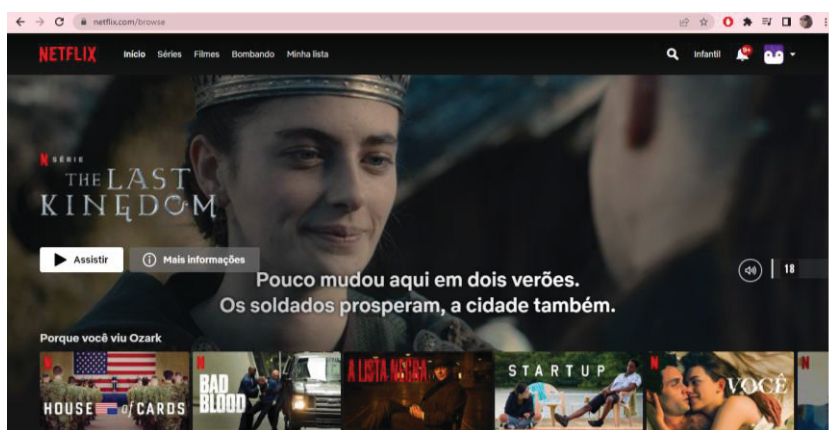


Figura 2. Interface da homepage do site Netflix do Brasil

Quando selecionamos um título para assistir, observamos um novo desenho em 3D da interface que destaca o título e traz algumas informações: o sinal de positivo para classificação do usuário quanto ao seu gosto pelo título (que guiará os algoritmos), o ano da série de acordo com a temporada selecionada, a faixa etária, o número de temporadas, a qualidade do vídeo e, logo abaixo, uma linha do tempo indicando o avanço

de determinado episódio assistido pelo usuário. Esse recurso é compartilhado em todos os serviços de *streaming* aqui destacados e ocorre independentemente do aparelho utilizado. Após uma imagem que traz um frame do episódio sobreposto do play – um widget/símbolo universal que guia o usuário no relacionamento com a interface –, logo abaixo das informações gerais de temporada (T1) e episódio (E2) acompanhado do nome, temos uma breve sinopse do episódio indicado na linha temporal acima. Elenco, produtores, atores, também são recorrentes no aplicativo.

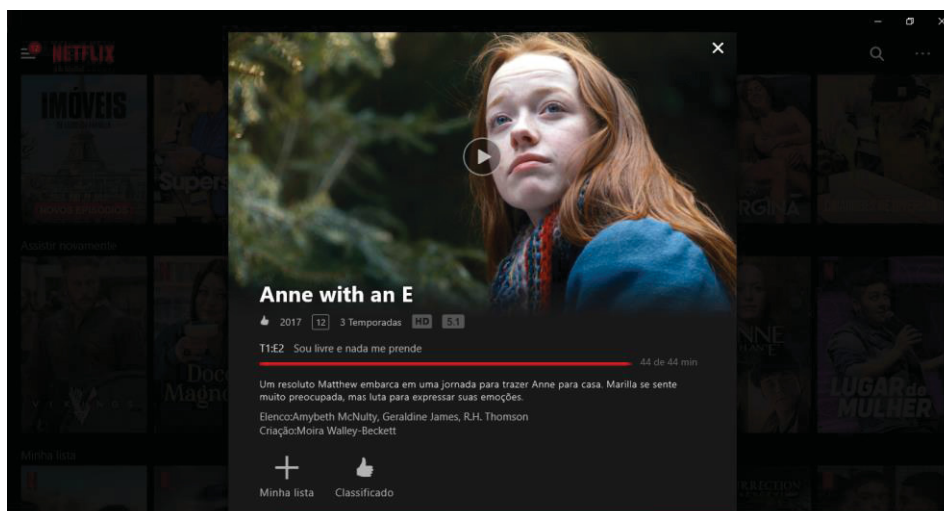


Figura 3. Interface do aplicativo Netflix para Windows/PC ao selecionar determinada série

Os aplicativos em uso em *smartphones* indicam a recorrência do fundo escuro e as letras claras que, além de compartilharem o aspecto cinematográfico, facilitam a leitura dos títulos e informações com o contraste criado. Nos aplicativos da Paramount+ e HBO Max, observamos uma interface gráfica com efeitos próximos do 3D e destaque maior para os títulos sugeridos do que os aplicativos Amazon Prime Video e Disney+ que trazem um destaque para as sugestões, mas em menor escala. Os destaques se alteram conforme o horário e local onde o usuário acessa o aplicativo ou os sites dos serviços. Contudo, além dessa alteração, existe mais de uma sugestão nos aplicativos, algumas indicadas através das “bolinhas” embaixo do destaque, como é o caso do Paramount+, enquanto os demais aplicativos simplesmente alteram a apresentação da interface inicial.

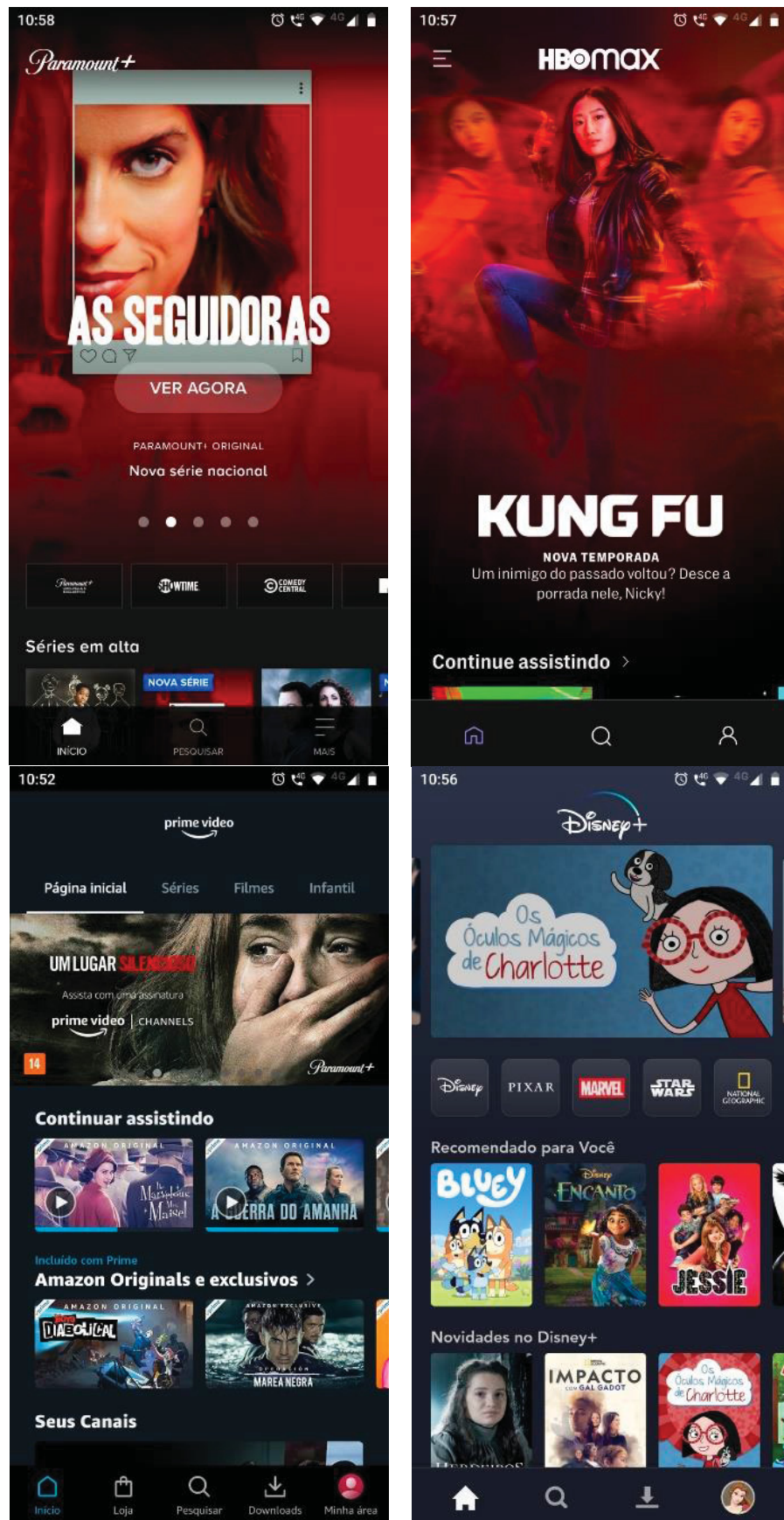


Figura 4. Interface da homepage dos aplicativos dos serviços de *streaming* Paramount+, HBO Max, Amazon Prime Video e Disney+ em um smartphone

Outro aspecto que ressaltamos nos aplicativos para smartphones é o que ocorre, principalmente, no serviço da Netflix e da Amazon Prime Video ao entrar no aplicativo. Após certo tempo sem uso, encontramos a pergunta: “Quem está assistindo?” antes do devido acesso aos produtos culturais ali presentes. Avatares são escolhidos e nomeados. Estes funcionam como “pastas” em que as preferências de cada usuário são separadas dos demais algoritmos quando a conta é compartilhada para mais usuários/telas.

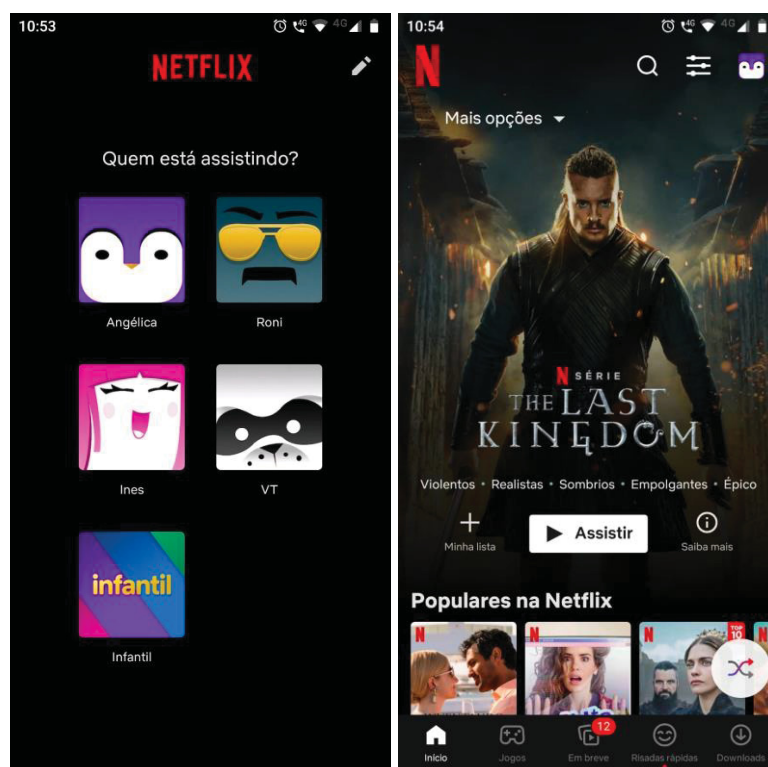


Figura 5. Interface inicial com perfis dos usuários e homepage do aplicativo do serviço de *streaming* Netflix em um smartphone

Nesse ponto, podemos resgatar brevemente a abrangência dos públicos em diferentes países que terão ou não contato com a série. Muitas vezes uma série pode ter grande sucesso no Brasil, mas não alcançar os números esperados pela empresa em outros países determinantes. De que forma as empresas escolhem os países que serão alcançados por suas produções através desses displays organizados de forma a padronizar a marca? De acordo com a recepção e indicativos de usabilidade? Em tempos de internet facilitada, é mais difícil definir os limites de seu alcance com os acessos por *torrent* e os *streamings* gratuitos disponibilizados em sites e aplicativos específicos. Porém, se nos basearmos nas estratégias oficiais das empresas, que visam lucro e maior acesso em suas plataformas de *streaming*, podemos compreender quais produções serão fomentadas em determinados países. Como retoma Alfredo Caminos (2020) ao

argumentar sobre o debate desenvolvido por Roma de Alfonso Cuarón em 2018: “A Netflix aplica uma estratégia de globalização programática e reconhece que não basta a disseminação de conteúdos estadunidenses, em inglês e indiferenciados, sem combiná-la a uma estratégia de localização (Rivero, 2019)”¹³ (CAMINOS, 2020, p. 34).

É nesse sentido, por exemplo, que encontramos dificuldade no acesso à série *The Hollow Crown* (BBC). Disponível por um curto período no serviço de *streaming* do Amazon Prime Video em contexto brasileiro, após o mês de março de 2022, a série foi retirada de catálogo e só conseguimos acessá-la através da compra dos DVDs ou a partir de serviços de *streaming* e *Torrent* gratuitos, como o PopCorn Time. Em contextos anglófonos, todavia, há a possibilidade de acesso à referida série ainda após o mês de abril de 2022. Essa estratégia de localização é compartilhada por diferentes plataformas de *streaming*, e nos parece ser conduzida por interesses históricos, sociais e ideológicos, além dos óbvios pretextos mercadológicos de oferta e demanda.

Somada a essa percepção da distribuição, devemos considerar as diferenças culturais nos contextos de recepção e as implicações para compreensão de determinadas referências contextuais. Costumes e tradições são compreensíveis em determinados contextos, mas podem não ser totalmente contemplados nos demais contextos culturais. A identificação da audiência exige uma compreensão de seus vários códigos culturais. Assim, a evolução do formato e do conteúdo das mensagens da mídia, sejam elas genéricas ou específicas, depende da mudança cultural das sociedades e da comunidade interpretativa em que os indivíduos se inserem (FISH, 1992, p. 191). Cada sociedade tem seu próprio caminho e seu próprio ritmo nessa evolução. Mas como a sociedade em rede é global, há semelhanças e interdependências no processo de transformação cultural. Essas semelhanças ocorrem em níveis sincrônicos. Uma vez que o costume anacrônico se vê enfocado, as contradições e incompreensões são grandes; ocorre uma “decodificação aberrante”:

O panorama muda completamente ao considerarmos uma mensagem emitida para uma massa indiferenciada de receptores e veiculada através de canais da comunicação de massa. Nesse caso, quem emite a mensagem inspira-se num código comunicativo que *a priori* já se pode prever como não compartilhado por *todos* os receptores. (ECO, 2015, p. 368)

¹³ “Netflix aplica una globalización pragmática y reconoce que no basta con la diseminación de contenidos estadounidenses, en inglés e indiferenciados, sino que debe combinarlo con una estrategia de localización (Rivero, 2019)” (CAMINOS, 2020, p. 34).

A compreensão da mensagem emitida pelo emissor para o receptor – ou seja, que envolve o processo de recepção/comunicativo – engloba aspectos culturais que devem ser levados em consideração. Na sociedade de comunicação em massa tem-se um caminho mais tortuoso do que a simples proposição dos estudos que envolvem a tríade do processo comunicativo: emissor → mensagem → destinatário. Vejamos os pressupostos desenvolvidos por Castells (2017):

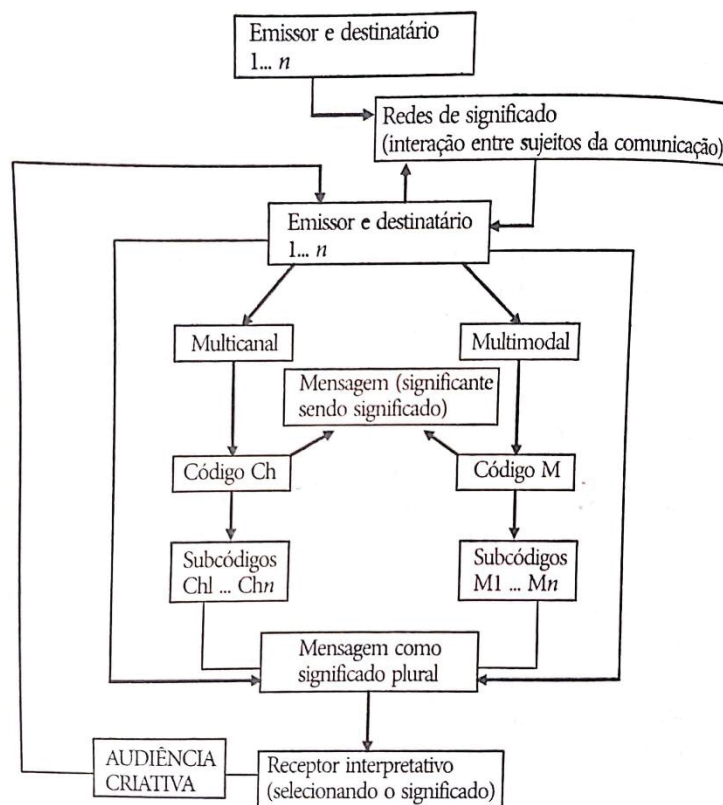


Gráfico 8. O processo de comunicação pela audiência criativa (CASTELLS, 2017, p. 184)

Na proposta de Castells (2017), de acordo com o processo comunicativo que se estabelece na sociedade de comunicação em massa, emissores e receptores são, de modo coletivo, os mesmos sujeitos, uma vez que estão inseridos no processo em que a comunicação se faz a partir de uma rede multidirecional compartilhada, com multicanais e multimodos de alcance do significado. “A multimodalidade se refere às várias tecnologias de comunicação. O multicanal refere-se aos ajustes organizacionais das fontes de comunicação” (CASTELLS, 2017, p. 183). Como essa multiplicidade indica diferentes caminhos comunicativos, cada um deles deve ser analisado de acordo com o processo que se estabelece nos diferentes contextos culturais propostos. Essa análise

deve ser um dos guias para as plataformas de *streaming* estabelecerem o direcionamento do conteúdo ofertado em diferentes localidades.

Os canais (Código Ch – canais com conteúdo previamente delimitado) direcionam determinados códigos de acordo com determinações específicas de conteúdos que são veiculados por diferentes tecnologias de comunicação (Código M – televisão, internet, rádio, etc.). Estes canais e modos operam na produção dos significados e em sua propagação, emitindo diferentes significantes carregados de significados. Na sociedade de comunicação de massa, emissores e receptores se fundem em um mesmo sujeito e a negociação dos significados fica mais complexa:

Os emissores/receptores têm de *interpretar* as mensagens que recebem a partir de modos múltiplos de comunicação e múltiplos canais de comunicação envolvendo seu próprio código na interação com o código da mensagem originada pelo emissor e processada em subcódigos de modos e canais. Além disso, eles têm de negociar seu significado como receptores com base em sua experiência como emissores. Em última instância, há um significado autosselecionado que funciona com os vários materiais do processo comunicativo. Vale lembrar que os sujeitos comunicativos não são entidades isoladas; ao contrário, eles interagem entre si formando redes de comunicação que produzem significado compartilhado. *Nós nos deslocamos da comunicação de massa direcionada a uma audiência para uma audiência ativa que molda seu significado ao contrastar sua experiência com os fluxos unilaterais de informação que ela recebe.* Assim, observamos o surgimento da produção interativa de significado. Isso é o que chamo de *audiência criativa, a fonte da cultura da remixagem que caracteriza o mundo de autocomunicação de massa.* (CASTELLS, 2017, p. 185-186, grifo nosso)

O público que “consome” séries ou a audiência criativa ficaria no entremeio entre a possibilidade de consumo em fluxo e de arquivo enquanto usuários, uma vez que eles podem escolher dentre as possibilidades ofertadas pelas plataformas de *streaming* nos arquivos disponibilizados e consomem esses produtos, muitas vezes, em fluxo contínuo, direcionando o usuário para a maratona (*binge-watching*). Como os serviços de *streaming* são predominantemente de arquivo, o fluxo só ocorre quando se assiste até o final do vídeo ou ocorre uma maratona de vários episódios da série. Contudo, diferentemente da televisão em que o fluxo é contínuo e não demanda do usuário o comando para continuidade em fluxo, as plataformas de *streaming* apresentam uma característica peculiar de questionamento se alguém ainda está assistindo após um longo período de tempo (90 minutos) com episódios da série rodando ininterruptamente. A Netflix justifica, em sua Central de Ajuda ao usuário, a pergunta: “Tem alguém assistindo?” para que o usuário não se perca nos episódios nem consuma os dados de uma possível franquia de internet para o telefone. É

possível desativar essa função e, dessa forma, a série retoma o caráter de fluxo compartilhado com a televisão.

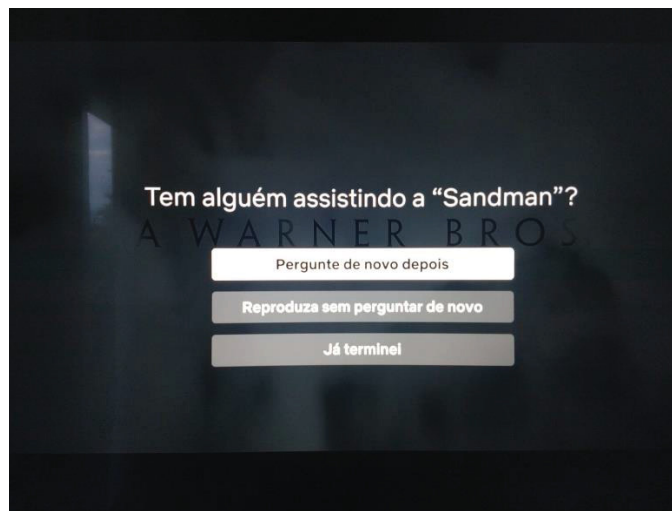


Figura 6. Exemplo da plataforma Netflix em televisor, interrompendo o *binge-watching*

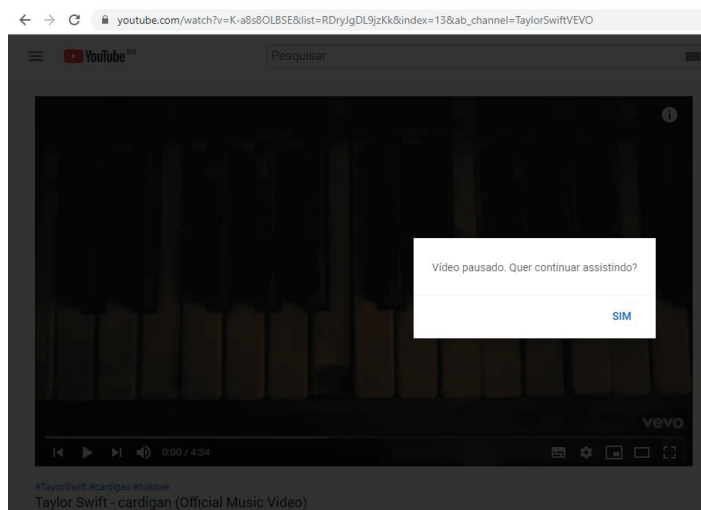


Figura 7. Exemplo do Youtube no PC, quebrando a expectativa da “maratona” (*binge-watching*) com a interface exigindo interação do usuário

Além desse questionamento, encontramos, normalmente ao final de cada episódio, junto com os créditos finais, uma breve interrupção da continuidade temporal do produto midiático, a partir da interface que traz a informação sobre o próximo episódio começando em alguns segundos. O usuário pode ser considerado como pró-ativo nesse momento, uma vez que sua escolha pode alterar o caráter seriado do produto cultural por ele consumido e trazer a continuidade de tempo maior para assistir a série, aproximando o fluxo de arquivo padrão das plataformas ao fluxo contínuo televisivo.

Ainda que datado, o infográfico dá uma ideia de como a indústria cultural se inter-relaciona e acaba na mão de poucos conglomerados. Nesse sentido, apesar de o usuário crer estar no controle do consumo dos produtos culturais a que tem acesso, ele se encontra envolvido nas ofertas de um conglomerado de empresas que visam o lucro ao final de qualquer processo a que se proponham. Um exemplo que podemos observar, dentre as várias interconexões exemplificadas acima, é a NBC, a *National Broadcasting Company*, subsidiária da Comcast, a segunda maior rede empresarial de telecomunicações do mundo. Ela opera 25% de investimentos em vários canais televisivos e de rádio, 50% na empresa de entretenimento Hulu, que produz vídeos por demanda e os disponibiliza via *streaming*, como no caso de *The Handmaid's Tale*. Esta última empresa, por sua vez, faz parcerias com o Yahoo para divulgação de seus materiais, fora as demais interconexões que derivam a partir do portal subsidiário da empresa Verizon Communications.

Esse direcionamento em concentração se apresenta problemático por ser um dos fatores de limitação do conteúdo a que um determinado público tem acesso. Quais fatores são determinantes para ditar se este ou aquele filme, se esta ou aquela série, são relevantes para determinadas culturas – além das cifras dos lucros das grandes empresas? Para essa questão, ainda não encontramos respostas concretas entre estudiosos, porém, em discussões com outros acadêmicos da área, percebe-se a dificuldade de acesso a determinados produtos culturais, referindo-se àqueles produzidos em território inglês. Há ainda, um direcionamento para audiências específicas “[...] possibilitado pela formação de redes de mídia global e pelas novas tecnologias digitais que permitem a combinação de produção de massa e distribuição customizada de conteúdo” (CASTELLS, 2017, p. 170), de acordo com o histórico-cultural de cada localidade e de cada usuário através dos algoritmos.

A centralidade da Netflix – que ainda não era observada em 2008 conforme o gráfico acima – é assumida, contemporaneamente tanto pelas práticas cotidianas de acesso ao *streaming* quanto pelo seu contínuo crescimento desde o advento do *streaming*, em 2007. Em nossa pesquisa realizada entre abril e maio de 2021, em contexto brasileiro, com 461 pessoas, pudemos perceber que o aplicativo de *streaming* pago mais utilizado pelas pessoas é a Netflix: 424 pessoas, 92% dos participantes (Gráfico 2). Sua centralidade parece ditar um caminho de interpretação a partir dos conteúdos selecionados para circulação e um determinado comportamento por parte

do público receptor, chegando ao compartilhamento como era feito por grupos de apreciadores de livros e filmes antes do avanço do alcance da forma das séries.

No caminho de preferência pelos serviços de *streaming*, no que concerne às possíveis intervenções dos receptores ativos e críticos que utilizam plataformas de redes sociais para trocas transversais sobre os assuntos relacionados aos produtos culturais que consomem, alguns dos motivos da escolha foram citados na pesquisa, preferencialmente. Eles se referem à flexibilidade do horário e à duração dos episódios; à presença de anunciantes entre os episódios; à maior diversidade de assuntos e gêneros; ao poder de escolha e comando do usuário sobre o avanço, as pausas e o retroceder; à disponibilização mais rápida do conteúdo audiovisual; ao conteúdo repetitivo na TV a cabo; à questão de que o aparelho para acessar o serviço de *streaming* pode ser o celular, sem necessidade de uma TV com cabo.

Com a análise das respostas dos usuários e o comparativo com o movimento mercadológico das tendências de mercado que apontamos, podemos consolidar o movimento estratégico do novo mercado que surge na nova proposta de processo comunicativo com a contribuição de Castells (2017):

[...] com base nessa investigação da interação entre a mídia tradicional e a mídia cibernética, parece que o uso ativo da internet, em suas várias modalidades, tem três efeitos principais

1. Substituição do tempo dedicado a atividades incompatíveis com a internet por tempo de comunicação on-line;
2. Dissolução gradativa do “horário nobre” a favor do “meu horário”;
3. Crescente simultaneidade das práticas comunicativas, integradas ao redor da internet e de dispositivos sem fio, pela generalização de multitarefas e a capacidade dos sujeitos comunicativos de combinarem sua atenção a canais diferentes, e de complementarem fontes de informação e entretenimento misturando modos e canais de acordo com interesses próprios. (CASTELLS, 2017, p. 187)

Os dois primeiros fatores corroboram com o panorama que procuramos destacar e com o terceiro efeito indicado por Castells (2017): as práticas comunicativas em crescente simultaneidade e integração com as tecnologias possibilitadas pelos aparelhos mais modernos e pela internet. Os sujeitos múltiplos integrados nesse escopo combinam sua atenção às diferentes propostas culturais da indústria do entretenimento que, por sua vez, tem seus próprios interesses. Os receptores, ao final, são direcionados por tecnologias inerentes ao processo, se posicionando enquanto reativos e críticos sim, mas num horizonte crítico pré-definido relacionado ao seu grupo de pertencimento, na cultura participativa em que se inserem (JENKINS, 2009, p. 39).

2.2. ESPECIFICIDADES DA FORMA E DA LINGUAGEM

Partindo de uma perspectiva histórica e materialista acerca da relação das mídias com a sociedade, é necessário pontuar como as mudanças tecnológicas, políticas e filosóficas que envolvem o processo da produção formal são fatores dialeticamente determinantes para que tal produto cultural seja realmente possível. Walter Benjamin (1985, p. 185) comenta que uma forma de arte amadurecida se encontra no ponto de intersecção de três linhas evolutivas, quais sejam: a primeira relacionada à técnica que atua sobre uma forma de arte determinada. Por esse prisma, temos a série no patamar interseccional entre rádio, televisão e cinema. A segunda linha remete a certos estágios de desenvolvimento das formas artísticas tradicionais que tentam produzir efeitos, mais tarde obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Neste sentido, as séries encontram alternativas de produção advindas dos avanços cinematográficos prévios e da recepção do rádio e da televisão. Por fim, uma terceira linha, talvez a que mais diferencie as séries das formas anteriores com as quais se relaciona, diz respeito às transformações sociais, muitas vezes imperceptíveis, que acarretam mudanças na estrutura da recepção. As séries representam na sociedade contemporânea o ápice da sua diferenciação com a percepção da demanda em virtude de uma recepção líquida e volátil advinda do próprio contexto social e cultural de seu público.

Inicialmente, as séries figuraram como uma obra de arte pensada para a sociedade de massa, num viés negativo, já que algumas formas são consideradas como “cultura de massa” por sua abrangência e direcionamento de público. Entretanto, retornando mais uma vez à perspectiva positiva levantada por Umberto Eco (2015): “Uma forma tida como “cultura de massa” só ganha espaço quando se observam suas mudanças a partir de uma análise científica construtiva não execratória com comentários críticos assíduos e orientadores” (ECO, 2015, p. 53). Essa é nossa proposta na presente pesquisa ao reconhecer nas séries suas possibilidades na dialética contemporânea da sociedade líquida, seja através da retomada de um texto clássico por excelência, como ocorre com *The Hollow Crown* e William Shakespeare ou por meio do movimento dialético de consumo do produto cultural midiático na forma da série e seu retorno ao literário, observado com *The Handmaid's Tale* e o romance homônimo, de Margaret Atwood.

A tecnologia de processamento de dados desenvolvida, principalmente, nos anos finais do século XX com a internet, alterou o fluxo social de compartilhamento de

informações e produtos culturais. Grande parte do consumo por *streaming* das séries no formato em que se apresentam contemporaneamente decorre desse fator. Como um produto da “cultura de massa” e das “mídias de massa”, as séries demonstram que a “A mídia de massa e o processamento de dados são tecnologias complementares; elas aparecem juntas e se desenvolvem lado a lado, possibilitando a ocorrência da sociedade de massa moderna” (MANOVICH, 2001, p. 23)¹⁴.

No início do estabelecimento de uma nova forma, diante dessa percepção dialética de acordo com os determinantes sociais, históricos e culturais, é recorrente observarmos nos livros sobre sua história de formação o indicativo da necessidade de pedir “ajuda” à literatura para o fomento de conteúdo. Georges Sadoul (1983a) comenta à respeito da queda no faturamento europeu do cinema entre os anos de 1907-1908:

Havia no cinema falta de imaginação. Por um argumento, pagava-se algumas moedas de cinco francos a escritores sem glória, a jornalistas sem emprego, a antigos actores ou a vagos publicistas. Como todos eles plagiavam assuntos célebres, preconizou-se, evidentemente, o recurso ao repertório literário. *O cinema pedia ao teatro e à literatura temas nobres* no intuito de sair do ciclo vicioso e atrair às salas de cinema um público mais endinheirado que o das barracas de feira. (SADOUL, 1983a, p. 101, grifo nosso)

Nesse percurso de recorrência à literatura, há diversos comentários de críticos no universo da adaptação. Newton Cannito (2010), traz o indicativo de uma pretensa maior proximidade do cinema com a literatura e uma maior liberdade criativa para o cenário televisivo, onde “[...] o cinema está mais para a literatura, com suas narrativas imutáveis em *obras fechadas*. Já a televisão está mais para as obras abertas, para a arte popular de contação de histórias ao redor da fogueira, com sua tradição de dialogar com os interesses da audiência” (CANNITO, p. 35-36). Com essa afirmativa as séries e todas as demais produções em séries baseadas na literatura e que ganham espaço na televisão, “se perdem”. E, ainda, o cinema é comentado pelo autor por um viés muito amarrado com a literatura, o que levanta um aspecto negativo que é a antiga contenda teórica da fidelidade. Nossa perspectiva nessa pesquisa, entretanto, observa as séries enquanto obras que absorvem os dois aspectos positivos desse processo: (1) a relação com a literatura é realizada de forma aberta como uma arte de reconto de histórias frente (2) à necessidade narrativa existente em todo ser humano, tal qual a indicada por

¹⁴ “Mass media and data processing are complementary technologies; they appear together and develop side by side, making modern mass society possible” (MANOVICH, 2001, p. 23).

Walter Benjamin (1987), em seu texto “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

Inserida nesse universo de recorrência ao literário, Linda Hutcheon (2013) é outra autora que destaca a necessidade e os desafios criativos das novas formas para as produções e consolidações de um novo formato. As formas só se tornam possíveis pelo recursos tecnológicos e pelas demandas históricas e sociais de um novo contexto, pois

[...] toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do “modelo cultural” precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos. A invenção da escrita, embora reconstituída através do mito platônico, é um exemplo disso; a da imprensa, ou a dos novos instrumentos audiovisuais, outro. (ECO, 2015, p. 34)

Thierry Groensteen (2020), no mesmo sentido que Eco (2015), indica que as obras são determinadas pelas situações midiáticas ocorridas em determinados períodos históricos. A obra reflete e influencia um estado da criação, além de obedecer limites e possibilidades específicos que só aparecem pela situação de produção atrelada à obra em questão (GROENSTEEN, 2020, p. 114). Lev Manovich (2001) discute, assim, o que definiria uma nova mídia ao relacioná-la com o impacto das novas tecnologias na sociedade e na cultura: “[...] estamos no meio de uma nova revolução midiática – o deslocamento de toda a cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computadores (MANOVICH, 2001, p. 19)¹⁵. Essa revolução não foi algo que aconteceu somente no início do século XXI, é algo que ocorreu ao longo do século XX, principalmente, nas três décadas finais e ainda impacta as novas formas midiáticas. Não se trata somente da alternância do meio de distribuição, mas da transformação do modo de produção destinado a essas novas formas, em um novo ambiente social e tecnológico de produção/distribuição e recepção.

As séries, ainda que tenham feito seus “*baby steps*”, como elucidamos anteriormente, no século XX, tomaram forma propriamente por conta do contexto histórico e cultural de liquidez cada vez mais presente na sociedade tida por alguns estudiosos como pós-moderna. “A trama televisiva seriada é especialmente poderosa por

¹⁵ “[...] we are in the middle of a new media revolution – the shift of all culture to computer-mediated forms of production, distribution, and communication” (MANOVICH, 2001, p. 19).

unir harmoniosamente qualidades notáveis em outros meios: a apresentação de um novo mundo de forma tangível, como no cinema, e o tempo para imersão e desenvolvimento de longas narrativas que se observa na literatura” (SEABRA, 2016, p. 303), compondo, nesse ínterim uma nova modalidade para análises intermediáticas em seu novo contexto.

Compreendendo, portanto, o contexto em que a forma da série se insere, observemos algumas características próprias da forma em questão na contemporaneidade. O primeiro dos fatores envolve a duração. Os episódios cada vez mais curtos e completos, mas que ainda garantem uma determinada continuidade e a certeza de que há uma pós apreciação, refletem a sociedade em que nos encontramos no segundo decênio do século XXI, nas novas possibilidades do *streaming*. Assistir a um filme em sequência contínua é problemático quando estamos, por exemplo, no metrô/ônibus entre o trabalho e nossa casa. Uma série, ainda mais distribuída pelos aplicativos de *streaming*, pode ser pausada e, por vezes, contempla o tempo necessário entre um ponto e outro, por exemplo. O oposto também é válido quando pensamos que as séries podem se alongar em suas maratonas e, conseqüentemente, se aproximam da continuidade da televisão, a sequência de fluxo como uma organização característica da televisão em sua forma cultural (WILLIAMS, 2016, p. 96). Essa maleabilidade temporal se adequa ao movimento social contemporâneo.

Se contrastarmos sua relação com a televisão, a constituição em blocos se direciona para a fragmentação já comum na televisão por se voltar ao mercado com a inserção de anúncios publicitários nas transmissões seriadas e serializadas. Essa modalidade já pode ser observada em um novo plano lançado pela Netflix, por exemplo, mais barato e com anúncios para acesso aos produtos culturais de sua plataforma. Nas séries, ainda observamos uma fragmentação dos elementos de identificação entre seus episódios, tal qual algumas das produções televisivas que podem ou não gerar engajamento para a continuidade narrativa. Essa é uma propriedade diferente do que ocorre no cinema se não levarmos o *binge-watching* como regra, conforme apontam alguns estudiosos cinemáticos, como Edgar Morin. O autor diferencia o cinema como um mundo imaginário constituído para a projeção das imagens selecionadas em determinada sequência a fim de criar um vínculo de identificação do público com as imagens projetadas (XAVIER, 2019, p. 23). Caso se interrompa esse “vínculo”, o filme perde enquanto forma contínua de projeção.

As séries apresentam a maleabilidade de finalizarem na limitação temporal do episódio ou de se alongarem ao final de um episódio, mantendo a ilusão criada entre obra e espectador na continuidade. Nos serviços de *streaming*, sugestões de continuidade ou descontinuidade aparecem logo que o episódio finda, como podemos observar na Figura 9, abaixo. Esse caráter não disruptivo, que aparece já com os créditos finais, dá uma breve pausa para o receptor, ao mesmo tempo em que o direciona para a continuidade que ocorrerá em apenas alguns segundos. É uma “semipausa”.



Figura 9. Indução de continuidade na plataforma de *streaming* Netflix

O serviço de *streaming* disponibiliza automaticamente o episódio seguinte ao fornecer o botão *play* para o usuário que não pretende aguardar os segundos indicados. Essa funcionalidade induz às maratonas – o *bingewatching* – e se aproxima do conceito da forma da televisão tradicional, uma vez que a necessidade responsiva no controle remoto, similar ao *zapping* – a troca indistinta de canais –, depende do controle do usuário para determinar o fluxo.

Apesar dessa proximidade com a televisão, há que se observar uma certa maleabilidade entre o respeito ao limite episódico e o prolongamento possível ao assistir uma série através de um serviço de *streaming*. Esse aspecto nos direciona tanto para o caráter de ilusão e vínculo ocorrido no cinema com as maratonas de séries quanto para a possibilidade televisiva de corte e encurtamento do vínculo midiático. Essas características são decorrentes da mudança tecnológica com o aparecimento dos serviços de *streaming*, que oscila entre cinema e televisão, numa mescla de características das duas mídias anteriores. A diferença reside em ser uma nova possibilidade midiática própria da forma da série como se apresenta hoje em dia.

Outro fator que se revela no componente formal das séries é diferente do cinema, principalmente, é a multiplicidade de aparelhos que comportam o acesso às plataformas

de *streaming*, incidindo diretamente no modo de recepção. A televisão, um tablet, um smartphone são algumas das opções que o usuário tem para acessar os produtos culturais seriados veiculados por *streaming*. A limitação em tamanho de tela de cada um desses aparelhos figura como característica maleável diante da reprodução/consumo pelos usuários. A partir da pesquisa realizada por nós com o auxílio dos Formulários do Google em 2021 temos uma ideia de como o uso desses aparelhos se dá, quantitativamente. Os resultados nos dão um indicativo de como a recepção pode se alterar de acordo com o aparelho utilizado:

Em qual aparelho você mais consome séries?

461 respostas

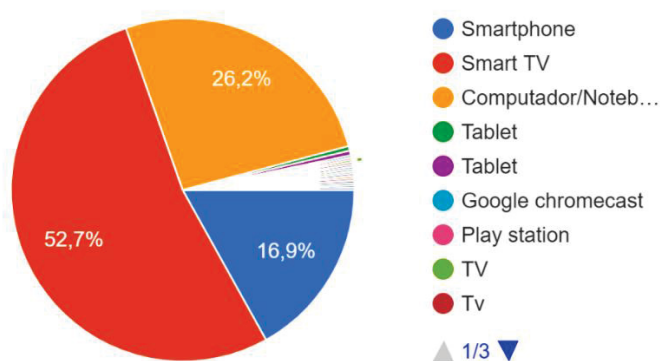


Gráfico 10. Aparelhos utilizados para assistir séries

Como houve equívoco por parte de alguns participantes quanto à nomenclatura dos aparelhos digitais por onde as séries são “consumidas” por eles (Smartphone/Celular, Tablet/Ipad, por exemplo), destacamos os 4 mais votados, relacionando, também, os que se repetiram pela abertura dada na pesquisa ao termos adicionado “Outros” no questionário. A tabela foi assim organizada:

Aparelho indicado	Quantidade de consumidores (%/nº)
Smart TV	52,7% (243 pessoas)
TV Não Smart	0,2% (1 pessoa)
Computador/Notebook	26,2% (121 pessoas)
Smartphone + Celular	16,9% (78 + 1 pessoa = 17,1%)
Tablet + Ipad	1,08% (5 pessoas)
Todos	0,2% (1 pessoa)

Tabela 1. Porcentagem de usuários por aparelho

Diante desses aparelhos, contudo, ainda pode-se observar um fenômeno em comum com a televisão que foi o aparelho mais votado. Possivelmente, os integrantes

do núcleo familiar se reúnem para assistir a algum produto cultural, mantendo o modelo clássico de recepção televisiva. Dessa forma, tem-se “[...] a coletividade dos telespectadores, que estão separados entre si mas compartilham uma cultura comum ao assistir a uma [...]” (CANNITO, 2010, p. 59) série comum. Um maior uso das possibilidades de quebras na narrativa não direciona os espectadores a uma plena imersão, que ficam de acordo e cientes do local de transmissão com o aparato tecnológico auxiliar (o meio).

A existência das técnicas visuais introduz-nos numa nova dimensão psicológica de que a custo nos damos conta. O discurso vale tanto para o cinema como para a televisão, se considerarmos que, na recepção televisiva, a fixidez hipnótica de quem está *isolado* em meio à multidão que o rodeia numa sala de cinema é corrigida pelas maiores possibilidades de distração permitidas pela situação de quem se senta em grupo, no ambiente familiar, diante do televisor. (ECO, 2015, p. 339)

Nesse distanciamento “não hipnótico”, diferente daquele criado pelo cinema em suas salas de reprodução das películas, a televisão e as séries recorrem aos diferentes aparelhos tecnológicos para alterar o cenário de recepção nos serviços de *streaming*. O controle remoto trouxe a prática de “*zapping*” para a televisão, o que alterou a forma de se fazer o conteúdo televisivo. Ao acrescentar os *cliffhangers* ao final de cada bloco de exibição tentou-se evitar uma possível fuga do telespectador enquanto os anunciantes se apresentam no intervalo dos blocos. No caso das séries veiculadas por *streaming*, a constante troca e pausa dos episódios, possíveis nos aparelhos utilizados para o consumo *on demand*, sugere um novo modo de recepção e de produção dos conteúdos culturais produzidos para manutenção da audiência. São as possibilidades tecnológicas que auxiliam na mudança das formas de consumo: “[...] a tecnologia ganha mais relevância, não apenas pelas novidades técnicas que apresenta, mas porque uma nova tecnologia significa novos comportamentos do público e a demanda de um novo formato que atenda a esses comportamentos” (CANNITO, 2010, p. 60).

Para prosseguirmos na elaboração sobre a forma das séries, precisamos pontuar uma breve diferenciação entre séries e seriados, ainda que quando se fala de forma não há como delimitar completamente um padrão, pois adequações, *insights* criativos e avanços tecnológicos surgem quase que diariamente para fidelizar públicos em diferentes contextos de produção e recepção. A princípio, as séries são aquelas produções com episódios um pouco mais longos e que possuem sequencialidade narrativa, ou seja, é necessário assistir aos 3 primeiros episódios para se compreender o

quarto, por exemplo. Já o seriado, normalmente do gênero cômico (ou de investigação policial) e com duração dos episódios de até 30 minutos, é aquele que não possui sequência narrativa entre os episódios, sendo possível assistir quaisquer dos episódios sem perdas relevantes de significado no enredo proposto. A continuidade é definida pelos personagens e ambientação, não pela sequencialidade narrativa. Esse formato remete às primeiras tentativas de produção seriada na televisão a que nos referimos no capítulo anterior, com *Nick Carter* (*Éclair*, 1908), por exemplo. Diferentes estudiosos nomeiam essas produções, como Seabra (2016), que trata os seriados como séries episódicas:

A série episódica permite que cada história se feche ao fim do episódio e não se relacione à trama da semana seguinte, a não ser por conter os mesmos personagens centrais e uma mesma mitologia geral que paira sobre o conjunto (da qual faz parte a própria *signature scene*). O espectador poderia até mesmo acompanhar a série fora de ordem que não faria muita diferença. [...] quando fazemos referência a esse tipo de série, fala-se muito no “caso da semana” (ou também “monstro da semana” e “paciente da semana”). A trama episódica visa ao espectador que, por qualquer motivo, não está interessado em seguir uma história longa e muito menos a trajetória dos personagens. (SEABRA, 2016, p. 36-37)

Por outro lado, para o autor, constituiriam as séries serializadas aquelas que possuem um tom contínuo, que são baseadas em uma concepção mais complexa e que costumam manter os espectadores em uma pretensa fidelidade de continuidade. Essa fidelidade dos receptores seria construída através de laços criados desde os primeiros episódios. Além dos laços, a fidelização ocorreria com a elaboração de bons *cliffhangers* (ganchos) ao final dos episódios, indicando a necessidade de continuar com a narrativa sequencial. Tal prática é muito similar ao que ocorria com os romances de folhetim, onde os fatos vão se desdobrando a cada publicação, mantendo os espectadores “fieis” aos lançamentos semanais, com os finais em aberto.

