



Marina Burdman da Fontoura

**O fim do fim? Temporalidades
contemporâneas e streaming**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação pelo Programa de pós-graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Abril de 2025



Marina Burdman da Fontoura

**O fim do fim? Temporalidades
contemporâneas e streaming**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social - Puc-Rio

Eduardo Miranda da Silva

Departamento de Comunicação Social - Puc-Rio

Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social - Puc-Rio

Marcio de Vasconcellos Serelle

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG

Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense - UFF

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Marina Burdman da Fontoura

Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e graduada em Comunicação Social pela PUC-Rio. Foi bolsista-pesquisadora do Departamento de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. É roteirista e curadora de conteúdos audiovisuais, com trabalhos feitos para HBO Max, Vitrine Filmes, Multishow, Conspiração Filmes, Canal Curta! entre outros.

Ficha Catalográfica

Fontoura, Marina Burdman da

O fim do fim?: temporalidades contemporâneas e streaming / Marina Burdman da Fontoura ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2025.

157 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2025.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Temporalidades. 3. Futuro. 4. Fim. 5. Fechamento. 6. Streaming. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Sob as árvores inglesas fiquei meditando nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolável e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arzoais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de veredas que voltam, mas de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os astros. Absorto nessas imagens ilusórias, esqueci meu destino de perseguido. Senti-me, por um tempo indeterminado, senhor da percepção abstrata do mundo.

Jorge Luis Borges, *O jardim de veredas que se bifurcam*

Agradecimentos

À Vera, que me deixa sem palavras depois de ter escrito tantas nesta tese. Agradeço as conversas, os conselhos, o carinho, a companhia, as histórias, as risadas, as viagens, os bares e, principalmente, o infinito conhecimento que compartilhou comigo ao longo desses mais de dez anos, desde meus primeiros passos como pesquisadora. Não seria a pessoa que sou hoje se não fosse a Vera, e seu conhecimento certamente vai reverberar em todos os futuros possíveis de serem construídos, em qualquer regime de temporalidade.

À minha mãe, por estar sempre por perto, por me apoiar, por dividir comigo a minha história e por me dar tanto orgulho.

À Gabi, minha parceira de vida, pelas trocas diárias e pelo amor sem o qual qualquer tarefa seria mais difícil, ou ao menos mais sem graça.

Ao meu pai, que sempre me incentivou e hoje deixa saudades. Ao meu irmão, por me mostrar que mesmo na diferença é possível construir carinho.

À Tati Siciliano e ao Márcio Serelle, que, para além das ótimas sugestões na qualificação, deixaram suas marcas em mim em congressos, aulas e leituras essenciais para a construção desta tese. Agradeço com muito carinho a generosidade que sempre tiveram comigo.

Ao Edu, amigo querido, pensador que tanto admiro e escuto com toda a atenção, meu grande indicador de textos e histórias. Que felicidade enorme ter o meu caminho se cruzado com o seu.

Aos meus queridos colegas com quem tive o prazer de compartilhar esses anos de doutorado. Vocês potencializaram minhas reflexões e tornaram esses anos ainda mais alegres.

Aos professores do PPGCOM, em especial Bruna Aucar, pelas aulas, momentos e trocas.

Ao Departamento de Comunicação e a todos que nele trabalham com tanta dedicação e competência.

À PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

Resumo

Fontoura, Marina Burdman da; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **O fim do fim? temporalidades contemporâneas e streaming**. Rio de Janeiro, 2025. 157p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As últimas décadas têm sido marcadas por mudanças significativas na experiência com o tempo. Fatores como a aceleração do consumo, o declínio de ideais utópicos e o avanço das tecnologias digitais colocam-nos diante de uma expansão do presente e de um enfraquecimento da ideia de futuro. Nesse cenário, categorias como as de “início” e “fim” também vêm sendo abaladas, tensionando a temporalidade teleológica que predominou no período moderno no ocidente. O fim vem sendo tematizado na ficção contemporânea em narrativas que assumem uma perspectiva distópica: no tempo das catástrofes, o fim é tratado como algo cada vez mais próximo do presente e não como um evento esperado em um futuro longínquo. Por outro lado, a possibilidade de um fim parece distante quando narrativas ficcionais, regidas pelo tempo do mercado e veiculadas em plataformas digitais, acabam por expandir-se, ampliando o tempo do consumo e adiando o seu fechamento como obra acabada no âmbito estrutural. Além disso, se observarmos as plataformas de streaming, notamos formas de espetatorialidade que parecem suprimir categorias como a de espera, abolindo intervalos e fazendo com que o assistir a uma ficção seriada, por exemplo, seja quase ininterrupto, protelando o fim da experiência do espectador. Considerando as questões levantadas, o *corpus* de análise foi selecionado de modo a contemplar as expansões do universo ficcional por campos diversos da produção cultural, o que nos levou a colocar em diálogo não só obras audiovisuais, como filmes e séries, mas também literárias e musicais.

Palavras-chave:

Temporalidades; futuro; fim; fechamento; streaming; narrativas audiovisuais; espetatorialidade

Abstract

Fontoura, Marina Burdman da; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **The end of the end? Contemporary temporalities and streaming.** Rio de Janeiro, 2025. 157p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The last few decades have been marked by significant changes in the experience of time. Factors such as the acceleration of consumerism, the decline of utopian ideals and the advance of digital technologies have left us facing an expansion of the present and a weakening of the idea of the future. In this scenario, categories such as “beginning” and “end” are also being shaken up, putting a strain on the teleological temporality that predominated in the modern period in the West. The end has been thematized in contemporary fiction in narratives that take on a dystopian perspective: in the time of catastrophes, the end is treated as something increasingly close to the present and not as an event expected in the distant future. On the other hand, the possibility of an end seems distant when fictional narratives, governed by market time and published on digital platforms, end up expanding, extending the time of consumption and postponing their closure as a finished work in the structural sphere. Furthermore, if we look at streaming platforms, we notice forms of spectatorship that seem to suppress categories such as waiting, abolishing breaks and making watching serialized fiction, for example, almost uninterrupted, delaying the end of the viewer's experience. Considering the issues raised, the *corpus* of analysis was selected in order to contemplate the expansions of the fictional universe into different fields of cultural production, which led us to put into dialog not only audiovisual works, such as films and series, but also literary and musical works.

Keywords:

Temporalities; future; end; closure; streaming; audiovisual narratives, spectatorship

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Viver o presente: tecnologias, crise e regimes de temporalidade.....	18
1.1 O futuro	19
1.2 A crise	33
Capítulo 2: "Tempo é dinheiro": a expansão da temporalidade do consumo de produtos culturais	49
2.1. O mercado como regulador da esfera artística	52
2.2. O tempo do consumo: antecipações e postergações	61
Capítulo 3: O streaming e a espectralidade de obras audiovisuais: a supressão da espera.....	80
3.1. O fluxo e o arquivo	85
3.2. Espectralidade e algoritmo	99
Capítulo 4: A temporalidade narrativa das séries audiovisuais: o fim do fim?	110
4.1. Os fios perdidos nas narrativas seriadas contemporâneas.....	121
Conclusão	140

Introdução

A peça *Crucial Dois Um*, de Paulo Scott, imagina um mundo em que é possível adiar a morte por 21 horas; com um serviço contratado, as pessoas mortas dispõem desse intervalo de quase um dia para resolver situações que ficaram pendentes no mundo dos vivos. Acontece que, nesse universo, não são as pessoas físicas que podem contratar esse serviço, e, sim, as empresas para as quais trabalham – para que alguém possa ter acesso à sobrevida, é preciso reservar dois terços desse tempo para pagar dívidas e quitar possíveis pendências com suas empresas e patrões. Acrescenta-se a isso o fato de só funcionários com altos cargos terem acesso a esse suposto benefício, que também passa a ser utilizado como forma de chantagem para que revelem informações privilegiadas antes de morrerem de vez.

Entre outros fatores, a peça chama a atenção para um processo de capitalização do tempo: quando mostra a possibilidade de adiamento da morte com objetivos ligados ao capital, sendo esse serviço uma exclusividade de grandes corporações, *Crucial Dois Um* discute como nosso tempo de vida – e, no caso, também de morte – vem sendo invadido pela lógica do mercado. Se a morte é a inevitabilidade do fim, frequentemente abordada pelo senso comum como a única certeza da vida, no cenário imaginado pela peça essa suposta certeza é colocada em dúvida. O fim, nesse caso, não é respeitado, e, sim, adiado em decorrência de determinadas exigências do capital. Mediada por uma nova técnica, essa ação é voltada não para uma expansão do indivíduo no tempo e no espaço, mas para a sua inserção em uma lógica em que seu tempo é enxergado como uma oportunidade de extração de dinheiro.