[...] a série com trama serializada representa um passo adiante com relação à historicamente prevalente estrutura episódica, pelo menos no que diz respeito ao formato considerado mais típico. Ela conta uma história que tende a ser contínua, ou seja, os episódios dependem uns dos outros e poderiam ser considerados como capítulos de uma história maior. O que aconteceu hoje tem reflexos, nem sempre se resolve plenamente e continuará se desenvolvendo na semana que vem. Os personagens, portanto, têm como crescer em detalhes e até aprender uma coisa ou outra, desde que (diz a máxima dos seriados de TV) não mudem suas características básicas. [...] Com relação ao espectador, esse tipo de série exige muito mais envolvimento intelectual e emocional, como em um longo livro, e não é um compromisso com o qual todos vão se identificar. Se deixamos passar um episódio, provavelmente vamos ficar um pouco perdidos no seguinte. [...] O espectador costuma se apegar muito mais às serializadas do que às episódicas e, justamente por esse motivo os seriados serializados fazem muito sucesso nas vendas de DVDs – adquire-se a temporada completa como se compra um bom romance. (SEABRA, 2016, p. 37-38)

Há, ainda, uma outra forma de séries destacada por Seabra (2016) que são as séries antológicas. Elas são mais comuns na Inglaterra do que nos Estados Unidos, seja no formato tradicional, com episódios não relacionados, como na genial *Black Mirror* (Zeppotron, House of Tomorrow, Endemol UK, Channel 4, Netflix, 2011, 5 temporadas), seja no de séries com temporadas independentes (SEABRA, 2016, p. 153). Essas séries têm como característica a apresentação de novas histórias sempre, seja a cada episódio ou a cada nova temporada. Um exemplo atual desse tipo de série, é a de *Sherlock Holmes* (PBS, BBC One, 2010-2017, 4 temporadas), baseada nos contos de Sir Arthur Conan Doyle, e até *The Hollow Crown* (BBC) que apresenta novos conflitos, apesar de inter-relacionados, a cada episódio. Esse tipo de série reproduz o esquema iterativo (ECO, 2015, p. 264) ao propor o mesmo esquema de narrativa com pequenas mudanças e inserções a cada novo episódio, numa proposta estética que tem clareza de sua consecução: “O gosto pelo esquema iterativo apresenta-se, portanto, como um gosto pela redundância. A fome de narrativa de entretenimento baseada nesses mecanismos é uma *fonte de redundância*” (ECO, 2015, p. 269).

Como qualquer classificação, não há uma rigidez no formato. As séries podem se mesclar e trazer características uma das outras em suas produções. Por isso, podemos encontrar exemplos de episódios que não avançam a trama principal em séries serializadas ou pequenas tramas de dois ou três episódios sequenciais nos seriados, com tramas paralelas. Dentro dessas possibilidades das séries, encontra-se um motivador mercadológico maior que é o de fidelização do público (SEABRA, 2016, p. 40). Há séries, como *Once Upon a Time* (ABC, 2011-2018, 7 temporadas), por exemplo, que apresentam episódios independentes que podem ser assistidos pelo público sem comprometer a trama, mas que na medida que captam o público nas produções individuais, levam o receptor a consumir toda a série. Esses episódios contribuem para a corrida maior da temporada, mas também apresentam-se episódios específicos de aprofundamento das características de um ou outro personagem.

Há ainda outro motivador mercadológico que define muitas das concepções das produções, que são as classificações dos gêneros. Basicamente, Seabra parte de uma divisão simplória onde tudo o que não é comédia, entra na categoria dos dramas (SEABRA, 2016, p. 133), sem se importar com os subgêneros (ação, ficção, séries de época). Contudo, se considerarmos a relação com o literário, essa classificação generalizada não comporta as especificidades intermediáticas adotadas.

Por esse motivo, torna-se necessário especificar alguns dos gêneros mais recorrentes nas concepções das séries, que sempre estão associadas com os objetivos mercadológicos das produções.

Dentre as séries especificadas como dramáticas, Seabra (2016) define alguns tipos com características que se vinculam ao literário em suas definições de gênero, ao mesmo tempo que apresentam particularidades de uma “nova” criação em roteiro. Um desses tipos é a série *procedural* (procedimental), onde “não se tenta contar uma história grande em arcos, mas um caso por semana isolado do outro. Em cada episódio, introduz-se um problema, investiga-se, resolve-se e fim, tudo em uma hora” (SEABRA, 2016, p. 137). Esse método de escrita caracteriza muitos seriados policiais e de detetives, como a série *Sherlock* (PBS, BBC ONE, 2010-2017).

Outra classificação das séries dramáticas elencadas por Seabra (2016) dispõe sobre o que a imprensa chama de séries novelescas, que fundem suas características com as das novelas. Algumas séries apresentam elementos novelescos para cativar o espectador e relacioná-lo a algo que não seja tão moroso e hermético, com a *primetime soap*, gênero inaugurado em 1960 nos Estados Unidos com *Peyton Place* (ABC).

Entre os dramas, ainda encontramos os subgêneros que têm base na ficção científica, os *genre shows*, que podem ser *soft* – às vezes chamados de *space opera* por conta do caráter seriado junto com elementos “açucarados” emprestados das tramas novelescas – ou *hard*, de acordo com o engajamento da produção no quesito realismo. Além destes, podemos citar os subgêneros do drama de época; do drama de hospital (certo modismo de produção), da dramédia (SEABRA, 2016, p. 139-145), dentre outros, que podem surgir numa época de modismo das produções, onde uma produção de sucesso gera contexto propício de continuação para as seguintes de um mesmo gênero.

Em premiações midiáticas, como o Emmy Awards, que premeia os melhores programas de televisão do horário nobre estadunidense, parece haver um modo diferente de definição das séries para as categorizações nas premiações, onde se define a série como: “[...] aquele produto em que “um tema ou uma linha narrativa recorrentes, assim como personagens principais, são apresentados sob um mesmo título e com uma continuidade em termos de produção” (SEABRA, 2016, p. 266). Não há distinção entre drama e comédia, além de ser uma definição problemática por conta

das oscilações que existem entre as categorias de acordo com critérios que não são bem estabelecidos pelos organizadores da premiação.

Apesar de indicarmos esse estudo que fala sobre subgêneros dramáticos, devemos destacar que algo semelhante ao que ocorre em outras mídias aqui também acontece com a mistura, a fundição dos gêneros, onde um se sobrepõe ao outro. Dificilmente encontramos um gênero ou subgênero puro, sem compartilhar elementos de outro, assim como ocorre com as mídias mistas, onde uma interpola a outra em sua construção. Ao tentar atingir diferentes públicos, a mescla entre os gêneros na sociedade líquida atual é a corrente mais observada na produção de séries.

Uma questão ainda que envolve esses gêneros retorna à duração das produções. As séries e seriados do gênero comédia são, geralmente, mais curtos – até 30 minutos. As séries pertencentes a outros gêneros, mais “sérios”, como os dramas e seus subgêneros a que nos referimos acima, têm uma duração maior dos episódios, normalmente acima dos 40 minutos. Entretanto, a duração se alterou para múltiplas opções diante do cenário midiático que se nos apresenta com os aplicativos de *streaming*. Episódios que possuem uma duração bem acima dos 40 minutos, muito próximas da duração de um filme, como o que ocorre em *Sherlock* e em *The Hollow Crown*, são comuns, porém, aumentam os custos de produção como ocorre com os filmes de média e longa-metragem. Episódios finais com tempo muito maior do que os demais de uma temporada, também são comuns.

As séries dramáticas e de conteúdo fortemente serializado são certamente o tipo específico de série de televisão que mais cresceu e se multiplicou dentro da Renascença iniciada no fim do século XX – na verdade, é justamente esse crescimento que pode ser apontado como o grande catalisador de toda a transformação que se vê. Destacam-se nesse contexto a complexidade e a qualidade das tramas extensas, a humanidade cada vez mais transparente de personagens que, de fato, evoluem (vagarosamente) e a cumplicidade em graus antes impensáveis que esse tipo de série cria com o espectador criativo. (SEABRA, 2016, p. 38)

Uma das principais diferenças destacadas entre as séries e os filmes envolve exatamente o tempo de construção. Com um filme que pode variar entre 1h-3h ou até mais, é necessário desenvolver os personagens, desamarrar toda a trama e concluí-la, mesmo que seja um filme que faça parte de uma sequência – como *Harry Potter*, *Senhor dos Aneis*. Nas séries, há uma entrega prolongada do produto criativo, uma sustentação em maior espaço temporal na apresentação da construção criativa que pode ser trabalhada e repensada conforme a recepção. Isso ocorre, principalmente, nas séries que

são produzidas inicialmente para a televisão, seguindo um modelo de enredo romanesco, como definido por ECO (2015, p. 215), ao prolongar *ad infinitum* a narrativa, sempre trazendo novos nós dramáticos e resoluções.

Em relação ao tempo de construção podemos ressaltar um artifício repetitivo que algumas séries carregam nas retomadas do início de capítulo. Normalmente, na comparação com o cinema, observamos uma falta desse caráter repetitivo para os telespectadores que assistirão a um filme sequencial. Já na comparação com a televisão, encontramos uma proximidade maior em sua repetitividade e simplicidade verbal a fim de abranger um público maior e mais amplo. “A repetição é uma necessidade narrativa para um produto cujos telespectadores podem ter perdido capítulos anteriores e/ou não ter prestado atenção em determinados trechos” (CANNITO, 2010, p. 36). Esse aspecto não se mostra como qualitativo quando analisamos as necessidades e limitações próprias de cada formato, mas se mostra como algo necessário visando os espectadores, principalmente, nas produções que são séries propriamente em seu sentido sequencial.

O que aqui trazemos são reflexões muito voltadas para as produções televisivas, pois os estudos acerca das produções próprias das plataformas de *streaming* estão aparecendo contemporaneamente. É necessário lembrar que com os serviços de *streaming*,

A ausência das restrições habituais de tempo das redes abertas também vem alterando a forma como os episódios são pensados e estruturados. Ainda que continuem sendo respeitados os limites e as convenções razoáveis, dentro do esperado pelo espectador, os dramas não precisam se cercear em 42 minutos e têm mais tempo para desenvolver suas histórias primárias e secundárias da forma adequada, alongando-se o quanto precisarem até a hora cheia sem tanta preocupação. Em particular, as comédias se beneficiam do fato de não precisarem espremer três tramas por semana em 22 minutos e já podem incluir no episódio *gags* e sequências paralelas que contribuem para a graça e que acabariam excluídas em caso de exibição por uma rede aberta. Se isso é visto como vantagem por alguns críticos, para outros representa um inchaço desnecessário e uma quebra de ritmo. Fato é que a flexibilidade existe. (SEABRA, 2016, p. 282)

O novo método de assistir às séries nas plataformas de *streaming* – dizemos novo, pois é muito mais abrangente do que quando se comprava todo o *box* de uma determinada série após ter sido totalmente exibida na televisão para ser reassistida de uma só vez – altera a forma de produção e de concepção pensada para as novas produções seriadas, desde a elaboração do roteiro até sua disponibilização nas

plataformas. Com isso, surge também a discussão sobre qual seria a forma correta de se consumir todo o conteúdo disponibilizado – de uma só vez, em sequências, com pausas. Outra problemática são os *cliffhangers* típicos das séries de televisão que prendiam a atenção do espectador para a próxima semana de exibição. Ao assistir vários episódios de uma vez, o gancho toma outra proporção nos níveis de ansiedade pela sequência dos espectadores por induzir a maratona, com um suspense muito mais curto do que se tinha com as exibições televisivas. Algo que é fato nessa nova proposta formal proporcionada pelos serviços de *streaming* é que “[...] aspectos como os recordatórios em meio à ação (necessários a uma trama que transcorre por meses) ou mesmo a continuidade entre episódios (que pode variar imperceptivelmente de uma semana para a outra) se vêm afetados pela forma como espectadores consumirão a série” (SEABRA, 2016, p. 277).

Diferentemente, então, da televisão, quando há a interrupção por comerciais, o *streaming* possibilita aos espectadores a pausa e o prosseguimento quando desejado, administrando a ansiedade e suspense possíveis. No ato de seleção dos arquivos em plataformas de *streaming* e a forma de recepção, observamos a presença de séries e filmes expostas como mídia de arquivo. Essa exposição se refere àquelas plataformas que “[...] têm tudo armazenado em determinado provedor e o conteúdo aparece quando é demandado pelo usuário” (CANNITO, 2010, p. 49). Nesse sentido, as séries distribuídas pelas plataformas que aqui abordamos, se distanciam da televisão que é uma mídia de fluxo por manter um constante temporal de provimento unidirecional de produtos culturais/jornalísticos. Contemporaneamente, observamos algumas empresas televisivas oscilando entre seu cotidiano de mídia de fluxo e a disponibilização posterior de seus produtos culturais/jornalísticos, por administrarem suas próprias plataformas de *streaming*, configuradas como mídias de arquivo.

O modo de recepção também se reflete na “competição” por público entre os produtos televisivos e os produtos midiáticos das plataformas de *streaming*. Durante afazeres domésticos, por exemplo, é comum ligar a televisão sem dedicar uma atenção maior ao que está passando, o que nos direciona para as séries do gênero comédia. Porém, nos momentos tidos como horários nobres, onde a televisão normalmente investe mais para que o público fique ligado na atração para assistir os anunciantes pagantes daquele horário, vemos uma alteração no comportamento do público nas escolhas no *streaming*. Observemos os gráficos abaixo de nossa pesquisa realizada entre março e abril de 2021:

Com que frequência você consome produções seriadas/séries em uma semana?

461 respostas

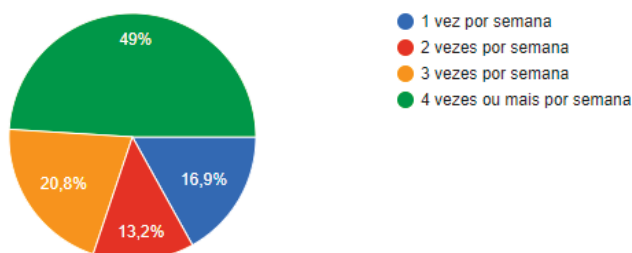


Gráfico 11. Frequência de consumo semanal de produções seriadas/séries

Em que período do dia você mais acessa as séries que consome?

461 respostas

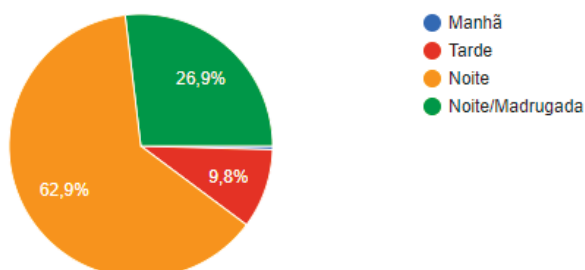


Gráfico 12. Período de acesso dos usuários

Comparando as informações fornecidas pelas respostas dos usuários, percebemos que a frequência semanal dedicada para as séries teve quase metade dos usuários indicando que consomem séries e seriados 4 vezes ou mais durante a semana (49%), sem distinções entre dias úteis e finais de semana ou feriados. Nesses dias em que há o consumo, podemos afirmar que a grande maioria ocorre no período noturno (62,9%), onde se concentra o horário nobre televisivo. De acordo com esses dados, podemos compreender que as plataformas de *streaming* vêm ganhando cada vez mais espaço entre os usuários – não tirando o espaço da televisão ou do cinema, mas compartilhando o espaço que, inclusive, incentiva os canais televisivos a terem seus próprios serviços de *streaming*.

Essas séries de fontes alternativas à TV tradicional seguem um modelo burilado durante décadas, mas, claro, não estão limitadas às regras da televisão. Não há, em princípio, restrições de linguagem nem de conteúdo, não há competição nem necessidade de *timeslots* específicos, nem arranjos como nas redes. “Temos de fazer um programa funcionar por seus próprios méritos”, diz Ted Sarandos, diretor de conteúdo da Netflix. É também normal, por exemplo, que nem haja encomenda preliminar de pilotos; pede-se logo uma temporada inteira com base na ideia inicial, o que é bastante celebrado pelos criadores (assim como a imensa liberdade criativa e aquela mesma paciência extra da TV a cabo de que falávamos antes). (SEABRA, 2016, p. 281)

Esse aspecto é ainda, em parte, compartilhado com as séries quando são transmitidas por aparelhos em locais despretensiosos do dia a dia do público, como vimos nas recorrências observadas em nosso Gráfico 10, com séries que são elencadas para serem assistidas em momentos livres e outras séries que exigem uma maior concentração, reservadas para horários específicos em que a atenção pode ser direcionada. Vejamos o próximo gráfico de nossa pesquisa:

A maior parte das séries que você consome têm os episódios com duração aproximada de:
461 respostas

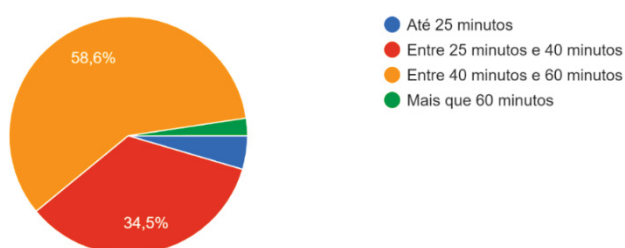


Gráfico 13. Duração dos episódios

Considerando os dados apresentados no Gráfico 13, podemos determinar que a grande maioria das séries elencadas por nossos contribuintes da pesquisa se encontra na intersecção de 40 minutos. Desse modo, vemos uma limitação temporal que diferencia e direciona a escolha das séries em relação ao cinema, onde encontramos filmes longa-metragem acima dos 70 minutos. Existem sim os curta-metragens que são filmes abaixo desse tempo, normalmente com 30 minutos, mas, estes não são tão facilmente encontrados nas plataformas.

No Brasil, existe a “Lei do Curta”¹⁶ que define que os curta-metragens precisam ter no mínimo 15 minutos de duração. Já, para concorrer ao Oscar, o filme precisa ter até 40 minutos. Uma diferença primordial desses filmes mais curtos é que eles normalmente são idealizados por cineastas independentes, com pouquíssimo investimento. São os filmes de artista que costumam ser exibidos em festivais e não vão para as grandes salas de cinema e, parcamente, para as plataformas de *streaming*. É um tipo de filme mais instantâneo que, também serve, muitas vezes, para lançar cineastas novatos no mercado a partir da exibição prévia de seu trabalho. Na forma de exibição desses filmes, encontramos, talvez, o maior fator diferenciador entre

¹⁶ Lei que regulamentava a exibição de filmes brasileiros de curta-metragem nas salas de cinema de todo o país antes da exibição de um filme de longa-metragem estrangeiro, em seu Artigo 13 (Lei Federal 6.281 de 9 de dezembro de 1975).

os curta-metragens e as séries. As séries têm na televisão e nas plataformas de *streaming* seus maiores veículos de distribuição, enquanto esses filmes ficam limitados a plateias específicas e, dificilmente, chegam ao grande público. Tanto que é muito difícil encontrar um *trailer* para a divulgação dos filmes curta-metragem a não ser que eles sejam indicados ou exibidos em alguma premiação.

Os *trailers*, recursos muito usados pelo cinema para divulgar filmes de longa-metragem e criar o interesse no público, agora são utilizados pelas plataformas de *streaming* para divulgar as séries com interação em redes sociais e, mais recentemente, inclusive, por meio das publicidades em canais televisivos. Na televisão se utilizam, também, trechos curtos relacionados às produções: os *teasers* ou *cold opens* que trazem uma cena inicial com o problema do episódio. Estes, aparecem nos intervalos da programação em fluxo contínuo ou no início das produções. Nas séries via *streaming* observamos algo parecido, mas não como forma de divulgação e sim como uma sumarização do episódio anterior e/ou de informações necessárias para a sequencialidade narrativa do episódio que será iniciado, conforme indicamos acima, com a necessidade de repetição para localizar o receptor.

Outro fator relacionado às séries veiculadas por *streaming*, que podemos destacar aqui, encaminhando-nos para o fim da discussão acerca das especificidades da forma e da linguagem dessas produções, retoma nosso tópico inicial do presente capítulo com a participação do público/espectador, agora na ratificação das séries. É uma característica compartilhada com o cinema, com suas críticas e relatos *a posteriori*, mas que se faz de uma maneira mais direta e rápida, como pode ocorrer na televisão – não propriamente participando da composição formal, como nos *gameshows* televisivos, mas em interações momentâneas. Além das possibilidades de apertar o sinal de positivo ou negativo para dizer se o espectador gostou ou não da série – prática mais comum entre as diferentes plataformas de *streaming* – ou dar estrelas para as produções, encontramos a interação imediata através do controle remoto.

Exemplo mais contemporâneo de tal relação foi vista com a série *Black Mirror*, com um episódio único, onde os espectadores definiam qual seria a continuação e o consequente final do episódio, como num jogo interativo. Contudo, sabe-se que as escolhas foram dadas a partir de combinações pré-moldadas e gravadas, limitadas pelos fatores tecnológicos que envolvem a produção, além de que essa não é uma

característica muito comum seja nas séries ou até em livros. Essa interação do receptor ativo e crítico retorna para a noção de autonomia do usuário no quesito escolha e independência frente aos produtos culturais pré-selecionados que lhes são apresentados. A agência destes receptores pode ocorrer, muitas vezes, inclusive, com o direcionamento para o consumo de *spinoffs*:

Na concepção original de *spin-off*, toma-se um personagem já estabelecido em um programa (ou mesmo em um filme) – geralmente um coadjuvante, um vizinho ou amigo que aparece ocasionalmente, mas poderia ser também um protagonista – e se desenvolve outro programa em torno dele e de suas circunstâncias. Mudam o contexto das histórias, as locações e as motivações, e são introduzidos novos personagens, geralmente seguindo moldes plantados pela série-mãe. (SEABRA, 2016, p. 212)

O receptor continua envolvido na trama midiática que ele crê escolher, mas esta é pré-moldada e direcionada previamente, para que as escolhas midiáticas nas plataformas ligadas às grandes empresas produtoras do mercado de entretenimento continuem levando o consumidor a manter-se ativo na plataforma, como num *looping* infinito de consumo. Todavia, como observamos no receptor um agente real e não simplesmente passivo, pela perspectiva de demanda que se apresenta contemporaneamente, preferimos observar que os mesmos fatores externos que condicionam a oferta dos produtos culturais e a lógica mercadológica, afetam o sujeito consumidor e o incentivam a ser crítico e dialético frente a seu padrão de consumo.

3. O PROCESSO COMUNICATIVO DAS PRODUÇÕES INTERMIDIÁTICAS

3.1. CONSERVA MUSEOLÓGICA X HISTORICIZAÇÃO

Para compreendermos uma obra de arte que está localizada em um determinado contexto de recepção, é indispensável a nossa percepção de que ela está inserida em um processo de comunicação que prevê a participação conjugada do emissor e do receptor na formulação da mensagem, o que implica na relatividade histórica das leituras. A partir desse pressuposto, Anne Ubersfeld (2002), em sua reflexão sobre a representação dos clássicos, inicia com uma indagação: “O que é um clássico?”. Logo em seguida, a autora elucida o leitor quando menciona que um clássico é “tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para os outros, reclama uma “adaptação” a nossos ouvidos” (UBERSFELD, 2002, p. 9, grifos do autor). Por esse prisma, é necessário fazer uma releitura do passado e uma leitura do presente, ou seja, a discussão da representação dos clássicos antevê a inclusão do referente contemporâneo em função da escuta atual do receptor – pressupostos desenvolvidos a partir do conceito de historicização. Pudemos observar exemplos de diversas obras que foram produzidas em diferentes épocas, ao termos discorrido sobre o histórico das séries no Capítulo 1. Na apropriação de obras literárias para as produções das séries (“novas” mídias) “*The Hollow Crown*” e “*The Handmaid’s Tale*” na perspectiva da presente pesquisa, o referente da atualidade vivido pelos espectadores torna-se um ponto de partida.

Como afirma Anne Ubersfeld: “[...] consideramos clássico tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa” (UBERSFELD, 2002, p. 10). Todos sabemos que existe uma forma tradicional de leitura e interpretação dos clássicos: alguns professam que os clássicos são eternos uma vez que expressam valores perenes; outros dizem que um texto clássico demonstra perfeição estética e formal; temos ainda a ideia de que um clássico exerce uma influência modelar para as gerações seguintes. Poderíamos citar muitas outras possibilidades para buscarmos definir o que seja um clássico. Muitos autores já o fizeram. Ítalo Calvino (1993, p. 16) termina ironicamente a sua tentativa de responder à questão que intitula o seu livro *Por que ler os clássicos*: “A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos”. Apesar de Shakespeare ser considerado, obviamente, um clássico, dentro da visão tradicional, por ter escrito sua obra nos

séculos XVI e XVII e por ela representar uma grande influência para todos os tempos, o nosso enfoque no presente estudo vai ao encontro, principalmente, da proposta de Ubersfeld que já foi, de certa forma, introduzida no início dessa reflexão.

Dentro dessa conjuntura, a autora refere-se, com muita propriedade, ao fato de que “ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem”. [...] “[É permitido] compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de uma sentido oculto, [...] mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação” (UBERSFELD, 2002, p. 12, grifo do autor). Podemos inferir que a dupla mudança do emissor e receptor irá acarretar uma mudança significativa da própria mensagem, “[...] a partir do momento em que todo o processo de comunicação foi abalado, a mensagem não poderia permanecer intacta” (UBERSFELD, 2002, p. 16). É por essa perspectiva que a série *The Hollow Crown* é um bom exemplo que envolve duas historicidades: os diretores dos 7 episódios (versão da BBC) ao terem optado por retomar as peças históricas shakespearianas teceram críticas ao cenário político no contexto da recepção, dentre outros aspectos, conforme analisaremos posteriormente.

O romance *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, escrito em 1985, também poderia também ser considerado, no sentido tradicional, uma obra clássica. Como Walter Lima Torres (2000) menciona, uma “obra, seja ela um romance ou um texto teatral, não nasce clássica”. O autor acrescenta que, por um lado, “a ideia de clássico é um processo constitutivo que se articula entre o tempo e a inesgotável interrogação acerca da natureza e dos valores intrínsecos a essa obra”, sendo que “por outro lado, a imagem que dessa obra leitores e espectadores vão legando às gerações seguintes perpetua formas de apreendê-la, as quais atuam definitivamente na construção do clássico”. Percebemos, portanto, que o “resultado desse atrito entre o tempo e o conteúdo temático de determinada obra parece ser o agente desse monumento classificado como clássico” (TORRES, 2000. p. 48). Ao optar por inserir na introdução do livro *An Appropriation of Shakespeare* as palavras de Hans R. Jauss (1991) de que uma obra literária não é um monumento que monoliticamente revela sua essência atemporal, Jean I. Marsden está enfatizando o fato de que a permanência de uma obra reside na sua capacidade de influenciar e ser influenciada. Nesse sentido, a série “O conto de Aia”, criada por Bruce Miller a partir do romance homônimo em 2017, coloca duas historicidades em foco sendo que o texto-fonte, nesse caso, torna-se uma referência relevante para o contexto mundial no que tange às políticas de gênero, na atualidade.

Uma transposição intermediática necessariamente prevê uma atualização do texto-fonte: tanto a obra adaptada quanto a adaptação (nesse caso, as séries) estão inseridas em um contexto – um tempo, um espaço, uma sociedade e uma cultura. A historicização dialética do passado em busca de uma reflexão sobre o presente provoca uma mudança na percepção/interpretação do conteúdo/mensagem no processo de comunicação, tanto por parte dos emissores como também da recepção. Esses pressupostos foram introduzidos por Brecht para quem a historicização coloca em jogo dois momentos históricos – o contexto da escritura da obra e o do espectador quando assiste o espetáculo. Segundo o autor, “A historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista” (BRECHT *apud* PAVIS, 2015a, p. 197). Por essa perspectiva, o distanciamento é um recurso essencial da historicização quando rompe com a identificação emocional e ativa a atitude crítica e a percepção dos espectadores. O sujeito historicizado é aquele que tem consciência de sua existência inserida em uma realidade histórica e transformável.

Com Brecht, a relação dialética das épocas e dos modos de percepção da arte está claramente estabelecida. Este modelo deu lugar, depois, a inúmeras encenações ou adaptações *historicizadas*. Os acontecimentos da fábula são restituídas ao seu aspecto efêmero e relativo, levando-se em conta os desvios entre os dois sistemas sociais. Não apenas o conhecimento dos mecanismos sociais da época é desejado: ele é também indispensável para quem queira decifrar a obra clássica. (PAVIS, 2015a, p. 53)

A concordância com uma pretensa essência da obra literária corrobora a visão classicista, a partir da perspectiva de que uma possível intenção do autor deve ser buscada e reproduzida. Por esse viés, desconsidera-se a recepção no processo comunicativo – o que não pode ocorrer. Diante desse embate, Patrice Pavis (2015 (b)) propõe duas concepções que envolvem a definição de um texto clássico:

Com efeito, existem duas maneiras de considerar a obra clássica: como uma obra que, situada num passado longínquo, permanece e sobrevive frente a todas as mudanças históricas; ou, pelo contrário, como uma obra que, embora tenha chegado até o presente, não mais pertence a um tempo passado, o qual é impossível reconstituir a não ser por um processo de historicização. (PAVIS, 2015(b), p. 52)

A primeira acepção se trata da visão museológica mencionada por Pavis (2015b), bem como por Anne Ubersfeld (2002). Nesta, as obras literárias são tratadas enquanto uma conserva cultural (Pavis, 2015b), carregadas de uma essência que o autor pretenderia explicitar e as acompanharia *ad infinitum*. Entretanto, ao ficar situada

em apenas um dos momentos históricos perdemos as perspectivas históricas mobilizadas pelos agentes do processo comunicativo ao desconsideramos a recepção. Nesse sentido, a segunda aceção nos parece mais pertinente. A obra que chega ao presente precisa ser historicizada para possibilitar as releituras em relação ao referente histórico do leitor e ao referente histórico da obra. Dessa forma, emissores e receptores são trazidos para a cena do processo comunicativo e permanecem em constante troca dialética. Os produtores, “deve[m] entrar em conflito com os outros leitores do texto, fazer-se notar por um olhar original sobre um texto clássico que se acreditava definitivamente *arquivado*” (PAVIS, 2015b, p. 47, grifo do autor).

O processo de historicização é necessário para colocar as obras em dialética frente ao contexto de recepção. Enquanto leitores contemporâneos, conforme também propõe Bertold Brecht acima mencionado por Pavis (2015b). No caso das novas mídias, na produção relativa ao seu contexto direcionador, será necessário, conforme já mencionamos, realizarmos uma releitura do seu conteúdo e da sua forma. Se não compomos a sociedade de produção da obra onde há um determinado horizonte de expectativas, como compreender esse texto sem mobilizar as historicidades que contribuem para o significado na recepção? Já que as obras estão inseridas dentro do processo comunicativo, elas exigem uma releitura, uma retomada, um enfoque das historicidades. À medida que a sociedade se altera, o público se altera, as formas se alteram, a nova leitura ganha, então, novas propostas.

Concordamos com Jacques Derrida (2014) quando comenta sobre a estrutura de um texto. O crítico se refere à obra em relação à história e sua contínua relação com a sua retomada de acordo com uma condição inerente aos textos: a condição de historicidade, necessária para a contínua resignificação contextual a cada releitura. A historicização decorre de ser o outro em sua mesmidade ao deslocar-se de seu contexto primeiro para um novo contexto, adquirindo um significado nesse novo local. É assim, também, que Roland Barthes (1999) destaca ao dizer que “Chamamos de clássico a todo o texto legível” (BARTHES, 1999, p. 12). O texto só se torna legível em diferentes contextos diante de sua historicização, diante de sua polissemia (BARTHES, 1999, p. 14), diante da pluralidade de significados em contextos diversos com necessárias releituras. Esse procedimento é o método de compreensão do texto que é sempre, ao mesmo tempo, igual e novo (BARTHES, 1999, p. 20). Em relação às questões formuladas nesse parágrafo, Derrida (2014) expressou-se da seguinte forma:

Isso se deve à estrutura de um texto, ao que chamarei, para ser sintético, sua iterabilidade, que, a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização. Tudo isso é histórico do começo ao fim. A iterabilidade do rastro (unicidade, identificação e alteração na repetição) é a *condição da historicidade* – como também é a estrutura da anacronia e de contratempo [...]. Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma “originariedade” pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade. (DERRIDA, 2014, p. 98-99, grifo nosso)

Com a iterabilidade, as afirmações de uma interpretação universal não se mantêm. Conotações arraigadas nos textos, a partir de uma pretensa “monumentalidade “imaginária” (UBERSFELD, 2002, p. 16), não encontram lugar onde se deseja que o processo comunicativo continue cumprindo seu papel. É uma compreensão de clássico, também, em um direcionamento mais contemporâneo. Reiteramos, o que mantém um texto vivo são as releituras do texto de acordo com cada novo contexto de produção que se apresenta ao longo do tempo nas novas produções formais possíveis. Com tal compreensão, Patrice Pavis (2015b) destaca as percepções históricas que são necessárias conhecer:

A historicização obriga distinguir-se as perspectivas presentes e passadas, bem como considerar pelo menos três historicidades: 1. O tempo de enunciação cênica (aquele do momento histórico em que a obra é encenada); 2. O tempo da fábula e da sua lógica actancial (tempo dramático); 3. O tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor. O conhecimento dessas três variáveis temporais evolui sem cessar: isto fica evidente pela primeira historicidade, porém é também o caso para reconhecimento retrospectivo que temos da época na qual a obra apareceu. Quanto à lógica temporal da fábula, ela não está fixada indefinidamente: ela se constitui em função da perspectiva escolhida, a fim de reconstituir a fábula e avaliar os acontecimentos relatados. (PAVIS, 2015b, p. 53-54)

Diante desse quadro, a historicização, proposta pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, se faz presente nos produtos midiáticos em análise quando percebem-se as marcas e características dos contextos históricos envolvidos no processo. Os diferentes presentes e relativizados de acordo com suas épocas marcam a contradição que faz do público mais do que simples receptores. A dialética desse processo demanda reação da recepção e a percepção de que os tempos históricos tanto do texto-fonte quando do produto midiático de chegada são tão próximos quanto efêmeros (BRECHT, 1978, p. 114).

Enxerga-se na dialética empreendida com o receptor no processo comunicativo e o estatuto temporal das sobrevivências (pervivências, supervivências ou sobrevidas) que Walter Benjamin (2013, p. 104) trabalha, nesse mesmo sentido, fatores extremamente relevantes para que as obras literárias fontes das produções continuem seu estágio de pervivência. O autor ressalta a intermitência da recorrência ao literário através dos tempos, contrastando os tempos históricos que são constantemente resgatados e relativizados na efemeridade das novas formas midiáticas. Não há uma morte das narrativas, derradeira e final, como parece nos ser apontado em seu texto sobre o narrador (BENJAMIN, 1987). As experiências narrativas se alteram pelas novas formas insurgentes, mas mantêm a sobrevivência pela possibilidade de se relacionar com o texto fonte através do viés da historicização, em novas releituras. A pervivência pressupõe que a “obra original” se modifique e estabeleça uma relação de reciprocidade entre os envolvidos – daí advém a dialética que tanto ressaltamos existir entre os textos literários e as séries.

A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar. Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras carregam uma tonalidade afetiva. Precisamente a literalidade com relação à sintaxe dismantela toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à ininteligibilidade. (BENJAMIN, 2013, p. 114)

A busca pela fidelidade descartaria os referentes históricos que precisam ser evidenciados na busca pelo sentido no novo contexto, em um novo produto midiático. Não existem valores e regras absolutas na utilização dos textos literários, exatamente pelo fator de historicidade. Umberto Eco (2015) argumenta, nesse sentido, sobre os integrados e a lógica mercadológica que os envolve. Há um equilíbrio entre a busca cultural dos textos e sua contínua renovação contextual dialética. O resgate objetiva ressignificar o conteúdo dos produtos culturais em novas mídias e, dessa forma, contribui para a concepção plural das produções artísticas. É uma busca pelos vagalumes que fogem do apocalipse ao: “[...] encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

Ao desenvolvermos o conceito de historicização, torna-se necessário reiterar que existe um contínuo trabalho de atualização dos textos literários por parte dos

encenadores, cineastas, diretores das séries e dos artistas em geral. Em decorrência dessa re-tomada também apontamos a importância dos estudos intermediários que se debruçam sobre a relação da literatura com outras formas artísticas bem como observar o significado funcional e “atualizado” do rol literário disponível. Ubersfeld (2002, p. 35) menciona que existem vários procedimentos para se afastar da representação tradicional dos clássicos, ou seja, muitas possibilidades que permitem o afastamento do mimético em busca do valor de estranhamento.

A historicização não se refere a uma reconstituição mimética do referente histórico fornecido pelo texto clássico, nem a uma demonstração da ideia que se tem do período histórico referente, reforçando determinadas interpretações sobre a eternidade de uma “natureza humana” inalterável. Dentre as possibilidades de historicização elencadas por Ubersfeld (2002), temos a *mimesis* da realidade histórica; a restituição do discurso histórico que os contemporâneos sustentam a respeito de determinado período; a referência ao período evocado no texto ou a dialetização do texto clássico na relação com um referente contemporâneo (UBERSFELD, 2002, p. 22-23). A possibilidade de historicização que nos parece mais pertinente com a proposta aqui evidenciada é aquela que localiza a releitura a partir dos clássicos de acordo com um referente contemporâneo, conforme já esboçamos anteriormente. Desse modo, não se pretende retomar uma universalidade humana, mas trabalhar de uma forma que os enunciados presentes encontrem nova forma e novas possibilidades de significar a obra clássica na contemporaneidade dos espectadores. Do contrário, excluimos a visão dialética que permite que o passado encontre as ressonâncias no presente e desconsideramos os atores do ato comunicativo.

3.2. OS PROCESSOS INTERMIDIÁTICOS ANALÍTICOS DAS RELEITURAS

Desde os primeiros escritos sobre a intermedialidade, o próprio termo já indica que se trata de uma investigação que envolve uma relação entre mídias distintas; até o seu prefixo “inter” pressupõe que existem diferenças entre as mídias analisadas no processo. Entretanto, na tentativa de se definir a intermedialidade, percebemos que tão diversos quanto são seus movimentos foram as teorias que tentaram apreender o fenômeno intermediário nos anos finais do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI.

O termo “intermedialidade” ficou conhecido nas últimas duas décadas ao se observar que as mídias não são desconectadas umas das outras. Nos estudos em língua alemã sobre o assunto, em que o termo *Intermedialität* aparece, ele surgiu em 1983, com Aage A. Hansen-Löve, embora o termo “intermídia” seja mais antigo: remonta a 1812, quando foi utilizado por Coleridge e reapareceu com o Grupo Fluxus, um grupo de artistas internacionais da década de 1960. (SCHRÖTER, 2020, p. 97)

Decorrente dessa multiplicidade de enfoques, advém críticas por parte de diferentes estudiosos, como Joaquim Paech, sobre uma “moda da intermedialidade” no contexto germânico desde o final dos anos 1980 (RAJEWSKY, 2020, p. 56). A teoria, segundo ele, teria sido instaurada para promover a sua inserção no mercado através de uma simples mudança na nomenclatura dos estudos. Porém, essa crítica de que houve uma proliferação do conceito da intermedialidade sem haver um aprofundamento do mesmo, não impediu a consolidação, institucionalização e internacionalização do termo ao longo dos anos, tornando-se “um dos [...] mais produtivos no campo das humanidades” (Pethó, 2011, *apud* RAJEWSKY, 2020, p. 58). O sucesso dos estudos sobre a intermedialidade, entretanto, não promoveu homogeneidade no conceito, nem obliterou o caráter depreciativo por parte de alguns autores, no sentido de ser um termo guarda-chuva, sem clareza de concepção.

É com uma perspectiva positiva, entretanto, que nos propomos a estudar a teoria da intermedialidade e suas configurações intermidiáticas objetivando a compreensão dos fenômenos artísticos, da maneira como transparecem nas duas séries que são o foco da presente pesquisa. Entendemos, então, a intermedialidade como um termo guarda-chuva (RAJEWSKY, 2020, p. 67), que sempre acolhe quem estiver debaixo e que se mantém aberto para as novas perspectivas. Dessa forma, com as concepções de análise intermidiática trazidas pelos autores que aqui retomaremos, vamos evidenciar caminhos analíticos no trânsito entre as mídias específicas no contexto contemporâneo, dentro das possibilidades tecnológicas ofertadas pelo *streaming*. Esses caminhos analíticos fazem parte da observação das releituras empreendidas nos produtos midiáticos séries onde, através dos agentes do processo comunicativo, a relatividade histórica é mobilizada. Para isso, vamos recorrer ao princípio metodológico indicado por Jorgen Bruhn: a terminologia teórica precisa ser concretizada numa metodologia que tenha por objetivo a leitura e a análise dos textos (BRUHN, 2020, p. 38). Seleccionamos, portanto, conceitos teóricos que serão retomados no próximo capítulo para efetiva análise e alguns contrapontos para

ilustrar possibilidades analíticas, a partir de Jens Schröther (2020), Irina Rajewsky (2020) e de Lars Elleström (2010).

Para iniciar, devemos esclarecer o conceito de mídia que está em foco. Mídia, a princípio, é um constructo correlato das produções artísticas enquanto meio/processo e produto formal. Ela é o meio transmissor da mensagem desenvolvido e concebido de acordo com cada contexto sócio-histórico, cultural e ideológico em que as produções dispõem de recursos específicos que permitem a expansão ou retração da abrangência midiática, com o desenvolvimento sequencial desses recursos. Ao mesmo tempo, a mídia compreende o produto formal que viabiliza a mensagem por ser um determinado produto midiático e não outro, de acordo com as características que apresenta nas modalidades que contempla.

Assim como a intermedialidade tem diferentes enfoques conceptuais tantos quantos são seus teóricos, o mesmo acontece com o conceito de mídia. Tendo como objetivo clarear essa multiplicidade de discursos sobre o conceito de mídia, resgatamos, inicialmente, Claus Clüver (2006), um dos grandes estudiosos dessa área de estudo que ratifica essa problemática:

No discurso midiático, o conceito de “mídia” abrange nitidamente categorias diversas, embora intrinsecamente ligadas entre si, que só devem ser diferenciadas de modo mais categórico quando o interesse da pesquisa assim o exigir. É importante insistir que essa definição coloca o peso principal sobre os processos de comunicação e não sobre as técnicas de produção. (CLÜVER, 2006, p. 24)

Em nosso enfoque, é necessário observar as técnicas de produção de acordo com a perspectiva analítica que se coloca na relação com o literário mas, ainda mais importante, é evidenciar os novos processos de comunicação que envolvem a mídia série em específico com a mídia literatura. Um outro aspecto que percorre diversos dos estudos em que se tenta definir a mídia é que há um “conteúdo” e uma “forma” que são componentes do produto midiático no processo de produção e recepção. O meio transmissor formal compõe a mídia com suas especificidades formais e modifica os modos de se trabalhar com um conteúdo similar nas diferentes mídias que se inter-relacionam. Ou seja, é o produto e o meio da mensagem no processo comunicativo. Entretanto, a observação de uma mídia única e separada de influências só é válida para fins de análise crítica, pois as fronteiras entre as mídias não são fixas nem estáveis.

A intermedialidade em si, numa concepção geral, pressupõe mídias que se combinam numa relação de interferência quase que indissociável, onde determinado produto formal só é possível a partir de duas ou mais mídias que atuam em conjunto a partir de suas propriedades específicas para a significação final. Quando dissociadas, o produto formal perde suas características e, por vezes, até sua significação. Para que o produto intermediático assim seja compreendido, a intermedialidade enquanto processo, enquanto relação, está em funcionamento o tempo todo para unir as diferentes mídias no produto formal plenamente constituído. Estes movimentos nos direcionam para a organização da terminologia teórica a que nos propomos, iniciando com as abordagens que ocorrem diante da intermedialidade: a intermedialidade como fenômeno cultural de base e a intermedialidade como categoria de análise concreta de configurações midiáticas. (RAJEWSKY, 2020)

Como fenômeno cultural de base, num plano amplo, a intermedialidade leva em consideração problemáticas gerais sobre as mídias, como a observação de sua lógica de funcionamento enquanto um processo e um produto cultural que se relaciona sócio historicamente com a sociedade onde a mídia se insere. Nesse ínterim, considera suas evoluções, processos de transformação e dinâmicas, tal como procedemos no Capítulo 1. Uma mídia é uma determinada mídia porque não é outra, nem uma combinação diferente que a transforme em outra, conforme reflete Irina Rajewsky (2020), a partir de Jay David Bolter e Richard Grusin, com a ideia de remediação. É nessa abordagem que encontramos as mídias na dialética de produção com formas que buscam se afirmar culturalmente em seus contextos.

Já na abordagem da intermedialidade como categoria de análise concreta de configurações midiáticas, temos o estudo intermediático realizado a partir de práticas efetivas, ou seja, de produtos midiáticos específicos.

As mídias são consideradas em seus contextos histórico, social, discursivo, cultural, político-econômico, epistemológico e midiático específico e, antes de tudo, em sua constituição e sua estética próprias, assim como em seu alcance e efeitos potenciais [...]. são precisamente as diferenças entre diversas formas e funções dos procedimentos intermediáticos que recebem agora atenção central, assim como o papel específico que, em cada “obra”, assumem as estratégias intermediáticas e o papel destas na constituição do significado das configurações midiáticas (RAJEWSKY, 2020, p. 73)

Esse aspecto intermediático foi observado ao refletirmos sobre a constituição formal da série inserida no mercado contemporâneo através da tecnologia dos

serviços de *streaming* por VoD, na transposição do texto literário para outra mídia (mudança de mídia) e em sua plurimedialidade ao transpor as fronteiras midiáticas envolvidas, além dos outros aspectos que serão contemplados nas análises específicas do próximo capítulo. Rajewsky, a partir dessa abordagem, indica três concepções mais restritas para a análise intermediária, onde considera: a de transposição midiática; a multimídia/ combinação de mídias; e a de referências intermediárias (RAJEWSKY, 2012(a), p. 24).

A categoria da transposição intermediária indica um processo de transformação de um determinado produto midiático em outro, onde um é a fonte do produto que se configura em outra mídia. Refere-se ao “[...] modo de criação de um produto de mídia, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012(b), p. 24). A segunda categoria que é designada como combinação de mídias, multimídia indica o conceito semiótico-comunicativo em que diferentes mídias se unem, integrando-se ou funcionando de maneira contígua para a composição do sentido e da forma de um determinado produto de mídia, como é o caso dos filmes, do teatro e das séries, por exemplo.

A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição do significado do produto. (RAJEWSKY, 2012(b), p. 24)

A terceira categoria, a de referências intermediárias, refere-se a estratégias de construção do sentido de um produto de mídia que “tematiza, evoca, ou imita elementos ou estruturas de outra mídia” (RAJEWSKY, 2012(b), p. 25). Nesse caso, apenas uma mídia está presente em sua própria materialidade. Todas estas categorias serão retomadas em nossa análise. E, ainda, uma quarta categoria poderia ser incluída na contiguidade de análise desses processos, como corrobora Werner Wolf nos estudos de Rajewsky (2020): a categoria da transmidialidade que, algumas vezes, é vista como independente e orientada de modo diferente, mas que pode ser compreendida como subcategoria do intermediário:

Na categoria da transmidialidade, são classificados “fenômenos nômades” (*Wanderphänomene*), cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a uma só mídia, mas que são

observáveis *através das mídias* e, portanto, de maneira *transmidiática*. Isso diz respeito, por exemplo, a motivos recorrentes, tipos de discursos, estéticas, estruturas narrativas (por exemplo, a *mise en abyme* ou a metalepse) ou ainda, mais simplesmente, à própria narração. (RAJEWSKY, 2020, p. 75)

Num sentido analítico similar, para apresentarmos outras possibilidades, ainda que com um direcionamento “mais político”, Jens Schröter (2020, p. 97-98) propõe algo muito próximo da classificação de processos proposta por Rajewsky, ao nomear quatro tipos de discursos sobre intermedialidade: (1) a intermedialidade sintética; (2) a intermedialidade formal (ou transmidiática); (3) a intermedialidade transformacional e a (4) intermedialidade ontológica. Além desses quatro conceitos, o autor vem buscando o desenvolvimento de um quinto modelo, proveniente do universo midiático virtual que aponta diferenças inerentes ao universo que contempla.

A primeira proposta de Schröter (2020) vem com o domínio discursivo da intermedialidade sintética, onde observamos um processo de fusão de diferentes mídias para compor uma nova mídia – o que seria o caso do cinema, das séries, etc. Essa síntese de mídias preexistentes por si e sua combinação para compor uma nova mídia se assemelha à proposta de Rajewsky quando a autora indica a possibilidade intermidiática em sentido restrito como uma categoria de análise para o produto desse processo enquanto *combinação de mídias*:

[...] nessa categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração “genuína”, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos. O conceito de, por exemplo, ópera como gênero *único* demonstra que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade. (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25)

Uma vez que a proposta de Rajewsky (2012) é mais analítica diante do produto e a de Schröter (2020) possui um direcionamento mais político, observamos algumas diferenças entre as duas propostas. Schröter (2020, p. 98) elabora o conceito de intermedialidade sintética como uma categoria que foi desenvolvida historicamente a partir da década de 60, decorrente de vieses críticos de condenação das monomídias, apresentados por Dick Higgins, Richard Wagner, dentre outros, por serem consideradas formas de alienação social e estética. Dessa forma, a intermídia viria como uma possibilidade de libertação do transe monomidiático. Nessa fusão das

mídias, porém, deve-se considerar que só existe um sentido intermediático quando a apresentação das diferentes mídias combinadas ocorre num mesmo espaço-tempo, compondo uma forma intermediática uma enquanto moldura institucionalizada. “A “síntese” está muito mais na assimilação perceptiva e cognitiva do que na própria intermídia” (SCHRÖTER, 2020, p. 101, grifo do autor).

Ao propor a intermedialidade formal, Schröter (2020) retoma Irina Rajewsky em sua proposta de intermedialidade no sentido restrito de transposição midiática. Consideram-se, nesse contexto, as mídias em seus conceitos e princípios, distintos de suas bases materiais como, por exemplo, a literatura dissociada da palavra e proposta como princípio da narratividade ficcional, independente de sua própria mídia/meio, numa estrutura formal singular e transmidiática, que se observa em diferentes mídias, exatamente por ser distinta do meio e executar padrões possíveis de serem repetidos em outras mídias (meios). É a transformação de um “[...] determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012(b), p. 24).

Na terceira proposta trazida por Schröter (2020), temos a intermedialidade transformacional, um deslocamento, uma nova representação, que se aproxima das discussões de Rajewsky (2012) com a intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas. Não há propriamente o envolvimento de (entre) mídias e, diante disso, Schröter (2020) chega a questionar se poderia ser um campo discursivo intermediático. Tem-se aqui a representação de outras mídias dentro de uma mídia em sua própria materialidade, como ocorre, por exemplo, ao representar uma pintura dentro de um filme. Essa representação nos permite compreender a colocação da mídia referida a partir de outra perspectiva que não sua primeira.

A quarta e última categoria já reconhecida e elencada por Schröter (2020) dispõe sobre a intermedialidade ontológica, quando ele sugere que é necessário reconhecermos a ordem do processo intermediático: primeiro se pensa nas possibilidades intermediáticas ou na materialidade das mídias em específico que serão utilizadas? Essa concepção se baseia na diferença (Saussure), *différance* (Derrida), onde cada mídia é observada diante daquilo que não está em relação às outras. Para se definir uma mídia em específico, é necessário pensar nas características específicas que a diferenciam das outras. É aqui que entra o jogo de pensamento sobre o que diferencia o cinema das séries: por que são mídias distintas, se tão similares? Quais são as características que as diferenciam? Como tratamos nos Capítulos 1 e 2 ao tentarmos compor um quadro formal midiático das séries

ao longo do tempo e da forma como se apresentam contemporaneamente, o diferencial ocorre na escolha inicial da série no processo de produção que se enquadra no contexto sócio-histórico de constituição e consolidação da forma.

A intermedialidade ontológica “[...] precede tais mídias, desde que os termos para descrever uma nova mídia possam apenas ser tomados de empréstimo de uma linguagem já existente, ou ser compostos por termos existentes para daí surgirem neologismos” (SCHRÖTER, 2020, p. 107). Dessa forma, o campo discursivo intermediático gera novas definições das mídias. O movimento intermediático de retomada dos textos literários, utilizando características midiáticas do cinema, do rádio e da televisão preexistentes na concepção da nova mídia série, fomentou a criação dessa nova forma como se apresenta para nós, em discussão no presente trabalho.

A influência mútua das mídias é o ponto de destaque para nossa tese, uma vez que os textos literários estão sendo repensados e reelaborados a partir da produção das séries nas novas mídias. Parece-nos, com essas perspectivas, que tais nomenclaturas fazem parte do contexto guarda-chuva criado em torno dos fenômenos midiáticos, mas todos convergindo para a mesma categorização, como a proposta por Rajewsky (2012(a); 2012(b)). Nesse sentido, saber de que forma as mídias se compõem e se relacionam com as fronteiras midiáticas, é uma problematização das práticas intermediáticas recentes. Qualquer definição geral ou específica sobre intermedialidade,

[...] procede, evidentemente, da suposição de fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas. Na verdade, qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites de mídias individuais, já que seria complicado discutir *intermedialidade* caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade. (RAJEWSKY, 2012(a), p. 53)¹⁷

Não trazemos aqui a reflexão sobre as fronteiras midiáticas a fim de estabelecer uma pureza midiática, como se existissem mídias individuais, monomidiáticas, uma vez que todas as mídias, na perspectiva convencional, são multimodais (ELLESTRÖM, 2010) e plurimidiáticas. Ao isolar determinadas

¹⁷ [...] evidently proceeds from the assumption of tangible borders between individual media, of medial specificities and differences. In fact, any reference to intermediality implicitly presumes that it is indeed possible to delimit individual media, since we can hardly talk about *intermediality* unless we can discern and apprehend distinguishable entities between which there could be some kind of interference, interaction or interplay. (RAJEWSKY, 2010, p. 52)

especificidades midiáticas nas práticas de análise, os procedimentos ocorrem na ordem discursiva, a fim de evidenciar os elementos constituintes da intermedialidade, sem tratar aquele aspecto como componente do significado uno a ser expresso no caráter “inter” proposto. Contudo, essa perspectiva também não dissolve totalmente as fronteiras midiáticas, com o objetivo de eliminar suas especificidades.

Conforme aponta Rajewsky (2012a), o teatro tem apresentado uma fluidez em direção a configurações midiáticas que possibilitam a incorporação de diferentes mídias e artes como, por exemplo, filmes, vídeos e tecnologias digitais: “[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia” (RAJEWSKY, 2012(a), p. 55). As séries, nesse sentido, são configurações ou produtos intermidiáticos, compostas por diferentes mídias, reconhecidas como tais em seus contextos históricos enquanto construtos, considerando o progresso tecnológico e as relações empreendidas entre as mídias no complexo global (RAJEWSKY, 2012(a), p. 56). Em decorrência desse aspecto, apresentamos a perspectiva diacrônica de construção formal das séries, Capítulo 1, através das relações intermidiáticas empreendidas para sua composição enquanto produto -midiático ao longo do tempo e de sua relação próxima com outros produtos midiáticos e mídias.

Na perspectiva diacrônica, então, as práticas de cruzamento de fronteiras ou de dissolução de fronteiras pré-estabelecidas – desde que sucedidas por uma convencionalização e habitualização duradouras – podem resultar *noutras* construções, *noutras* fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas midiáticas e artísticas inteiramente inéditas (RAJEWSKY, 2012(a), p. 67).

Para compreender o fenômeno das fronteiras intermidiáticas, retornemos à multiplicidade de abordagens que gera debates e controvérsias na área dos estudos intermidiáticos: a definição do que é uma mídia. Lars Elleström (2010), nesse sentido, sugere que se definam os espaços em branco deixados pelas pontes e fronteiras entre as mídias, partindo, inicialmente, da compreensão de o que é uma mídia. Nesse movimento, sempre se pressupõe que nas relações intermidiáticas há o cruzamento das fronteiras que separam as mídias envolvidas. As fronteiras são observadas a partir das modalidades de mídia, propriedades latentes nas mídias: material, sensorial, espaço-temporal e semiótica, de forma que as mídias se classifiquem como básica, qualificada e/ou técnica.

[...] [Elleström] definiu qualquer mídia por meio de um modelo tridimensional que consiste em uma dimensão de mídia básica, mídia qualificada e mídia técnica. A ideia principal é que o que normalmente chamamos de uma mídia, uma midialidade ou uma forma de arte, na realidade, precisa ser dividido em três dimensões inter-relacionadas que são muitas vezes misturadas e combinadas. De cada produto de mídia específico – isto é, qualquer coisa que está sendo “enviada” entre as posições de remetente e receptor do modelo de comunicação que adoto –, Elleström distinguiu três dimensões: “mídias básicas”, “mídias qualificadas” e “mídias técnicas”. É fácil confundir esses três termos como tipos de midialidade, mas qualquer produto de mídia específico possui essas três dimensões de mídia. (BRUHN, 2020, p. 24-25)

A dimensão das mídias básicas é formada pelos modos de exposição/materialização, com palavras escritas, imagens em movimento ou estáticas, padrões ritmados. As mídias básicas podem fazer parte das mídias qualificadas que são, por sua vez, o que aqui entendemos como mídias, mas que, para Elleström compõem sinônimos de formas de arte ou onde as mídias básicas se estruturam, seja numa narrativa literária escrita, numa sinfonia ou na dimensão não-estética, num artigo de jornal, por exemplo. Já a terceira dimensão de mídia, a das mídias técnicas, compreende a superfície tecnológica e material onde as mídias qualificadas são percebidas: uma folha de papel, a interface de um telefone celular, a capa de uma revista, enfim. Em termos analíticos e numa perspectiva positiva sobre esse direcionamento, a divisão das mídias em diferentes dimensões nos permite estudar qualquer produto midiático ao longo da história.

Os produtos midiáticos possuem uma materialidade que depende de mediação para chegar à recepção. Essa mediação identifica as artes não mais como algo etéreo e fora de cognição, mas como formas midiáticas que possuem um meio para chegar aos receptores e que, normalmente, assumem um caráter intermidiático por conta das mídias que se relacionam em suas similaridades e diferenças. “As mídias, entretanto, são tanto diferentes quanto similares, e a intermidialidade deve ser compreendida como a ponte entre as diferenças midiáticas que é encontrada nas similaridades midiáticas” (ELLESTRÖM, 2010, p. 12)¹⁸. As ditas diferenças entre as mídias, suas fronteiras, são todas transpostas, portanto, pela ponte chamada intermidialidade. Unidas sempre para sua consecução, as mídias técnicas (materialização), qualificadas (o produto), básicas (a forma de exposição, com escrita, som, imagens, etc), formam produtos de mídia que podem, portanto, ser analisados em nível discursivo a partir da confluência destas com

¹⁸ Media, however, are both different and similar, and intermidiality must be understood as a bridge between medial differences that is founded in medial similarities” (ELLESTRÖM, 2010, p. 12).

as categorias de intermedialidade em sentido restrito propostas por Irina Rajewsky, conforme elencamos anteriormente. Essas convergências entre os teóricos são possíveis porque eles, apesar de identificarem com nomenclaturas diferentes os fenômenos midiáticos, incorporam um padrão similar na concepção de mídia realizada a partir de suas percepções sócio-históricas, comunicativa e estética do fenômeno (inter-)midiático circunstancial em análise.

A série engloba universos “emprestados” onde sua operacionalidade intermediária indica que ela só é possível da forma que é veiculada por conta das características contextuais em que nos inserimos ao final do século XX e início do século XXI. A narrativa ganha diferentes formas de acordo com seus contextos. A similaridade midiática nos leva à ponte intermediária que possibilita as mídias qualificadas, repletas de mídias básicas, alterarem seus modos intermediários a partir das mídias técnicas que se operacionalizam com seus qualificantes. Estes, nos levam às modalidades, onde o espaço e o tempo são decisivos para que a compreensão semiótica ocorra num determinado nível sensorial.

Em nossa concepção de séries e de intermedialidade, compreendemos a série enquanto um produto midiático que é formado por outras mídias (combinação de mídias) que funcionam isoladamente (mídias básicas), mas que numa relação intermediária específica, compõem o produto midiático série (o produto cultural, a mídia qualificada). A série é composta pela mídia verbal, pela mídia imagem e pela mídia som (mídias básicas, na classificação de Elleström). A mídia verbal é constituída pelo texto literário enquanto texto-fonte extracomposicional para a produção, que se apresenta numa nova versão quando é modificada para o roteiro – permanecendo na mídia verbal, por isso, uma nova versão. Esse texto verbal final é enunciado pelos atores, sua forma de transmissão da mídia verbal.

A mídia imagem é composta pela narrativa conduzida pelas câmeras e pelos métodos de encenação apresentados pelos atores, de acordo com a concepção inicial para o produto midiático série. A mídia som compõe todos os elementos sonoros que juntos indicam sensações e sentidos específicos nos momentos em que são emitidos – uma determinada canção em um momento de tensão, com os atores representando um momento crítico na encenação, cria um sentido próprio. Na relação entre essas mídias (e modalidades), observamos a combinação das mídias para composição do produto midiático série.

Queremos dizer com isso que uma mídia pode ser concebida sozinha, principalmente, para fins analíticos. Entretanto, para criar os significados a que determinado produto midiático se propõe, é necessário interpor relações intermediáticas com outras mídias envolvidas. Dessa forma, não compreendemos o cinema, a série e outras produções audiovisuais, por exemplo, como uma mídia única, mas pluri- e intermediáticas, já que o produto intermediático só é possível quando há uma relação que atravessa as fronteiras das diferentes mídias envolvidas. Veremos como isso ocorre, no próximo capítulo da Tese, com a análise das séries que elencamos para exemplificar o cenário por nós resgatado, a partir das categorias aqui apresentadas.

3.3. OS MOVIMENTOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE LITERATURA E SÉRIES

Pudemos perceber, a partir do Capítulo 1, que a literatura sempre serviu de fonte em determinados momentos sócio-histórico-culturais quando havia falta de repertório e demanda comercial. “Inglaterra e Itália, por exemplo, parecem compartilhar, no quesito formal cinema, à recorrência aos cenários e glórias da antiguidade, contando suas histórias e utilizando os textos clássicos da literatura para tanto” (SADOUL, 1983a, p. 128). Há uma constante repetição narrativa, demandada tanto pela necessidade criativa quanto pela necessidade de narrativas, que é inerente ao ser humano.

Essa necessidade de repetição corrobora com a nossa hipótese de que a recorrente busca por textos literários nas séries vai além do aspecto mercadológico de garantia de recepção ressaltado por Linda Hutcheon (2013). As histórias que são adaptadas nunca são totalmente inventadas: elas têm uma relação com textos anteriores. Entretanto, como destaca Hutcheon, é uma “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Walter Benjamin (1987) trata dessa necessidade narrativa inerente ao ser humano enquanto experiência que envolve a repetição da história pelo contador (emissor) em seu texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Essa demanda ocorre pelo contato social e pela constante curiosidade própria dos indivíduos em diferentes épocas, de acordo com os meios midiáticos correspondentes aos contextos em que se veem inseridos.

Nesse sentido, Umberto Eco (2015, p. 55) levanta um questionamento interessante ao apresentar três níveis culturais: *high*, *middle* e *low*. Estes são designados de acordo com a recorrência a determinadas formas culturais, captadas

pelo público como valores culturais novos. A reincidência de determinados textos-fonte pareceria ocorrer, na realidade, enquanto um “saqueamento” do armazém estético e artístico já arruinado (ECO, 2015; BENJAMIN, 1987; 2013). Algumas obras retomadas em produções de séries e seriados parecem corroborar com essa elocubração ao resgatarem determinados textos literários, e torná-los (re)conhecidos, por conta da releitura e do prolongamento da narrativa promovido a posteriori diante da demanda que se apresenta. Antes da recorrência aos textos, observamos sua presença em um real “armazém” estético de onde são tiradas novas (ou quase novas) ideias para a criação de roteiros na forma de séries em sua mega produção contemporânea. A releitura devolve os textos para o processo comunicativo que mobiliza as relatividades históricas envolvidas. Esses textos ganham estatuto por serem retomados, mantendo sua sobrevida e se veem envolvidos na ânsia pela repetição ao saírem do armazém, um local onde seriam simplesmente guardados e esquecidos.

Talvez seja esse o caso de *The Handmaid's Tale* – texto antes menos conhecido (principalmente em territórios não canadenses), disponível nesse armazém estético de onde foi recuperado numa releitura em grande produção num contexto propício. É na retomada contínua que os textos se tornam conhecidos e mantêm a narrativa ativa face aos tempos históricos que se apresentam pelo receptor. A sobrevida ocorre de forma historicizada, uma vez que é necessário compreender que as obras são mensagens inseridas num processo de comunicação e, este, só se concretiza ao envolver ativamente os emissores e receptores na releitura da obra-fonte no novo contexto em face do contexto anterior.

Contudo, ao tomar um texto literário que possui uma linguagem específica normalmente não referencial ao contexto em que é re-lido, novamente Eco (2015) nos leva a refletir sobre como se procede com a releitura desse texto-fonte:

Em meio a esse panorama confuso e cheio de vitalidade, é fácil a uma indústria da cultura procurar vir ao encontro dos seus usuários tomando a iniciativa da decodificação parcial. Uma mensagem poética complexa demais, acontece comumente que o receptor distraído colha apenas um dos seus aspectos, ou aceite-a sobrepondo-lhe uma decodificação precedente transformada em fórmula? Muito bem, que se realize uma *operação de mediação, oferecendo-se ao público não as mensagens originais, mas mensagem mais simples*, onde apareçam incrustados, à guisa de referência excitante, estilemas tirados de mensagens agora celebradas por suas qualidades poéticas. (ECO, 2015, p. 109, grifo nosso)

Essa operação de mediação ocorre com muitas das séries que utilizam a literatura enquanto fonte. Ao “decodificar” a mensagem dos textos-fonte, os produtores, como mediadores da mensagem para o público, realizam a transposição intermediária de uma maneira que alcance o interesse do público alvo no novo contexto, ou seja, duas historicidades estão envolvidas nesse processo, a da obra-fonte em seu próprio contexto e a dos espectadores/leitores no âmbito em que assistem o espetáculo/série. Essa releitura ou decodificação está ligada às possibilidades de compreensão da mensagem no processo comunicativo que se instaura numa nova sociedade, num novo contexto, de forma que o processo de historicização seja avivado. Conforme corrobora Anne Ubersfeld: “Há uma mudança no receptor e essa mudança repercute no conjunto do processo de comunicação, não apenas na mensagem, mas no emissor, obrigado a filtrar os signos originais da obra em função da escuta atual do receptor” (UBERSFELD, 2002, p. 13).

A recorrência à literatura em sua tradição e “facilidade” de compreensão da mensagem a partir da historicização corrente do texto-fonte, nos direciona para uma afirmação de que há uma constante histórica no processo de retomada recorrente das obras literárias. De onde surge, entretanto, quantitativamente, nossa afirmação de que a literatura é recorrente enquanto fonte que alimenta a ânsia pela repetição nas novas mídias? Além dos números de nossa pesquisa, realizada entre março e abril de 2021, vejamos o apontamento de Linda Hutcheon (2013) que contempla a ampla porcentagem de adaptações nos filmes e séries levados às grandes premiações midiáticas.

Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? Parte da resposta certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa (GROENSTEIN, 1998b, p. 9). Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24-25)

Em nossa pesquisa, observamos o alcance da arte literária mais uma vez, compreendida em sua relação com outras mídias. Na pergunta explícita sobre o consumo de séries relacionadas com livros, 236 dos participantes responderam que assistem séries a partir dessa perspectiva e 225 indicaram que não consomem séries desse tipo (Gráfico 14, a seguir).

Você consome séries que possuem relação com livros? (p. ex. Anne with an E, Sherlock, etc.)
461 respostas

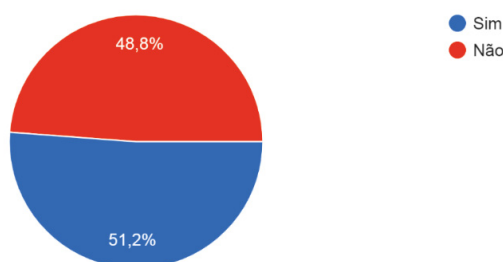


Gráfico 14. Consumo de séries intermediárias na relação com a literatura

Contudo, em uma pergunta anterior, onde pedimos para os participantes citarem, ao menos 3 séries que haviam assistido nos últimos seis meses, sem mencionar o trânsito intermediário com a literatura no direcionamento da questão, encontramos uma discrepância. 108 das 352 séries citadas que correspondem a produções relacionadas com textos literários (30,6%) entretanto, não foram reconhecidas enquanto tal. Dessa forma, a nova produção, a partir das séries, não concluiu o retorno dialético que mencionamos em alguns momentos do trabalho, entre o produto e o receptor. Tal fato não menoriza, em nenhum momento, a importância da literatura enquanto releitura no processo comunicativo em análise, mas corresponde a traços sociais pertencentes à sociedade líquida de consumo em que nos inserimos.

Vejamos as porcentagens abaixo a partir dos 236 participantes que responderam *Sim* na questão direcionada a produções reconhecidamente intermediárias. Foram indicados nomes de séries que se relacionam com textos literários e HQs e Animes (que compõem o universo literário, mas possuem outros componentes gráficos) – 74 séries, em contraponto às 108 que realmente fazem ponte com alguma produção literária, nas indicações gerais de séries assistidas:

SÉRIE (ANOS E Nº DE TEMPORADAS, PRODUTORAS E DISTRIBUIDORAS ASSOCIADAS)	TEXTOS LITERÁRIOS	PORCENTAGEM DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA
13 REASONS WHY (2017-2020, 4, Paramount e Netflix)	<i>Thirteen Reasons Why</i> , de Jay Asher (2007)	9 (3,8%)
ALIAS GRACE (2017, 1, CBC e Netflix)	<i>Alias Grace</i> , Margaret Atwood (1996)	8 (3,3%)
ALTERED CARBON (2018-2020, 2, Skydance Media e Netflix)	<i>Altered Carbon</i> , Richard K. Morgan (2002)	2 (0,8%)
AMERICAN GODS (2017-2021, 3, Starz Originals e Amazon Prime Video)	<i>American Gods</i> , Neil Gaiman (2001)	7 (2,9%)

ANNE WITH AN E (2017-2019, 3, Pelican Ballet, Northwood Entertainment, CBC e Netflix)	<i>Anne of Green Gables</i> , Lucy Maud Montgomery (1908) – série de livros	97 (41,1%) Comentário de um dos participantes: <i>Anne with an E</i> (tenho os livros e já estou lendo porque a Netflix cancelou e quero saber o final); <i>Walking Dead</i> é inspirada em uma HQ, mas desisti de assistir; <i>Game of Thrones</i> é baseado nos livros que o autor, ao que tudo indica, nunca terminará de escrever
AS CRÔNICAS DE FRANKENSTEIN (2015-2017, 2, Rainmark Films, ITV Encore, A&E e Netflix)	<i>Frankenstein</i> , Mary Shelley (1818)	3 (1,2%)
BATES MOTEL (2013-2017, 5, NBC Universal Television e A&E)	Prólogo de <i>Psicose</i> , de Robert Bloch (que também inspirou o filme <i>Psicose</i> de Alfred Hitchcock) (1959)	3 (1,2%)
CASTLE ROCK (2018-2022, 2, Warner Bros. Television Distribution e Hulu, Starz Play)	Diferentes livros do multiverso criado por Stephen King	1 (0,4%)
DESVENTURAS EM SÉRIE (2017-2019, 3, Paramount e Netflix)	Série homônima com 13 livros escritos por Daniel Handler (pseudônimo Lemony Snicket) e ilustrados por Brett Helquist (1999-2006)	15 (6,3%)
DEXTER (2006-2013, 8, Showtime e CBS Television Distribution)	Principalmente a primeira temporada – <i>Darkly Dreaming Dexter</i> , Jeff Lindsay (	3 (1,2%)
DIRK GENTLY'S HOLISTIC DETECTIVE AGENCY (2016-2017, 2, BBC America e Netflix)	<i>Dirk Gently's Holistic Detective Agency</i> , Douglas Adams (1987)	2 (0,8%)
DRACULA (2013-2014, 1, NBC e Sky Living; 2020-2022, 1, BBC One e Netflix)	<i>Dracula</i> , Bram Stoker (1897)	3 (1,2%)
ELEMENTARY (2012-2019, 7, CBS)	Série de livros sobre <i>Sherlock Holmes</i> , Arthur Conan Doyle (1887-1927)	1 (0,4%)
FREUD (2020, 1, Netflix)	Vida e obra de Sigmund Freud*	3 (1,2%)
FRONTEIRAS DO UNIVERSO (His Dark Materials) (2019-2022, 1, BBC One e HBO)	Trilogia <i>A Bússola de Ouro</i> (1995), <i>A Faca Sutil</i> (1997) e <i>A Luneta Âmbar</i> (2000), Philip Pullman	5 (2,1%)
GAME OF THRONES (2011-2019, 8, HBO)	Série de livros <i>A Song of Ice and Fire</i> , George R. R. Martin (1996- sem previsão de finalização)	53 (22,4%)
GOOD OMENS (2019-presente, 1, BBC Studios e Amazon Prime Video)	<i>Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter</i> ; Terry Pratchett e Neil Gaiman (1990)	6 (2,5%)

GOSSIP GIRL (2007-2012, 6, CBS e The CW)	Série de livros <i>Gossip Girl</i> , Cecily von Ziegesar (2002-2011)	6 (2,5%)
GRIMM (2011-2017, 6, CBS, NBC, Universal Channel e Syfy)	Personagens inspirados nos Contos dos Irmãos Grimm (1812)	2 (0,8%)
HANNIBAL (2013-2015, 3, NBC, AXN e Sony Pictures)	<i>Red Dragon</i> e <i>Hannibal</i> , Thomas Harris	1 (0,4%)
HOUSE OF CARDS (2013-2018, 6, Netflix/ 1990, 1, BBC)	Trilogia <i>House of Cards</i> , Michael Dobbs (1989)	1 (0,4%)
JÁ ASSISTI, MAS NÃO LEMBRO/NÃO SEI SE TEM OUTRO QUE ASSISTI COM RELAÇÃO A LITERATURA		7 (2,9%)
JUSTIFIED (2010-2015, 6, Sony Pictures Television e FX Productions)	<i>Pronto</i> (1993) e <i>Riding the Rap</i> (1995), Elmore Leonard	1 (0,4%)
MERLIN (2008-2012, 5, BBC One)	Personagens inspirados nas lendas e histórias do Ciclo Arturiano (séc. XII)	3 (1,2%)
MINDHUNTER (2017-presente, 2, Denver and Delilah Productions e Netflix)	<i>Mindhunter: Inside the FBI'S Elite Serial Crime Unit</i> ; John E. Douglas e Mark Olshaker (1995)	3 (1,2%)
MY BRILLIANT FRIEND (2018-presente, 2, HBO, RAI e TIMvision)	<i>The Neapolitan Novels</i> , Elena Ferrante (2011-2014)	1 (0,4%)
ONCE UPON A TIME (2011-2018, 7, Disney, ABC Studios)	Diversos contos de fadas recolhidos/escritos pelos Irmãos Grimm, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, Gabrielle-Suzanne Barbot, dentre outros	6 (2,5%)
OS PILARES DA TERRA (2010, 1, Tandem Communications e Muse Entertainment Enterprises)	<i>Os Pilares da Terra</i> , Ken Follet (1989)	1 (0,4%)
OUTLANDER (2014-presente, 5, Sony Pictures Television e StarZ)	Série de 9 livros <i>Outlander</i> , Diana Gabaldon (1991-2021)	30 (12,7%)
PENNY DREADFUL (2014-2016, 3, Neal Street Productions, Desert Wolf Productions e Showtime)	Utiliza diferentes personagens de universos literários de terror: <i>Frankenstein</i> , Mary Shelley (1818); <i>Dracula</i> , Bram Stoker (1897); <i>O Retrato de Dorian Grey</i> , Oscar Wilde (1890), dentre outras lendas. O título da série se refere a publicações de ficção e terror vendidas no século XIX na Inglaterra, que custavam um centavo, um <i>penny</i> .	2 (0,8%)
PRETTY LITTLE LIARS (2010-2017, 7, Warner Horizon Television, Freeform, Netflix)	Série de livros <i>Pretty Little Liars</i> , Sara Shepard (2006-2014)	8 (3,3%)
RAGNAROK (2020-presente, 2, SAM Productions e Netflix)	Inspirada nas histórias da Mitologia Nórdica	1 (0,4%)
ROSWELL (1999-2002, 3, Jason Katims Productions 20 th Century Fox, The WB, UPN)	Série de livros <i>Roswell High</i> , Melinda Metz e Laura J. Burns	1 (0,4%)

	(redatora da série televisiva) (1998-2000)	
SHADOW HUNTERS (2016-2019, 3, Constantin Film, Disney-ABC Domestic Television, Freeform)	Série de livros <i>The Mortal Instruments</i> , Cassandra Clare (2007-2014)	6 (2,5%)
SHARP OBJECTS (2018, 1, HBO)	<i>Sharp Objects</i> , Gillian Flynn (2006)	4 (1,6%)
SHERLOCK (2010, 2017, 4, Hartwood Films, BBC Wales, BBC One, PBS, Netflix)	Série de livros sobre <i>Sherlock Holmes</i> , Arthur Conan Doyle (1887-1927)	65 (27,5%)
THE 100 (2014-2020, 7, Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television Distribution)	Série de livros <i>The 100</i> , Kass Morgan (2013-2016)	4 (1,6%)
THE ALIENIST (2018-2020, 2, Warner Bros. Television Distribution, TNT, Netflix)	<i>The Alienist</i> , Caleb Carr (1994)	4 (1,6%)
THE BOOK OF NEGROES (2015, 1, CBC)	<i>The Book of Negroes</i> , Lawrence Hill (2007)	2 (0,8%)
THE HANDMAID'S TALE (2017-presente, 4, MGM Television, White Oak Pictures, The Littlefield Company e Hulu)	<i>The Handmaid's Tale</i> , Margaret Atwood (1985)	36 (15,2%)
THE HAUNTING OF HILL HOUSE (2018, 1, Flanagan Film, Amblin Television, Paramount Television, Netflix)	<i>The Haunting of Hill House</i> , Shirley Jackson (1959)	4 (1,6%)
THE HOLLOW CROWN (2012-2016, 2, BBC Two, NBC Universal)	Peças históricas de William Shakespeare (séculos XVI-XVII)	2 (0,8%)
THE LAST KINGDOM (2015-2020, 5, Carnival Film and Television, BBC Two, Netflix)	<i>The Saxon Stories</i> , Bernard Cornwell (2004-2020)	2 (0,8%)
THE LONG SONG (2018, 1, Heyday Television, BBC One, PBS)	<i>The Long Song</i> , Andrea Levy (2010)	1 (0,4%)
THE MAN IN THE HIGH CASTLE (2015-2019, 4, Amazon Studios, Scott Free Productions, Amazon Prime Video)	<i>The Man in the High Castle</i> , Philip K. Dick (1962)	1 (0,4%)
THE SINNER (2017-2021, 4, Universal Content Production, Midnight Choir Inc., NBC Universal Television Distribution)	<i>The Sinner</i> , Petra Hammesfahr (1999)	1 (0,4%)
THE VAMPIRE DIARIES (2009-2017, 8, CBS Television Studios, Alloy Entertainment, Warner Bros. Television Distribution)	Série de livros <i>The Vampire Diaries</i> , L. J. Smith (1991-2014)	6 (2,5%)
THE WITCHER (2019-presente, 2, Sean Daniel Company, Platige Image, Netflix)	Série de livros <i>The Witcher: A Saga do Bruxo Geralt de Rívia</i> , Andrzej Sapkowski (1993-2013)	21 (8,8%)
UNDER THE DOME (2013-2015, 3, Amblin Television, Baer Bones, CBS Television Studios Distribution)	<i>Under the Dome</i> , Stephen King (2009)	4 (1,6%)
VIRGIN RIVER (2019-presente, 3, Netflix)	Série de livros <i>Virgin River</i> , Robyn Carr (2007-2020)	3 (1,2%)
WAR AND PEACE (2016, 1, BBC One)	<i>Guerra e Paz</i> , Liev Tolstói (1867)	1 (0,4%)

WHEN CALLS THE HEART (2014-presente, 9, Believe Pictures, Hallmark Channel, Netflix)	<i>When Calls the Heart</i> , Janette Oke (1983)	1 (0,4%)
YOU (2018-presente, 3, A&E Studios, Warner Horizon Television, Lifetime, Netflix)	<i>You</i> , Caroline Kepnes (2014)	4 (1,6%)

Tabela 2. Séries que estão relacionadas com textos literários

HQS E ANIMES

BLEACH (2004-2012, 366 episódios, Studio Pierrot e Viz Media)	Série de mangás <i>Bleach</i>, Tite Kubo (2002-2016)	1 (0,4%)
DORORO (1º 1969, 1, Fuji Television; 2º 2019-2022, MAPPA, Tezuka Productions e Tokyo MX)	Série de mangás <i>Dororo</i> , Osamu Tezuka (1967-1968)	1 (0,4%)
FLASH (Spin-off de Arrow, 2014-2022, 8, Warner Bros Television Distribution, DC Entertainment e The CW)	Baseada no personagem Barry Allen/Flash das HQs da DC Comics (1940-2022)	2 (0,8%)
GOTHAM (2014-2019, 5, DC Comics, Warner Bros Television e FOX)	Série de HQs da DC Comics, franquia Batman	1 (0,4%)
INUYASHA (1º 2000-2004, 167 episódios, Sunrise e Animax, Nippon Television, Yomiuri TV; 2º 2009-2010, 26 episódios, Estúdio Sunfire e Yomiuri TV)	Série de mangás <i>Inuyasha</i> , Rumiko Takahashi (1996-2008)	1 (0,4%)
LOCKE AND KEY (2020-presente, 2, Netflix)	Série de HQs <i>Locke & Key</i> , Joe Hill e Gabriel Rodrigues (2008)	5 (2,1%)
NARUTO (2002-2007, 220 episódios, Pierrot, TXN, Cartoon Network)	Série de mangás <i>Naruto</i> , Masashi Kishimoto (1997-presente)	1 (0,4%)
O FIM DO MUNDO (<i>The End of the Fucking World</i>) (2017-2019, 2, Clerkenwell Films, Dominic Buchanan Productions, Netflix)	Graphic Novel <i>The End of the Fucking World</i> , Charles S. Forsman (2011)	1 (0,4%)
MONSTRO DO PÂNTANO (<i>Swamp Thing</i>) (2019, 1, DC Entertainment, Warner Bros. Television, DC Universe, HBO)	Série de HQs da DC Comics/Vertigo, franquia <i>Monstro do Pântano</i> , Len Wein, Bernie Wrightson e Alan Moore (1971-1990)	1 (0,4%)
THE BOYS (2019-presente, 2, Sony Pictures, Amazon Studios, Amazon Prime Video)	Série de HQs <i>The Boys</i> , Garth Ennis e Darick Robertson (2006-2012)	1 (0,4%)
THE GIFTED (2017, 2, Marvel Television, 20 th Century Fox Television)	Série de HQs da Marvel Comics, <i>X-Men</i> , Stan Lee e Jack Kirby (1963-2006)	1 (0,4%)
THE WALKING DEAD (2010-presente, 11, AMC Studios/Networks, Fox Networks Group, Disney Media and Entertainment Distribution)	Série de HQs da Image Comics, <i>The Walking Dead</i> , Robert Kirkman, Tony Moore e Charlie Adlard (2003-2019)	4 (1,6%)
THE UMBRELLA ACADEMY (2019-presente, 2, Universal Cable)	Série de HQs da Dark Horse Comics <i>The Umbrella Academy</i> ,	4 (1,6%)

Productions, Dark Horse Entertainment, Borderline Entertainment, Netflix)	Gerard Way e Gabriel Bá (2007-2020)	
WATCHMEN (2019, 1, Warner Bros. Television and Distribution, Paramount Television, DC Entertainment)	Série de HQs da DC Comics, <i>Watchmen</i> , Alan Moore e Dave Gibbons (1986-1987)	1 (0,4%)

Tabela 3. Histórias em Quadrinhos e Animes com Relações Intermediáticas

As séries indicadas pelos participantes demonstram o acesso de muitas pessoas a produções que possuem relações intermediáticas. O mais importante nessa constatação é o reconhecimento da ponte intermediática que os produtos culturais por eles consumidos fazem com textos literários. Destes, ressaltamos o indicativo de 15,2% do público para a série *The Handmaid's Tale*, quantidade expressiva frente às demais porcentagens, como, por exemplo, a série *The Hollow Crown* que foi apontada por somente dois espectadores (0,8%). Esta última nos parece ter a dificuldade de acesso e o caráter nacionalista como entraves para maior repercussão internacional da produção. A discrepância apresentada entre as duas séries figurou como um dos fatores direcionadores de nossa escolha de repertório analítico para o próximo capítulo.

Alguns dos participantes indicaram filmes como produções assistidas relacionadas ao universo literário: Garota Exemplar (*Gone Girl* de Gillian Flynn, 2012); Mary Shelley (biografia relacionada à criação do sucesso *Frankenstein*, 2017). Outros, nessa mesma questão, indicaram séries que, contudo, não correspondem, especificamente, a trânsitos intermediáticos empreendidos com textos literários:

A ELIZABETH REAL (THE CROWN) – 1	KINGDOM – 1	A VIDA E A HISTÓRIA DE MADAM C. J. WALKER – 3 (Biografia no livro <i>On Her Own Ground: The Life and Times of Madam C. J. Walker</i> , A'Lelia Bundles, 2001)
MARCO POLO – 1	MOZART IN THE JUNGLE – 2 (Livro de memórias do oboísta Blair Tindall: <i>Mozart na Selva: Sexo, Drogas e Música Clássica</i> , 2005)	NADA ORTODOXA – 2 (Inspirada na história real contada no livro <i>Unorthodox: The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots</i> , de Deborah Feldman, 2012)
NARCOS – 4	ORANGE IS THE NEW BLACK – 7 (Livro de memórias criado por Piper Kerman, sobre suas experiências na FCI Danbury: <i>Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison</i> (2010)	REIGN – 1 (Inspirada na vida de Mary, rainha da Escócia)
TEMPLÁRIOS – 1	THE FOLLOWING – 3 (O personagem retoma aspectos da obra de Edgar Allan Poe,	THE MISTY – 1

	com pequenas referências intermediárias apenas)	
THE ORIGINALS – 1 (<i>Spin-off</i> da série <i>The Vampire Diaries</i> , intermedialidade com a série homônima escrita por L. J. Smith)	TROIA: A QUEDA DE UMA CIDADE – 1 (Mitos sobre a Guerra de Troia)	VIKING: A HISTÓRIA REAL – 1

Tabela 4. Séries não correspondentes com textos literários

O fato de observarmos espectadores que indicam séries que não correspondem a uma proposta intermediária específica, nos conduz à reflexão de que podem compor um público especializado. Ou seja, temos um público que conhece outras possibilidades intermediárias (referências ou combinações, além das transposições propriamente), empreende releituras diferenciadas e reconhece a obra literária em seu aspecto mais amplo de influência nas produções. Contudo, sabemos, também, que isso pode nos indicar mera confusão em relação à pergunta da pesquisa.

No que tange ao intermediário, além de contemplar numericamente a relação entre literatura e séries, outro contraponto nesse escopo é a questão da escrita. Pela própria natureza de partida tanto da arte literária quanto da arte de criação das séries, baseadas em roteiros, temos a coparticipação de uma mídia básica. Assim, qual é a diferença entre elas? A resposta encontra-se no modo de apresentá-las, principalmente, se as observarmos na relação com as modalidades espaço-temporal e semiótica, conforme vimos anteriormente com Elleström (2010).

As séries normalmente apresentam em seus roteiros um *template* – uma premissa – de onde parte a gravação da trama, sua estética, os personagens e o desenvolvimento da ação. Esse aspecto é próprio dos roteiros e não se materializa da mesma forma em uma obra literária. Contudo, contempla uma característica própria das produções intermediárias aqui em evidência: a repetição com variação, com a criação das séries a partir do prolongamento narrativo compartilhado com o literário: “[...] uma série de TV, qualquer que seja, guarda uma contradição essencial: ser “a mesma coisa” toda semana, enquanto tem de ser sempre nova e atraente, com uma história diferente por episódio” (SEABRA, 2016, p. 30, grifo do autor). Essa repetição enquanto um prolongamento da narrativa não exclui a independência das produções enquanto produtos culturais significativos por si, mas indica o caráter palimpséstico que os acompanha.

Quando se tem as séries em sua relação com a literatura, o roteiro já apresenta certas premissas indicadas anteriormente a respeito do texto literário, que podem ou não ser seguidas, e são moduladas a partir da concepção dos produtores. De acordo com Seabra (2016), nas séries “A premissa é o que faz da série o que ela é. Ela dá a direção ao esforço criativo e faz um personagem ser único e diferente, aquele em particular, e não uma outra coisa qualquer que seria para nós irreconhecível sob aquele nome” (SEABRA, 2016, p. 30). Essa premissa já pode ou não estar presente no texto literário utilizado como fonte, visto que o diálogo intertextual aponta para as características próprias do texto-fonte que podem ocorrer enquanto transposição intermediática para a série. Aqui não estamos nos referindo às problemáticas de maior ou menor aproximação para com o texto-fonte, mas às escolhas empreendidas a partir da releitura e da concepção impressa. Além disso, a premissa não se relaciona com o estatuto de clássico no sentido tradicional de respeitar uma pretensa interpretação universal e única, uma vez que ocorre sem marcações temporais definitivas, pois um clássico pode ter sido produzido até mesmo há um mês atrás: “Tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há corte temporal decisivo” (UBERSFELD, 2002, p. 10). O que importa é a mobilização dos tempos históricos envolvidos na releitura que constrói a premissa/concepção.

Outra questão que surge quando pensamos no trânsito intermediático é própria da forma das *séries* e dos *seriados episódicos*. As séries pressupõem uma continuidade da trama que cada vez mais se complica, tendo uma resolução ao final das temporadas (ao final dos livros) – normalmente. Porém, essa relação se opera de duas maneiras distintas:

1. Séries com sequencialidade narrativa similar – a narrativa dos fatos na literatura é observada com uma sequencialidade similar na nova mídia, sem grandes alterações de ordem de narração dos fatos, acréscimos e exclusões. Nesse tipo de sequencialidade, a série se encerra no limite da narrativa à qual se refere em seu trânsito intermediático. Pode ser sequencial (série) ou episódica (seriado).
2. Séries com sequencialidade narrativa aberta – a narrativa dos fatos na literatura é observada com uma sequencialidade mais aberta na nova mídia por apresentar criações alternativas dentro da proposta já encontrada na trama literária. Nesse tipo de sequencialidade, a série altera a duração de

acordo com outros fatores (mercado, recepção, financiamento, liberdade criativa dos roteiristas), podendo ser compactada ou alongada.

Para melhor compreendermos cada uma dessas observações, iremos iniciar os comentários analíticos com os exemplos elencados, contemplando as séries que participam desse processo de relação entre literatura-séries. A sequencialidade narrativa similar pode ser ilustrada com a série *The Hollow Crown* (BBC). Essa série retoma as peças históricas shakespearianas em suas duas tetralogias. Ao fazer esse trabalho intermediário, apesar de se inverter as tetralogias para seguir uma ordem cronológica dos fatos ligados à história da Inglaterra a qual pertencem, segue-se a sequência narrativa das peças teatrais, sem grandes alterações ficcionais de criação e ordem narrativa. A trama permanece a mesma, apresentada na mesma sequência. O que se agregam são os efeitos narrativos próprios do formato da série com suas particularidades midiáticas e tecnológicas, objetivando causar determinados efeitos no espectador.

Se observarmos, contudo, a série *Once Upon a Time* (ABC), percebemos como a sequencialidade narrativa aberta se apresenta enquanto exemplo. Nesse caso, o que ocorre é uma retomada dos contos infantis clássicos da literatura tida como universal (eurocêntrica). Ao retomar esses textos literários, os produtores trabalham com os textos e referências tópicas relacionadas com os personagens e seus ambientes e criam uma trama nova, que pôde ser alongada de acordo com a recepção positiva do público. Esse prolongamento é observado no número de episódios e de temporadas, muito superior ao tempo necessário para cada conto (7 temporadas, com 155 episódios ao todo). Mas, como delimitar o tempo necessário? Os produtores têm liberdade de criação sendo que a delimitação dos episódios envolve fatores, principalmente, mercadológicos.

Com uma análise minuciosa, podemos perceber que os contos retomados para a criação da referida série são apresentados todos até, no máximo, os últimos episódios da segunda temporada. Após essa transposição midiática inicial, o que se observa é uma produção com distanciamento criativo, pois a intervenção ficcional dos roteiristas, apesar de incorporar o ambiente criado pela relação literatura-série, dá continuidade a uma nova sequência de narrativas. Essa sequencialidade não é nem totalmente nova, nem unicamente compreendida na sua relação intermediária com o literário, uma vez

que toda produção é autônoma e permite diversas interpretações a respeito da constituição da série, ainda que se proponha como uma “retomada” literária.

Anne with an E (CBC) é outro exemplo desse segundo tipo de relação entre a literatura e as séries por nós abordado. A série, que se baseia nos livros *Anne of Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, não acompanhou a sequência narrativa apresentada nos livros até o final. Com 3 temporadas e 27 episódios, a série, que não foi renovada no ano de 2020 para novas temporadas, não se propôs a trabalhar integralmente com toda a narrativa de Anne que é apresentada em 8 livros que contam a trajetória da protagonista até a idade adulta. Na série produzida pela CBC e, depois, transmitida pela Netflix, encerra-se no início da vida adulta da protagonista. Apesar de não alongar a narrativa, ela se configura como aberta, pois sofreu alterações ficcionais relevantes por parte dos roteiristas e foi, de certa forma, compactada.

Essa opção não é vista como negativa, mas é uma escolha que direciona para sentidos possíveis e sentidos outros a serem criados pelo público, através das escolhas dos produtores, a condensação narrativa e, conseqüentemente da mensagem apresentada na releitura. Esses sentidos outros podem, inclusive, se relacionar com um movimento oposto à versão inicial que se baseou nos textos literários como fonte para produção da série. O movimento a que nos referimos acontece, primeiramente, a partir da série que procura estabelecer uma continuidade narrativa com a leitura dos textos literários. Um movimento correlato de releitura é empreendido pelos receptores instigados pela série na busca dos livros que serão re-lidos num novo contexto, sem nos esquecermos de que todo esse processo é, na maioria das vezes, resultado de propostas mercadológicas. Caso não haja a continuidade da série em sua mídia própria do contato inicial com o produto intermediário, a recorrência nos livros pode manter, resgatar ou perdurar o interesse repetição de palavras do público.

[...] Também é preciso observar que séries “reciclam” o mundo constantemente. Uma referência inesperada é justamente o que cria graça ou curiosidade, ajuda e enriquece o roteiro. Ou seja, escritores devem conhecer muito de textos clássicos, da cultura pop em geral e dos acontecimentos de sua época. [...] Nos Estados Unidos, é essa a grande forma de se entrar no mercado de criação de séries. É só assim, ou então por ter escrito qualquer coisa, como um romance de sucesso ou uma peça que alguém calhou de ver. (SEABRA, 2016, p. 50)

Em relação a essas sequencialidades, temos o fator do número de episódios correspondentes para ampliar ou não a narrativa. De acordo com Seabra (2016, p. 69-

70) ao tratar das séries – não de maneira estrita e vinculada ao literário somente –, as temporadas não possuem número restrito de episódios, porém, há um contrato inicial que limita a criação a um número predeterminado de episódios a serem cumpridos. Essa definição já nos guia para refletir se essas séries serão de sequencialidade narrativa aberta ou similar, ou seja, de 20 a 26 episódios por temporada em TV aberta e 8 a 13 em TV a cabo, normalmente. Na TV a cabo, esses episódios compõem a temporada inteira, sem prolongamentos dos mesmos. Uma temporada com uma produção padrão (*production cycle*) possui 22 episódios (13 iniciais mais 9, de acordo com a recepção). Ela pode ser encomendada em partes menores, de acordo com a época de produção, o número de episódios e o término previsto em contrato (SEABRA, 2016, p. 69). Contudo, apesar das indicações de Seabra, a TV aberta tem uma tendência para produzir séries mais curtas, como na TV a cabo, e a TV a cabo tem mantido – em sua maioria – o padrão de 22 episódios, com tramas mais complexas nos dramas escolhidos. Mesmo frente a esse cenário, não há uma determinação inflexível sobre o número de episódios ou número de temporadas, as alterações podem ocorrer por diferentes fatores. Dentre estes fatores, as alterações trazidas ao processo comunicativo pelo acesso através das plataformas de *streaming*, são cada vez mais determinantes no quesito duração.

Nesse escopo ainda, *The Handmaid's Tale* (Hulu/MGM) figura na segunda sequencialidade por nós indicada e demonstra uma flexibilização no número de temporadas e episódios com um caminho relativamente novo para a proposta intermediática aqui em análise, uma vez que a autora participa na construção da série em seus prolongamentos. Veremos mais detalhes sobre essa influência no capítulo analítico seguinte, até porque sua presença na releitura mobiliza os tempos históricos de forma diferenciada. No quesito sequencialidade narrativa, observamos que durante a primeira temporada o produtor Bruce Miller tentou acompanhar o livro correspondente, o que nos leva a uma série com sequencialidade narrativa similar. Contudo, devido ao sucesso da produção, houve a demanda pela continuidade da narrativa. Essa resposta não veio de imediato e exigiu dos produtores o complemento da narrativa com auxílio da própria escritora, Margaret Atwood, na criação do roteiro.

Diante da demanda e do sucesso, um novo livro foi produzido: O Testamento (*The Testament*), publicado em 2019, dois anos após a estreia da primeira temporada, para narrar 15 anos após os fatos do primeiro livro. As três temporadas subsequentes (2018, 2019, 2021) se instauraram enquanto uma narratividade sequencial aberta, pois,

ao mesmo tempo em que a escritora do livro estabelecia os parâmetros literários do novo texto que poderiam compor a transposição intermediática, havia sua interferência e contribuição na produção dos roteiros que compuseram uma nova produção literária. Movimento semelhante ocorreu com os últimos livros da série *Game of Thrones: A song of ice and fire* de George R. R. Martin e a produção da HBO em sua última temporada.

Visto que as séries aqui indicadas foram produzidas, em sua maioria, por canais de televisão a cabo e, posteriormente, veiculadas por *streaming*, observou-se que a limitação inicial do número de episódios se alterou por dois fatores: boa recepção, como já referido, e alteração de produtora com compra dos direitos de produção e veiculação. Dentro da lógica do mercado que expusemos no capítulo anterior, a observação de como será a recepção até o final de uma temporada é o principal fator que determina a continuação ou renovação para uma temporada consequente. Ou seja, as sequencialidades elencadas anteriormente dependem não só da criação da equipe criativa, mas, com um peso bem maior, do *feedback* financeiro recebido e a aceitação do público, conforme vimos nos capítulos anteriores.

Em *The Hollow Crown* (BBC) houve uma particularidade decorrente do texto literário tomado como fonte e pelo vetor contextual/cultural do local de produção, além do “respeito” para com a obra shakespeariana em território inglês, visto que “[...] séries inglesas dificilmente passam de 12 episódios por temporada, chegando a existir temporadas que se resolvem em dois ou três episódios” (SEABRA, 2016, p. 76). O primeiro fator foi participar de um *streaming* restrito da própria editora que o produziu – afora os gratuitos disponíveis na internet – após a sua produção. Diferentemente dos Estados Unidos, a Inglaterra não possui o costume de vender os direitos de exibição de suas produções a outros canais – como feito com *The Handmaid’s Tale* (Hulu) amplamente. Outro fator limitante foi a fidelização ao conteúdo das peças shakespearianas que impactou nas possíveis releituras e a opção por tratar cada episódio como independente e interdependente, ao mesmo tempo, pela referência histórica a que se propõe seu texto fonte e a própria criação. O limite já estava pré-determinado pelos textos-fonte, o que não indica que todas as séries com uso de texto-fonte literário sejam realizadas dessa forma.

Ainda assim, diante do novo contexto de produção, inúmeros são os produtores para uma série, os quais, enquanto emissores dificilmente buscam ser iguais a seus predecessores. Eles serão autores de uma nova proposta, de uma nova concepção. Os

participantes do processo comunicativo social se alteram. Portanto, há diferença na compreensão da mensagem contida no texto literário e na intenção da nova produção intermediática. A perspectiva se alterou de acordo com as demandas dos receptores, do público, já que “o trabalho do encenador é encontrar um equivalente para as conotações que se tornaram evanescentes” (UBERSFELD, 2002, p. 15).

Ao termos tratado das séries em relação aos textos literários correspondentes, reiteramos o fato de que como o público-alvo não permanece o mesmo nos dois contextos comunicativos, certamente, a mensagem também não é a mesma. A enunciação das séries na atualidade com roteiros criados especificamente modifica a percepção dos textos antes direcionados para uma sociedade diferente da nossa. Ainda que não se altere nenhuma das palavras contidas nos textos “originais” temos a enunciação entendida como a língua em funcionamento dentro do contexto em que o sujeito do ato enunciativo se insere, e, portanto, demanda uma nova compreensão para cada novo cenário que se apresenta. Dentre as diferentes formas de historicização dos clássicos, Anne Ubersfeld (2002) dá destaque para aquela que remete a um referente contemporâneo quando se estabelece uma relação de identidade entre o texto do passado e a atualidade vivida pelos leitores. Nessa perspectiva, apresentamos o presente trabalho.

4. PRODUTOS MIDIÁTICOS: AS SÉRIES EM FOCO

O estudo das relações intermediáticas entre textos ficcionais, dramáticos e as séries lança luz sobre a consolidação formal dessa categoria de mídia e, nesse processo de constituição da nova mídia, há o compartilhamento de recursos entre cinema, rádio e televisão como o que tem sido feito com o *streaming*. Portanto, em seu contínuo retorno ao literário a partir de um olhar historicizado, é necessário observar o diálogo intermediático em funcionamento no processo comunicativo que se instaura no cenário contemporâneo. Objetivando exemplificar os produtos culturais que estão em análise nesse estudo, direcionamos nosso foco analítico para o processo intermediático de transposição entre as mídias, além de resgatar as outras duas configurações midiáticas no sentido restrito, elencadas por Irina Rajewsky (2012a): combinação de mídias e referências intermediáticas, conforme indicamos no capítulo anterior.

Dentro da perspectiva sincrônica, proposta por Rayewsky (2012), nos interessa compreender os significados decorrentes das mudanças contextuais entre as mídias envolvidas e como essas alterações contribuem para a ressignificação da obra enquanto uma obra nova e interdependente de seu texto-fonte. Destarte, salienta-se a valorização de todas as mídias envolvidas, uma vez que consideramos os produtos midiáticos como mídias providas de significado dentro de sua esfera própria de circulação. Recordar-se, entretanto, que a perspectiva palimpséstica da relação entre mídias indica o retorno ao universo literário. Nesse sentido, resgata o texto-fonte não no sentido de fidelidade, mas como uma das mídias envolvidas no processo de comunicação. Assim, podemos nos voltar para a análise de produtos midiáticos que incorporam todas as variantes trazidas até aqui em nosso estudo: contexto, produto, mercado, concepção – envolvidos no processo de forma historicizada, ou seja, com a perspectiva histórica de duas épocas que se relacionam na “sobrevivência” da narrativa.

Após a retomada teórica a que procedemos nos capítulos anteriores, iremos delinear o que guiará as análises que seguem. O primeiro fator se refere ao (1) Reconhecimento midiático da forma em si, onde observaremos características estruturais que são componentes formais da série, da mídia qualificada (ELLESTRÖM, 2010), como: ano de produção, produtora, elenco, tempo de duração

dos episódios, texto-fonte, disponibilidade, data de lançamento dos episódios, idealizadores/diretores de produção e indagaremos sobre quais razões levaram a série a assumir tal formato, ou seja, sua concepção.

O segundo fator que guiará nossos comentários caminhará para o (2) Reconhecimento contextual, onde fatores essenciais – aspectos qualificantes, segundo Elleström (2010, p. 26) – sobre o contexto em que se deu a produção serão trazidos, como: contextos histórico e cultural, possibilidades midiáticas, contexto de produção e recepção a partir da produtora envolvida, movimentos mercadológicos, motivação contextual de escolha do texto-fonte e contexto ideológico. Por essa perspectiva, observaremos possíveis negociações críticas e ideológicas que são responsáveis pelo significado, suas mudanças de gênero, estilo, ênfase, ambientação, atmosfera, tom, enfoque, enredo, caracterização das personagens, políticas de gênero, enfim. É aqui, talvez, que o fator de historicização se faça mais visível, pois existe um resgate das épocas envolvidas.

Na sequência, trataremos da forma em seu caráter intra- e extracomposicional, sendo assim, faremos o (3) Reconhecimento composicional, onde observaremos características de concepção, escolhas para o roteiro e para a produção como um todo, comparações entre o roteiro e o texto-fonte, características intermediáticas (aproximações, similaridades e distanciamentos). Nesse momento nos deteremos nas categorias intermediáticas em sentido restrito analisadas por Irina Rajewsky (2012a, 2012b), além de observar a questão das fronteiras no sentido analítico das mídias básicas (ELLESTRÖM, 2010).

Vale ressaltar que nenhum desses passos ocorre dissociado dos demais, pois é no vínculo entre todos esses fatores que a obra ganha significado através dos signos permeados pela intermedialidade. E aqui, procuramos evidenciar uma contraposição para ilustrar nosso trabalho, onde afirmamos haver a recorrência ao literário, principalmente, quando uma nova forma midiática está em seu caminho de consolidação. A contraposição vem com as escolhas das séries para análise: *The Hollow Crown* (BBC), baseada nas peças históricas shakespearianas, um “clássico por excelência” que, entretanto, enfrentou dificuldades de produção e recepção no contexto geral do processo comunicativo contemporâneo que ilustramos ao longo do trabalho; e *The Handmaid's Tale* (Hulu), baseada no romance distópico homônimo de

Margaret Atwood, uma obra literária que apresentou forte retorno ao texto-fonte após a produção seriada.

Buscamos abordar temas correspondentes nas duas produções, a fim de evidenciar que o retorno para a literatura como título de garantia de recepção, nem sempre ocorre. O contrário pode se interpor devido às lógicas mercadológicas que permeiam as produções. Entretanto, o que permanece é a movimentação da literatura, tratado no “novo” processo comunicativo que se interpõe através das possibilidades de acesso via *streaming*, com a possibilidade de retorno dialético ao texto-fonte.

4.1. *THE HOLLOW CROWN* (BBC): O JOGO DE XADREZ DO PODER

A série *The Hollow Crown* foi produzida pela BBC Two em associação com as produtoras NBC Universal, WNet e Neal Street Productions com Sam Mendes como produtor executivo da proposta, juntamente com Pippa Harris. A primeira temporada foi prevista pela BBC como parte da Olimpíada Cultural de 2012, que acompanhou as Olimpíadas com a promoção de eventos do setor cultural. Já a segunda temporada, que contou com o mesmo grupo e a direção de Dominic Cooke, coincide com o quadricentenário de pós-morte de Shakespeare, celebrado em todo o mundo com diversas propostas culturais em 2016. São produções históricas, tais quais os textos-fonte,

[...] São imediatamente identificados como históricos os filmes e seriados voltados para a narrativa de fatos históricos e da vida de grandes personagens, em outros casos se fala de “pano de fundo histórico”, como se a história estivesse ali menos presente em função de um enredo de natureza romântica, por exemplo. Esse argumento é particularmente utilizado na ficção televisiva, considerando, talvez, a necessidade desse meio de privilegiar os dramas individuais e as intrigas típicos desse formato, por vezes mais estereotipados ainda. [...] *Uma dimensão importante dessa produção ficcional é o seu papel enquanto agente de construção de uma identidade nacional, e se considerarmos a vocação da escrita da história tanto para o cinema quanto para a televisão, a questão assume maior relevância. O caráter pedagógico contido nessas narrativas se nutre de conteúdos históricos, visando à formação de uma memória nacional. E mesmo – ou talvez até por isso – numa sociedade globalizada como a de hoje há lugar para narrativas audiovisuais de fortalecimento desse tipo de pertencimento na construção de uma “comunidade imaginada”, tal como formulada por Benedict Anderson.* (KORNIS, 2008, p. 51-52, grifo nosso)

Apesar de ser uma representação shakespeariana em solo inglês –Shakespeare sendo considerado o representante símbolo da literatura nacional inglesa (EAGLETON,

2006) – a proposta de Sam Mendes encontrou dificuldades de financiamento. Pensada para ser uma minissérie com a primeira temporada, alterou seu estatuto de produto midiático para a organização enquanto série com duas temporadas, após boa recepção crítica e diversas indicações a prêmios. Esse fator de recepção contudo, não contribuiu para a valorização da série por parte das empresas financiadoras.

A BBC costuma dividir os custos de suas produções com as empresas com que trava parcerias, como a Neal Street Productions porém, quando procurada pela proposta de Sam Mendes, esta ofereceu um valor que somente cobriria os custos do primeiro episódio da primeira temporada. A BBC Worldwide, braço comercial da BBC¹⁹, também não demonstrou interesse na proposta com os 9 milhões de libras ainda a serem investidos para os outros 3 episódios, por alegar que mais uma produção shakespeariana não seria vantajosa financeiramente para venda no mercado internacional. Com esse entrave, Sam Mendes procura a americana NBC/Universal que assume a distribuição internacional da série. Quando da finalização da primeira temporada, já havia a previsão de que a segunda temporada viria somente em 2016, um *gap* gigante de 4 anos que contraria o padrão de produção das séries. O fator comercial de divulgação em contextos propícios nos parece ter sido determinante para a continuação da primeira tetralogia para compor a segunda temporada. Caso não houvesse a comemoração dos 450 anos de Shakespeare, possivelmente, não teria havido uma segunda temporada.

É importante ressaltar que *The Hollow Crown* compartilha uma característica comum com outras séries produzidas em território inglês: a limitação de episódios – o que não é comum em séries realizadas em outros territórios, conforme observamos nos dois primeiros capítulos.

[...] séries inglesas dificilmente passam de 12 episódios por temporada, chegando a existir temporadas que se resolvem em dois ou três episódios – *Taggart*, uma das séries mais longevas da TV inglesa, começou a ir ao ar em 1983, mas só décadas depois ultrapassou os 100 episódios, algo que nos

¹⁹ Na sociedade em rede, a mídia opera, principalmente, de acordo com uma lógica comercial, a despeito de seu status legal. Ela depende dos anunciantes, dos patrocinadores corporativos e dos pagamentos dos consumidores para obter lucro em nome de seus acionistas. Embora existam alguns casos de serviço público relativamente independentes (por exemplo, a BBC, a TVE espanhola, a RAI italiana, a SABC sul-africana, a CBC canadense, a ABC australiana e outros), essas emissoras enfrentam uma pressão crescente para comercializar sua programação a fim de manter sua audiência diante da competição do setor privado. (EUMap, 2005, 2008). Com efeito, muitas emissoras, públicas, como a BBC e a SABC da África do Sul, lançaram braços corporativos para a obtenção de lucro a fim de financiar suas iniciativas públicas. (CASTELLS, 2007, p. 119)

Estados Unidos costuma acontecer depois de uns “meros” cinco anos. Isso se deve em boa parte, como não poderia deixar de ser, a um aspecto econômico: as redes norte-americanas são muito mais ricas, têm um mercado de anunciantes muito maior que as inglesas e ainda contam com as vendas de direitos de exibição a outros canais. Portanto, podem destinar muito mais dinheiro às suas muitas produções. Isso implica mais episódios por temporada e mais gente trabalhando em uma mesma série. A maioria das séries britânicas tem produção bem mais modesta e é escrita por uma ou duas pessoas somente, não por um time de roteiristas trabalhando sem parar, como nas norte-americanas. (SEABRA, 2016, p. 76)

A série *House of Cards*, outro exemplo de produção inglesa, mas que conta com uma produção americana posterior, ilustra bem esse contraponto. A série produzida pela BBC com base nos romances de Michael Dobbs, em 1980, conta com 3-4 episódios por temporada. Já a produção mais contemporânea feita pela Netflix, nos EUA, apresenta o formato de 22 episódios por temporada. *The Hollow Crown* também conta com temporadas de poucos episódios: 11 episódios na primeira temporada e 8 na segunda temporada, seguindo a divulgação oficial na plataforma do Amazon Prime Video, quando “divulgada como série”. Diferentemente do que ocorre nas plataformas de *torrent*, com a divulgação que se direciona para um filme de longa-metragem, com os episódios de mais de duas horas. O número reduzido de episódios, também se deve ao fato de a série estar relacionada com as tetralogias históricas shakespearianas que possuem limitação. Como se trata de uma sequencialidade narrativa similar, não extrapola ou acrescenta outros elementos da mídia verbal ao enredo.

Outras séries que se utilizam do repertório das peças históricas shakespearianas, contudo, divergem nesse sentido: *An Age of Kings* (1960, BBC One, 15 episódios com ≈ 60-80 minutos); *The Wars of the Roses* (1965, Royal Shakespeare Company, gravação de teatro); e, *The Shakespeare Collection* (1989, English Shakespeare Company e BBC, gravação de teatro).

Algumas problemáticas giram em torno destas séries: em primeiro lugar, a atmosfera de afirmação nacional inglesa com as produções shakespearianas como orgulho inglês, apresenta uma baixa procura pelas produções em países não-anglófonos; em segundo lugar, a produção limitada a empresas inglesas, relacionadas a esse contexto de endosso nacional, como a emissora BBC que foi criada numa relação muito próxima do governo britânico. Nesse sentido, as produções ficam

limitadas ao referente histórico evocado no texto e endossado pelo imaginário contemporâneo em torno do referido contexto:

Na Grã-Bretanha, todos os transmissores e os receptores tinham de ser licenciados pelos Correios, conforme uma lei de 1904. Quando a companhia Marconi começou a transmitir sua programação, em 1920, houve reclamações de que o uso para entretenimento, de uma mídia concebida inicialmente para o comércio e o controle de transporte, era frívolo e perigoso, e a atividade chegou a ser proibida temporariamente, sob pressão de interesses radiotelefônicos e das Forças Armadas. Houve, então, negociações difíceis entre os fabricantes concorrentes, os Correios e o Comitê de Serviços Armados; e, em 1922, formou-se um consórcio de fabricantes, com o nome de British Broadcasting Company (BBC), que proveria programas sob os termos acordados com os Correios e o governo. As bases para esse acordo foram a concessão do monopólio para a empresa e a decisão de financiar a radiodifusão por meio da venda de licenças para receptores. Nos anos 1925 e 1926, depois de muita controvérsia e contínuas negociações, o que tinha sido essencialmente uma empresa de utilidade pública se tornou uma verdadeira corporação pública de radiodifusão: foram concedidos à BBC, que recebeu seu estatuto em 1926, os elementos de monopólio. Com o financiamento garantido pela venda de licenças, e como consequência da regulação, a empresa adquiriu a continuidade e os recursos necessários para se tornar uma produtora, não meramente uma transmissora. (WILLIAMS, 2016, p. 43-44)

Pelo compromisso nacional e governamental, a BBC é percebida como produtora culturalmente responsável por Shakespeare em seu contexto inglês. Trata-se de uma emissora/produtora pública que, ainda que se mostre como independente da interferência direta do governo sobre suas produções, está alocada no horizonte de expectativas do contexto onde se insere. Assim, observamos que suas produções, na competição com outras emissoras privadas, dissocia-se de algumas lógicas de mercado.

Contudo, na tentativa de adentrar na lógica mercadológica global, braços comerciais da emissora foram criados, como a BBC2 ou a BBC Worldwide, sendo estes também esponsáveis pela aprovação de novas produções e pela concessão de muitos dos direitos de transmissão que fomentam financeiramente a empresa. Nessa lógica, negativas no contínuo fomento para novas produções shakespearianas são observadas, como foi o caso de *The Hollow Crown*, em que o produtor Sam Mendes somente conseguiu o valor para o primeiro episódio sendo que o restante, cerca de 9 milhões de libras, deveriam vir de outra fonte por conta da negativa dos braços comerciais da BBC acima referidos. Para a consecução da segunda temporada, o produtor Sam Mendes procurou, então, outra empresa: a Universal, que comprou sua ideia e tornou o alcance da série um pouco maior, por esta ter assumido sua divulgação internacional.

Com este panorama, vemos a concepção de Sam Mendes em execução na proposta de inversão da ordem das tetralogias para seguir a cronologia histórica. A escolha se dá, provavelmente, pelo fator do público contemporâneo ter a possibilidade de acompanhar a narrativa histórica em sua dimensão linear, tanto narrativa quanto histórica – uma adequação realizada de acordo com as expectativas do público.

A primeira temporada de *The Hollow Crown* apresenta a seguinte lista de episódios:

Nome do episódio	Data de lançamento do episódio	Título da peça	Datas de provável de composição/Primeira publicação ²⁰
Richard II	30 de junho de 2012	Richard II (Ricardo II)	1594-1596/1597
Henry IV, Part 1	7 de julho de 2012	Henry IV, Part 1 (Henrique IV, Parte 1)	1596-1597/1598
Henry IV, Part 2	14 de julho de 2012	Henry IV, Part 2 (Henrique IV, Parte 2)	1597-1598/1600
Henry V	21 de julho de 2012	The Life of King Henry V (Henrique V)	1599/1600

Tabela 5. Primeira temporada de *The Hollow Crown*

Em ordem inversa à publicação das tetralogias, a segunda temporada de *The Hollow Crown* (BBC2) é composta pelos episódios:

Nome do episódio	Data de lançamento do episódio	Título da peça	Datas de provável de composição/Primeira publicação
Henry VI, Part 1	7 de maio de 2016	Henry VI, Part 1 (Henrique VI, Parte 1)	1591-1592/1623
Henry VI, Part 2	14 de maio de 2016	Henry VI, Part 2 (Henrique VI, Parte 2)	1591-1592/1594
Richard III	21 de maio de 2016	Richard III (Ricardo III)	1592-1593/1597

Tabela 6. Segunda temporada de *The Hollow Crown*

Atuando, então, dentro do escopo de uma das grandes produtoras, senão a maior produtora pública da Inglaterra, a série *The Hollow Crown*, apresenta um posicionamento específico diante do conceito de historicização que discutimos no terceiro capítulo. A partir da tentativa de reconstrução da realidade da época histórica remetida nos textos, observamos uma valorização do referente histórico de partida. Entretanto, apesar de existir o referente histórico que é fornecido pelo próprio texto-fonte, o contexto

²⁰ As datas de composição e de primeira publicação a que nos referimos são decorrentes da tabela organizada por professora Liana de Camargo Leão que está inserida no terceiro volume das traduções de Barbara Heliodora, que contempla as peças históricas shakespearianas. SHAKESPEARE (2016, 13-15)

contemporâneo ainda torna-se presente, uma vez que a concepção da série é projetada pela perspectiva de toda a equipe que está envolvida na produção do texto de chegada no contexto atual. Por esse prisma, Ubersfeld (2002) menciona que,

[...] estabelecia-se uma tripla relação entre a história e o autor, a história evocada pelo texto e a história do receptor-público: relações difíceis de dialetizar e cujo resultado mais claro era recobrir uns pelos outros os três referentes históricos e, portanto, apagá-los: o que subsiste então é a ideia de uma eternidade das grandes opções históricas, quando não a da eternidade da “natureza humana”. Paradoxalmente, historicizar os clássicos em função da história evocada pelo enunciado leva a privilegiar uma leitura universalista, humanista, do texto clássico. (UBERSFELD, 2002, p. 23)

Ainda que em *The Hollow Crown* o roteiro siga as palavras do texto shakespeariano, elas são proferidas a partir da elaboração de um roteiro para uma nova mídia em uma nova situação social. Na realidade, trata-se de dois textos diferentes em suas especificidades midiáticas textuais. Ao mudar a mídia de produção (texto dramático → roteiro → série), os significantes se alteram e, conseqüentemente, o texto em suas diferentes organizações, sofre alterações também. Há alteração da estrutura enunciativa com supressões e alterações na ordem das cenas presentes no texto-fonte. Com a inversão da ordem cronológica dos fatos para criar uma linearidade narrativa mais contínua, observa-se um certo cuidado com os receptores do processo comunicativo, numa releitura que se mostra historicizada, a partir dessas circunstâncias, de acordo com o referente contemporâneo. É um produto cultural novo e independente por toda sua forma e conteúdo associado no sentido proposto por Thierry Groensteen (2020, p. 117):

É preciso atentar para o fato de que, na nova obra, por ser posterior à primeira, o contexto necessariamente se transformará em proporções mais ou menos consideráveis. As escolhas e as soluções artísticas de O2 são, notadamente, as respostas ao novo contexto e a medida implícita da lacuna que separa essa obra do contexto anterior. Assim, quanto mais a situação social e a paisagem ideológica evoluírem, mais obrigatoriamente diferente será o discurso de O2 em relação a O1, mesmo *quando a fábula for rigorosamente idêntica*. (GROENSTEEN, 2020, p. 115)

Conforme já mencionamos, o contexto de recepção sofre alterações e as expectativas do público da sociedade shakespeariana se altera em relação ao contexto contemporâneo de produção. Na sociedade shakespeariana, as peças históricas ganham notoriedade por se tornarem, além de produtos culturais, fontes de informação sobre a própria história do país para as pessoas menos letradas e que não tinham acesso aos fatos ocorridos anteriormente. Dessa forma, as peças históricas

compunham uma fonte histórica, de certa maneira, confiável, onde o público elisabetano acessava suas raízes. Já no contexto contemporâneo, além de Shakespeare figurar como um autor de renome global, na Inglaterra ele é sinônimo de orgulho nacional. Por conta disso, ele é constantemente retomado nas produções inglesas, a partir de suas peças históricas, de suas tragédias e de suas comédias. Obviamente, todo esse cenário corrobora com a questão de escolha de um texto com garantia de recepção, por sua estabilidade enquanto clássico ao longo dos tempos em diferentes sociedades, o que é chamado de “adaptogenia” (GROENSTEEN, 2020, p. 117) ou sobrevida, conforme ressaltamos no capítulo anterior. Entretanto, nossa colocação crítica aqui, trata o receptor como parte do processo comunicativo, na perspectiva dialética de reflexão sobre seu próprio contexto.

Para elucidarmos a respeito das nuances do processo comunicativo, vejamos alguns aspectos audiovisuais, a partir das teorias intermediáticas do capítulo anterior. No primeiro episódio da série *The Hollow Crown* com a peça histórica *Ricardo II*, temos inicialmente a impressão de que não estamos assistindo a um episódio de uma série devido à sua duração que é de 2h12min28s. Isso ocorre, se ele for assistido pelas plataformas de *torrent* que, atualmente, são o meio mais fácil para os espectadores brasileiros acessarem a série. Essa duração é próxima de filmes de longa-metragem, apesar de a obra ser veiculada como série. Contudo, essa questão varia de acordo com a plataforma que se utiliza, uma vez que a duração dos episódios se altera, caso utilizemos o serviço de *streaming* Amazon Prime Video, que traz os episódios divididos em diversas partes. O primeiro episódio, com *Ricardo II*, por exemplo, ganha continuidade em três partes de, aproximadamente, 50 minutos, tal qual o padrão das séries veiculadas contemporaneamente.

Tal variação não é própria de todas as séries veiculadas atualmente e nos parece que é um detalhe particular das séries que possuem concepções como a *The Hollow Crown*. Esta, com Sam Mendes como produtor executivo, se propôs desde o início a gravar as peças históricas shakespearianas no novo formato hollywoodiano de guerra, com tensões e imagens propícias para cativar a atenção do espectador. Entretanto, de acordo com matéria sobre a série no *New York Times*, o produtor insistiu para que se ensaiassem as peças por cinco a seis semanas antes da gravação, como peças teatrais. Há uma certa contradição nos indicativos de concepção, uma vez que se quer algo novo, mas adotam-se práticas enraizadas de outra mídia.

O Episódio 1, com direção de Rupert Goold, contrariando a sequência dos atos e cenas da peça, inicia com um solilóquio de *Ricardo II* dito na segunda cena do terceiro ato. Essa inversão é bastante comum nas produções intermediáticas que aqui analisamos por conta da concepção dos produtores que têm como perspectiva passar a ideia de agilidade e consecutividade. Neste ponto inicial, a inversão traz trechos da fala de Ricardo que expressam morte e solidão, juntamente com a música de fundo. A parada da fala e o retorno aos primeiros versos da peça ocorrem antes da fatídica fala que nomeia a série. A intencionalidade dessa inversão dá ênfase para a atmosfera de morte de reis que se revelará em todos os episódios e nos conduz para a construção de um significado de que a coroa oca (*hollow crown*) simplesmente passa de um rei para o outro, trazendo maldição para o reinado. Além disso, o fato de Ricardo já iniciar a série com essa fala, destaca seu aceite da morte como fatídica por ele estar portando a coroa. A fala completa retorna somente aos 20 minutos do Episódio 2 – se seguirmos a organização serial antes disponível na plataforma de *streaming* Amazon Prime Video. Caso sigamos a série como disponibilizada via *torrent*, encontramos essa cena aos 68min25s.

Na abertura, no meio da imagem de uma coroa oca, perpassam imagens dos reis que por ali passarão. A imagem individual dos reis, como ocorre tanto na escolha shakespeariana de titulação das peças quanto no enfoque dado pela produção midiática, representa o mecanismo histórico do poder, conforme Jan Kott (2003) propõe a partir das obras de Shakespeare, em seu livro *Shakespeare nosso contemporâneo*. Podemos, então, observar em vários trechos que retomam o jogo com a coroa oca, essa perspectiva da história em funcionamento como um mecanismo material sintetizado nos jogos de poder cênicos propostos por Shakespeare e em algumas de suas releituras. Um dos momentos que já entrega a concepção atrelada à representação volátil do governo, conforme indicado, ocorre na abertura dos episódios (Figura 10).



Figura 10. Abertura da Primeira Temporada de *The Hollow Crown* com metáfora da coroa oca perpassando os representantes régios

Não somente no início dos episódios, mas em seus entremeios, encontramos representações do jogo de poder atrelado à *hollow crown*. Como no segundo episódio de *Henrique VI* (via *torrent*), quando a rainha Margaret “coroa” o duque de York com a coroa que, na peça, é indicada como sendo de papel, mas que na série ganha um tom natural ao usar uma planta com rosas brancas da casa. Vejamos a recorrência dessas imagens da coroa oca na série:



Figura 11. Rainha Margareth “coroando” o duque de York com uma coroa qualquer (*Henry VI*, Part 2, 36min10s)

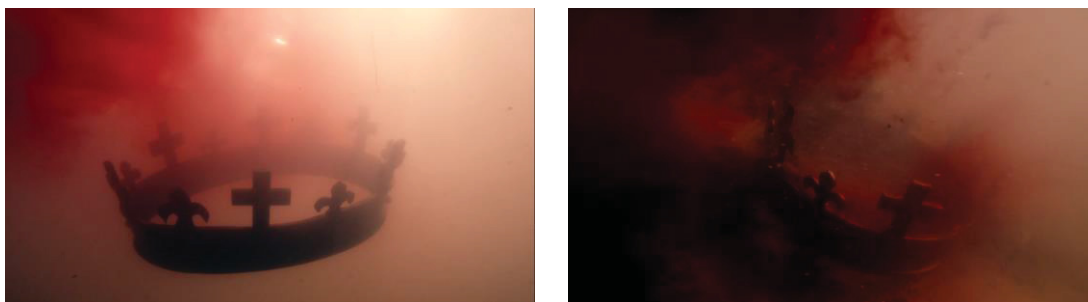


Figura 12. A coroa oca afunda num rio cheio de sangue, descartada por Henrique VI após o horror que vê na disputa pelo trono. Na sequência, após ser limpa pelas águas, é novamente tomada pelo sangue (*Henry VI*, Part 2, 60min e 60min17s)



Figura 13. Coroa oca naufragada por Henrique VI, resgatada e entregue a Warwick após este se voltar contra o rei Eduardo – o qual apoiou contra Henrique VI. Símbolo constante de derrota e volatilidade do poder (*Henry VI*, Part 2, 83min47s)



Figura 14. Coroa oca abandonada pela Rainha Margareth após proferir as maldições contra Ricardo III, a Rainha Elizabeth e Buckingham, os quais avançam para pegar a coroa (*Richard III*, 26min42s)



Figura 15. A metáfora permanece nas imagens da coroa oca da Rainha Anne (*Richard III*, 78min30s)



Figura 16. Ricardo II e a *Hollow Crown* (*Richard II*, EP02T01, 21min45s/68min24s)²¹

No texto shakespeariano, encontramos a menção da coroa oca, conforme o trecho em destaque abaixo. Vejamos o que se mantém do texto na inversão cênica e o que é excluído. As marcações em negrito compõem as falas presentes na série:

RICARDO
 O que importa? Ninguém fale em consolo.
Vamos falar de tumbas, vermes, epitáfios,
 Fazer do pó papel e, usando o pranto,
 Escrever de tristezas nesta terra.
 Devemos escolher testamenteiros.
 Mas não, pois o que temos pra testar
 Senão ao chão nosso corpo deposto?
 Tudo o que é nosso é de Bolingbroke.
 Só podemos chamar de nossa a morte
 E o pequeno pedaço de chão árido
 Que serve de cobertura aos nossos ossos.
 Peço por Deus, **sentemo-nos no chão,**
Pra lembrar tristes mortes de reis:
Alguns depostos, ou mortos na guerra,
Ou por fantasmas dos que depuseram.
Outros assassinados pela esposa,
Pois na oca coroa que circunda
A cabeça mortal de todo rei,
A morte tem seu reino e ali impera,
 Rindo de sua pompa e de seu trono.
 (RICARDO II, ATO 3, CENA 2)²²

Ao final da primeira cena, do primeiro ato, que é representada no encerramento da fala acima, temos um recurso muito próprio do cinema que é reproduzir com imagens as ações que ficam subentendidas na leitura ou na encenação *ipsis literis* de uma peça teatral. Bolingbroke e Mowbray vão duelar por

²¹ A indicação dos minutos seguirá as duas possibilidades de acesso, quando possível: primeiramente, de acordo com o Amazon Prime Video e, na sequência, como disponibilizado ao aglutinar todos os episódios em um só, como encontrado via *torrent*. Quando aparecer sozinha, será relacionada com a segunda opção.

²² Todas as citações das peças shakespearianas feitas em português serão realizadas a partir da versão traduzida por Barbara Heliodora e sua mãe, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, compiladas no terceiro volume da publicação do Teatro Completo de Shakespeare, que integra as peças históricas. Todas as citações das peças shakespearianas feitas em inglês serão realizadas a partir da versão online da Folger Shakespeare Library, e nossas indicações de localização seguirão o padrão: NOME DA PEÇA, ATO, CENA.

conta das acusações que fazem um contra o outro. Para o duelo, a série mostra os dois treinando com seus cavalos, em condições de chuva, com pesos. Essa situação que não aparece na peça, é inserida na série com o propósito de aproximá-la da atmosfera do duelo, a partir de um recurso típico cinematográfico, conduzindo o espectador contemporâneo para a compreensão consecutiva da mensagem.

No interstício do final da primeira cena do primeiro ato até sua consecução a série apresenta uma das facetas de Ricardo II: entusiasta da arte. Enquanto apreciador de pinturas, São Sebastião é ilustrado a partir de um jovem que modela para o retrato. Contudo, essa imagem faz uma referência de como a morte de Ricardo será retratada no final do episódio da série – com flechadas, tal qual o foi São Sebastião. Nessa referência intermediária, encontramos um propósito na exibição, uma vez que a morte de São Sebastião representa a própria morte de Ricardo.



Figura 17. Primeira referência intermediária religiosa que remete à morte de São Sebastião (*Richard II*, EP01T01 – 09min05s/ 09min03s)

Após cerca de 4 minutos sem falas dos personagens (8min a 12min12s, na versão *via torrent*), com transição entre cenários que precedem o combate que se espera, temos a representação direta da arena de combate. Porém, o roteiro da série suprime toda a segunda cena do primeiro ato e o início da terceira cena e já nos leva para o combate, sem inserir os meandros de conversas travadas entre a Duquesa de Gloucester (esposa de Ricardo II) e Gaunt (o pai de Bolingbroke). Investe-se o tempo nos detalhes de cenário que já guiam o público contemporâneo na narrativa a que se quer dar maior foco, relacionada às disputas de poder. Estes indicativos textuais evidenciam quais escolhas prevaleceram diante do trabalho com o texto-fonte, uma vez que a concepção baseou-se no retrato ágil de um tempo histórico, com enfoque em cenas de luta.

Outro exemplo de escolha textual ocorre quando da preparação para o combate em campo e toda a fala de Mowbray é suprimida, com o foco que se fixa em Bolingbroke

(figura histórica mais significativa dentro da narrativa retomada). Essas supressões e direcionamento fazem, logicamente, parte do direcionamento da série que nos leva para o próximo episódio com Bolingbroke e sua sucessão ao trono. Já que Mowbray não terá muita importância na consecutividade dos episódios da série, o enfoque recai sobre quem garante a continuidade da narrativa da coroa oca que ilustra a volatilidade do poder.

A filmagem direcionada para Bolingbroke ganha espaço novamente quando este é banido da Inglaterra por Ricardo. Toda a cena toma ares de solidão juntamente com o som de fundo e a imagem acinzentada do cenário. A despedida entre Bolingbroke e Gaunt estende-se por um longo período: a câmera o acompanha em seu cavalo até a sua despedida final em uma praia inglesa, onde o enfoque recai todo sobre si. Como nenhum desses detalhes entra nas rubricas da peça-fonte, percebemos que são direcionamentos organizados de acordo com a concepção dos produtores e diretores.

Vale ressaltar aqui a abrangência de cenários que o texto cênico ganha nas séries frente às limitações cênicas de um palco teatral. Esse fator influencia muito na sequência narrativa cinematográfica criada, como podemos observar no frame abaixo.



Figura 18. A câmara ressalta a importância narrativa de Henry Bolingbroke (Rory Michael Kinnear) (*Richard II*, 26min35s)

A questão dos cenários altera, inclusive, palavras indicativas de lugares nas falas dos personagens. Na quarta cena do primeiro ato do texto-fonte Aumerle, é questionado se ele havia deixado Hereford na “próxima estrada” (*next highway*). Porém, altera-se a localização devido à amplitude de cenários, uma vez que, na série, Aumerle indica que o deixou na “costa” (*shoreline*), como representado no *frame* acima colocado.

Na transição do texto-fonte, nas cenas 1 e 2 do Ato 2, quando representado na transposição intermediária na série, temos o adiantamento do cenário que aparecerá na cena 3 (em torno dos 43-44min no acesso *via torrent*) com a chegada de Bolingbroke e o apoio de Northumberland, dentre outros lordes. Esse adiantamento

do cenário ocorre sem nenhuma das falas da cena 3 do texto-fonte e, assim que se junta aos seus apoiadores, a imagem de Bolingbroke é substituída pelo cenário que está realmente indicado no texto-fonte (2,2). Esse retorno à linearidade das cenas da peça é breve e ocorre para indicar o desespero que a Duquesa de Gloucester, esposa de Ricardo II, sente ao saber que Bolingbroke retornou fortemente armado e com grande apoio. Toda a composição tende para o lado político da história, como algo volátil, enfoque direcionado pela concepção dos produtores, novamente.

Caso optemos por assistir a série como filme, via *torrent*, a narrativa continua nesse ponto. Porém, caso optemos por assistir como ela se nos apresenta na plataforma de *streaming* Amazon Prime Video, começamos nesse momento o Episódio 2 da primeira temporada que possui o mesmo título. O indicativo de alternância entre os episódios ocorre com os créditos ao final do Episódio 1 e a consecutividade de sua exibição levada pelo *bingewatching* para o Episódio 2 já na sequência, porém, com breve interrupção pela exibição da abertura. Nesse formato, não observamos no início do episódio o que é comumente colocado “*Previously in...*” ou, “Anteriormente em...”, com o retorno às cenas e eventos principais dos episódios anteriores que serão necessários para compreensão da narrativa que se seguirá no episódio seguinte.

Ao adentrar na primeira cena do terceiro ato do texto-fonte, o indicativo da rubrica somente aponta a entrada de Bolingbroke com seus aliados. Na série, Bolingbroke entra sozinho em cena e avista o castelo de seu pai em chamas (Figura 19). Logo após, ele aparece sozinho com o caixão de seu pai, na despedida, causando forte impacto em relação ao poder emanado de Bolingbroke. Na relação entre imagem e som, cria-se uma atmosfera de poder e vingança. Essas cenas que são inserções dos produtores, podem ser consideradas como interpolações audiovisuais.



Figura 19. Bolingbroke observa à distância a grandiosidade do castelo de sua família em chamas; foco no personagem e sua reação (*Richard II*, 54min57s e 55min04s)



Figura 20. Bolingbroke visita sozinho rapidamente o túmulo de seu pai (*Richard II*, 55min12s)

Na primeira cena do terceiro ato, Bolingbroke acerta as contas com dois “traidores”, Bushy e Green. Para manter a atmosfera de poder que emana de Bolingbroke, futuro rei Henrique V, os dois são decapitados na série (Figura 21) na frente dos outros lordes da corte, e no mesmo cenário de destruição do castelo de sua família. É excluído dessa cena seu tio York que está ocupando o trono enquanto Ricardo II luta pelas terras irlandesas. Essa exclusão nos dá a impressão de que qualquer poder que emane de Ricardo ou por ele designado, não importam para que os atos continuem acontecendo. Essa ideia referenda a história inglesa que se quer perpetuar e o cenário de consecução real daqueles ligados à Rainha Elizabeth I, a governante da época no contexto em que Shakespeare estava inserido.



Figura 21. Bolingbroke ao lado de Bushy e Green decapitados (*Richard II*, 58min26s)

Algumas possibilidades imagéticas surgem com a transposição intermediática, no sentido criativo. No episódio relacionado ao reinado de Ricardo II, temos uma fala de Bolingbroke que remete ao fato de ele ser a água que apagará a chama viva de Ricardo II. Na série, essa passagem é reproduzida de uma forma muito significativa: o nome de Ricardo, escrito na volatilidade da areia quando este chega na Inglaterra, é apagado pela água do mar com muita facilidade (Figura 22). Essa cena ocorre com a fala sobreposta de Bolingbroke e a presença de Ricardo.



Figura 22. Nome de Ricardo, por ele escrito na areia, sumindo com as águas, após o pesar da derrota (*Richard II*, EP02T01, 25min30s/ 72min02s)

Creio que o rei Ricardo e eu devemos
 Nos enfrentar não menos imponentes
 Que o fogo e a água quando o seu encontro
 Traz pranto às faces nubladas do céu.
Seja ele o fogo, eu a água que cede;
 Dele a fúria, enquanto a minha chuva
 Cai sobre a terra, e não sobre ele.
 (RICARDO II, ATO 3, CENA 3)

Ao final desse episódio, como é comum para as séries no formato contemporâneo, temos a tensão entre o término e a expectativa da sequência, recurso também utilizado nas telenovelas brasileiras, caso consigamos acesso através de uma plataforma oficial de *streaming*, a Amazon Prime Video. Esse final contempla o início do quarto ato da peça *Ricardo II*, com um grande corte de falas, quando 111 linhas são excluídas. O recurso de final de episódio foi utilizado, mais uma vez, objetivando reiterar que a coroa está vazia/oca enquanto ela vai sendo destituída de Ricardo, aos poucos.

A rainha vigente toma conhecimento, no episódio seguinte, sobre a deposição de Ricardo por Bolingbroke através do jardineiro. Na cena final, o novo rei já aparece com seus seguidores quando recebe o duque de York que traz a notícia de que Ricardo havia nominado Henrique como seu sucessor. Percebemos que existe uma certa instabilidade nesse momento por conta da fala de Carlisle, o bispo, que lança uma maldição no ar sobre a ação de deposição ocorrida sem a presença de Ricardo II. Essa instabilidade constante corrobora com a perspectiva da coroa oca que nunca está completamente segura devido à sua volatilidade e transitoriedade – que se traduz pela constante luta pelo poder. Esta é a concepção da série.

Em sequência, no Episódio 3 disponível na plataforma Amazon Prime Video, temos a exata continuação da transposição midiática em relação ao texto teatral *Ricardo II*. Na série, Ricardo aparece com uma roupa branca e dourada (Figura 23), que contrasta com os demais personagens que estão vestidos com roupas escuras,

azuis, vermelhas, verdes. Tal qual no início do Episódio 1 e ao longo dos três que compõem a narrativa de *Ricardo II* na referida plataforma, Ricardo é retratado como um personagem suave, pacífico e frágil até para ser um rei, conforme o retrato histórico que se tem deste. O mesmo se reflete na passagem da coroa para Bolingbroke – assim como ocorrerá com *Henrique VI*, no penúltimo episódio da segunda temporada. A recorrência da fragilidade de alguns reis corrobora para o perfil histórico delineado nas peças e, obviamente, para o vazio da coroa.



Figura 23. Ricardo ao centro da imagem com vestes brancas em contraste com os tons fortes das vestes dos apoiadores de Bolingbroke. (*Richard II*, 94min06s)

A ideia de santidade, recorrente em alguns episódios específicos, se traduz a partir da deposição de Ricardo. Alusões à imagem de Cristo na cruz (Figura 24, Figura 26 e Figura 27) e à São Sebastião (Figura 25) são recorrentes no final do episódio de *Ricardo II*. As referências intermediárias a imagens e pinturas sacras, além do texto bíblico que assume caráter de referência intermediária, indicam uma característica próxima ao período do reinado dos reis na Inglaterra, principalmente, nos reinados de Jaime I (1567-1625) e Carlos I (1625-1649), quando estes eram considerados como representantes terrenos de Deus, a partir da concepção da *Chain of Beings*. A cadeia dos seres considerava Deus em seu topo e trazia, após os seres divinos, a humanidade. Nesta, os reis ocupavam um lugar superior, muito próximos ao divino (HELIODORA, 2005).



Figura 24. Ricardo em posição de cruz, como Jesus Cristo (*Richard II*, 99min55s)



Figura 25. Ricardo morto com flechadas lembra a imagem de São Sebastião (*Richard II*, 135min07s)



Figura 26. Ricardo no caixão com posição semelhante a de Jesus crucificado com as pernas apoiadas (*Richard II*, 139min45s)

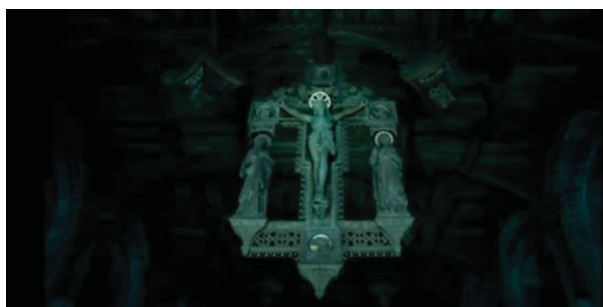


Figura 27. Imagem de Jesus crucificado exibida logo após a referência com Ricardo (*Richard II*, 140min33s)

Outras referências religiosas ocorrem ao longo da série, mas não estão relacionadas com a imagem de Jesus Cristo – como traremos mais adiante – entretanto, com o duque de York, no Episódio 2, dedicado a *Henrique VI*, é retomada a figura de Cristo. Dessa vez, a referência intermediática se dá a partir da coroa de espinhos que lhe é colocada durante a crucificação. A relação que se apresenta na série é uma coroa de espinhos atribuída ao duque de York por Margareth, a rainha amargurada. A coroa traz, ainda, espinhos que advém de uma planta com flores brancas. Além desta referência, podemos inferir que o pano branco colocado na boca do duque (Figura 28) remete ao indicativo bíblico da esponja embebida com vinagre dada a Jesus quando este diz estar com sede, já crucificado na cruz – conforme a posição em que o personagem é enfocado

no último foco de câmera com destaque. Nessa imagem, vemos o sangue que escorre por sua face, semelhante à figura cristã de Jesus Cristo crucificado.

Por fim, nessa mesma cena, há um jogo de palavras quando a rainha Margareth entoia o verso 97 do Ato 1, Cena 4, Parte 3 de *Henrique VI*: “Viva, senhor! Como parece rei!” (*Now looks he like a king*) (SHAKESPEARE, 2016, p. 737). O jogo de palavras associado à imagem se encontra no mesmo patamar de referência intermediática com o texto bíblico, uma vez que a inscrição dada para Jesus Cristo em sua crucificação é INRI, um acrônimo para: Iêsus Nazarênus, Rêx Iûdaeōrum, que se traduz por: Jesus Nazareno, rei dos Judeus. Tal inscrição que trata do “crime” que Jesus havia cometido e o levou à crucificação por meio da condenação de Pilatos, expressava um certo caráter jocoso. Esse tom de ironia é carregado na referência intermediática da série, na sequência a seguir:



Figura 28. Duque de York recebe uma coroa de rosas brancas com espinhos (*Henry VI*, Part 2, 36min21s e 36min26s)

Além da transposição midiática que aqui trazemos em análise, há uma referência intermediática à mídia teatro a partir do texto shakespeariano que ganha outros traços quando pronunciado como fala a partir do roteiro para a encenação da série. Aos 23 minutos e 40 segundos do terceiro episódio (Amazon Prime Video), o velho York aparece conversando com a duquesa, como em memória. Tal traço não é indicado na peça como rubrica, mas sugerido pelas falas, ao lembrar o momento em que Bolingbroke ascende ao trono e faz a cerimônia de coroação frente ao povo. Na fala de York, o teatro aparece como mídia enquanto referência intramidiática, uma vez que há uma menção ao próprio teatro na peça shakespeariana. Da mesma forma, temos um exemplo de referência intermediática quando a peça teatral assume seu “lugar de fala” ao incluir o texto-fonte na encenação da série, enquanto referência e transposição intermediática:

YORK
Como no palco os olhos da plateia,
Depois que um bom ator saiu de cena,
Mal olha pro que entra depois dele,

Achando sua fala um tédio só,
Assim, com mais desprezo, aquela gente
Olhou Ricardo [...] (RICARDO II, Ato 5, Cena 2)

O episódio seguinte estabelece um diálogo com o texto-fonte de *Henrique IV* e nos introduz ao universo de *Henrique V* enquanto este é jovem, promíscuo e indiferente aos seus deveres junto a corte por ser um príncipe. Este episódio, o segundo disponibilizado via torrent, é dirigido por Richard Eyre. A introdução a que se propõe o novo diretor em sua concepção é feita pela inversão das duas primeiras cenas, bem como de diversos trechos do primeiro ato. Essa inversão parece introduzir a audiência em uma atmosfera de volatilidade ao mostrar, como primeiro fato, o próximo rei em destaque, em suas festas. A concepção sobre a volatilidade da coroa oca que ronda a série se fortalece a partir da figura de um *king-to-be* que não assume seus compromissos e é, justamente, colocado em destaque para criar essa atmosfera. Os personagens do episódio anterior não se mantêm com os mesmos atores, uma vez que estes, na referida peça, já estão há mais tempo no reinado e são retratados com mais idade.

Nesse contexto da série, encontramos mais uma referência intramidiática que está presente no texto shakespeariano, tal qual na fala de York supracitada. Há a encenação de uma pequena farsa, onde Falstaff finge ser o rei (Figura 29) que fala com seu filho em tom de desdém por suas atitudes baderneiras. Em certo ponto, Hal toma o lugar de Falstaff e “entra no papel” de rei. Esse indicativo, que já aparece no texto-fonte, reverbera na produção de *The Hollow Crown*, aos 40min06s do primeiro episódio da sequência (*Henry IV*, Part I - 41min12s via *torrent*).



Figura 29. Falstaff no papel de “rei” (*Henry IV*, Part I – 40min)

Aos 26min52s do Episódio 2 da sequência de *Henrique IV*, disponível no Amazon Prime Video (*Henry IV*, Part I - 70min42s via *torrent*), identificamos um movimento intermediário interessante que contribui para a concepção que aqui

buscamos ressaltar. Ao invés de continuar seguindo o texto-fonte (a não ser por elipses de trechos sequenciais), temos uma fala de Falstaff que é aglutinada. Sua fala inicia na linha 33 da Cena 3, Ato 3 da Primeira parte de *Henrique IV*. Várias falas são cortadas e a sequência ganha palco com os ditos de Falstaff na linha 99 da Cena 2, Ato 4 da Segunda parte de *Henrique IV*. A inversão no roteiro, sempre com Sir John Falstaff ou nos atos de guerra onde há uma dinâmica intercalada entre os oponentes, indica a volatilidade relacionada à coroa por trazer falas necessárias para o momento caracterizado em cena. Além disso, são evidenciadas técnicas de composição fílmica compartilhadas de forma transmidiática pela forma da série. Estas, retomam a dinâmica atrelada a produções hollywoodianas, a fim de cativar o público nas cenas de ação.

FALSTAFF

Nunca olhei para você sem pensar no fogo do inferno (HENRIQUE IV, Parte 1, Ato 3, Cena 3, 25-26)

Um bom vinho xerez opera de maneira dupla. Ele me sobe ao cérebro, onde seca todos os vapores tolos e apagados e grossos que o cerca, tornam-no apreensível, rápido, esquecível, cheio de formas ágeis, fogosas e deleitáveis, que transportadas para a fala, para a língua, que é a origem, se transformam em excelente espírito. A segunda propriedade de um excelente xerez é a de esquentar o sangue, que antes, frio e parado, deixava o fígado branco e pálido, que é a marca da pusilanimidade e da covardia; mas o xerez o esquenta, e faz seu caminho das entranhas para as partes extremas. Ele ilumina a face, que, como um farol, dá aviso a todo o resto desse pequeno reino, o homem, para que se arme; e então os fluidos vitais, e os pequenos espíritos interiores, convocam todos para seu capitão, o coração; que, grande e estufado com todo esse séquito, realiza todo tipo de ato de bravura; e toda essa bravura vem do xerez. De modo que o domínio das armas não é nada sem vinho, que é o que o põe para trabalhar, enquanto que o estudo não passa de um monte de ouro guardado pelo demônio, até o vinho pô-lo em marcha e fazê-lo agir e ser usado. Vem daí que o Príncipe Harry é valente; pois o sangue frio que ele herdou naturalmente de seu pai ele, como se faz com a terra magra, estéril e nua, cobriu de esterco, arou e plantou, com notável diligência no consumo de muito e bom xerez féril, tornando-se quente e valoroso. Se eu tivesse mil filhos, o primeiro princípio humano que eu lhes ensinaria seria o de abjurar as bebidas aguadas, e fazê-los viciados em vinho. (HENRIQUE IV, Parte 2, Ato 4, Cena 2)

O Episódio 6, aos 36min35s (*Henry IV*, Part II - 33min19s via *torrent*), contempla a segunda parte de *Henrique IV*. Nesse episódio, encontramos mais uma das inversões: assim que termina o Ato 1 correspondente na transposição intermediática, a Cena 3 do Ato 4 é trazida para a tela. Ela destaca o rei quando este fala sobre as possibilidades de sucessão do trono com o filho de Clarence e o filho de Gloucester. Essa inversão vem no sentido de ressaltar a noção de coroa oca, pois indica a instabilidade do reino na figura de um rei que lamenta a sucessão. Observamos a representação de Henrique VI como um dos reis na “escadaria da história”, quase como se estivesse ciente do grande mecanismo da história e sua

posição nesta escada (KOTT, 2003). Ele é representado abatido, com tons escuros e acinzentados no jogo de luz (Figura 30). Essa cena acontece logo após o primeiro ato que se encerra com o questionamento de Falstaff e de sua proximidade e influência sobre o príncipe e a volatilidade que este emana. Ao findar o amargor de seu pai, retornamos para a Cena 1, do Ato 2 do texto-fonte, que traz Sir John Falstaff novamente em destaque, para contrapor seu caráter duvidoso presente em todas as cenas e as inversões que carrega.



Figura 30. Henrique IV lamentando a postura de seu filho e refletindo sobre o peso da coroa que carrega. (*Henry IV*, Part II - 36min40s)

Além das cenas que contribuem para a concepção da série, existem algumas falas que foram excluídas, provavelmente, por causa da recepção atual. Uma dessas falas é a que ocorre na Cena 2, Ato 2 da segunda parte de *Henrique IV*, quando o príncipe Henry faz uma menção aos pagãos com sentido pejorativo: “Mas que pagã[o] é esse?” (“*What pagan may that be?*”) (SHAKESPEARE, 2016, p. 271) ao se referir a John Falstaff. Falstaff não é levado a sério, como é a intenção da peça, aspecto que é mantido na transposição produzida pela série. Contudo, observa-se a retirada do trecho mencionado acima na série, talvez porque a sociedade contemporânea não aceite piadas que envolvem questões religiosas, até pelos extremos das redes sociais. A opção por manter o trecho jocoso do texto-fonte poderia significar uma perda muito grande nos números da recepção, além das críticas que poderia levantar.

As falas do texto-fonte que foram excluídas na elaboração do roteiro da série estão relacionadas, em sua maioria, com personagens secundários que, apesar de contribuírem para a compreensão da trama, não são imprescindíveis. Exemplo desse recorte na Cena 1, Ato 4 da segunda parte de *Henrique IV*, logo no início do Episódio

8 ocorre quando o Arcebispo de York encontra *Westmoreland*. As frases em destaque são aquelas retiradas do roteiro:

MOWBRAY

Eu creio seja o Lord de Westmoreland.

WESTMORELAND

Saúde, em nome do meu geral,
O Príncipe Lord John de Lancaster.

ARCEBISPO

Pois fale em paz, Milord de Westmoreland,
Sobre o que o traz aqui.

WESTMORELAND

Então, milord,

**À Sua Graça é que eu dirigirei
A minha essência. Se a rebelião
Chegasse, baixa e abjeta, liderada
Por chefes jovens em fúria sangrenta,
Seguida por meninos e mendigos;
Se esse terror chegasse, como digo,
Em sua forma autêntica e adequada,
Nem Sua Reverência e nem tais nobres
Aqui 'stariam pra vestir o horror
Da insurreição sanguinolenta e vil
Com suas honras. Senhor Arcebispo,
Cuja Sé é mantida pela paz,
Cuja barba tocou com prata a paz,
Cujo saber tem ensinado a paz,
Cujo alvo manto denota inocência,
A pomba e o próprio espírito da paz,
Por que razão com tal mal se transporta
Do discurso da paz, cheio de graça,
Para a linguagem ríspida da guerra;
Torna seus livros covas, tinta, sangue,
Penas em lanças, sua divina língua
Em trompa que alardeia e incita a guerra?**

ARCEBISPO

**Por que o faço? esse é o problema.
Em resumo: estamos todos doentes,
E saturados com horas inúteis,
Chegamos hoje a queimar de febre,
E temos de sangrar; dessa doença
Que infectou e matou o Rei Ricardo.
Porém, meu nobre Lord de Westmoreland,
Não é qual médico que eu ajo aqui,
E nem por ser inimigo da paz
Que purga o lixo que entope e exaure
Nossas veias de vida. Ouça-me bem:
Com balança precisa eu já pesei
Males de guerra com males sofridos,
E as dores pesam mais do que as ofensas.
Vimos pr'onde corria o rio-tempo,
Sendo forçado a sair deste repouso
Pela torrente dessas circunstâncias,
E a ter as nossas dores num sumário,
Pra em tempo certos mostrar seus artigos,
Que oferecemos há já muito ao Rei**

Porém sem conseguirmos audiência.
 Quando ofendidos, querendo queixar-nos,
 Nos foi negado acesso à sua pessoa,
Exatamente por quem nos feria.
Os perigos de dias bem recentes
Cuja lembrança 'stá escrita na terra
Com sangue inda aparente, e os exemplos
De cada instante, aqui hoje presentes,
Nos vestiram com feias armaduras
Não pra ferir a paz, ou parte dela,
Mas pra criar uma paz de verdade,
Na qual se juntem nome e qualidade.
 (HENRIQUE IV, Parte 2, Ato 4, Cena 1)

Como a proposta da série caminha para produções mais “hollywoodianas”, objetivando atualizar a narrativa histórica para o público contemporâneo e garantir que este se interesse pelas mesmas, o corte dessas falas corrobora para a dinamicidade que se quer criar. Enquanto no teatro elisabetano, o público tinha o hábito de ouvir mais aguçado (HELIODORA, 2005), na contemporaneidade, vemos que as imagens e sua celeridade corroboram muito mais para a boa recepção das produções midiáticas. As rimas, os jogos de palavras das peças shakespearianas são interessantes na medida em que nos relacionamos com as peças – pesquisadores, leitores atentos e afeitos ao texto. Contudo, pensando no mercado global de *streaming*, compreende-se que a escolha pela retirada das falas desses personagens, vem exatamente no sentido de adequar-se ao público e ao mercado que provê a demanda contemporânea. O ouvinte receptor das séries compartilha da fluidez das cenas previamente determinadas com seu conteúdo, desde o advento das cenas gravadas, como vimos no Capítulo 1. A construção sonora do texto fica, cada vez mais, relegada para algumas produções muito específicas e direcionadas. “A mudança nas preocupações do ouvinte torna-o surdo a certos aspectos da obra enquanto outros brilham intensamente” (UBERSFELD, 2002, p. 14).

Ainda assim, alguns aspectos linguísticos são mantidos, inclusive aqueles que fazem referência midiática e remontam a perspectiva shakespeariana do texto. Temos um exemplo dessa ocorrência com a fala de Warwick, na sexta cena do segundo ato de *Henrique VI*, Parte 3, com o enfoque no trecho: *Measure for Measure* – no sentido de alguém “pagar na mesma moeda” algo que infringiu a um outro alguém anteriormente. Apesar de parecer simplória a nota que aqui destacamos, tal ditado remete a uma outra peça shakespeariana escrita muito tempo depois, provavelmente por volta de 1604, enquanto *Henrique VI*, Parte 3 remonta aos anos de 1591-1592.

Como essa expressão foi mantida na série, em meio a tantos cortes de versos, carrega consigo o significado de referência midiática a outra peça shakespeariana, a um ditado popular “medida por medida” e ainda mantém um dos indicativos linguísticos da transposição midiática, já que a fala é previamente observada no texto-fonte.



Figura 31. “*Measure for Measure*” na peça histórica Henrique VI, Parte 3 (*Henry VI, Part 2*, 57min42s)

Destoante dessa proposta que acompanha a maioria dos episódios é o que vemos mantido no início do último episódio da primeira temporada (*via torrent*) com *Henrique V* e a direção de Thea Sharrock. Cada ato na peça teatral inicia-se com um coro como prólogo. Para narrar e destacar questões pertinentes ao contexto, a série mantém esse recurso. Esse elemento das peças teatrais é típico do período elisabetano que, como ressaltamos, prezava muito pela sonoridade trazida com as palavras e a narratividade orientada por elas. Nas séries, conforme observamos acima, esse não é um elemento comum que contribua para a velocidade dos fatos apresentados. Em nosso objeto de estudo, o coro aparece através do recurso do *voice over*, seguindo o direcionamento sequencial da peça (ainda que com cortes e inversões), ao mesmo tempo em que traz os atores entrando no funeral de *Henrique V*, já ao final de sua vida ali “narrada” no primeiro prólogo. O chamado para os ouvintes atentos faz parte das últimas linhas retiradas do prólogo: “Admitam-se, o coro, nesta história/Pra que de sua paciência eu peça/Que julguem com bondade nossa peça” (SHAKESPEARE, 2016, p. 364). Fica excluído com essas linhas, a relação de referência intermediária com a peça, ainda que esteja a todo momento subentendida. Da mesma forma ocorre no prólogo em coro no início do terceiro ato, nos últimos versos: “Pacientes,/Completem nossa cena em suas mentes” (SHAKESPEARE, 2016, p. 397). A manutenção neste episódio em específico parece ser explicada tanto pela constante referência aos coros no texto-fonte quanto uma escolha de concepção da direção/produção envolvida no episódio, sem destoar do conceito geral relacionado à perspectiva de poder volátil.

Além das exclusões que já citamos e suas motivações, observamos inserções de outras falas e de outras mídias na série. Aos 23min04s do episódio de *Henrique V* (via *torrent*), Pistol, Bardolph e Nym entram em cena e mencionam que desejam ser soldados na Guerra contra a França após lembrarmos Falstaff e sua desilusão com o rei. Nesse momento, os três personagens cantam uma canção que não consta na peça, nem em seu texto corrido, nem nas rubricas. Essa canção parece ter sido produzida pelos roteiristas para a série, pois não encontramos referências a ela, nem enquanto canção, nem enquanto trecho de outros textos literários. Dessa forma, observamos uma referência intermediática à música enquanto mídia e não como pano de fundo ou como auxiliar narrativo de ambientação de cenas. A canção ganha destaque enquanto canção, trazendo consigo todas as características da mídia a que corresponde, tal qual ocorre com o enfoque de câmera nas cartas recebidas por Margareth, o rei Louis da França e Warwick (Figura 32), no penúltimo episódio (conforme indicado nas rubricas do texto-fonte). As cartas não são inserções, porém, ganham destaque enquanto mídia pelo enfoque da câmera ao evidenciar uma mídia básica (escrita com letras garrafais, como se produzia na época), uma mídia qualificada (carta com selo de cera e símbolo real) e uma mídia técnica (papel).

*Bring me in some sack
A cup made of gold
Drink ye the health
Of King Henry the old
Bring me in some sack
A cup made of straw
I shall not want
For true love no more*²³



Figura 32. Referência intermediática a uma das cartas recebidas no Ato 3, Cena 3, evidenciando a mídia básica (palavras escritas), a mídia qualificada (gênero discursivo carta) e a mídia técnica (o pergaminho típico do tempo histórico retratado) (*Henry VI, Part 2*, 74min03s)

²³ Traga-me em um saco/Uma taça feita de ouro/Beba à saúde/Do velho Rei Henrique/Traga-me em um saco/Uma taça feita de palha/E eu não deverei querer/Por amor nenhum, não mais. (tradução livre)

Para fugir de uma concepção tida como engessada das peças históricas shakespearianas, ainda que ocorram aspectos na contramão como os destacados anteriormente, as cenas de guerra ganham destaque e tons “hollywoodianos” nos enfoques de câmera, na ênfase e na duração que apresentam. Durante a guerra com a França ao final do primeiro episódio de *Henrique V* disponibilizado na plataforma Amazon Prime Video, chegamos ao último episódio. Nos silêncios contidos no lapso do último episódio da primeira temporada, vemos longas cenas de guerra, algumas chegando a mais de cinco minutos. Todas estas cenas, assim como várias outras que apareceram e aparecerão nos próximos episódios parecem elaboradas no padrão do cinema “hollywoodiano”, destoantes das produções anteriores das peças históricas shakespearianas para séries que prezavam mais pela reprodução sonora do texto-fonte.



Figura 33. Exemplo de uma das várias cenas de luta em foco na série (*Henry V*, 94min18s)

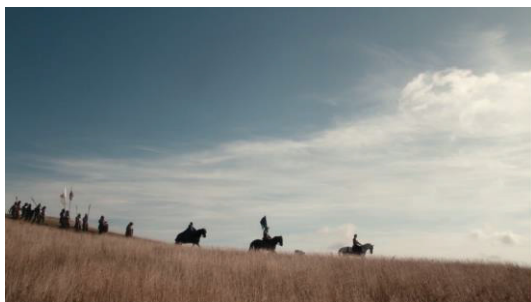


Figura 34. Exemplo de uma das longas sequências sem falas que criam a atmosfera de guerra comum às produções “hollywoodianas” (*Richard III*, a partir de 95min até cerca de 121min)

Outro momento que podemos destacar, a partir de algumas das características que aqui buscamos ressaltar na análise, ocorre no segundo episódio de *Henrique VI*. Neste, a câmera aparece como se fosse na visão do guerreiro (Figura 35) usando um capacete com viseira estreita. O foco da câmera busca na tecnologia partilhada com o cinema, seus recursos e intenções. Além desta, podemos destacar, no mesmo sentido, a representação de Margareth no campo de batalha, vista através dos olhos de *Henrique VI* (Figura 36) que está escondido para não participar da guerra. Nesta última, além da dinâmica de câmera, há a perspectiva do poder envolvida, uma vez que o rei

se esconde, enquanto a rainha se mostra atuante no meio da luta. Vejamos mais alguns exemplos dos enfoques de câmera em destaque, a seguir:

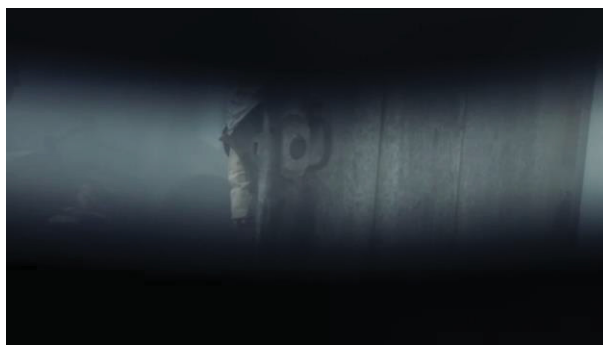


Figura 35. Foco de câmera do guerreiro através do capacete (*Henry VI*, Part 2, 01min12s)



Figura 36. Rainha Margareth se destaca no poder que exala em campo de batalha, vista através do olhar de Henrique VI escondido atrás dos arbustos (*Henry VI*, Part 2, 56min33s)



Figura 37. Como se na visão de Ricardo III, observa-se a reunião dos cidadãos clamando por este ser rei com a câmera numa visão superior (*Richard III*, 65min32s)

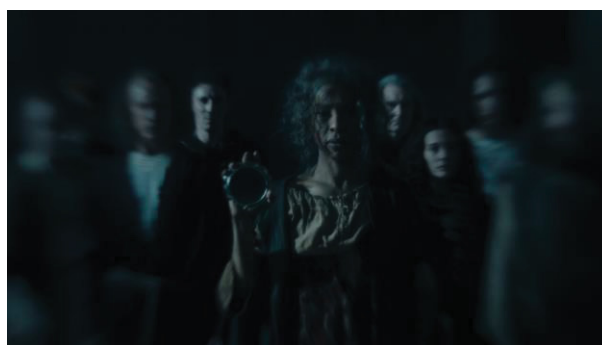


Figura 38. Fantasmas mortos por Ricardo III colocados em perspectiva de *blur* pela câmera, a partir de seu sonho-delírio (*Richard III*, 111min57s)

A dinamicidade criada com as cenas e os focos de câmera entra em contraponto na perspectiva de historicidade que se deseja alcançar quando salientam-se os diferentes períodos históricos presentes. Isso se deve pelo enfoque maior no relato do tempo histórico retratado na fábula, numa tentativa de resgate do passado, como se o espectador estivesse vivenciando aquele momento. O contraponto surge na percepção do recurso tecnológico usado para criar a perspectiva e, também, para “quebrar a quarta parede”, como ocorre em vários dos monólogos de Ricardo III. Ao olhar fixamente para o horizonte que pressupõe a presença do telespectador, Benedict Cumberbatch, que representa a figura de Ricardo, exemplifica o referido recurso já muito utilizado no teatro e no cinema, com vistas a quebrar a ilusão (Figuras 39 a 44). A estratégia é aplicada inúmeras vezes e é uma indicação não somente de um recurso midiático, mas de uma estética que deriva do texto shakespeariano e das diversas montagens com intenção similar ao longo de vários anos de produções. No sentido de disputa pelo poder, evidencia de forma extremamente visível algumas das “leis” do poder, embutidas no personagem Ricardo e em toda a instabilidade que representa.

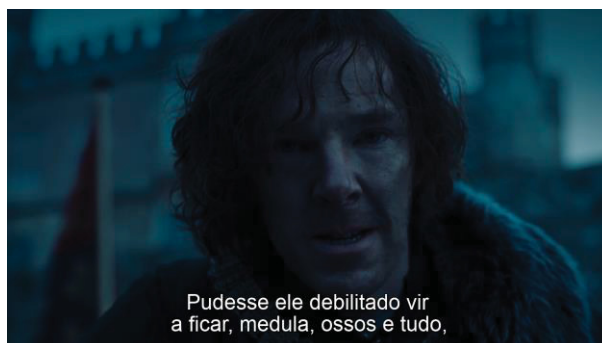


Figura 39. Benedict Cumberbatch quebra a quarta parede ao mostrar a vilania de Ricardo III pela primeira vez (*Henry VI, Part 2*, 109min37s)



Figura 40. Benedict Cumberbatch quebra a quarta parede após matar o rei Henrique VI preso na torre (*Henry VI, Part 2*, 117min34s)



Figura 41. Cena final de Henrique VI, com Ricardo III ao compartilhar as reais intenções com o telespectador – quebra da quarta parede (*Henry VI, Part 2*, 121min42s)



Figura 42. Quebra da quarta parede com Ricardo III em seu famoso monólogo inicial (*Richard III*, 02min46s)

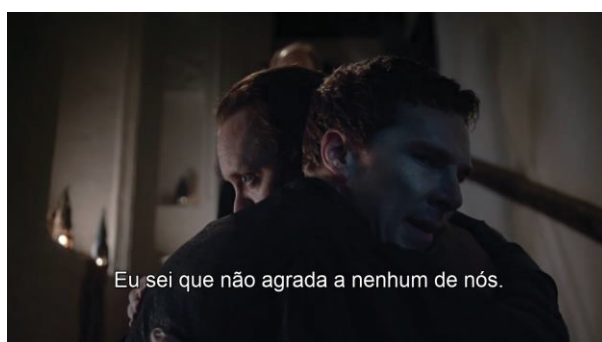


Figura 43. Ricardo III quebra a quarta parede fazendo do receptor cúmplice da trama ao “abraçar” o irmão numa promessa vazia (*Richard III*, 06min16s)



Figura 44. Ricardo III quebra a quarta parede na figura de rei empossado frente a seu jogo de xadrez (*Richard III*, 77min13s)

Apesar de não ser uma estratégia estritamente relacionada à imagem da coroa oca que perpassa a série inúmeras vezes, com a quebra da quarta parede,

Ricardo deixa claro algumas das leis do poder que seguem nessa tentativa de seduzir o espectador: ele oculta suas intenções daqueles que estão envolvidos no tempo histórico resgatado e no tempo da narrativa; usa a generosidade de maneira seletiva, a fim de desarmar as pessoas que pretende conquistar e, finalmente, aniquila os inimigos totalmente, objetivando atingir seu intento final (GREENE; ELFFERS, 2000). Essas intenções perpassam a ideologia política refletida por Shakespeare em suas peças: a função e natureza política do homem e das ações humanas (HELIODORA, 2005). Quando inserido no contexto elisabetano, Shakespeare demonstrou sagacidade ao evidenciar aspectos políticos com críticas aos acontecimentos contemporâneos e à história da Inglaterra, conforme se queria. Estes são endossados no imaginário inglês, que se repete na concepção pensada para a série como um todo. A história acaba, ela mesma, se tornando protagonista enquanto um mecanismo que movimenta o poder inerente aos processos históricos, que são resgatados em cena. Esse poder não seria algo positivo, mas no contexto cíclico da história, cumpriria seu papel atroz enquanto um grande mecanismo de farsa, tragédia e crueldade representado pelas imagens individuais dos reis (que intitulam as peças históricas, inclusive). Numa perspectiva maquiavélica, Jan Kott elucida como o poder e as relações políticas são apresentadas em Shakespeare e, conseqüentemente na transposição intermediária, a história é uma grande escadaria,

em que trafegam reis legítimos e ilegítimos, diferenciando-se apenas pela posição que ocupam na escada. Os que estão no sopé marcham céleres acima para destronar os que estiverem no caminho. Estes, já avançados, sobem para destronar quem estiver mais alto. Estes últimos, que vieram derrubando florestas para se impor, e se estabeleceram, preparam-se para partir, pois o rolo compressor do “grande mecanismo da história” já vai passar e a eles só restará a queda no abismo. (KOTT, 2003, p. 13)

Ao retornarmos para algumas das técnicas de composição que evidenciamos nos capítulos anteriores, podemos observar, ao final da Temporada 1, ainda um outro recurso partilhado com as narrativas, o *backward*. No início do último episódio da primeira temporada, apresenta-se um funeral, ainda incerto de quem se trata, com uma mulher chorosa e um bebê. Ao final do episódio que contempla a peça *Henrique V* retornamos, após todos os fatos narrados no entremeio, à mesma cena, com o *voice over* do coro. Na medida em que se fala de Henrique no último coro, cenas relembando seus feitos enquanto jovem são retomadas na tela. Esse recurso é muito utilizado em produções históricas ou “baseadas em fatos reais” que remetem à

possibilidade de historicização a partir do referente contemporâneo, ou seja, apesar de retomar os fatos históricos, a série é pensada para o receptor de agora. Indicativos de tempo passado (Figura 45, Figura 46 e Figura 47) para dar perspectiva da passagem do tempo são comuns nessas produções, também, conforme podemos exemplificar abaixo:

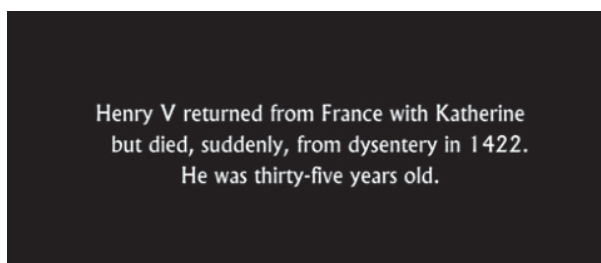


Figura 45. Final explicativo sobre fato histórico, ao término de *Henry V*, último episódio da primeira temporada

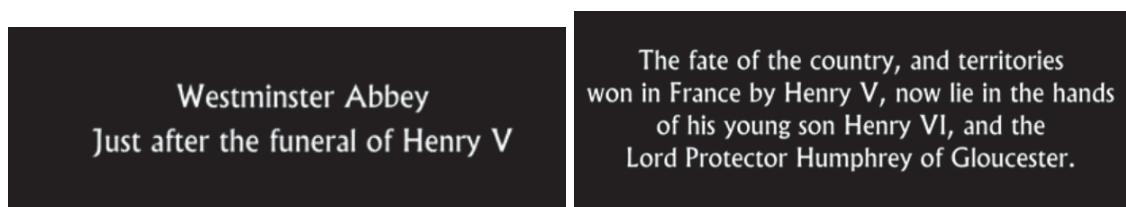


Figura 46. Contextualização histórica no início do episódio de *Henry VI, Part 1*

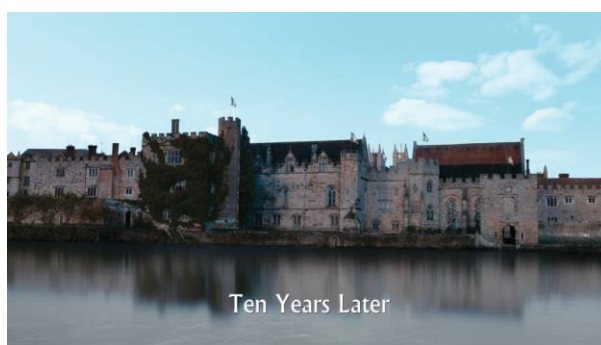


Figura 47. Marcação da passagem do tempo para contextualização histórica enquanto recurso de produções midiáticas audiovisuais (*Henry VI, Part 2*, 66min05s)

Os textos explicativos que seguem ao final de alguns dos episódios de *The Hollow Crown*, ou iniciais, como no caso de *Henrique VI*, seguem esse curso e costumam as concepções de diferentes diretores nas duas temporadas. Em cada um dos episódios da primeira temporada houve um diretor diferente; entretanto, Dominic Cooke é quem finaliza a série na segunda temporada, retomando a primeira tetralogia histórica e o curso histórico inglês. As peças que servem de fonte agora, tocam num Shakespeare mais iniciante e que faz uso de mais rimas e construções linguísticas. E se, em alguns períodos do cinema, as peças históricas (ou dramas históricos) foram tratados pelo olhar da paródia (SADOUL, 1983a, p. 144), muito do que se produziu a esse respeito fora do continente americano, tratou de retomar a literatura com um olhar

saudosista e de grandiosidade como forma de afirmação nacional. Dessa forma, replica-se no movimento intermediático que aqui destacamos, uma dose patriótica, presente nos textos shakespearianos mais iniciais, com o cuidado relacionado às inserções e exclusões que mencionamos anteriormente, refletidas no público contemporâneo:

Não há dúvida de que as peças históricas sejam em boa dose patrióticas, pois mostravam o que haviam realizado os reis que antecederam os Tudors; mas é engano esquecer que Shakespeare também inclui em sua obra os erros e os crimes desse passado. O importante, mesmo, é que mesmo transformando todo esse material em peças de teatro, ele segue com fidelidade a trajetória da Inglaterra até seu momento de glória elisabetana. (HELIODORA *in* SHAKESPEARE, 2016, v.3, p. 480)

Afirmamos a presença do caráter patriótico não somente pelos textos que conduzem a trama dos fatos históricos para o público contemporâneo mas, principalmente, por conta da música que é inserida nesses momentos. A trilha sonora escolhida é compatível com outras produções midiáticas que utilizam tons mais graves e alongados, marchas de guerra triunfantes. Entretanto, contrasta-se com essa atmosfera de poder e grandiosidade a contínua mostra de volatilidade da coroa oca.

Logo após o final do funeral de Henrique V, a coroa oca passeia entre mãos, sem um destino próprio com o sucessor, Henrique VI, ainda sendo uma criança de 10 anos, dependente de seu protetor, o Duque de Gloucester. Além do enfoque na própria coroa oca, cenas em que o trono está vazio e dá livre acesso aos vencedores da casa York corroboram com a concepção integradora de toda a série.

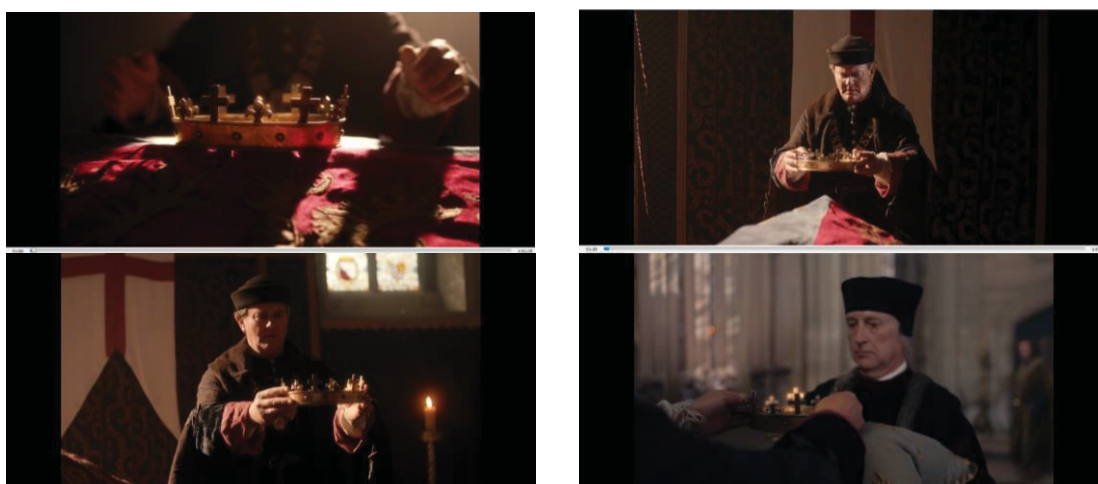


Figura 48. Sequência de cenas de quase 1 minuto com foco na coroa oca e sua volatilidade no início de *Henry VI, Part 1*

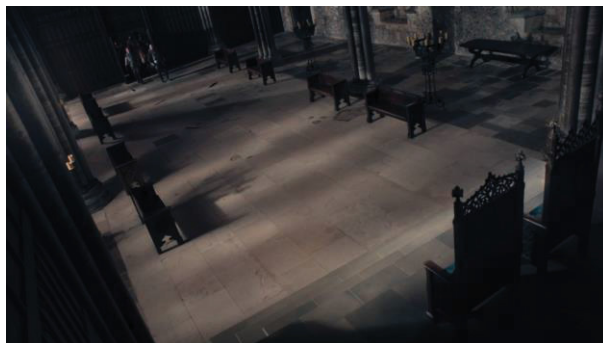


Figura 49. Salão real em Westminster está vazio (*Henry VII, Part 2*, 14min12s)

Neste ponto inicial do Episódio 1 da segunda temporada, retornamos ao recurso de inserções que funcionam como interpolações audiovisuais e que corroboram com a concepção do diretor ao pensar no público contemporâneo. A peça *Henrique VI* é dividida em 3 partes, porém, a série compreende dois episódios para remeter à história deste, quando acessada via *torrent*. Por conta disso, diversas exclusões ocorrem, a fim de movimentar a narrativa que conduz o público contemporâneo, além das inversões das cenas que foram seguidas mais detalhadamente na primeira temporada, ou até inserções:



Figura 50. Inserção subentendida no texto, transformada em interpolação audiovisual: revolta dos franceses contra os ingleses (a partir da linha 60 do Ato I, Cena I)

Como já mencionado em diversos pontos analíticos, a questão da disputa pelo poder é premente na série. O próprio título já remete essa questão – de tanto se disputar a coroa, ela se torna oca tanto de valor quanto de pertencimento. Com *Henrique VI*, talvez este ponto comece a ficar mais claro para o público, pois a costura intermediática é realizada para evidenciar a disputa entre a casa de York e a casa de Lancaster – as dinastias reais que mais lutaram pelo trono durante a Guerra das Rosas. Nesta, encontramos a representação da rosa branca dos York e da rosa vermelha dos Lancaster.

São resgatadas cenas das partes 1 e 2 do texto-fonte: Ato 2, Cena 4 de *Henrique VI*, Parte 1; e Ato 2, Cena 2 de *Henrique VI*, Parte 2. Quando York e seus apoiadores arrancam as rosas, é uma imagem extremamente significativa na transposição intermediática, pois resgata o recurso visual (a mídia básica) para ilustrar a contenda entre as casas, mantendo a questão do poder em foco (Figura 51 e Figura 52). Essas imagens são resgatadas em inúmeros pontos da série; um deles, inclusive, dispõe sobre o final da Guerra das Rosas, no embate entre Ricardo III e Henrique Bollingbroke (Figura 53.). Este uso da mídia básica para evidenciar os oponentes envolvidos no combate nos aproxima das representações históricas que são resgatadas. Estas, referendam, ainda, outros traços, conforme seguem as imagens abaixo:



Figura 51. Ricardo Plantageneta, o duque de York, segurando a rosa branca símbolo de sua casa, após arrancá-la do meio de roseiras brancas e vermelhas (*Henry VI, Part 1*, 10min06s)



Figura 52. Duque de Somerset, arrancando uma das rosas vermelhas, símbolo da casa inimiga, os Lancaster para evidenciar seu apoio (*Henry VI, Part 1*, 10min18s)



Figura 53. Soldados marcham por Ricardo III e Henrique Bollingbroke, com as flâmulas representando a casa York e a casa Lancaster na disputa pelo trono inglês ao final da Guerra das Rosas (*Richard III*, 95min33s e 95min34s)

Além de trazer a correspondência histórica com construções imagéticas perpetuadas por narrativas da história ao longo dos anos em território inglês, numa clara demonstração das características dos personagens e sua relação com o poder, no último episódio que contou com a direção de Dominic Cooke e Ben Power, temos a cena inicial com foco em Ricardo III dominando um jogo de xadrez. No jogo, reis, rainhas e outros possíveis membros da corte são livremente manipulados por Ricardo (Figura 54). Nessa analogia, encontramos a questão do poder oco e volátil perspectivada: dois grupos com cores diferentes disputam um jogo de poder totalmente manipulado por Ricardo, nos dois lados.

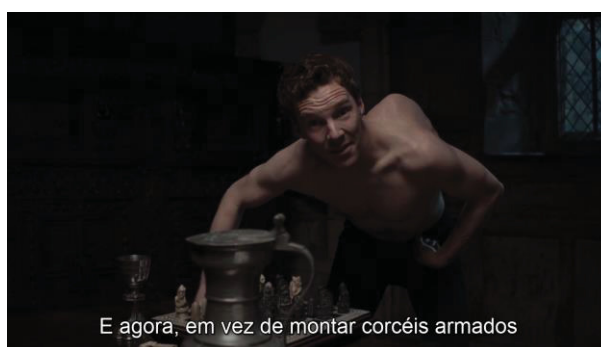


Figura 54. Início do último episódio com Ricardo III evidenciando sua “deformidade” tal qual a narrativa histórica (*Richard III*, 01min57s)

A partir do conceito de historicização podemos relacionar três tempos históricos, muitas vezes presentes em produções culturais. O tempo da enunciação cênica (recepção) contempla todos os nossos passos analíticos, uma vez que observamos o produto cultural *The Hollow Crown*. O tempo da criação da peça e das perspectivas estéticas presentes na época também estão sendo focadas em diferentes momentos da análise. Já a perspectiva da passagem do tempo na fábula fica, muitas vezes, subentendida, assim como no texto-fonte. Após a morte de Henrique V, Henrique VI, assume o poder a partir de um protetor – o duque de Gloucester – uma vez que na série Henrique é identificado ainda como um bebê. Entretanto, aos 13min13s do Episódio 1, o rei é apresentado enquanto um jovem já crescido (Figura 55). A passagem do tempo é compreendida pelo público pelos cabelos brancos de seu lorde protetor e o jovem rei é apresentado após dois enfoques das rosas vermelhas e brancas representantes das dinastias, levando o público a compreender que mesmo após o tempo ter passado, a contenda apresentada na cena anterior se mantém.



Figura 55. Henrique VI aparece jovem já aos 13min13s de seu primeiro episódio correspondente

Outro personagem jovem que aparece jovem e já atuante é Joana D’Arc, que cumpre seu papel no exército francês contra a Inglaterra e relembra outras produções e narrativas a seu respeito, pois é representada a partir de referências intermediáticas: é uma estética que atravessa diversas mídias, uma transmidialidade. Além dessas referências, no momento em que aparece, Joana já é caracterizada como Joana D’Arc (Figura 56) e não como uma “Pucelle”, termo francês que possui tom pejorativo para a palavra donzela (na tradução) e que aparece no texto-fonte shakespeariano. Essa escolha nos parece mais pertinente com o público contemporâneo, crítico de posições machistas. São nessas escolhas que observamos a dialética em ação no novo processo comunicativo que se instaura, com novas significações em virtude do contexto de produção e de recepção do produto midiático.



Figura 56. Joana D’Arc recupera a estética da personagem histórica e remete a outras produções midiáticas (transmidialidade). (*Henry VI, Part 1*, 24min46s)

Há, ainda, referências intermediáticas provenientes da representação de Joana D’Arc na série que se referem a pinturas. Tais quadros destacam as estacas em torno do palanque onde ela é queimada, a partir da narrativa histórica, com seu olhar voltado para os céus e a população no entorno da pira (Figura 57). Aqueles que figuram em torno das chamas são, principalmente, os soldados que não esboçam nenhuma reação, conforme podemos observar na cena da série destacada abaixo e a pintura de Jules Eugène Lenepveu (Figura 58):



Figura 57. Joana D'Arc na fogueira (*Henry VI, Part 1*, 49min03s)



Figura 58. Pintura *Joan of Arc burning at stake*, Jules Eugène Lenepveu, 1886-1890

Com a figura de Joana D'Arc, podemos observar outras referências intermediáticas. Joana alegava ouvir vozes de anjos e ter experiências com aparições sobrenaturais vinculadas ao arcanjo Miguel, a Santa Margarida de Antioquia e a Santa Catarina de Alexandria. Assim, retornamos para algumas referências intermediáticas no sentido religioso. Na série, embora não apareçam exatamente as representações dos santos com que Joana D'Arc dizia se relacionar, o recurso do *voiceover* é colocado em algumas cenas em que ela se vê chamada para a batalha, associado a apresentação de imagens de santos (Figura 59).



Figura 59. Primeiro e segundo chamados de Joana apresentados no *voiceover* com a representação de Maria na imagem santa. (*Henry VI, Part 1*, 24min50s e 37min18s)

Uma das últimas referências intermediárias que podemos apontar ocorre em uma das cenas finais de *Ricardo III*, o último episódio da série, onde encontramos uma possível menção a uma narrativa mitológica. Nesta narrativa, há um barqueiro para levar as almas para o submundo, a figura de Caronte, que atravessa os rios Estige e Aqueronte que dividem o mundo dos vivos e dos mortos para guiar o caminho ao reino de Hades. Essa travessia ocorria por um preço, normalmente pago com uma moeda. Da mesma forma, encontramos Tyrrell representado na série, o assassino que foi pago por Ricardo III para matar os dois meninos, o Príncipe Eduardo V (do qual Ricardo III era Lorde Protetor) e Ricardo de Shrewsbury, herdeiros do trono na sequência, caso estivessem vivos. Esta menção se trata tanto de uma referência intermediária quanto de uma transposição midiática, uma vez que o uso do barco nesse contexto traz consigo o enredo da narrativa relacionada. Destacamos a cena logo abaixo, próxima a uma das várias ilustrações correspondentes a Caronte:



Figura 60. O barqueiro da morte levando Tyrrell, em *Ricardo III* (*Richard III*, 82min03s)



Figura 61. Ilustração da figura mitológica Caronte, o barqueiro das almas²⁴

²⁴ Mistérios Fantásticos: Caronte – O barqueiro das almas. Disponível em: <<https://misteriosfantasticos.blogspot.com/2016/12/caronte-o-barqueiro-das-almas.html>> Acesso: 28 abr. 2023.

Com os destaques que trouxemos acima, perpassando a narrativa histórica resgatada na fábula e no período de criação do texto, relacionados ao tempo da enunciação cênica da contemporaneidade, pudemos observar como a intermedialidade perpassa a produção shakespeariana de diversos modos. O trabalho para com o texto objetivando a transposição intermediática contou com recursos de supressão, inclusão e interpretação levados à mídia básica imagem a partir de outra mídia básica e a materialização auxiliar do texto (mídia qualificada). Além desses aspectos, diversas referências midiáticas (intra- e inter-, inclusive) foram percebidas para construir a concepção da série dentro das temáticas de disputa pelo poder, aspectos religiosos e orgulho nacional inglês. Vejamos, agora, como o contraponto pode ser observado em uma série que procurou como texto-fonte uma obra que não compartilha a perspectiva canônica de clássico encontrada em Shakespeare. As releituras de Shakespeare compõem o palimpsesto que vem com a obra inicial diante de longos anos de pós-existência. Entretanto, *The Handmaid's Tale*, um romance distópico que possui muito menos tempo de existência, ainda assim pode compor o cenário das releituras empreendidas com as séries, bem como exemplificar a dialética de retorno ao texto literário incentivada com as séries na contemporaneidade, em seu período de consolidação formal através das plataformas de *streaming*.

4.2. *THE HANDMAID'S TALE* (HULU): A DISTOPIA EM DIÁLOGO COM O CONTEMPORÂNEO

O romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, ou como foi traduzido para a Língua Portuguesa, “O Conto da Aia”, foi publicado pela primeira vez no ano de 1985. Ele representa um mundo distópico em que as pessoas vivem num estado teocrático totalitário fundamentalista cristão e militarizado, chamado de *República de Gilead*. Nesse universo, as mulheres férteis são recrutadas para darem filhos às classes dominantes da sociedade instituída pelos “Filhos de Jacó”. É um romance que retrata na sociedade que está sendo representada, uma grande relação com a Bíblia, enquanto referência intramidiática, seja nos nomes dados aos grupos, seja nas motivações ou justificativas distorcidas para os atos praticados “em nome da República de Gilead”.

A primeira referência é do livro de Gênesis (30), que já está em destaque no início do romance. Trata-se de uma referência intramidiática, por ocorrer na mesma

mídia, e não intermediática. “Essas distinções se devem ao fato de que as referências intermediáticas, por definição, implicam um cruzamento das fronteiras das mídias [...] (enquanto as referências intramidiáticas, por definição, permanecem em uma única mídia) (RAJEWSKY, 2012(b), p. 27-28). Ela ocorre no sentido de trazer um dos trechos bíblicos e utilizá-lo para justificar o uso das aias como “úteros com pernas”:

Vendo, pois, Raquel que não dava filhos a Jacob,
Teve Raquel inveja da sua irmã, e disse a Jacob:
Dá-me filhos, ou senão eu morro.

Então se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse:
Estou eu no lugar de Deus, que te impediu
O fruto de teu ventre?

E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha;
Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos,
E eu, assim, receba filhos por ela.
- GÊNESIS (30:1-3)

O nome da República, por exemplo, Gilead é amplamente mencionado no *Antigo Testamento*, principalmente, no livro de Gênesis (31), enquanto um “monte de testemunho”, onde coisas boas aconteciam e eram reveladas. Além disso, também carrega consigo o caráter medicinal trazido no Livro de Jeremias (18; 12), pois Gileade era uma cidade famosa por comercializar ervas medicinais. A escolha do nome para a República nos indica como a autora trabalhou com os conceitos inerentes ao universo distópico retratado, com referências intramidiáticas no decorrer do texto. Nessa nova cidade, as mulheres férteis seriam o remédio para a humanidade que não consegue cumprir os “preceitos bíblicos” de constituição familiar e continuidade da raça humana.

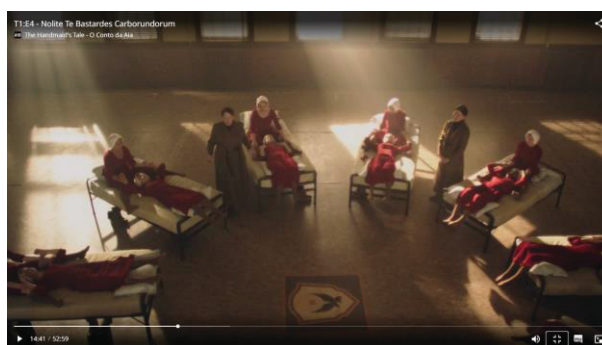


Figura 62. Tia Lydia enuncia o prólogo do livro no Centro Vermelho, o Centro de Treinamento das Aias: a referência intramidiática do texto bíblico que serve como base para justificar a criação da República de Gilead (EP04T01, 14min41s)

Além desse fator, precisamos inicialmente retomar o contexto de produção da obra e suas influências. Após décadas de avanço nas pautas feministas, intensificadas

com publicações na segunda metade do século XX, questões como aborto, pílulas contraceptivas e regulação do estado sobre os corpos femininos entravam cada vez mais em discussão. Em consonância, o assunto foi sendo debatido junto com o avanço nos comentários acerca do aquecimento global – iniciado no século XVIII com a Revolução Industrial e agravado após mais de dois séculos de acúmulo de gases do efeito estufa na atmosfera. Esse é o cenário contextual em que a autora se encontra no período da escrita. Margaret Atwood atua no *Green Party of Canada* por anos, bem como no grupo *Amnesty International*, uma organização dedicada a ajudar pessoas que sofreram com políticas estatais opressoras, a partir de publicização dos assuntos e trocas em posições de poder. Com esse cenário, percebemos que, enquanto escritora, suas bases para a escrita de *The Handmaid's Tale* se unem com as distopias lidas por ela, publicadas ao longo do século XX.

Orwell se tornou um modelo direto muito mais tarde em minha vida – na realidade em 1984, o ano em que eu comecei a escrever uma distopia um tanto diferente, *O Conto da Aia*. Naquela época eu tinha 44 anos, e já tinha aprendido o bastante sobre despotismos reais para não mais me basear em Orwell somente. A maioria das distopias – incluídas as de Orwell – foram escritas por homens e o ponto de vista foram masculinos. Quando as mulheres apareciam nelas, ou elas eram autômatos assexuais ou rebeldes que haviam desafiado as regras sexuais do regime. Eu quis tentar uma distopia do ponto de vista feminino – o mundo de acordo com Julia, como o era. (ATWOOD, 2013)²⁵

A contenda entre Canadá e Estados Unidos também permeia seus escritos: os Estados Unidos são o palco da República de Gilead em *The Handmaid's Tale* e o Canadá é um país que acolhe os refugiados da república fronteiriça. Margaret Atwood é canadense, entretanto, na época da escrita e publicação do livro ele estava morando em Massachusetts. Alguns críticos indicam que a visão canadense refletida no livro, como o Canadá sendo o país ao norte acolhedor dos refugiados, só poderia ser observada por alguém realmente canadense (McBRATNEY, 2015).

Envolvida nesse contexto, Atwood reflete dialeticamente sobre seu próprio lugar no livro por ela escrito. Ela não determina os significados ali postos porém, projeta

²⁵ Orwell became a direct model for me much later in my life – in the real 1984, the year in which I began writing a somewhat different dystopia, *The Handmaid's Tale*. By that time I was 44, and I'd learned enough about real despotisms that I didn't need to rely on Orwell alone. The majority of dystopias – Orwell's included – have been written by men and the point of view has been male. When women have appeared in them, they have been either sexless automatons or rebels who've defied the sex rules of the regime. I wanted to try a dystopia from the female point of view – the world according to Julia, as it were. (ATWOOD, 2013)

suas vivências na escrita, de forma dialética. Há inquietações constantes em relação com o mundo real, apesar do romance ser classificado como distópico. Lança-se luz sobre problemas sociais da realidade contemporânea da autora e localizam-se aspectos críticos que podem levar a problemas futuros agravados por conta da intensificação de aspectos desta realidade.

A proximidade com diversos fatos noticiados contemporaneamente causa desconforto no texto e em sua retomada intermediática na série, que se tornou um fenômeno cultural pelo sucesso, pois a mobilização dos fatos históricos está mais próxima do tempo presente. Essa pretensa aproximação nos parece relacionada ao *zeitgeist* que permeia a série e a sociedade, além de sua observação historicizada a partir do referente contemporâneo, uma vez que conseguimos refletir a partir do nosso sistema social sobre um outro sistema social apresentado. O observador contemporâneo consegue refletir e, conseqüentemente, levantar a discussão acerca da obra, que é o que se quer no contexto mercadológico da produção ao fomentar o “burburinho” pós-recepção, em sua releitura própria.

Nesse processo, durante a criação de produtos seriados, o *showrunner* figura como um dos produtores-executivos (*executive producer* ou como *supervising producer*), ao lado de outros que podem ou não ter tantas atribuições quanto ele, mas que certamente têm influência sobre o teor do programa, como o dono da produtora, o ator principal ou, ainda, o diretor. É bastante comum que, pelo menos de início, esse cargo seja mesmo ocupado pelo escritor do roteiro que criou a série. Mas como esse processo acontece quando o conceito original veio de outra fonte, como uma série de livros ou um filme? Como já visto, o *showrunner* é “apenas” o encarregado de tocar o dia a dia da série. Ele não precisa necessariamente ser o criador do conteúdo em questão, mas sim o condutor. Em casos de derivação de conteúdo, ele pode ser um roteirista que que se apropriou daquela trama e a desenvolveu em forma de série para a TV.

No caso de *The Handmaid's Tale* (O Conto da Aia), temos uma série pensada por Bruce Miller, Daniel Wilson, Fran Sears e Warren Littlefield. Estes são os produtores da série baseada no livro homônimo de uma autora ainda viva, retomado em 2016 com a série. A referida autora, contudo, não fornece somente o universo por ela criado para a série aos produtores, ela figura como uma produtora consultora ativa que dá o retorno criativo sobre a atualização do livro, até por sua expansão narrativa

após o sucesso da primeira temporada, como uma *showrunner*. Aqui, questionamos, em que medida não haveria um retorno ao sentido resguardado pelo autor no texto-fonte? Até que ponto a série é uma retomada e atualização do romance a partir do conceito de historicização?

Todas as releituras são válidas. A própria autora, dentro deste universo, faz uma releitura do seu próprio livro para um novo contexto e uma nova mídia, assumindo nesse processo comunicativo o papel de emissora → receptora → emissora. Após o sucesso da série e sua repercussão, o aumento de vendas dos livros levou a obra a ser tratada como um romance distópico *clássico* feminista, de acordo com diversos sites que divulgam sua popularidade. É a primeira série da plataforma *Hulu* que alcançou notoriedade e premiações: oito prêmios ganhos no Emmy do Primetime, com 13 indicações, além de ser a primeira série reconhecida enquanto mídia a ser premiada no Emmy como melhor série. O diferencial decorre dessa contínua interferência da autora do texto base na produção de maneira concomitante. Somado a esse diferencial, temos o fator de continuidade literária que Atwood deu com o lançamento do livro *The Testaments*, publicado em 2019, após dois anos do grande sucesso da série e as duas primeiras temporadas, com contínuas renovações (no momento, temos cinco temporadas). O novo livro conta com a narrativa sequencial após 15 anos do enredo inicial e só apresenta transposições intermediáticas em temporadas posteriores.

Há um intercâmbio de interferências entre a série que auxiliou no amplo reconhecimento da obra, a autora do texto-fonte nos dois contextos comunicativos em que se insere e a influência sobre esta que produziu uma nova obra após a consolidação do texto. Essa dialética nos parece possível por dois fatores: (1) pela forma da série tal qual veiculada atualmente e sua velocidade de retorno, conforme destacamos ao longo do trabalho; e, (2) pela sociedade em que estamos inseridos que resgata determinadas narrativas que são apropriadas a debates aflorados em certos contextos propícios para tal, como ocorre com a polêmica despertada a partir do livro de Atwood. A presença da autora na produção da série não inviabiliza o processo de historicização, uma vez que a recepção se dá a partir de sua releitura e, em seguida, a partir do público e seus próprios referentes históricos e culturais. O que ocorre é uma dinamização do processo comunicativo. Ainda que a autora possa ser considerada por alguns como limitadora da releitura da mensagem pelos produtores e receptores contemporâneos, há um processo de comunicação ativo que não cessa. Logicamente,

esse processo está ligado às intenções mercadológicas da plataforma de *streaming* *Hulu*, vinculada a uma das grandes produtoras do conglomerado midiático, assunto que foi ressaltado no capítulo anterior:

A NBC Universal e a News Corporation juntas são donas do provedor de conteúdo on-line Hulu.com, lançado em 2007 para competir com a plataforma de *streaming* de vídeos do YouTube da Google. A AOL, da Time Warner, a MSN da Microsoft, o MySpace, da News Corporation, e a Yahoo! Também fornecem distribuição para a plataforma Hulu. Mas enquanto a Hulu procura romper a influência do YouTube no mercado de vídeos digitais, seus seguidores em outros países formaram parcerias estratégicas com a Google. (CASTELLS, 2017, p. 125)

A plataforma foi fundada em 2007 e, atualmente, tem influência de outras duas produtoras que, no fundo, não fogem do conglomerado midiático anterior: The Walt Disney Company ou Disney International Operations (67%) e Comcast (33%). A Comcast já acompanhava a plataforma e a Walt Disney Company, empresa maior neste conglomerado, surgiu no acordo em 2019. Esse surgimento ocorreu, “coincidentemente”, dois anos após grande sucesso da série *The Handmaid’s Tale*, com três temporadas já relacionadas ao universo distópico de Atwood e diversas *syndications*.

O mercado midiático, como pudemos observar no início de nossa pesquisa, é volátil no sentido de manutenção por ser dependente de produções certas. Com as práticas de transposições intermediáticas em jogo como certa garantia de retorno, as escolhas do conglomerado midiático também se alteram. Entretanto, não é só o aspecto mercadológico que se faz importante no que se relaciona com *The Handmaid’s Tale* e outras produções correspondentes, como *Game of Thrones*, onde o autor também atua como *showrunner*. A publicação e republicação do livro por conta da demanda criada pela série, é um dos aspectos que mais se destaca aqui para nós.

Conforme matéria do jornal “NPL”, dentre outros canais de notícias, em 2017, ano de lançamento da primeira temporada, observou-se um aumento de 60% da venda do livro, com a impressão de mais de 200 mil cópias²⁶. Destas cópias, não somente pessoas que foram motivadas pela série foram atrás dos livros, mas pessoas que já haviam lido o livro observaram a narrativa a partir de uma nova perspectiva, como uma

²⁶ MAYER, P. Margaret Atwood’s ‘The Handmaid’s Tale’ Soars To Top of Amazon Bestseller List. Disponível em: <<https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-ist#:~:text=MAYER%3A%20According%20to%20publicist%20Russell,200%20percent%20increase%20in%20sales>> Acesso em: 10 jun. 2022.

nova (re)leitura. O livro continua como um dos *best-sellers*, ainda em 2022, quando ganhou uma edição à prova de fogo, fazendo relação, inclusive, a episódios da narrativa em que se comenta sobre livros queimados em praça pública (Figura 100).

Dessa forma, não por ser um *best-seller*, mas por sua recorrência, sua contínua releitura, sua sobrevida e o caráter de historicidade que contextualiza a narrativa a cada retomada, seja ela intermediária ou não, o livro tornou-se reconhecido, um clássico. A partir desse viés podemos observar uma nova categoria relacionada às potencialidades intermediárias avultadas com as séries. Vejamos como essas potencialidades ocorrem no trânsito intermediário.

Com uma concepção bem diferente da série *The Hollow Crown*, até pelo texto literário correspondente ser uma peça teatral em oposição a um romance distópico, *The Handmaid's Tale* trabalha com o texto-fonte sem segui-lo numa ordem mais “rígida” de acompanhamento dos fatos narrados. O início da série já apresenta essa maleabilidade levada para o roteiro pois, no romance, dividido em seções com nomes que se repetem e capítulos numerados, temos a primeira “Noite”, onde são apresentados sonhos, lembranças e reflexões mais profundas da narradora-protagonista *Offred* (ou *June*, em seu nome anterior à república de Gilead). A primeira “Noite” do livro apresenta uma das memórias dos treinamentos pelo qual a protagonista passou no ginásio esportivo onde as mulheres férteis eram levadas para serem incubadoras humanas. Contudo, na série, iniciamos o primeiro episódio com a tentativa de fuga de *June*, seu esposo e filha, apresentada por meio de diversos flashes de memórias que estão presentes entre os capítulos ao longo de toda a narrativa do livro, numa costura contínua de fatos vivenciados e lembranças. Essa intersecção é mostrada de maneira correlata na série, quando esta intercala episódios relacionados com a República de Gilead com o tempo anterior e, nesta dinâmica, com adequações e inserções. Por esse viés, Ubersfeld (2002) menciona: “[...] a propósito do não-dito textual [...] que se situa a *diferença fundamental*, para nós, em relação ao texto clássico, aquilo a que a encenação é obrigada a dar um sentido, seja exibindo-o, seja modificando-o completamente para substituí-lo por outros pressupostos” (UBERSFELD, 2002, p. 19, grifo da autora).

Assim como ocorre a inversão, exclusão e inserção de cenas em *The Hollow Crown*, observamos nesse seriado cenas extras construídas para guiar a sequência

narrativa para os espectadores. Aos 05min53s do Episódio 1 da série, por exemplo, temos a cena de apresentação de *Offred* à sua nova família (Figura 63) que, inclusive, lhe dá o nome. Como todas as aias, o seu nome é formulado a partir do prefixo OF (de, em inglês) e o nome do comandante da família à que “pertence”. Neste caso, OF + FRED = *Offred*. A cena que mencionamos não se encontra na narrativa do romance e apresenta a concepção da série, voltada para a construção sequencial lógica dos acontecimentos de forma mais breve e próxima dos consumidores. O enfoque maior dado à protagonista aparece até pelo nome homônimo dado ao episódio na plataforma *Paramount+* ou na plataforma *Globo Play* de streaming: *Offred*. Esse foco contorna toda a história do texto-fonte, uma vez que ela é a narradora-protagonista do romance. Da mesma forma, tornou-se um recurso típico de séries nos primeiros episódios como guia narrativo. É o primeiro contato do consumidor com o universo distópico de Atwood através da concepção de Bruce Miller. O que aparece como opção é a alternância entre os *flashbacks* e o presente que não segue a ordem de apresentação do livro, mas sim, a lógica de apresentação da concepção da série para o público. Podemos observar algumas das inserções nas cenas em destaque abaixo (Figuras 63 e 64):

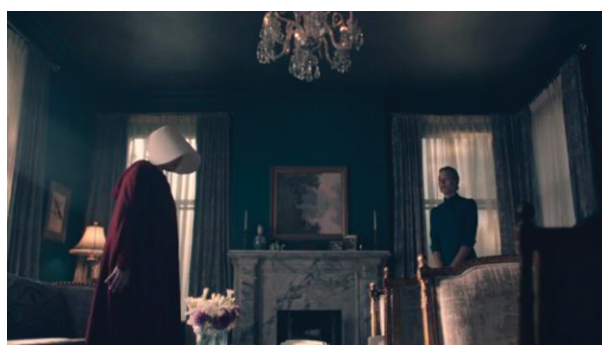


Figura 63. Apresentação de *Offred* para Serena Joy e ao Comandante Waterford (EP01T01, 06min42s)

Outra cena do episódio inicial que não estabelece uma proximidade com o texto-fonte é um diálogo travado entre *Offred* e o motorista da casa (Figura 64): essa conversa trivial sobre compras não ganha espaço no livro. O romance constrói, aos poucos, uma sensação de amarras relacionada à sociedade distópica apresentada. Já na série, observamos essa sensação desde o início, uma vez que a fuga de June (com continuação somente no Episódio 7), com velocidade e adrenalina nas cenas é substituída de forma alternada e rápida por movimentos lentos e contidos da aia. Essa sequência disruptiva, tal qual observado nas duas cenas mencionadas após a velocidade da fuga inicial, leva os espectadores a compreender as amarras sociais de forma mais rápida.



Figura 64. Inserção: diálogo entre Offred e o motorista (EP01T01, 11min10s)

Além dessa atmosfera relacionada com a proposta do livro, a série, por ter as imagens (mídia básica) em movimento e ser uma mídia mais veloz em termos narrativos, necessita compor cenas novas, algumas vezes, para alongar o tempo do episódio e não avançar na narrativa do texto-fonte. Nesse ponto, precisamos abrir um parêntese sobre a participação de Margaret Atwood, a escritora do livro, que dá o *feedback* sobre as inserções de novas cenas em conjunto com o trabalho realizado com os produtores. Esta é uma relação muito pontual que indica a influência do autor sobre sua obra, elemento da dinâmica do processo comunicativo. Vale dizer que nem sempre o autor do texto-fonte participa dos desdobramentos midiáticos do livro. A influência do autor sobre a sua obra deve sempre ser relativizada. É um cenário curioso e múltiplo que vale aqui um adendo, pois, por vezes, os autores são incorporados não somente como consultores criativos, mas inclusive como produtores executivos. Fenômenos semelhantes foram observados com George R. R. Martin, em sua obra *Crônicas de Gelo e Fogo*, que se tornaram fonte da produção intermediária *Game of Thrones* (Série produzida pela HBO, entre os anos de 2011 e 2019); J. K. Rowling, em diversas produções intermediárias relacionadas com o universo de Harry Potter e, mais recentemente, vinculadas a uma série *remake* de todos os livros da saga; dentre outros. O que é interessante refletir sobre esse processo, na relação das releituras empreendidas no processo comunicativo que ressaltamos é: Qual é o papel do autor enquanto consultor criativo num contexto como esse? Como ocorre essa relação de diálogo promovida pelo cenário contemporâneo de produções para *streaming*? A ideia é que os autores atuem como (re)leitores de suas próprias obras, no novo contexto comunicativo que se apresenta. O texto-fonte não é constituidor único do significado pois, se assim considerássemos, retornaríamos às discussões sobre fidelidade ao texto e seu sentido único, além do fato de que as perspectivas históricas dos

participantes do processo também são parte integrante de uma produção. Os interesses dos envolvidos no processo comunicativo, a partir desse viés de autores atuantes na releitura para produções intermediáticas, podem ser observados pelo viés mercadológico, uma vez que o autor, quando presente no processo, modifica a percepção na recepção. Por vezes, seu envolvimento pode ser visto como uma marca de valor, “referendo”, para a nova produção, a partir de seu texto. O que nos vale desse processo em nosso viés analítico, independentemente da motivação, é que há alteração da mensagem a todo momento com os agentes do processo comunicativo e suas releituras, pois são sujeitos mutáveis na perspectiva histórica.

Uma das passagens na transposição intermediática que estão nesse panorama de releitura, por exemplo, é a morte de Moira, amiga de *Offred*, que é contada por Janine (Figura 65) no Episódio 2 quando da convocação das aias para participarem do julgamento de um homem que estuprou uma aia grávida, a participação. Esse momento coletivo ocorre no livro com a presença de todas as mulheres em sua organização na República de Gilead, inclusive das Tias e das Esposas. *Offred* é colocada em destaque na série, quando extravasa a raiva após receber a notícia de que Moira estava morta. No livro porém, ela permanece para trás, enquanto as outras aias atacam o homem para matá-lo, conforme podemos ver na citação abaixo. Essa alteração foi colocada por causa do referente contemporâneo, para demonstrar a força contida na personagem. Além disso, há o adiantamento da menção da possível morte de Moira que ocorre em um momento bem posterior no livro, no Capítulo 22. A notícia é apresentada numa conversa entre Janine e tia Lydia, como fofoca/segredo desta última com a aia que, agora, se mostraria confiável para a República. Essa questão sobre a personagem só vai ser melhor trabalhada na série nas temporadas seguintes.

Há um impulso repentino para a frente, como uma multidão em um concerto de rock do tempo anterior, quando as portas se abriam, aquela premência se avolumando e passando como uma onda através de nós. O ar está radiante de adrenalina, nos é permitido fazer qualquer coisa e isso é liberdade, em meu corpo também, estou inebriada, cambaleante, o vermelho se espalha por toda parte, mas antes que aquela maré de pano e corpos o golpeie, Ofglen está abrindo caminho em meio às mulheres na nossa frente, propelindo-se com os cotovelos, à esquerda, à direita, e correndo para ele. Ela o empurra no chão, de lado, depois chuta-lhe a cabeça furiosamente, uma, duas, três vezes, golpes violentos e dolorosos com o pé, dados com boa pontaria. Agora há sons, gritos sufocados, um ruído semelhante a rosnado, bramidos e os corpos vermelhos saltam para a frente e não posso mais ver, ele está obscurecido por braços, punhos, pés. Um grito alto e agudo vem de algum lugar, como o relinchar de um cavalo aterrorizado.

Fico recuada, tento me manter de pé. Algo me acerta por trás. Cambaleio. Quando recupero meu equilíbrio e olho ao redor, vejo as Esposas e as filhas se inclinando para a frente em suas cadeiras, as Tias na plataforma observando com interesse o que se passa abaixo. Elas devem ter uma vista melhor lá de cima.

Ele se tornou uma *coisa*. (ATWOOD, 2021, P. 337)

A própria personagem Janine é retratada de forma diferente no livro, uma vez que na série aparece grávida, como um dos úteros fantoches em que as aias são transformadas e não se envolve na participação. No romance, ela surge com uma mecha de cabelos loiros na mão, arrancados do homem assassinado pelas aias. O referido episódio acontece em um dos últimos capítulos – o capítulo 43, enquanto que na série é levado para o Episódio 1, a fim de impactar com a violência direcionada da República, a partir de seus próprios julgamentos incongruentes.



Figura 65. Janine conta para June sobre a possível morte de Moira na convocação das aias (EP01T01, 42min20s)

Vale mencionar, ainda, outro aspecto diferente da personagem Janine, que surge enquanto referência intermediária ao texto bíblico, não apontado no texto-fonte. Este, é claramente apresentado como distorcido para os propósitos da República de Gilead: o fato de seu olho ser arrancado durante o treinamento das Aias no “Centro Vermelho” como punição por suas atitudes e comentários iniciais. Moira é quem aponta a ligação da punição com o fato de seu olho ter sido retirado e o texto bíblico, novamente usado fora de contexto: “Se teu olho direito te leva a pecar, arranca-o e joga longe de ti, pois é preferível perder um dos teus membros do que teu corpo inteiro ser lançado no inferno” (Mt 5,29). A curiosidade mantida sobre a audiência por optar elucidar esse fato em episódio posterior é um dos recursos que as séries utilizam amplamente.

Ainda no que se refere a aspectos religiosos resgatados, em várias cenas que retomam o contexto anterior à República na fábula da narrativa, inseridas para dar sustentação à concepção impressa na releitura, observamos cenas impactantes no

sentido de quebra de expectativa. Quando se fala em um templo religioso, normalmente, se pensa em um lugar sagrado e respeitado. Entretanto, para corroborar com o horror criado na tensão da série, em uma das inserções percebidas, encontramos uma igreja cheia de corpos de “traidores” enforcados e pendurados, contrastando com o ambiente sagrado. Esse contraste não se dá apenas em nível imagético (mídia básica), mas no nível narrativo em que se questiona qual a medida da leitura bíblica adotada como referência pelos tais defensores da nova sociedade que, a princípio, dizem basear-se nas escrituras sagradas.

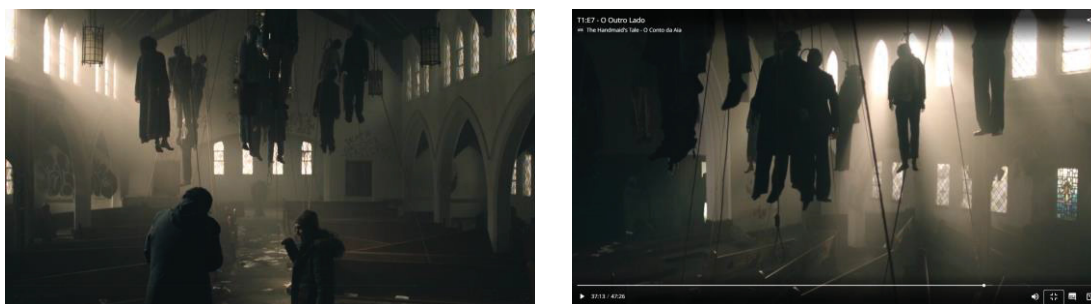


Figura 66. Luke é confrontado com a realidade dos “traidores” da República de Gilead (EP07T01, 36min56s e 37min13s)

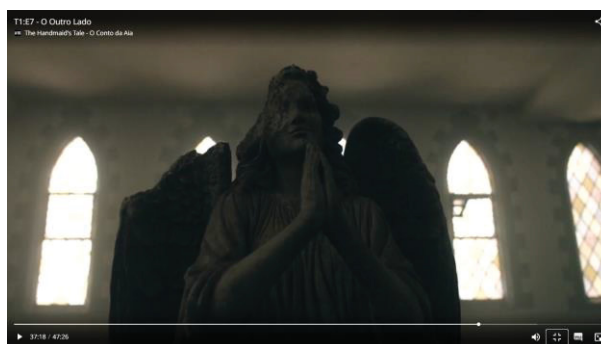


Figura 67. Enfoque na estátua de um anjo, símbolo de esperança, com a face quebrada. Referência intermediária ao anjo caído, Lúcifer (EP07T01, 37min18s)

A série, ao trazer muitos enfoques estritamente bíblicos, direciona a concepção da série para relações a serem estabelecidas na releitura a partir de conceitos religiosos cristãos. Como diversos estudos elaboram reflexões acerca destas relações (Schmit, 2021), trataremos portanto, somente de algumas delas. Na obra fonte, por exemplo, até encontramos referências diversas a aspectos religiosos outros: são mencionados as Testemunhas de Jeová, os livros da Torá (mídia qualificada e técnica), os jesuítas, os judeus, dentre outros. Exemplo dessas menções, podemos observar nos comentários da narradora ao observar alguns dos mortos pendurados no Muro. Um deles carrega a inscrição “J”. Sem saber o que significa, elocubra, no Capítulo 31, na seção intitulada “A Casa de Jezebel” – que encontra transposição no Episódio 8 da série e faz referência

à personagem bíblica Jezabel, considerada uma mulher manipuladora e devassa, que fomentava o povo a adorar outros deuses. Nessa referência residem as características do “bordel clandestino” retratado na obra e na série.

Contudo, você não é enforcado apenas por ser judeu. É enforcado por ser um judeu barulhento que se recusa a fazer a escolha. Ou por fingir se converter. Isso também foi mostrado na televisão: batidas noturnas, reservas secretas de coisas judaicas arrancadas debaixo de camas. Torás, *talits*, Estrelas de Davi. E seus donos, os rostos obstinados, sem mostrar arrependimento, empurrados pelos Olhos contra as paredes de seus quartos, enquanto a voz pesada do locutor nos fala em *voice-over* sobre sua perfídia e ingratidão.

De modo que o J não é de judeu. O que poderia ser? Testemunha de Jeová? Jesuíta? Seja lá o que significasse, está morto do mesmo jeito. (ATWOOD, 2021, p. 245)

No início do Episódio 9, quando o foco reside sobre Janine e a entrega da filha que teve enquanto aia, encontramos uma inserção que, apesar de não corresponder à transposição intermediática, toma o referencial bíblico enquanto texto-fonte, corroborando com a concepção do livro e da série, na distorção dos ensinamentos cristãos. Há uma cerimônia de entrega da bebê, após o tempo necessário de amamentação, onde a aia é encaminhada para uma nova família após entregar o bebê recém-nascido, a fim de continuar “contribuindo” com Gilead (Figura 68). O bebê Ângela, como é chamada, sobrevive na série e é alvo de várias disputas entre as Esposas e as Aias, durante mais de uma temporada. No livro, entretanto, o bebê morre após poucos dias. Da mesma forma, o amor que Janine (*Ofwarren*) diz ter pelo seu Comandante e vice-versa não aparece no livro, mas é indicado na série como um dos perigos da República de Gilead, retomado no episódio de entrega da bebê. Nuances de sentimento são destacados a todo momento na série para gerar proximidade e engajar o público na tensão criada. As leituras da Bíblia selecionadas para este momento convergem no sentido de obrigação das servas que dão filhos e serão agraciadas por “obedecerem os ensinamentos de Deus”. No Evangelho segundo Lucas, capítulo 1, no versículo 45, lemos e escutamos na série: “Bem-aventurada a que creu, porque serão cumpridas as palavras que lhe foram ditas da parte do Senhor” (Lc 1, 45); e no encontro de Esaú e Jacó, a partir do capítulo 33 do livro de Gênesis, dos versículos 5 ao 7, podemos ler:

Depois levantando os olhos, Esaú viu as mulheres e as crianças e perguntou: “Quem são estes que trazes contigo?” Jacó respondeu: “São os filhos com que Deus presenteou teu servo”. Aproximaram-se as escravas [aias] com os filhos e se prostraram. Aproximou-se também Lia com os seus e se

prostraram. Depois acercaram-se José e Raquel e se prostraram. (GÊNESIS 30, 5-7)

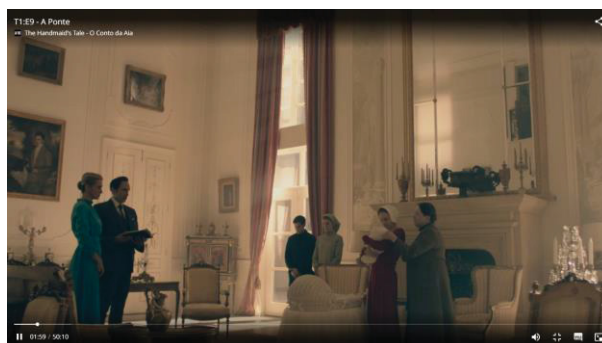


Figura 68. Janine (Ofwarren) entrega a bebê Ângela à família de seu Comandante Warren (EP09T01, 01min59s)

Retornando nossa análise para o desenrolar da série com foco no todo social distópico apresentado, observamos o fim do Episódio 1 com *Offred* dando uma ênfase para suas memórias anteriores, com lembranças do nome de seu marido e sua filha, além do seu próprio, June. Esses episódios retomam trechos do livro nos capítulos intitulados como “Noite”, ou pequenos *flashes* apresentados pela narradora sobre suas memórias de tempos anteriores à República de Gilead. Tais trechos são retomados por fazerem parte do episódio de apresentação dos personagens aos espectadores, numa ordem facilitada e mais coerente do que se costuma ver nas produções de séries.

O enfoque da câmera e o jogo de luz na sequência dos últimos 4 minutos do Episódio 1, aproximadamente, estão relacionados, novamente, com a concepção da série, conforme podemos observar em outros momentos, também. Quando June aparece falando sobre estar sendo observada por um “Olho” na casa do comandante onde se encontra, ou retoma aspectos relacionados com a República, a iluminação é escura. Já quando retoma suas lembranças, observamos uma iluminação mais clara, ainda que neutra nos tons utilizados. Apesar de diferentes ângulos, a câmera – narradora em produções midiáticas tal qual uma série – acompanha a narradora-protagonista na série em suas reflexões e, conforme retoma lembranças de tempos mais felizes, além da iluminação própria de sua consciência e do cenário, utiliza-se de um foco cada vez mais aproximado do rosto e das feições de June. Vejamos a sequência dos *frames* finais (Figuras 69 e 70) do Episódio 1 que ilustram a análise:

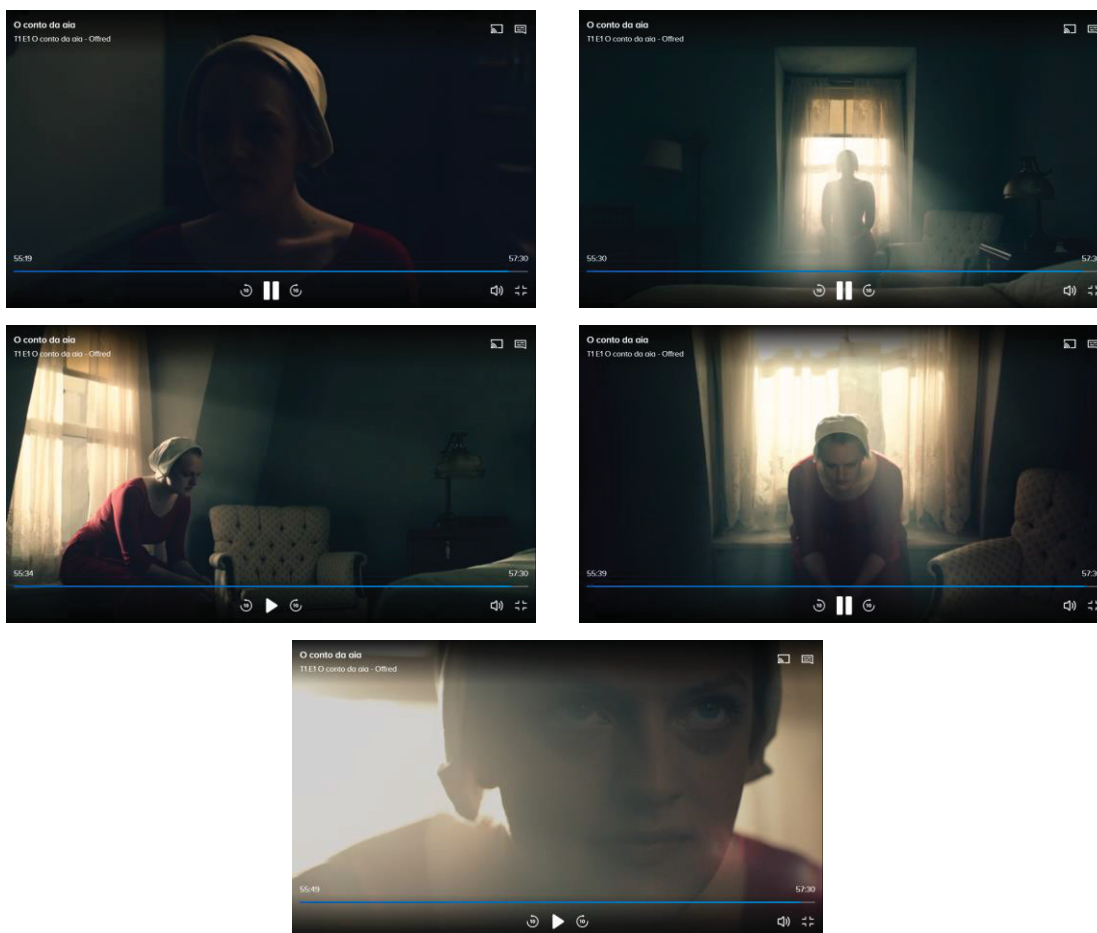


Figura 69. Sequência de frames que ilustram a concepção da captura da imagem e do foco da câmera (EP01T01, 55min19s a 55min49s)

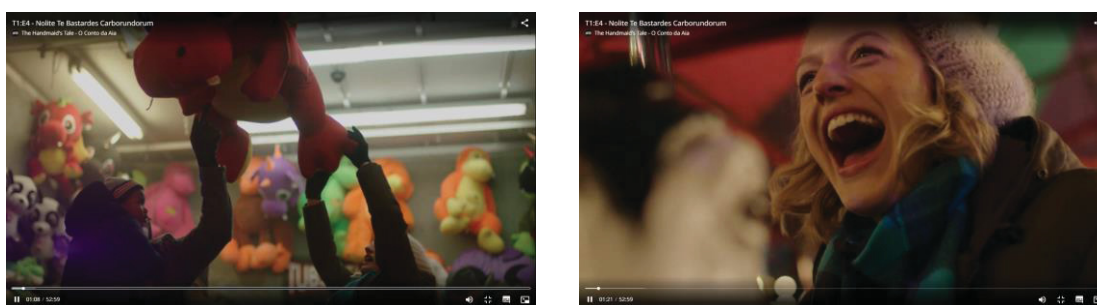


Figura 70. Sequência de frames que ilustram a concepção na captura da imagem em relação à sua iluminação, de acordo com os momentos retratados no *flashback* (EP04T01, 52min59s)

Acompanhando a narração da câmera, a escolha da trilha sonora (mídia básica som) corrobora com a percepção que esboçamos acima. O recurso que pouco se destacou na análise das relações intermediárias em *The Hollow Crown*. Na série *The Handmaid's Tale*, a escuridão da República, a trilha sonora de ganha um tom profundo relacionado a situações tenebrosas. Junto com os créditos no final do episódio, após a iluminação evidenciada pela protagonista, temos a canção *You don't own me* de Lesley Gore, com uma letra muito contundente a partir da rebeldia apresentada, ainda que em

pensamento. Essa canção acompanha a primeira temporada da série como uma das músicas componentes de sua trilha sonora:

Letra em inglês	Tradução
<i>You don't own me</i> <i>I'm not just one of your many toys</i> <i>You don't own me</i> <i>Don't say I can't go with other boys</i>	Você não me possui Eu não sou mais um de seus muitos brinquedos Você não me possui Não diga que não posso sair com outros caras
<i>And don't tell me what to do</i> <i>Don't tell me what to say</i> <i>And please, when I go out with you</i> <i>Don't put me on display 'cause</i>	E não me diga o que fazer Não me diga o que dizer E, por favor, quando eu saio com você Não saia me expondo porque
<i>You don't own me</i> <i>Don't try to change me in any way</i> <i>You don't own me</i> <i>Don't tie me down 'cause I'd never stay</i>	Você não me possui Não tente me mudar de jeito nenhum Você não me possui Não me prenda, pois eu nunca ficaria
<i>I don't tell you what to say</i> <i>I don't tell you what to do</i> <i>So just let me be myself</i> <i>That's all I ask for you</i>	Eu não lhe digo o que dizer Eu não lhe digo o que fazer Então, só me deixe ser eu mesma É tudo o que eu te peço
<i>I'm young and I love to be young</i> <i>I'm free and I love to be free</i> <i>To live my life the way I want</i> <i>To say and do whatever I please</i>	Eu sou jovem e adoro ser jovem Eu sou livre e adoro ser livre Para viver a minha vida do jeito que eu quero Para dizer e fazer tudo o que me agrada

Tabela 7. Letra da canção *You don't own me* (1963), de Lesley Gore, música da 1ª temporada de *The Handmaid's Tale* (tradução livre)

Além desta canção, em todos os finais de episódios, podemos observar inserções de canções ou sons escolhidos como referências intermediáticas enquanto mídia básica som, resgatadas em forma de mídia qualificada que contribuem para o significado a ser construído pelo receptor na releitura. Com tal resgate, o referente histórico se relativiza ainda mais ao trazer um significado adicional para a releitura. Vejamos mais alguns exemplos de músicas que se tornam relevantes para agregar outras camadas de significação para a série, como no final do Episódio 7. Neste, encontramos a canção *Nothing's gonna hurt you baby*, do grupo Cigarettes After Sex. A canção é inserida num contexto de esperança de reencontro de June com Luke. O esposo de June consegue fugir da República de Gilead e, após estar a salvo no Canadá, recebe um breve bilhete da aia declarando seu amor e pedindo-lhe que salve a filha do casal. A canção vem contribuir para indicar que Luke está salvo e que nada o machucará e, ainda, torna-se uma espécie de promessa – de Luke para a aia – de que nada a machucará enquanto estiverem juntos de alguma forma.

Letra em Inglês	Tradução
<i>Whispered something in your ear It was a perverted thing to say But I said it anyway Made you smile and look away</i>	Sussurei algo em seu ouvido Foi uma coisa pervertida para se dizer Mas eu disse mesmo assim Fiz você sorrir e desviar o olhar
<i>Nothing's gonna hurt you, baby As long as you're with me, you'll be just fine Nothing's gonna hurt you, baby Nothing's gonna take you from my side</i>	Nada vai te machucar, amor Enquanto você estiver comigo, você estará bem/ Nada vai te machucar, amor Nada vai tirar você do meu lado
<i>When we dance in my living room To that silly '90s R&B When we have a drink or three Always ends in a hazy shower scene</i>	Quando dançamos na minha sala Com aquele R&B bobo dos anos 90 Quando tomamos um drinque ou três Sempre terminamos numa cena nebulosa no chuveiro
<i>Nothing's gonna hurt you, baby As long as you're with me, you'll be just fine Nothing's gonna hurt you, baby Nothing's gonna take you from my side</i>	Nada vai machucar você, amor Enquanto você estiver comigo, você estará bem/ Nada vai te machucar, amor Nada vai tirar você do meu lado
<i>And we laugh into the microphone and sing With our sunglasses on, to our favorite songs</i>	Nós rimos no microfone e cantamos Com nossos óculos de sol, nossas músicas favoritas
<i>And we're laughing in the microphone and singing With our sunglasses on, to our favorite songs</i>	Estamos rindo no microfone e cantando Com nossos óculos de sol, nossas músicas favoritas
<i>Nothing's gonna hurt you, baby Nothing's gonna take you from my side</i>	Nada vai te machucar, amor Nada vai tirar você do meu lado

Tabela 8. Letra da canção *Nothing's gonna hurt you, baby* (2012), da banda Cigarettes After Sex, música final do Episódio 7 da 1ª temporada de *The Handmaid's Tale* (tradução livre)

Uma canção que não está na finalização do episódio (Tabela 9), mas que se mostra extremamente significativa na disputa pelo poder nos pequenos atos de rebeldia na República de Gilead, acontece no Episódio 10. Nesta ocorrência, *Offred* desafia uma ordem de Tia Lydia (Figura 71) para participar do apedrejamento de Janine (inserção na série). As demais aias presentes correspondem e assumem a mesma atitude, o que indica a cumplicidade frente aos tempos obscuros que enfrentam. Além desse sentido, podemos inferir que a releitura propõe a ideia de que as aias se sentem bem por desafiar o sistema, com um novo horizonte de possibilidades que se levanta, numa perspectiva esperançosa, exatamente no último episódio da temporada. Esse recurso pode ser até observado como um *cliffhanger*.

Trecho da letra utilizada, em inglês	Tradução
<i>Birds flying high, you know how I feel</i>	Pássaros voando alto, você sabe como me sinto
<i>Sun in the sky, you know how I feel</i>	Sol no céu, você sabe como me sinto
<i>Breeze driftin' on by, you know how I feel</i>	A brisa passando, você sabe como me sinto
<i>It's a new dawn</i>	É um novo amanhecer
<i>It's a new day</i>	É um novo dia
<i>It's a new life for me, yeah</i>	É uma nova vida pra mim, yeah
<i>It's a new dawn</i>	É um novo amanhecer
<i>It's a new day</i>	É um novo dia
<i>It's a new life for me, ooh</i>	É uma nova vida pra mim, yeah
<i>And I'm feeling good</i>	E eu estou me sentindo bem

Tabela 9. Letra de trecho da canção *Feeling Good* (1965), de Nina Simone, música do Episódio 10 da 1ª temporada de *The Handmaid's Tale* (tradução livre)

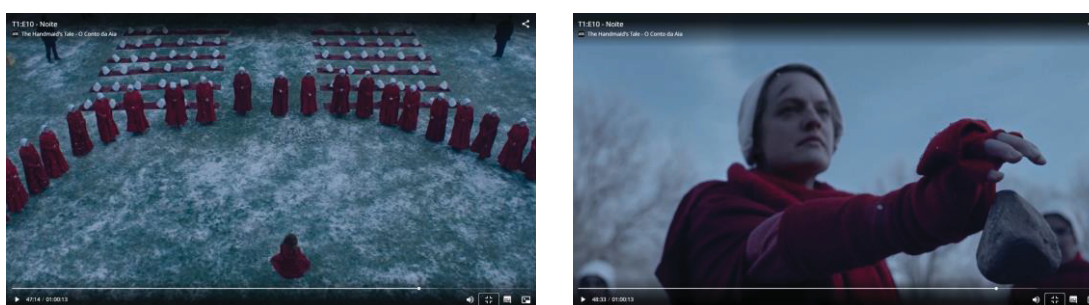


Figura 71. Reunião de apedrejamento de Janine, em que *Offred* começa o enfrentamento à República de Gilead (EP10T01, 47min14s e 48min33s)

Ao voltarmos, novamente, para a transposição intermediática do romance para a série, destacamos o Episódio 2 da primeira temporada que ganha o nome de “Aniversário” ou, em inglês, *Birthday* – dia do nascimento, como o Capítulo 8 do livro. Grande parte da narrativa enfoca o nascimento do bebê de Janine, uma das poucas aias que aparece grávida na primeira temporada. Contudo, experiências típicas do dia a dia retratado são incorporadas numa sequência rápida de acontecimentos que contempla variados trechos do livro, não sequenciais. O dia do nascimento do bebê, no livro, começa a ser narrado no Capítulo 19 e se alonga até, aproximadamente, até o Capítulo 22, entrecortados com memórias e reflexões de June. Nesse trecho, há diversos episódios que são recortados para outros momentos da série, a fim de contribuir para a concepção e a atmosfera que se quer criar com a produção.

Um desses episódios recortados do livro ocorre com o chamado das aias para o nascimento. Para que as aias acompanhem os partos de suas outras colegas, uma ambulância chamada “Partomóvel” passa nas casas dos comandantes para recolhê-las e levá-las até o local do nascimento (Figura 72). No romance, quando *Offred* percebe que a ambulância está em sua casa, ela está no meio do café da manhã, “quebrando ovos”. Na série, diversos outros fatos ocorrem antes: ela vai ao mercado com sua companheira

Ofglen, a qual acabara de descobrir/conhecer mais intimamente, conversa com o motorista sobre a vontade do Comandante em encontrá-la de noite – acontecimentos que surgirão depois, no romance. Há uma compilação de diversas cenas de trechos diferentes do livro, em um curto espaço de tempo do episódio, acompanhado de inserções – tudo corresponde à concepção ágil e narrativa historicizada a partir da mobilização do referente contemporâneo da forma da série.

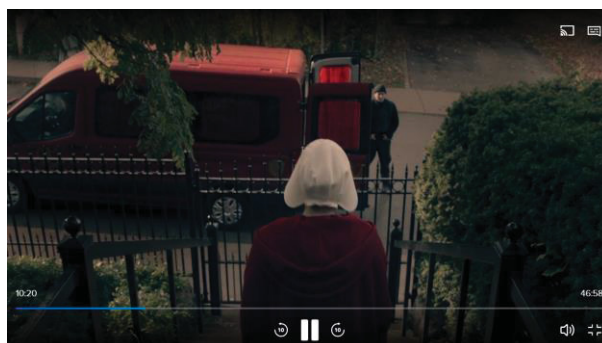


Figura 72. *Offred* se encaminhando ao Partomóvel para assistir ao nascimento do bebê de *Ofwarren* (EP02T01, 10min20s)

Nos demais minutos do episódio, grande parte do que é apontado no livro em relação ao nascimento é transposto para a série. Nas inserções realizadas pelos produtores damos ênfase para as recordações do nascimento da filha de June (Figuras 73 e 74), muito mais elaborados que no livro, e o episódio de tentativa de rapto do bebê no hospital, como exemplo (Figura 75). A alternância entre estes compõe uma metáfora para o que está acontecendo com o bebê que Janine gerou e que já será levado por outra – a Esposa – como forma de problematização do cenário distópico que se apresenta. Os detalhes sobre o nascimento do bebê de June antes da República de Gilead não aparecem com tantos detalhes no livro e são bem esparsos.

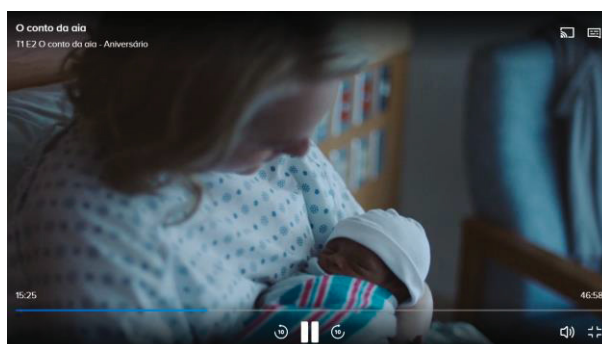


Figura 73. June e sua bebê Hannah (nome dado à criança somente na série) enquanto cena adicional (EP02T01, 15min25s)

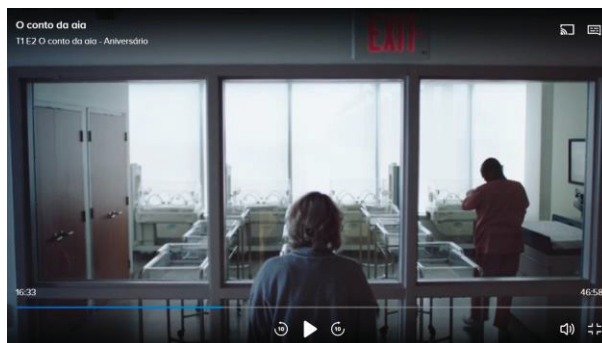


Figura 74. June observando o berçário vazio do hospital onde sua filha nasceu. Inserção para explicação de contexto anterior motivador da República de Gilead (EP02T01, 16min33s)

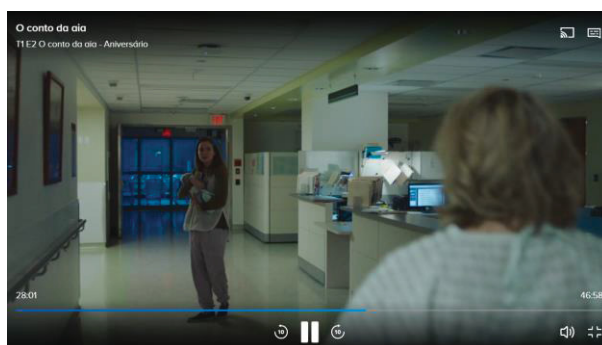


Figura 75. June corre atrás de uma mulher que tenta raptar sua bebê no hospital. Cena inicia aos 26min50s e vai até 29min06s (EP02T01)

Além deste momento inserido como extra, uma imagem com enfoque de câmera alto-superior ao plano do quarto onde as aias se encontram, indica cumplicidade entre as dores e outros possíveis sentimentos de Janine ao ter o bebê retirado de seus braços logo no nascimento. Tal irmandade em forma de abraço coletivo (Figura 76) não ganha espaço no final da narrativa em relação ao parto de Janine, no Capítulo 21, e é um dos acréscimos relacionados ao sentimento que se quer criar a partir da concepção da série. A empatia que é demonstrada entre as aias é um tópico mais trabalhado na série. No livro, tem-se a impressão de que as mulheres sofreram juntas a imposição da “nova organização social”, mas cada uma cuida de si própria. Em alguns pontos de aproximação na transposição intermediática, esse direcionamento é reforçado na série, conforme podemos ver nas cenas destacadas abaixo e o trecho selecionado do texto-fonte.

Ficamos postadas entre Janine e a cama, de modo que ela não tenha que ver isso. Alguém lhe dá um pouco de suco de uva para beber, espero que tenha vinho misturado, ela ainda está sentindo as dores do pós-parto, está chorando desconsoladamente, lágrimas exaustas, angustiadas. Mesmo assim estamos eufóricas, é uma vitória, para todas nós. Conseguimos. Janine terá permissão para amamentar o bebê, durante alguns meses, elas acreditam em leite materno. Depois será transferida, para ver se consegue fazer de novo, com alguma outra pessoa que precise de ajuda. Mas nunca

será mandada para as Colônias, nunca será declarada uma Não mulher. Essa é sua recompensa. (ATWOOD, 2021, p. 158-159)



Figura 76. Abraço coletivo em Janine após o parto e a retirada do bebê de seus braços. 26min31s (EP02T01)



Figura 77. Momento explicativo sobre a “Cerimônia”, o momento do estupro mensal das Aias, logo antes da primeira cerimônia de Offred (EP04T01, 13min59s)

Na sequência, observamos não somente uma inserção mas uma mudança de proposta. No livro, Capítulo 19, temos June pensando sobre as Esposas e suas presenças nos eventos de nascimentos. É um “mero” pensamento que, na série, toma forma de ato para expor as contradições deste universo distópico (Figura 78). Essa situação ganha uma cena adicional em tom de afronta de June ao sistema, quando ela joga o doce fora na pia do banheiro da Esposa do Comandante, na casa onde se encontram por ocasião do nascimento do bebê. *Offred* é chamada pela esposa de seu Comandante, Serena Joy, e se dirige para uma sala onde estão dispostos vários comes e bebes com guloseimas para as esposas. A ela é oferecido um biscoitinho, um *macaron* e comentários maldosos são feitos pelas esposas quando de sua saída. Vejamos a correspondência da transposição intermediária, com alteração de proposta que é mobilizada pelas possibilidades narrativas da nova mídia série:



Figura 78. Transposição midiática com interferência da concepção: pensamento de *Offred* relacionado a Janine torna-se real (EP02T01, 20min07s)

Provavelmente Serena Joy esteve aqui antes, nesta casa, para tomar chá. Provavelmente Ofwarren, em tempos passados aquela víbora manhosa Janine, foi levada a desfilas diante dela, dela e das outras Esposas, de modo que pudessem ver sua barriga, tocá-la talvez, e congratular a Esposa. Uma garota forte, bons músculos. Não há Agente Laranja em sua família, verificamos nos registros, nunca se pode ser cuidadosa demais. E talvez uma das mais gentis pergunte: Você gostaria de um biscoitinho, querida? Ah, não, assim você vai estragá-la com mimos, açúcar demais não é bom para elas.

Certamente um só não vai fazer mal, só desta vez, Mildread.

E a trouxa da Janine: Ah, sim, posso, madame, por favor?

Tão boazinha, tão bem-comportada, não é grosseira e rabugenta como algumas delas, faz seu trabalho e pronto. Mais como uma filha para você, como se poderia dizer. Parte da família. Agradáveis risadinhas matronais. É só isso, querida, pode voltar para seu quarto.

E depois que ela sai: Umas putinhas, todas elas, mas apesar disso não se pode ser exigente demais. Você aceita o que eles oferecem, certo, meninas? Isso da Esposa do Comandante. [...] (ATWOOD, 2021, p. 144)

O que ocorre antes e depois deste trecho no livro, é colocado ainda no segundo episódio: a emboscada para um homem possivelmente suspeito, recolhido num carro preto (camionete no livro, van na série), nas páginas 208 e 209, do capítulo 27. São as transposições intermediáticas com inversão das ordens dos fatos apresentados no romance. Estas inversões colocam dois poderes em contraponto: o dos “Olhos” de Gilead, com sua violência truculenta e resposta militar às oposições ao sistema, e a força do esperar sem desistir das Aias submetidas ao sistema. É uma cena importante, pois retrata as formas de violência e abordagens adotadas para manutenção do poder na nova sociedade proposta: a constante vigilância e incerteza de ataques aos moradores da República, que podem ser considerados traidores por quaisquer motivos interpostos na interpretação da Bíblia.

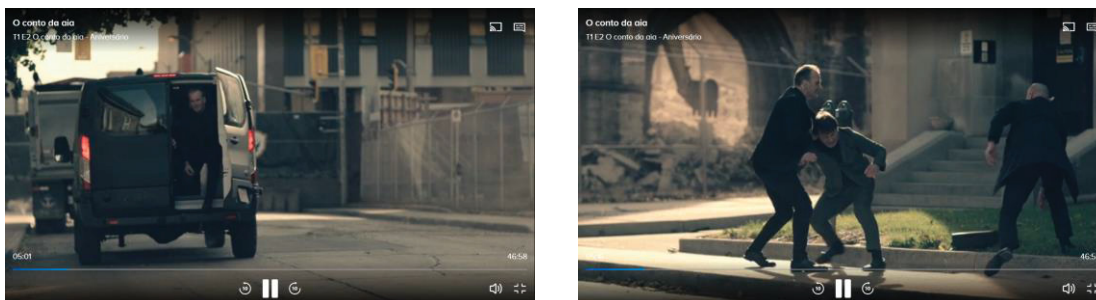


Figura 79. Transposição intermediária das páginas 208 e 209 com a sequência de cenas a partir de (EP02T01, a partir de 05min)

[...] Mas não posso deixar de ver. Bem na nossa frente a camionete para. Dois Olhos, de ternos cinza, saltam pelas portas duplas que se abrem na traseira. Agarram um homem que vem andando paralelamente, um homem com uma maleta, um homem de aparência comum, atiram-no com violência de costas contra a lateral preta da camionete. Ele fica ali por um momento, de braços e pernas abertos, estendido contra o metal como se estivesse colado nele; então um dos Olhos avança para cima dele, faz alguma coisa violenta e brutal que o faz se dobrar sobre si numa trouxa frouxa de pano. Eles o levantam do chão e o atiram para dentro da traseira da camionete como se fosse uma saca de correspondência. Então entram também e as portas são fechadas e a camionete segue adiante. Acabou-se, em segundos, e o tráfego na rua recomeça como se nada tivesse acontecido. O que sinto é alívio. Não fui eu. (ATWOOD, 2021, p. 208-209)

Além de tais transposições, o aspecto do poder aparece de forma similar em *The Hollow Crown* e *The Handmaid's Tale*. A disputa pelo poder ocorre de maneira violenta, com várias mortes, em ambos os seriados. A tortura, entretanto, é um instrumento muito mais utilizado e evidenciado em *O Conto da Aia*, no sentido de repressão para manter a República de Gilead, como sendo a instituição mais adequada por estar interpretando a Bíblia de acordo com os anseios divinos. Ao manter o ambiente num estado latente de terror e supervisão controlada, a atmosfera de imprevisibilidade mostra-se um vetor de controle (GREENE; ELFERS, 2000). Corroborando ao aspecto de romance distópico que ronda a narrativa de Margaret Atwood e a influência de George Orwell em sua obra, a perspectiva de um poder sistêmico exercido por uma elite burocrática, através da violência, da escassez e da repressão da população, é evidente em *The Handmaid's Tale*.

Os reis que governam nas duas tetralogias shakespearianas são figuras que teriam, supostamente, poderes divinos, por sua proximidade a Deus, como o *Divine right of the kings*, ou “o divino direito dos reis”, que representava o direito dos reis governarem a terra como Deus governava os seres divinos. As referências intermediárias ao texto bíblico ocorrem em diferentes nuances, assim como a questão do poder, conforme mencionamos

acima, aparece permeada por diversas instâncias que fazem referência ao tempo histórico contemporâneo. Da forma que os textos shakespearianos evidenciam a disputa entre o bom e o mau governo, na medida em que se relacionam com instâncias políticas de tomada de decisão, o cenário político e social também é contraposto em *The Handmaid's Tale*, conforme podemos observar nas imagens abaixo (Figuras 80 e 81). Nestas imagens da série, observamos uma atuação política e a disputa pelo poder como uma queda de braço, intercalando-se os tempos históricos. No romance, entretanto, encontramos os meandros políticos no sentido de amordaçamento mais presente, com uma expressão do medo constante, tanto que June menciona as passeatas, mas diz que não participou de nenhuma (ATWOOD, 2021, p. 221). Na série, ela e Moira estão participando das passeatas, enquanto acontece a destruição da cidade, de seus monumentos e da esperança das pessoas:

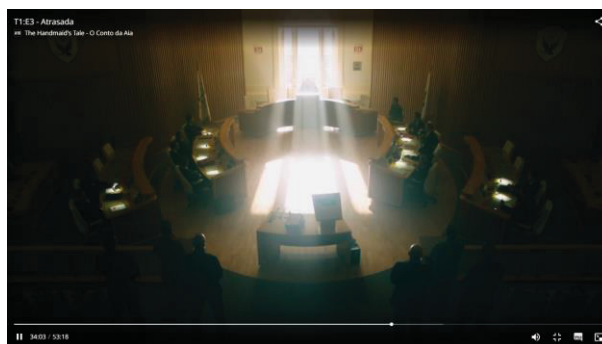


Figura 80. Plano geral superior enfocando o espaço de poder do julgamento de *Ofglen* (EP03T01, 34min03s)



Figura 81. Contraponto de luta no mesmo episódio (EP03T01, 41min40s)

Para além da esfera política, a disputa pelo poder adquire níveis mais individuais quando observamos as contendas entre as Aias e as Esposas das casas correspondentes. Serena Joy, no caso da personagem principal *Offred*, é quem mais evidencia esse jogo de poder interno, conforme podemos observar no exemplo da

Figura 82 abaixo. Além desta, a figura de Tia Lydia faz parte do controle do estado e obediência às normas vigentes, segundo observamos em diversos episódios, mas que aqui ressaltamos no sentido da “traição de gênero”. A partir do referente contemporâneo, questões de gênero são regularmente discutidas e *Ofglen* se torna uma personagem que ilustra esse tópico – que não corresponde ao texto-fonte. Não há poder de fala para aqueles que não concordarem com os ideais da República de Gilead. Nesse sentido, a partir do enfoque da câmera em *Ofglen* (Figuras 83 e 84), percebemos mais uma vez o contraste da esperança com a incapacidade de ação frente ao cenário que se apresenta.

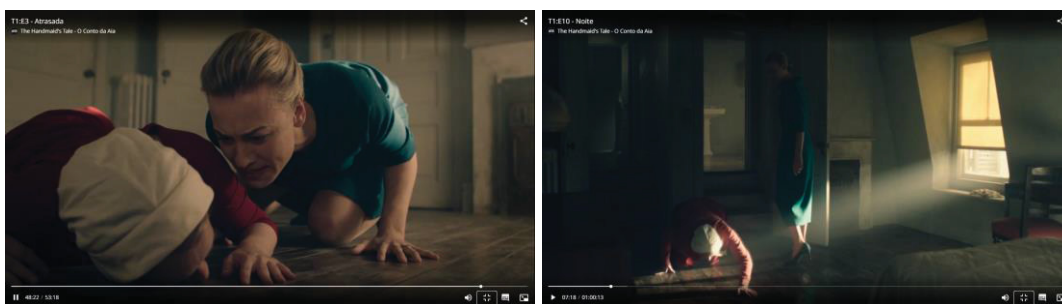


Figura 82. Disputa de poder em diversas instâncias: Aia e Esposa (EP03T01, 48min22s e EP10T01, 07min18s)

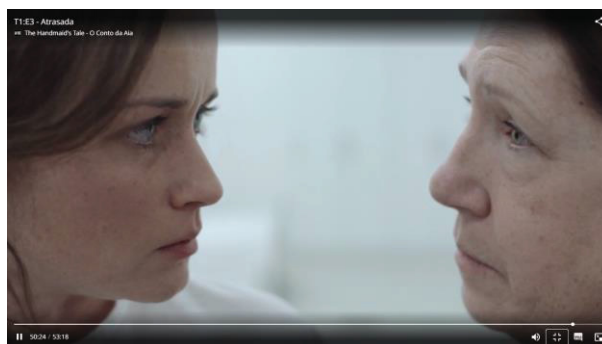


Figura 83. Disputa de poder em diversas instâncias: Tia Lydia e Ofglen após descoberta a “traição de gênero” (EP03T01, 50min24s)



Figura 84. *Ofglen* levada por “Olhos” por ser uma “traidora de gênero” (EP03T01, 01min27s)

Algumas das relações de poder não são tão explícitas quanto às cenas que destacamos acima. Uma delas, por exemplo, ocorre com Serena Joy presenteando

Offred com uma caixinha de música. Na obra-fonte não encontramos referência para a transposição intermediática da cena relacionada. Existe a menção a uma caixinha de música com uma bailarina no início do romance, no Capítulo 8, em um dos trechos em que a narradora-protagonista elabora suas reflexões sobre os direcionamentos da República de Gilead, ao observar os mortos do dia dependurados no Muro. Ela compara a forma de agir de sua companheira de compras com o movimento padronizado e ensaiado de uma bailarina. Nesse sentido, ao presentear *Offred* com uma caixinha de música, Serena Joy estaria evidenciando o controle sobre os movimentos limitados de sua aia (Figuras 85 e 86). É a disputa pelo poder no nível de manutenção da dependência (GREENE; ELFERS, 2000). Conforme aparece nas falas da série: um presente perfeito, em que uma garota está presa dentro de uma caixa e só pode dançar quando outra pessoa abre a tampa ou dá corda. Além desta perspectiva que corrobora com o controle velado, observamos o reconhecimento internacional para as caixinhas de música na série, enquanto referência intermediática à mídia básica som.

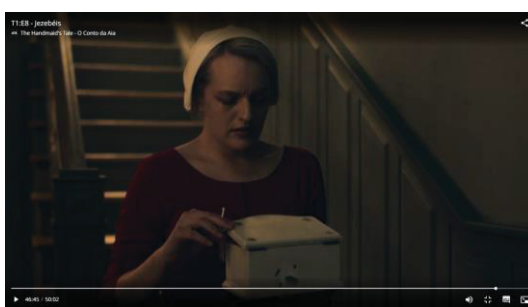


Figura 85. *Offred* recebe uma caixinha de música de presente de Serena Joy, a esposa de seu Comandante (EP08T01, 46min45s)

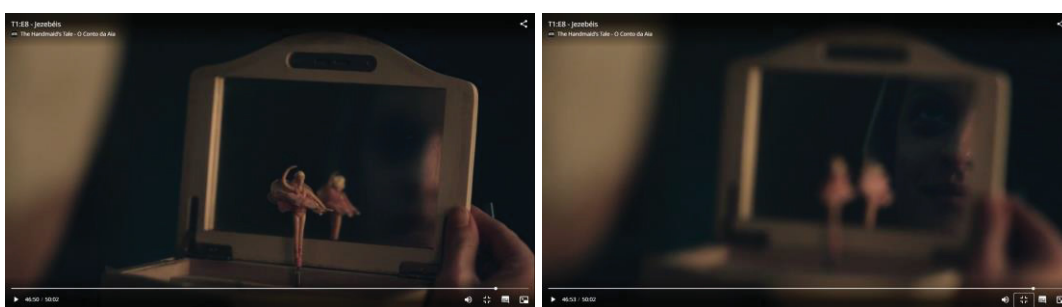


Figura 86. O foco de câmera enquanto retrato altera o *blur* para evidenciar o jogo de significados com o “presente” (EP08T01, 46min50s e 46min53s)

- Nós deveríamos voltar – digo para Ofglen. Sempre sou eu quem diz isso. Às vezes tenho a impressão de que se não dissesse, ela ficaria aqui para sempre. Mas será que ela está prateando ou exultando alguém? Ainda não sei dizer.

Sem uma palavra ela gira nos calcanhares, como se fosse ativada pela voz, como se fosse montada sobre rodinhas bem lubrificadas, *como se estivesse na tampa de uma caixinha de música*. Tenho ressentimento dessa graciosidade dela. Tenho ressentimento de sua cabeça humilde, sempre baixa como se diante de um vento forte. Mas não há vento. (ATWOOD, 2021, p. 59, grifo nosso)

Para manter a sequencialidade narrativa aberta da série, em ordem inversa ao texto-fonte, no final do Episódio 2, há a troca da parceria de *Offred: Ofglen*. Essa troca ocorre na sequência dos fatos do livro, contudo, quase ao final da narrativa, no Capítulo 44. É um momento de disputa pelo poder, onde a República demonstra o ataque a um possível “pastor”, a fim de “dispersar as ovelhas” (GREENE; ELFFERS, 2000). *Ofglen*, enquanto traidora do gênero, é submetida a uma cirurgia de remoção do clitóris, e depois devolvida para a República como sinal de controle. Na série, ela aparece como contraponto negativo, pois ocorre logo que há uma possibilidade de libertação, na união das duas aias durante o final do Episódio 2, como uma quebra de expectativa de esperança, conforme podemos observar nas cenas destacadas (Figura 38 e Figura 39). Existe ainda, uma referência intermediática, no final do episódio, com a música (mídia básica e qualificada) *Don't you forget about me* de Billy Idol, que transmite para o ouvinte a ideia para que não se esqueça de alguém, para que se lembre desse alguém, pois sabe que estarão unidos, novamente, ao final. O contraponto da disputa pelo poder é retomado nos mais diversos aspectos.



Figura 87. *Offred* confusa com a troca de *Ofglen* (EP02T01, 44min45s)

Letra em inglês	Tradução
<i>Hey-hey-hey-hey I said, ooh-ooh-yeah</i>	Hey, hey, hey, hey Eu disse, ooh-ooh-yeah
<i>Won't you come see about me? I'll be alone, dancing and you know it, baby</i>	Você não quer vir ver comigo? Eu estarei sozinho, dançando e você sabe
<i>Tell me your troubles and doubts Giving me everything inside and out now Love's strange, so real in the dark Think of the tender things that we were working on</i>	Conte-me seus problemas e dúvidas Dando-me tudo por dentro e por fora agora O amor é estranho, tão real no escuro Pense nas ternas coisas em que estamos trabalhando
<i>Slow change may pull us apart I'll get us back together at heart, baby</i>	Uma mudança lenta pode nos afastar Vou nos juntar novamente no coração, amor
<i>Don't you forget about me Don't, don't, don't, don't Don't you forget about me</i>	Não se esqueça de mim Não, não, não, não Não se esqueça de mim

<i>Will you stand above me And look my way and never love me? Rain keeps falling, rain keeps falling Down, down, down Would you recognize me Call my name or walk on by? Rain keeps falling, rain keeps falling Down, down, down</i> <i>Hey-hey-hey-hey I said, ooh-ooh-yeah</i> <i>Don't you try to pretend It's my feeling, we'll win in the end I won't harm you or touch your defenses Vanity, insecurity</i> <i>Now don't you forget about me I'll be alone, dancing and you know it, baby Going to take you apart I'll put us back together at heart, baby</i> <i>Don't you forget about me Don't, don't, don't, don't Don't you forget about me</i> <i>As you walk on by Will you call my name? As you walk on by Will you call my name</i> <i>[...]</i>	Você ficará acima de mim Observará meu caminho e nunca me amará? A chuva continua caindo, a chuva continua caindo, caindo, caindo Você iria me reconhecer Me chamar pelo nome ou seguir em frente? A chuva continua caindo, a chuva continua caindo, caindo, caindo Hey-hey-hey-hey Eu disse, ooh-ooh-yeah Não tente fingir É o meu sentimento, nós venceremos no fim Não vou te machucar ou tocar suas defesas Vaidade, insegurança Agora não se esqueça de mim Eu estarei sozinho, dançando e você sabe Tirar você de lado Nos unirei novamente no coração, amor Não se esqueça de mim Não, não, não, não Não se esqueça de mim Quando você passar Você chamará o meu nome? Quando você passar Você chamará o meu nome? <i>[...]</i>
--	--

Tabela 10. Letra da canção *Don't forget about me* (2001), de Billy Idol, música final do Episódio 3 da 1ª temporada de *The Handmaid's Tale* (tradução livre)

Retornando ao Capítulo 23 do livro, temos o encontro de *Offred* com o Comandante, que fica em aberto durante todas as cenas do nascimento, como forma de criar expectativa para além dos *cliffhangers* na série. O encontro das aias com seus comandantes sozinhos não é permitido. Como transposição midiática, a cena se dá tal qual está descrito, ainda no Episódio 2, mas com ordem inversa de apresentação (Figura 88). Vejamos a correspondência:

Ele não diz porque quer jogar mexe-mexe comigo. Eu não lhe pergunto. Ele apenas tira uma caixa de uma das gavetas da escrivaninha e a abre. Lá estão os estojos com as peças de madeira plastificada de que me lembro, o tabuleiro dividido em quadrados, os pequenos encaixes para colocar as peças com as letras. Ele derrama as peças sobre a mesa e começa a virá-las para cima. Depois de um instante eu o ajudo. (ATWOOD, 2021, p. 172)

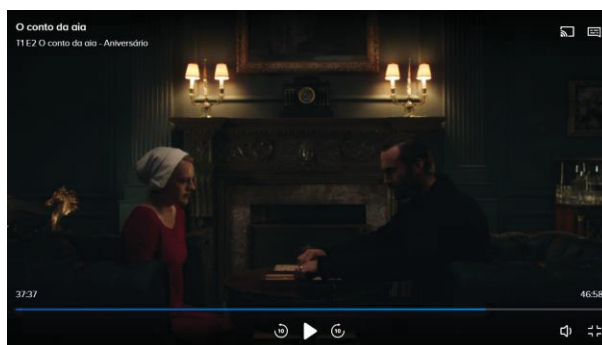


Figura 88. Comandante e *Offred* no primeiro encontro para jogar “mexe-mexe” (*scrabble*) (EP02T01, 37min37s)

Ao final do primeiro encontro, no livro vemos o pedido do Comandante para que *Offred* o beije, assim que está de saída: “- Obrigado – diz ele. – Pelo jogo. – Então diz: Quero que você me beije” (ATWOOD, 2021, p. 173). A Aia o beija, mas sem demonstrar interesse ou avidez. Na série, contudo, o beijo é colocado em um encontro bem posterior – no Episódio 8 – e, neste primeiro momento dá lugar a um aperto de mãos e uma troca de olhares intensa (Figura 89). Nestes momentos, a disputa pelo poder pode ser observada de diversas maneiras: *Offred* aprende a usar seu inimigo; oculta suas intenções e diz sempre o que for necessário para conquistá-lo, a fim de trazer o poder para si, sem “ofuscar o mestre” (GREENE; ELFFERS, 2000).

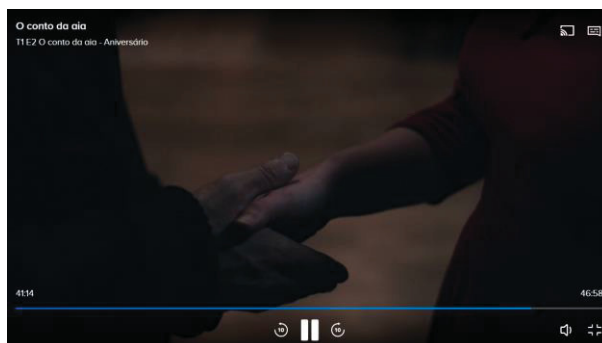


Figura 89. Comandante e *Offred* se despedem com um aperto de mãos (EP02T01, 41min19s)

Após esse momento, no romance, *Offred* vai para seu quarto e tem uma espécie de crise de riso, que é mantida na transposição intermediática e corresponde às nuances de poder destacadas acima. Contudo, na sequência do texto-fonte, observamos uma cena em que *Offred* está deitada no chão de seu quarto, como se tivesse desmaiado e a Martha (empregada) da casa, *Cora*, deixa cair a bandeja com o café da manhã devido ao susto que leva. A cena da queda da bandeja ocorre na série, mas é deslocada para outro momento, com um contexto totalmente diferente, relacionado ao poder de Serena Joy sobre *Offred*, na relação de manutenção de dependência. Novamente, vemos uma transposição midiática com mudança de

proposta. A cena é realocada para marcar uma queda por sofrimento e desidratação da personagem-protagonista. Essa situação ocorre no Episódio 4 após *Offred* ter sido colocada de castigo por não ter engravidado. Todos esses detalhes fazem parte das contribuições para a concepção da série. No livro, observamos a quebra dos copos e o desperdício do alimento como um segredo entre a Aia e a Martha, porém, na série, não há esse vínculo de cumplicidade – diferente do que observamos previamente quando houve empatia entre as mulheres de uma mesma classe social, as aias Na série, Cora conta para a Esposa do Comandante e *Offred* é enviada ao médico.

O que primeiro ouvi na manhã seguinte foi um grito e um estrondo. Cora, deixando cair a bandeja do café. Aquilo me acordou. Ainda estava com metade do corpo dentro do armário, a cabeça apoiada na pelerine amarfanhada. Devo tê-la puxado do cabide e adormecido ali; por um momento não consegui me lembrar de onde estava. Cora estava ajoelhada a meu lado, senti sua mão tocar minhas costas. Ela gritou de novo quando me mexi. [...]

Vou dizer que deixei a bandeja cair quando estava saindo, disse.

Agradou-me que estivesse disposta a mentir por mim, mesmo numa questão tão pequena, mesmo para sua própria vantagem. Era um laço entre nós. (ATWOOD, 2021, p. 185-186)

Um outro exemplo de inserções que enfocamos e que corroboram com a concepção e com as expectativas em relação aos espectadores, ocorre com *Offred* e *Ofglen* quando aparecem durante sua caminhada de retorno do mercado, observando a destruição da antiga Igreja de São Paulo, a paróquia do pai de June e onde sua filha tinha sido batizada (Figura 90). Esse fato não ocorre no livro, nem há qualquer outra menção ao período contemporâneo. A mobilização do referente histórico contemporâneo auxilia no processo de releitura da série, a partir de um viés de criticidade e reflexão sobre o próprio contexto do receptor. O contexto que envolve o romance, enquanto mídia qualificada, também está sendo historicizado a partir da releitura na série que suscita uma reflexão sobre o contexto em que o espectador se insere, talvez de forma até mais efetiva – se em comparação com *The Hollow Crown*, pois “Processos de “Distanciamento” e “Historicização” precisam ser mostrados como formas de tratar do presente, e não somente do passado” (WHITE, 2004, p. 96)²⁷

²⁷ Processes of “Verfremdung” and “Historisierung” need to be shown to be ways of treating the present, rather than just the past. (WHITE, 2004, p. 96)

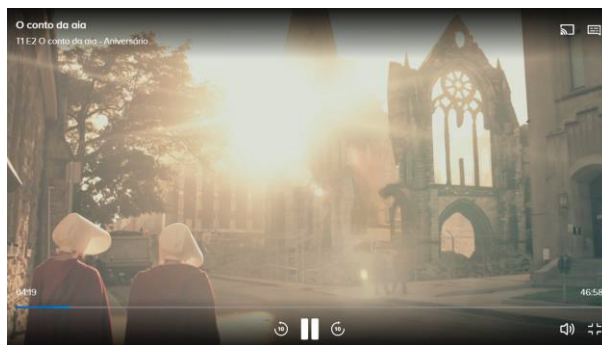


Figura 90. *Offred* e *Ofglen* observam a destruição da Igreja de São Paulo. Inserção (EP02T01, 4min19s)

Quando as aias companheiras retornam para casa, há a questão de *Offred* se juntar à rede de apoio com outras aias. Essa ideia é transposta para a série a partir do capítulo 27, contudo, evita-se no roteiro a parte em que Deus é mencionado. Existe, entretanto, uma ênfase através do *voice over* como recurso de comentário, sobre a questão da necessidade de existir um NÓS agora que há um ELES. Surge, nesse momento, uma contextualização do que está acontecendo no episódio da série, que não acontece no romance, levando-nos a comparar o mundo contemporâneo com a realidade distópica proposta. Essa inserção nos faz lembrar do distanciamento necessário para a historicização, uma vez que há menção a lugares e monumentos existentes no referente contemporâneo, como se fosse um passado não tão remoto e destruído na série, possível de acontecer. Tais inserções ocorrem em vários momentos com retorno ao “momento anterior” da República de Gilead, que corresponde a um momento mais contemporâneo dos espectadores, como que para guiar o público na recepção objetivando a compreensão dos fatos anteriores que levaram à República, além de provocar o estranhamento.

Transcrição da série (06min46s-07min18s/EP02T01): É uma ressaca de uma realidade extinta. Agora, os Guardiões dos Fiéis e os Soldados Americanos ainda lutam com tanques no que resta de Chicago. Agora, *Entered* é a capital do que sobrou dos Estados Unidos e a bandeira hasteada naquela cidade tem apenas duas estrelas. Agora, existe obscuridade e segredos por todo lado. Agora precisa existir um nós. Porque agora existe um eles.

Trecho possivelmente equivalente no texto-fonte:

- Você pode se juntar a nós – diz ela.
- Nós? – digo. Então existem outras, existe um nós. Eu sabia.
- Você não imaginou que eu fosse a única – diz ela. (ATWOOD, 2021, p. 207)

Afora as inserções e mudanças de sequência, trechos diversos são excluídos do romance no trânsito intermediário, assim como alguns personagens citados para a República de Gilead. As “Econoesposas” são um exemplo. Elas seriam personagens como as esposas dos comandantes, mas que não possuem Marthas (cozinheiras e faxineiras) e Aias (úteros com pernas), e faziam tudo. Uma constatação interessante do livro que nos indica uma possibilidade de entender a retirada delas da série ocorre quando June menciona que elas têm diminuído, sumido das ruas.

[...] Há outras mulheres com cestas, algumas vestidas de vermelho, algumas do tom verde opaco das Marthas, algumas com os vestidos listrados, de vermelho, azul e verde, ordinários e feitos com pouco tecido, que são típicos das mulheres dos homens mais pobres. Econoesposas, é como são chamadas. Essas mulheres não estão divididas segundo funções a desempenhar. Elas têm que fazer tudo; se puderem. Por vezes há uma mulher toda de preto, uma viúva. Costumava haver um número maior delas, mas parecem estar diminuindo. (ATWOOD, 2021, p. 38)

Pela descrição dessas personagens, seria muito fácil fazer a ligação delas com a caracterização dos uniformes listrados utilizados pelos judeus na Segunda Guerra nos campos de concentração onde eram levados para morrer. Talvez, como forma de evitar problemáticas advindas dessa constatação, uma vez que as referências à Bíblia já causam discussões suficientes, os produtores escolheram retirar a apresentação destas personagens. Elas são apenas mencionadas neste trecho e em outro, brevemente, durante a procissão de um funeral de bebê no Capítulo 8. Uma escolha mercadológica, porém, extremamente historicizada, considerando o referente histórico do passado que se relaciona ao modo de recepção no contexto contemporâneo, na tentativa de afastar discussões negativas em torno da série a partir da reação dos espectadores, em sua primeira temporada. As Econoesposas retornam em temporadas posteriores, como apoiadoras das pessoas que querem fugir de Gilead, mas sem a caracterização proposta do romance.

Outro tópico problemático que, a nosso ver, parece ter sido evitado por conta das discussões étnicas que poderiam causar, ocorre com a exclusão da cena do grupo de turistas japoneses que visitam a República de Gilead. Estes interagem com as Aias *Offred* e *Ofglen* como se fossem uma atração turística em um zoológico ou museu, querendo, inclusive, tirar fotografias delas quando as encontram na rua ao retornarem das compras. São guiados por um intérprete que tem o “Olho” gravado no alfinete da gravata, ou seja, um dos membros da República, para que se mantenha a ideia que

querem passar para o mundo: uma sociedade perfeita onde “todos vivem felizes”, mas em vigilância constante para os membros desta sociedade. Como estamos inseridos na contemporaneidade, num ambiente de delicadas discussões étnicas, percebe-se que os produtores optaram pela exclusão dessas questões.

Um grupo de pessoas está vindo em nossa direção. São turistas, do Japão, ao que parece, uma delegação comercial talvez, numa excursão aos monumentos históricos ou passeando em busca de alguma cor local. São pequeninos e muito bem-vestidos; cada um tem a câmera dele ou dela, o sorriso dele ou dela. Olham ao redor, animados, alegres e bem-dispostos, inclinando a cabeça para um lado como rouxinóis, sua simples jovialidade vivaz uma agressão, e não consigo deixar de ficar olhando para eles. Faz muito tempo que não vejo mulheres vestidas com saias tão curtas. As saias chegam apenas até pouco abaixo dos joelhos e as pernas saem debaixo delas, quase nuas nas meias finas, ostensivas, provocadoras, os sapatos de salto alto com as tiras presas ao pé parecendo delicados instrumentos de tortura. As mulheres oscilam sobre os pés espigados como se sobre pequenas pernas de pau, mas sem equilíbrio; suas costas se arqueiam na cintura, projetando as nádegas para fora. Têm a cabeça descoberta, e os cabelos também estão expostos em toda a sua escuridão e sexualidade. Usam batom vermelho, delineando as cavidades úmidas de suas bocas, como desenhos de banheiro, do tempo de antes. (ATWOOD, 2021, p. 42-43)

Há, contudo, um momento em que o Comandante recebe em sua casa uma delegação comercial do México que pede para ver a sua Aia, *Offred*, trazida como um “troféu”, ou um animal exótico para ser vista por eles. A visita tem um ritual de preparação similar aos dias de cerimônia (banho e roupa limpa). Por ter sido colocada como uma delegação comercial, a questão cultural problemática que ressaltamos acima, é minimizada pela estrutura de poder que lhe é dada. Nesta delegação, inclusive, a chefe é uma mulher. Um contraponto para suscitar questionamentos, em relação ao referente contemporâneo. Neste ponto, o que mais chama a atenção, é a forma de contrapor os tempos históricos, como se na República de Gilead o tempo tivesse parado, enquanto em outras partes do mundo, o tempo continuasse evoluindo com as pessoas, inclusive mulheres, ocupando cargos na política, andando e agindo livremente.

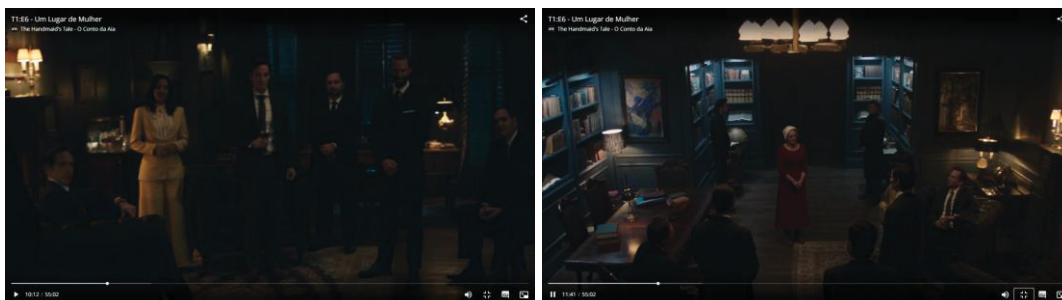


Figura 91. *Offred* apresentada como um objeto de exposição para a delegação mexicana (EP05T01, 10min12s e 11min41s)

Outro destaque que observamos nos tempos em perspectiva dentro da narrativa da série: a colocação de elementos modernos da sociedade contemporânea. Computadores, celulares, pontos de ouvido, são alguns dos exemplos que aparecem na série (Figura 92) e não são mencionados no texto-fonte, por conta do tempo de criação do texto. Encontramos no livro, menção a disquetes que June usava para passar os arquivos de livros de uma biblioteca para gravar no “disco”. Na série, June também trabalha no universo literário, mas em uma editora (Capítulo 28), como uma referência a todo o sistema da mídia qualificada. Nesse ambiente, no terceiro episódio, encontramos a tecnologia enquanto acessível a todos os cidadãos. No contraponto com a República de Gilead, os artifícios tecnológicos são restritos às posições de poder (Figura 93). Esse referente contemporâneo é elemento constituinte do significado na releitura do romance.



Figura 92. June, no momento em que as mulheres são chamadas e despedidas em massa da editora (EP03T01, 05min38s)

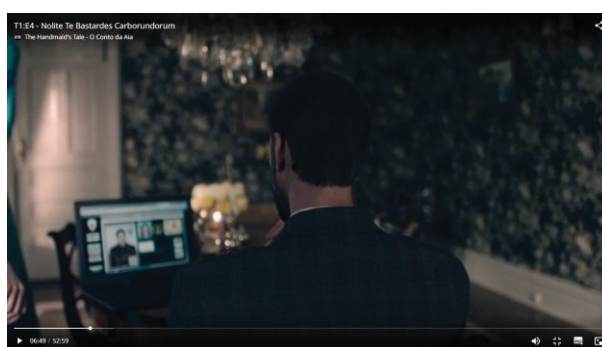


Figura 93. O Comandante trabalha através de um laptop (EP04T01, 06min49s)

Nos processos de releitura, conforme destacamos no capítulo anterior, uma das três historicidades diz respeito ao tempo da narrativa, ao tempo da fábula. Assim como ocorre em *The Hollow Crown*, na série aqui em foco, não há menção para a passagem do tempo entre o período anterior a Gilead e a República, nem no livro e nem explicitamente na série. O recurso utilizado para tal é a mídia básica imagem que cumpre o papel narrativo, assim como na passagem dos anos do jovem rei Henrique

VI de um bebê para um jovem adulto. Em *The Handmaid's Tale*, o direcionador do tempo da fábula ocorre com o comprimento do cabelo da protagonista June. Em suas memórias, sempre aparece com os cabelos curtos. Já nos poucos momentos em que aparece sem a touca típica do traje das Aias, percebe-se um cabelo bastante longo.



Figura 94. June, em seu vestiário, evidencia seus cabelos longos (EP04T01, 03min51s)

O Episódio 4 em destaque na Figura 94, acima, é chamado de “*Nolite te bastardes carborundorum*” e refere-se à frase que Offred encontra no armário de seu quarto, como um sinal da Aia anterior e sua história com o Comandante. Se houve uma aia anterior, há um tempo actancial passado que se contrapõe ao seu tempo presente na narrativa. A inscrição é escrita num “latim” errado, em forma de piada, e era usada nas aulas de latim da autora Margaret Atwood. Seu significado, explicado na série pelo Comandante, e na transposição do livro, seria: “Não deixe os bastardos te oprimirem”. A inscrição enquanto mídia básica escrita na parede do armário de seu quarto de aia cumpre papel narrativo tanto relacionado à significação quanto no referencial histórico do tempo da fábula (Figura 95). Além desta inscrição da mídia, encontramos os livros enquanto referência intermediática na representação da mídia qualificada em diversos momentos. Um destes momentos ocorre quando a delegação mexicana está em visita à casa do comandante Waterford, e o livro escrito por sua esposa Serena Joy é mencionado: “Lugar de Mulher”, tópico extremamente relevante para o episódio em questão, uma vez que a delegação visa conhecer como a República trata as aias, esposas e Martas, ao mesmo tempo em que traz uma mulher como chefe da delegação. Quando o livro aparece na série, está sendo jogado no lixo (Figura 97).

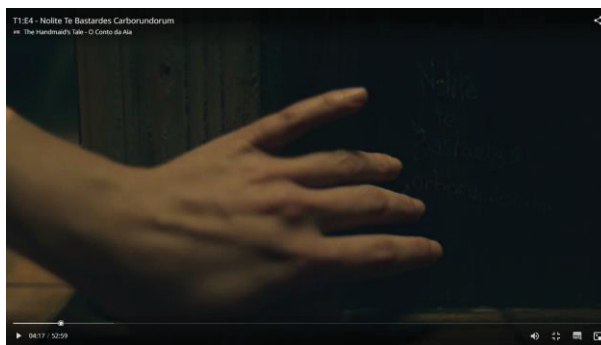


Figura 95. Offred encontra a inscrição *Nolite te Bastardes Carborundorum* no armário de seu quarto (EP04T01, 04min17s)

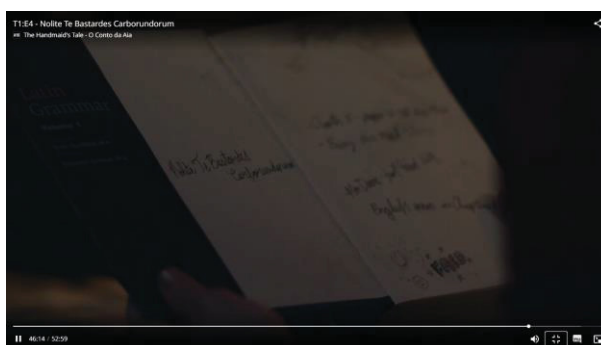


Figura 96. Offred descobre a origem e o significado da expressão *Nolite te Bastardes Carborundorum*. Livro como referência intermediária (EP04T01, 46min14s)

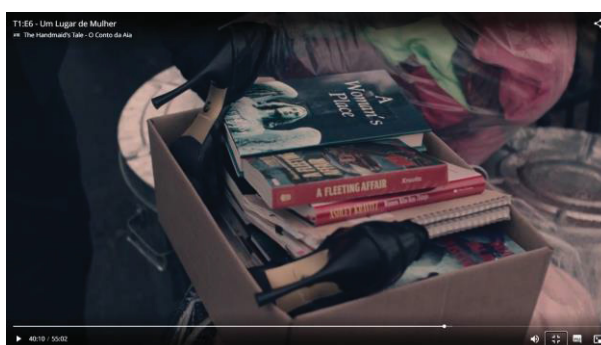


Figura 97. Enfoque em livros (mídia qualificada) sendo jogados fora, referência intermediária (EP06T01, 40min10s)

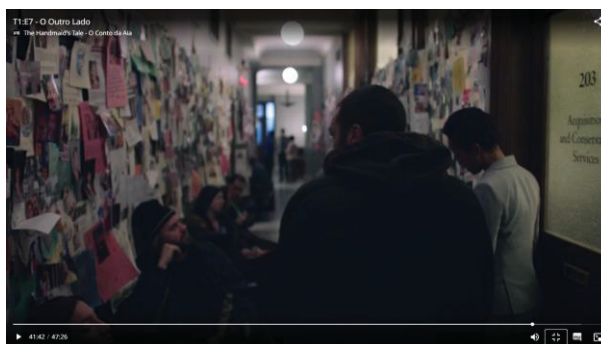


Figura 98. Luke recebe notícias de June e observa várias cartas, imagens, cartazes (mídias básica, qualificada e técnica) de pessoas desaparecidas (EP07T01, 41min42s)



Figura 99. *Offred* se vê em meio a diversas cartas e pedidos de ajuda de outras aias (mídias básica, qualificada e técnica) (EP10T01, 41min36s)



Figura 100. Momento extremamente simbólico com a queima de documentos, obras de arte e livros (EP04T01, 35min38s)

A queima de livros, representados na Figura 100 acima, em sua dimensão de mídia qualificada e técnica, feita em praça pública é extremamente simbólica, pois representa uma forma de censura pela ideologia social dominante que destrói todos os recursos que não reforcem suas próprias convicções. Vários momentos históricos tiveram episódios semelhantes, como na Alemanha Nazista, em 1933; na Inquisição Espanhola; na ditadura Pinochet no Chile, dentre outros. São períodos históricos resgatados e colocados em perspectiva, pois são próximos da realidade apresentada e efêmeros, ao mesmo tempo. Além do caráter ideológico que representa, a queima numa pira em praça pública pode remeter às “bruxas” queimadas pela Igreja Católica durante o período medieval. São vários os referentes históricos e, neste sentido, encontramos as mulheres que nadam contra a corrente em Gilead como as bruxas que não seguem as regras do período ou as que detêm outro conhecimento, não disseminado pela República. Dentre as mulheres em destaque, Moira e June (Figura 101) aparecem em cena durante a fuga de Moira do Centro Vermelho.



Figura 101. Moira e June observando a queima dos documentos, obras de arte e livros em praça pública durante a fuga do Centro Vermelho (EP04T01, 35min43s)

Os papéis colocados em foco na cena acima, aparecem várias vezes durante a série, como referência intermediária aos livros (mídia técnica). Um momento marcante da série, que recebe atenção do foco da câmera compartilhado com a personagem, ocorre durante um jogo de mexe-mexe com o Comandante, onde *Offred* procura um dicionário em uma estante de livros com uma diversidade imensa de livros (Figura 102). A colocação desta inserção é significativa, pois ocorre no mesmo episódio da queima e indica que o conhecimento só é destinado àqueles que detêm o poder, como o Comandante. Neste sentido, *Offred* assume um pouco do poder, ainda que momentaneamente, através do conhecimento buscado nos livros. A iluminação escura do ambiente reflete, entretanto, a obscuridade do período em que os personagens se encontram e a falta da luz do conhecimento.

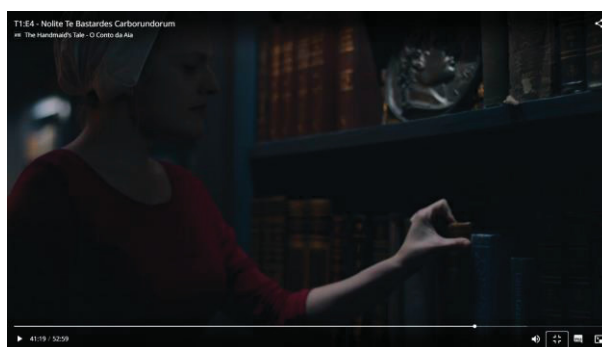


Figura 102. Offred procura um dicionário no escritório do Comandante Fred (EP04T01, 41min19s)

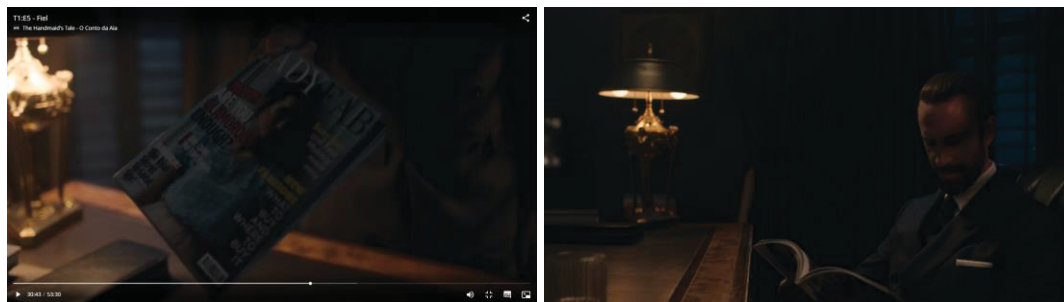


Figura 103. O Comandante evidencia uma revista (mídia técnica) enquanto referência intermediária (EP05T01, 30min43s)

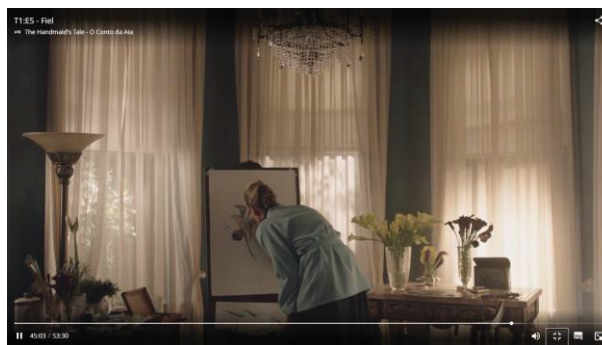


Figura 104. Exemplo de referência intermidiática: Serena Joy pinta um quadro (mídia técnica e mídia qualificada) (EP05T01, 45min03s)

Os breves tópicos que trouxemos acima, perpassam a narrativa histórica resgatada na fábula e no período de criação do texto por Margaret Atwood. Entretanto, é muito mais recorrente a observância da transposição intermidiática em relação ao tempo da enunciação cênica da contemporaneidade, principalmente, pelos assuntos abordados, extremamente relevantes no referente atual. O trabalho textual, por tratar-se de uma série com sequencialidade narrativa aberta traz o texto numa proposta de transposição que conta com a narradora enquanto *showrunner*. Tal influência reverbera nas possibilidades de releituras e inserções promovidas na série. Supressões, inclusões e interpretações de acordo com a concepção da equipe produtora foram levados para a mídia básica imagem a partir de outra mídia básica e a materialização auxiliar do texto (mídia qualificada). Além disso, foram encontradas diversas referências intermidiáticas como as canções que foram costuradas na narrativa, objetivando contribuir para a concepção da série dentro das temáticas sugeridas de disputa pelo poder, aspectos religiosos e questões de gênero.

4.4. Considerações analíticas gerais

A escolha de séries, a princípio, aparentemente tão diversas se explica melhor agora, após a finalização da análise que exemplificou as opções de concepção no contexto da sociedade de massa e o processo comunicativo referente, para além da teoria intermidiática e o posicionamento de concebê-las enquanto clássicos pelas releituras que incitam. Apesar de contrapostas, há diversos pontos de correspondência, alguns dos quais buscamos trazer já nas análises empreendidas: (1) o posicionamento político adotado na concepção das séries; (2) as relações intermidiáticas enquanto transposição intermidiática dos textos literários a que se referem, enquanto referências intermidiáticas, além da combinação de mídias que abrange configurações midiáticas,

como ópera, filme, série, dentre outras (RAJEWSKY, 2012); (3) as perspectivas históricas mobilizadas, de acordo com os tempos históricos observados no processo de historicização; (4) o jogo de poder em diferentes nuances; (5) as referências religiosas; além, é claro, (6) do processo comunicativo mobilizado a partir das possibilidades midiáticas do formato da série em seu modo de acesso contemporâneo.

A inversão das cenas contribuiu para cada uma das concepções que foram produzidas. *The Hollow Crown* (BBC) alterou a ordem das cenas, mas não inseriu falas nos versos retomados. As trocas empreendidas vêm, principalmente, com a alteração da ordem das tetralogias, para compor o cenário do referente histórico como explicativo e sequencial para o público contemporâneo. Já em *The Handmaid's Tale* (Hulu), as inversões buscam corroborar com a concepção no sentido de tornar a narrativa mais palatável para o público, facilitando a compreensão do contexto sócio-político-religioso da série. As cenas intercaladas de contextos históricos diferentes na fábula auxiliam, inclusive, a contrapor a agilidade e ritmo frenético do período anterior com a passividade diante do novo cenário político. E, ainda, contrapõem o referente contemporâneo para auxiliar a leitura/releitura.

Entretanto, apesar das especificidades em comum, existem várias diferenças entre as duas séries apresentadas. A primeira delas é a promoção de retorno ao literário. Com *The Hollow Crown* (BBC), ao retomar as peças históricas de William Shakespeare, clássicos por excelência, pouco se viu de mudança no cenário editorial relacionado. Os temas abordados com as peças shakespearianas são mais específicos, tanto que sua abrangência no quesito recepção se mostrou mais contida, em relação à *The Handmaid's Tale* (Hulu). As peças do dramaturgo elisabetano já figuram em domínio público, enquanto que *The Handmaid's Tale* (Hulu) é baseada em um livro mais próximo da contemporaneidade, com apenas 38 anos de existência. Contudo, vale reforçar que, conforme apontamos no capítulo anterior, um clássico não se torna clássico por sua antiguidade. Uma obra literária torna-se clássica por conta das suas contínuas releituras que mobilizam os referentes históricos na formulação do “novo” significado nos mais diversos contextos em que a obra pode se inserir. É com essa perspectiva que compreendemos *O Conto da Aia* como um clássico. Por estar inserida numa sociedade de consumo em massa, muito de sua abrangência se deu devido às escolhas que ressaltamos na análise empreendida, convergentes com o cenário político, cultural, histórico e ideológico em que a série foi lançada, apesar de ser tratada como um romance

distópico. Os toques de realidade e proximidade com o referente histórico contemporâneo aviva suas possibilidades de releitura. A partir dessa percepção do contexto de recepção, sua produção enquanto série promoveu uma “dialética de retorno” à literatura, em que esta foi relida por figurar tanto como texto-fonte da série quanto por ser uma obra literária procurada como prolongamento da narrativa.

Será que poderíamos considerar a série *The Hollow Crown*, no sentido de historicização, um “[...] uso puramente decorativo dos clássicos” (PAVIS, 2015b, p. 52)? O que criaria uma perda da perspectiva de historicização, sem uma possibilidade clara de situar a obra em relação ao passado e ao presente? Observamos um tratamento anacrônico da história inglesa que apaga a perspectiva que se deseja alcançar com a historicização e o contraponto dos tempos históricos envolvidos no processo comunicativo? Não entendemos a série *The Hollow Crown* como um caso limite, com perda de uma das perspectivas históricas. Logicamente, essa leitura destoaria de nossa proposta ao longo da pesquisa. Apesar da série estar muito próxima do referente histórico do passado, acreditamos que o referente contemporâneo da produção e da recepção da série é um fator preponderante.

Esta imbricação de signos das historicidades explica a grande dificuldade para se levar em conta a dialética entre o passado e o presente, a herança e sua valoração. Cada encenação efetua a sua própria regulação destes parâmetros, em função de sua leitura das três historicidades. Tudo se situa entre os dois casos-limites (igualmente irrealizáveis) do historicismo e da atualização. O historicismo seria o fantasma que pretenderia reconstituir tudo de acordo com a temporalidade e o horizonte de observação, portanto, da criação; a atualização seria a transposição completa da fábula dentro de um universo de referência que corresponderia exatamente àquele do receptor contemporâneo. A realidade da produção/recepção situa-se sempre entre estes dois casos-limites. (PAVIS, 2015b, p. 54)

As duas propostas, portanto, se colocam na perspectiva do processo de historicização, pois a nova forma midiática das séries lembra o receptor dos contextos históricos envolvidos e contrapostos na releitura. A ideia da coroa oca aliada aos referentes contemporâneos que vai passando ao longo dos episódios de *The Hollow Crown* reforça a efemeridade dos tempos e a proximidade com as questões governamentais atuais. As questões de gênero e os demais referentes contemporâneos destacam-se em *The Handmaid's Tale* e nos colocam na perspectiva de uma sociedade possivelmente distópica. O importante desses movimentos é que o processo comunicativo é mobilizador dos referentes históricos, corroborando para a compreensão do produto cultural e a mensagem que carrega relacionado ao seu contexto de recepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas obras analisadas, a partir da concepção mais restrita da intermedialidade (RAJEWSKY, 2012), evidenciam características inerentes a elas e que foram destacadas ao longo de toda a pesquisa. Essa dinâmica ocorre de maneira dialética devido ao possível retorno à literatura, que é incrementada pela forma da série em suas possibilidades tecnológicas atuais. A retomada das obras literárias empreendida pelas séries na contemporaneidade coloca em movimento a questão da relatividade histórica das leituras a partir do conceito de historicização, que prevê o resgate de um texto e contexto do passado para o presente possibilitando que os espectadores assumam um posicionamento crítico. O referente histórico contemporâneo é o ponto de partida para essa reflexão, ainda que não o único, pois as historicidades mobilizadas pelos receptores envolvem diversos contextos próprios de seu horizonte de expectativas.

Os estudos que versam sobre a intermedialidade perpassam a relação entre o texto-fonte e o produto midiático. Este trânsito é relacionado ao aproveitamento dos contextos aliado ao fator de reconhecimento das historicidades em jogo. A condição da historicidade a partir do referente contemporâneo é, portanto, necessária para que a ressignificação dos novos contextos faça sentido, tendo em vista as releituras feitas nas novas mídias, como é o caso das séries que aqui elencamos.

A sobrevida das obras literárias se consolida a partir das releituras historicizadas que transparecem nas “novas” possibilidades midiáticas que surgem e demandam uma consolidação pelo quesito mercadológico. William Shakespeare tem a garantia de sobrevida a partir do contínuo uso de suas obras para novas produções, como ocorreu na série *The Hollow Crown* e não por ser considerado um “clássico por excelência”, com o significado totalmente fechado e composto de forma unívoca, sem maleabilidade de (re-)significações. Da mesma forma, é na possibilidade de ser relida que a obra *The Handmaid's Tale* encontra sua sobrevida, enquanto um clássico que reclama um novo olhar a partir de uma nova leitura em um novo contexto. É quase como um ciclo de dependências – o texto se torna clássico ao reclamar uma releitura para um novo contexto – esse novo contexto mobiliza os referentes históricos ao empreender a releitura da mensagem para ganhar significados que possam ser compreendidos – a

mensagem, então, ressignificada, promove a sobrevida da obra literária que, continuamente, reclamará uma releitura, por novos meios e, assim por diante.

Algo que se faz necessário ressaltar, ao concluirmos nosso trabalho analítico, é a dialética empreendida e possibilitada pelos recursos tecnológicos que apontamos ao longo dos capítulos, nesse dinâmica do processo comunicativo contemporâneo. Não é como se ocorresse uma evolução das formas, mas uma transformação e readaptação das possibilidades tecnológicas aliadas ao contexto de produção e recepção das obras reconhecidas em sua condição de historicidade. Esse panorama demanda a releitura dos textos literários para sua supervivência, enquanto fonte para novas criações e contínuas retomadas. As questões mercadológicas, nesse sentido, também são fatores determinantes para a produção das duas séries que analisamos, uma vez que um dos projetos foi interrompido por conta de financiamento (*The Hollow Crown*) e o outro prosperou pela concepção acertada no momento contemporâneo de retomada do texto literário distópico (*The Handmaid's Tale*).

No relacionamento do receptor com os produtos culturais, encontramos diversas nuances que podem levá-lo a assistir de uma forma contínua e prolongada os produtos culturais (*bingewatching*), ou à possibilidade de pausas relacionadas às necessidades do usuário sem limitação pela oferta em fluxo contínuo. Essa interação que contempla o dispositivo, a localização geográfica do usuário, a influência das interfaces gráficas, potencializa receptores reativos, coativos e pró-ativos nas plataformas de *streaming*, de acordo com o que se apresenta a eles nos serviços VoD. Além disso, o fator mercadológico novamente incide sobre um dos atores do processo comunicativo, os receptores, de forma que o número de pagadores de mensalidade seja relevante. Dentre estes, temos, então, a audiência criativa. Na relação entre estes receptores nas plataformas de *streaming*, observamos uma alteração do processo comunicativo “simples” que antes se elaborava entre emissor → mensagem → receptor, na perspectiva da sociedade de consumo em massa. A complexidade advém com múltiplos modos e canais de comunicação, além de que a interação com os códigos e subcódigos varia na relação do usuário com o meio. O exemplo mais contundente dessa questão é que já se repetiu em outros produtos culturais intermediários, apareceu com a atuação de Margaret Atwood enquanto emissora → receptora → emissora, na figura de consultora criativa da série *The Handmaid's Tale*. Baseada em seu próprio romance, houve uma releitura a partir dos referentes dos

demais receptores envolvidos. Entretanto, como a autora foi envolvida no processo de criação da releitura na nova mídia, trouxe outras contribuições de leitura por estar em um novo contexto. O resgate da historicidade, nesse sentido, contribuiu para a modulação da mensagem a partir do trabalho intermediário proposto.

Da análise dos produtos midiáticos elencados, depreende-se, portanto, a ideia de que o processo comunicativo é cíclico e não se encerra no receptor, apesar de centrado neste enquanto ponto de partida. A tríade comunicativa mudou, o emissor é o diretor da série, não mais Shakespeare e os receptores somos nós, não mais os elisabetanos. Assim, logicamente, o conteúdo vai sofrer alterações. Tais mudanças decorrem, inclusive de trazer o leitor no centro do processo e perceber que sua recepção pode ocorrer em vários níveis, de acordo com o acesso físico, sua condição financeira, cultural, educacional, social, etária. Ou seja, há limitantes e oportunidades na recepção das séries veiculadas por *streaming*, enquanto uma nova forma midiática que se consolida. Logicamente, existe uma demanda de usuários proficientes, com determinado conhecimento do panorama de consumo das mídias envolvidas. Ainda assim, a cada modulação das formas midiáticas, a literatura se faz presente pelo terreno sólido que disponibiliza nos resgates intermediários – inicialmente, com os clássicos, mas não somente com estes. Shakespeare sobrevive porque ele continua a ser retomado. A cada nova leitura, uma nova luz é jogada sobre sua obra. O ponto de vista atual ilumina a obra shakespeariana. Se não houver a mobilização das novas formas midiáticas e das novas óticas que se instalam, corre-se o risco de se compreender tanto William Shakespeare quanto Margaret Atwood, pela perspectiva de clássico museológico, como uma conserva cultural que não conseguiria atingir diversos públicos. O armazém estético, onde encontramos o repertório de obras literárias que podem ser relidas, evidencia a literatura quando estabelece uma relação com os produtos culturais enquanto releituras midiáticas. Por esse prisma, portanto, o que propomos nessas releituras que passam pelo processo de historicização, não é a compreensão de um clássico pela visão tradicionalista. Entendemos que qualquer texto pode ser um clássico, caso mobilize uma releitura historicizada que contemple a tríade comunicativa, mobilizando os referentes que “agitam” o armazém.

Dessa forma, a escolha de *The Hollow Crown* (BBC) e *The Handmaid's Tale* (Hulu) enquanto séries exemplares da presente pesquisa, objetivou evidenciar algumas das centenas de leituras que surgem e que potencializam o texto de partida.

O passado do período shakespeariano e a contemporaneidade das disputas pelo poder são significativas para acionar a compreensão do texto fora do tratamento tradicional. A partir das concepções restritas da intermedialidade (RAJEWSKY, 2012), pudemos lançar luz sobre a mídia em funcionamento nas releituras propostas. Transposições, combinações e referências intermediáticas se destacaram na análise, todas derivadas dos componentes que destacamos: os referentes históricos do receptor, entre os quais está o da analista que aqui propõe o estudo.

A estética das duas séries selecionadas evidencia cada uma das concepções, enquanto ponto de partida e de chegada da produção. As peças históricas de William Shakespeare ganham traços hollywoodianos objetivando aproximar os receptores das contendas históricas. Cenas rápidas, trechos das peças intercalados, a fim de conduzir o receptor para a compreensão dos acontecimentos históricos, a partir de seus referentes contemporâneos, ganham notoriedade por resgatar o texto literário shakespeariano e dar-lhe a sobrevida no contexto das séries veiculadas por *streaming*. Ainda, o texto de Margaret Atwood, escrito há muito menos tempo, o que não o distancia da percepção de clássico que apresentamos, ganha uma estética em tons sépia – amarelada – como que para transmitir os sentimentos advindos das problemáticas sociais que o texto e a produção intermediática suscitam. Há aqui, novamente, cenas intercaladas que buscam auxiliar na concepção entre os tempos apresentados, antes e depois da República de Gilead. O contraponto entre estes tempos da narrativa, que conduzem a velocidade das ações, segue o padrão da narrativa literária utilizada como fonte, mas também contribui para conduzir o receptor, através das escolhas de cores, músicas e câmera enquanto narradora. Existem pontos de aproximação e de distanciamento entre as duas séries que elencamos, o que contribui exatamente no sentido a que nos propusemos, ao escolher séries, aparentemente, tão distintas, mas que figuram no panorama das transposições intermediáticas na era do *streaming*.

Em uma pesquisa transdisciplinar, a partir do resgate teórico de diferentes esferas de estudos, procuramos evidenciar o processo comunicativo contemporâneo da sobrevida literária através das produções da era do *streaming* ao incorporarmos as variantes do contexto, do mercado, da recepção, dentre outros aspectos, na tentativa de vincularmos o processo comunicativo de forma historicizada. Esse processo, que permeia toda nossa discussão reaviva a literatura, cumprindo a função de manter os

clássicos literários longe da ideia de conserva museológica. Esses textos, conforme evidenciamos, só são considerados clássicos, se saírem do museu compartilhado com todas as obras literárias existentes e forem ressignificados em perspectiva – o tal armazém estético. O reconhecimento midiático da forma, o reconhecimento contextual e o reconhecimento composicional foram três etapas que elencamos como guia no processo analítico dessas sobrevivências.

Numa perspectiva sincrônica de análise, compreendemos os significados advindos dos contextos que se alteraram e mobilizaram diferentes mídias no processo. Essas instâncias corroboram, inclusive, para a ressignificação da obra e a compreensão da importância de todas as mídias envolvidas. Cada mídia tem significado próprio enquanto mídia, mas na perspectiva da intermedialidade, a releitura empreendida com o resgate da literatura, mobiliza diferentes mídias que contribuem em conjunto para o significado, tornando-se indissociáveis no processo da releitura em produtos midiáticos como as séries.

Por fim, chegamos à conclusão da compreensão de nossa hipótese inicial: o contínuo resgate da literatura nas novas mídias, principalmente, em fase de consolidação e de acordo com a demanda narrativa, ocorre num processo comunicativo que se adequa aos contextos sociais, históricos, culturais e tecnológicos. Este, só pode ocorrer com a perspectiva de “clássico” na retomada intermidiática, de forma efetiva, quando se empreende uma releitura que mobiliza os referentes históricos, a fim de localizar os significantes e os significados de acordo com cada um dos receptores colocados no centro do processo da comunicação.

Diante destas possibilidades e da observância de nossos objetivos iniciais, algumas outras perguntas surgem no panorama analítico a que nos propusemos: como mobilizamos o conceito de historicização das releituras, é possível afirmar que as séries analisadas sejam produções intermidiáticas engajadas e ativistas? Para responder essa questão, tal como foi evidenciado no Capítulo 4, retomamos a ideia de que a concepção da produção é determinada pelas escolhas midiáticas. Dessa forma, temos o contraponto nos exemplos. Em *The Hollow Crown*, encontramos uma perspectiva de defesa do orgulho nacional com seu poeta maior representado na produção: William Shakespeare. Diante dessa perspectiva e de diversos fatores ideológicos que ressaltamos na análise, acreditamos que a concepção seja mais

conservadora, no sentido de preservar certos ideais ingleses, mas adaptados às novas grandes produções, como forma de se inserir, também, no mercado. Já em *The Handmaid's Tale*, observamos nuances de engajamento, ou seja, após o sucesso da primeira temporada, na mobilização de diferentes receptores, houve posicionamentos contra ou a favor das ideias representadas. Na primeira temporada, observamos um posicionamento um pouco mais suave no sentido ativista dos tópicos feministas em debate e, nesse caso, os fatores mercadológicos nos parecem os mais influentes na concepção. Na medida em que a série apresentou maiores inserções na narrativa, devido à sua sequencialidade narrativa aberta, mais temáticas que fomentam debates na contemporaneidade foram inseridos. Esta última afirmação está ligada ao bom retorno mercadológico que as provocações produziram nos debates em redes sociais, vendas e a consequente continuidade do livro, conforme destacamos na análise.

Uma segunda questão se depreende de nosso trabalho e repercute para elocubrações futuras: os referentes contemporâneos mudam nas diferentes temporadas por conta da passagem do tempo? Tal ponto, talvez nos seja mais relevante pela relatividade histórica das leituras que evidenciamos ao longo da pesquisa e, principalmente, quando mobilizamos os conceitos relativos ao processo de historicização. Os diferentes referentes históricos que são resgatados para auxiliar o receptor na constituição do significado das mensagens que lhes chegam, dependem do contexto em que ele se insere. Uma vez que afirmamos ser o referente contemporâneo, o guia primeiro das releituras, a cada novo contexto que se apresente ao longo do tempo, uma nova (re-)significação surgirá e continuará o processo comunicativo que se quer cíclico quando interposto na relação com a literatura. Essa reflexão ainda nos remete às releituras impressas realizadas pelos próprios autores nas novas produções intermediáticas veiculadas por *streaming* que, ainda que sejam muito próximas do tempo de produção, são novas releituras por conta da passagem do tempo que contribui com outros referentes, a cada novo momento situacional.

Ainda nos parece ser este um questionamento extremamente pertinente porque nos direciona para o repertório analítico da pesquisadora. No momento de finalização deste texto, os estudos intermediáticos e a perspectiva de historicização são os conceitos basilares dos estudos empreendidos e a fonte principal das leituras desta analista. Entretanto, conforme houver a passagem do tempo e alteração dos contextos históricos em que nos inserirmos, nossos referentes históricos se alterarão,

tal qual aqueles que são mobilizados no processo comunicativo que buscamos ressaltar, ao aproximar a literatura vista como clássica nas releituras empreendidas nas séries, contemporaneamente. Tais perspectivas convergem, inclusive, com o método a que nos propusemos: o método “circular” (ECO, 2015) – ao resgatar todos os contextos que envolvem o produto de análise, partindo do externo para o interno: iniciamos com o contexto histórico amplo até chegarmos nos produtos que exemplifiquem todo o processo comunicativo evidenciado. Este método, ligado a um fenômeno cotidiano, pode trazer conclusões tão efêmeras quanto os próprios acontecimentos analisados. Essa efemeridade deriva da historicização que permeia todos os processos sociais onde nos vemos envolvidos. Dessa forma, nossa conclusão condicional, jogou o olhar historicizado da analista sobre os processos comunicativos enfocados no diálogo intermediático que está funcionando no contexto da segunda década do século XXI, com resgates teóricos pertinentes. Como a cada novo contexto, surgem novas possibilidades, convidamos agora, ao final, novamente, os leitores a enveredarem por possíveis releituras deste mesmo trabalho, em seus aspectos teóricos e analíticos, num contínuo entendimento de que a literatura e qualquer mensagem do processo comunicativo é viva e deve-se manter na sobrevida, com a mobilização de nossos referentes históricos, por meio de nossas contínuas releituras.

REFERÊNCIAS

ANGELETTI, V. G. Del Bit al Big Data. In: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

ATWOOD, M. My Hero: George Orwell. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2013/jan/18/my-hero-george-orwell-atwood>> Acesso em: 14 jan. 2023.

_____. *O Conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

_____. *Testamentos*. Tradução de Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BARTHES, R. S/Z. Porto: Edições 70, 1999.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2013.

_____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2002.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. 2ª. Ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMINOS, A. Diégesis de la Caverna. In: CAMINOS, A.; RENÓ, D. (Orgs.) *Imagens, narrativas e meios*. Aveiro: Ria Editorial, 2018.

CAMINOS, A. Pan y Netflix: el Imperio del Entretenimiento Audiovisual. In: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

CAMINOS, A.; RENÓ, D. (Orgs.) *Imagens, narrativas e meios*. Aveiro: Ria Editorial, 2018.

CANNITO, N. G. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010.

CASTELLS, M. *O poder da comunicação*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 1 set. 2021.

_____. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 10–41, 2006. DOI: 10.17851/2317-2096.14.2.10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 2 set. 2021.

_____. Intermedialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 3 set. 2021.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2018.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DINIZ, T. F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012(b).

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012(a).

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. Perspectiva: São Paulo, 2015.

ELLESTRÖM, L. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave MacMillan, 2010.

Estamos cada vez más Netflix. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/180282-estamos-cada-vez-mas-netflix>> Acesso em: 10 mar. 2022.

Estratégias mediáticas: basuras, bárbaros y Netflix. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/172764-estrategias-mediaticas-basuras-barbaros-y-netflix>> Acesso em: 10 mar. 2022.

FERRARETTO, L. A.; MORGADO, F. Da Concentração na Oferta de Conteúdo ao Foco na Demanda, uma Análise Histórica das Transformações da TV no Brasil. In: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

FISH, S.; HOYOS-ANDRADE, R. E. "Is there a text in this class?". *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 36, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3919>. Acesso em: 3 dez. 2022.

GREENE, R.; ELFFERS, J. *As 48 Leis do Poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GROENSTEEN, T. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

GUIMARÃES, D. A. D. Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade. *Revista Tuiuti: Ciência e Cultura*. v. 4. n. 45. 2012. Disponível em: <<https://seer.utp.br/index.php/h/article/view/1060>> Acesso em: 25 out. 2021.

HIGGINS, D. Intermídia. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012(a).

HOLLAND, N. *The Dynamics of Literary Response*. New York: The Norton Library, Oxford University Press, 1975.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Tradução Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KORNIS, M. A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KOZIEL, E. *O Jogo do Poder: a transposição da trilogia literária House of Cards para as séries televisivas*. 2020. 160f. Tese. Doutorado em Letras – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

LEVINSON, P. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. New York: Routledge, 2004.

LIMA, Paula Bastos de. *A representação da mulher em O Conto da Aia: a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher*. 2017. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Inglês). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

LIVINGSTONE, D. Silenced Voices: A Reactionary Streamlined Henry V in The Hollow Crown. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. n. 1. v. 25. 2022.

Los planes de Netflix para revolucionar Hollywood. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/es/2018/12/19/espanol/cultura/netflix-roma-cine-original.html>> Acesso em: 10 mar. 2022.

MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MARSDEN, J. I. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstruction of the works and the myth*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

MATTOS, A. C. G. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MATTOS, T. R. Abençoado seja o fruto: uma análise de The Handmaid's Tale e O Conto da Aia à luz dos Estudos Culturais. 2020. 100f. Dissertação de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2020.

MAYER, P. Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' Soars To Top of Amazon Bestseller List. Disponível em: <<https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-list#:~:text=MAYER%3A%20According%20to%20publicist%20Russell,200%20percent%20increase%20in%20sales>> Acesso em: 10 jun. 2022.

McBRATNEY, L. Teaching Notes: Contexts in the Handmaid's Tale. Vol. 26. N. 2. Nov. *English Review*. Vol. 26. N. 2. 2015. Disponível em: <<https://www.hoddereducation.co.uk/magazines/magazines-extras/the-english-review-extras>> Acesso em: 09 jan. 2023.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MEDEIROS, F.; LEÃO, L. C. *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

MENEGOTTO, F. N. From Offred to June Osborne: The Handmaid's Tale dystopian television and literary adaptation. Dissertação. Mestrado em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/218585>> Acesso em: 02 fev. 2023.

MIRANDA, C. A, de. *Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2004.

Mistérios Fantásticos: Caronte – O barqueiro das almas. Disponível em: <<https://misteriosfantasticos.blogspot.com/2016/12/caronte-o-barqueiro-das-almas.html>> Acesso: 28 abr. 2023.

MORSE, R. The Hollow Crown: Shakespeare, the BBC, and the 2012 London Olympics. *LINGUACULTURE*. n. 1. 2014.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012(a).

NASCIMENTO, M. B. O Conto da Aia: Uma análise sobre a divisão sexual do trabalho como base material das relações de gênero. *Revista Idealogando* (UFPE). v. 3, n. 2. Pernambuco, 2019.

Netflix cambia la manera de medir el éxito de las series. Disponível em: <<https://theconversation.com/netflix-cambia-la-manera-de-medir-el-exito-de-las-series-110534>> Acesso em: 10 mar. 2022.

Netflix tropieza en su intento por atraer nuevos abonados. Disponível em: <https://elpais.com/economia/2019/07/17/actualidad/1563398321_170649.html> Acesso em: 10 mar. 2022.

OLIVEIRA, S. G. L. A. O conto da aia: limites entre ficção e realidade. 2022. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

OLIVEIRA, S. R. Intermedialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

OZ, F. *Seriados de A a Z: um guia completo para quem é louco por seriados!* Rio de Janeiro: Ediouro Publicações Ltda, 2015.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

PELLEGRINI, T. [et al.] *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012(a).

_____. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, L. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave MacMillan, 2010. p. 51-68.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, T. F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012(b).

_____. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

Reunião de Friends só aconteceu pelo sucesso da série na Netflix, explica Lisa Kudrow. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/reuniao-de-friends-so-aconteceu-pelo-sucesso-da-serie-na-netflix-explica-lisa-kudrow/>> Acesso em: 03 fev. 2022.

RUGGIERI, A. L.; HOMSSI, A. M. X.; CARNEIRO, D. C. B. Interatividade ou Participação? Como o Programa Fale Conosco, do Canal no Youtube do GNT, Desenvolve Estratégias de Interação a partir da Reconfiguração do Formato e da Linguagem da TV no Cenário de Convergência Midiática. In: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

SADOUL, G. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983a. Vol. 1.

_____. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983b. Vol. 2.

_____. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983c. Vol. 3.

SCHRÖTER, J. Discursos e modelos de intermedialidade. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

Screen Wars: The Battle for Eye Space in a TV – Everywhere World. Disponível em: <<https://www.nielsen.com/insights/2015/screen-wars-the-battle-for-eye-space-in-a-tv-everywhere-world/>> Acesso em: 10 mar. 2022.

SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SCHMIT, F. A Bíblia do Conto da Aia. In: *Revista TEOLITERÁRIA – Revista de Literaturas e Teologias*. v. 11. n. 25. 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/50418>> Acesso em: 02 fev. 2023.

SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016. 3 volumes.

Si Netflix fuera un país. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/176487-si-netflix-fuera-un-pais>> Acesso em: 10 mar. 2022

SNIGURA, M. *Netflix rejeitou The Handmaid's Tale*. The Handmaid's Tale Brasil. Disponível em: < <https://www.handmaidsbrasil.com/2020/06/netflix-rejeitou-handmaids-tale.html>> Acesso em: 04 out. 2022.

SPROUL, R. C. (Org.) *A Bíblia de Estudo da Fé Reformada*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Fiel, 2021.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. V. 2. n. 51. p. 19-53. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>> Acesso em: 08 out. 2021.

The Latest Technology Product Reviews, News, Tips, and Deals. Disponível em: <<https://www.pcmag.com/>> Acesso em: 27 de julho de 2022.

TOMIELLO, A. A representação historicizada dos clássicos na contemporaneidade das séries veiculadas por streaming: Hollow Crown. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, 2(22/1), 260–279, 2019. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3743>> Acesso em: 14 dez. 2022.

_____. *Shakespeare e seu lugar no teatro de grupo contemporâneo brasileiro: 'Sua Incelença, Ricardo III' dos Clowns de Shakespeare*. Dissertação de Mestrado (UEM). Universidade Estadual de Maringá. 238p. 2018.

TORRES, W. L. Tartufo: entre cena e texto: apontamentos sobre um clássico. IN: *Folhetim: Teatro do pequeno gesto*. Nº 6, Jan-abr/ 2000. (p.44-53)

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. *Folhetim: teatro do pequeno gesto*. Vol. 13. Abr-jun. 2002. p. 9-37.

VALENZUELA, S. T. *Once upon a time: da literatura para a série de TV*. São Paulo: Chiado Editora, 2016.

VELHINHO, A. et. al. Amplificar a Experiência dos Telespectadores Através da Personalização e Unificação de Conteúdos: o Projeto UltraTV. In.: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

Viaje al fondo de Netflix. Disponível em: <<http://papel.revistafibra.info/viaje-al-fondo-de-netflix/>> Acesso em: 10 mar. 2022.

WHITE, J. J. *Bertolt Brecht's dramatic theory*. New York: Camden House, 2004.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: MG: PUCMinas, 2016.

WOLFF, M. *Televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital*. Tradução: Ana Paula Corradini, Guilherme Miranda e Luiza Leal da Cunha. São Paulo: Globo, 2015.

WRAY, R. Shakespeare and the new discourses of television: quality, aesthetics, and *The Hollow Crown*. *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*. v. 105(1). p. 76-92. 2021.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 10 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.