Crucial Dois Um aborda alguns fenômenos contemporâneos ligados à experiência da temporalidade que vêm sendo representados na produção artística e que também têm se tornado comuns nas mais diversas esferas cotidianas. Nas últimas décadas, encontramos-nos diante de mudanças profundas na vivência do tempo, e, diante do ritmo acelerado do mercado e das novas tecnologias, vemos a instância do presente crescer e se tornar predominante em relação à do passado e à do futuro. O ato do consumo, por exemplo, tem assumido cada vez mais um caráter

de urgência, devendo ser realizado hoje, agora; nesse cenário, até mesmo a política vem se afastando da elaboração de projetos que miram o caminhar para um futuro, priorizando ações de efeito imediato.

Em nosso dia a dia, o predomínio dessa dimensão temporal também se faz visível – não à toa, estamos diante da valorização de discursos que, aliados à lógica do capital, buscam manter o indivíduo no presente. A ideia do *mindfulness*, quando deslocada de seu contexto cultural, e a popularização da autoajuda não só em livros, mas também na figura dos *coaches*, que pregam resoluções rápidas para problemas complexos, são apenas alguns exemplos que evidenciam a força que essa categoria temporal desenvolve em relação a outras. Nesse cenário, não só o futuro se enfraquece, mas o passado passa muitas vezes a ser valorizado não enquanto uma instância ligada à construção de memória, mas enquanto produto. O *vintage*, por exemplo, torna-se agradável aos olhos do capital, sendo, de alguma forma, transformado em mercadoria e fazendo com que o passado perca, em parte, a potência política quando se vê deslocado de sua inserção na história. Nesse sentido, o fio da continuidade do tempo se enfraquece, o passado, o presente e o futuro mantêm uma relação de contiguidade face também à mistura de temporalidades que acompanha o crescimento das tecnologias digitais – na tela do computador, como veremos, torna-se bastante difícil a distinção rígida entre o ontem, o hoje e o amanhã.

Essas mudanças na experiência com o tempo, como se pode perceber, acontecem nas mais variadas esferas. Interessa-nos, nesta tese, entender como elas têm se manifestado no audiovisual, especificamente em narrativas seriadas. Optar-se-á por se debruçar sobre a lógica dos streamings, que parecem ser bons representantes, no campo da produção cultural, das questões a serem investigadas. Essas plataformas espelham profundas mudanças em nossa maneira de conceber o tempo e trazem consigo duas das principais características a serem investigadas na tese: uma ligação estrita com a lógica do capital e o fato de serem impensáveis fora de um contexto de avanços das tecnologias digitais. Entende-se que tecnologia e capital são cruciais para pensar o tempo hoje, e, a partir da observação da lógica das plataformas de streaming, será possível pensar mudanças mais amplas que vêm ocorrendo no campo da arte.

Investigaremos algumas transformações que essas plataformas estimulam tanto no campo narrativo quanto no da espectralidade, e, para isso, será preciso,

em um primeiro momento, investigar mais a fundo de que temporalidades estamos falando quando falamos do tempo hoje. No primeiro capítulo, portanto, faremos uma análise do que vem sendo discutido no campo da historiografia sobre a costura das instâncias temporais do passado, do presente e do futuro. Nesse sentido, como já se observou, identificar-se-á um certo declínio da categoria de futuro; diante de um enfraquecimento de ideais utópicos no campo da política e de uma aceleração do tempo ditada pelo ritmo do mercado e das tecnologias digitais, vemos a instância do presente se agigantar.

Nesse primeiro eixo da pesquisa, discutir-se-á algumas representações do futuro na ficção contemporânea, principalmente audiovisual, para que se possa entender como seu imaginário vem sendo construído em consonância com mudanças políticas, econômicas e sociais que temos presenciado. Nesse sentido, é possível notar em obras como *Black Mirror* e *Years and Years*, conhecidas por abordar de forma bastante contundente alguns problemas do cenário contemporâneo, que o futuro vem sendo considerado como algo cada vez mais próximo do presente, colando-se a ele. Essas produções, de alguma forma, servem como uma introdução das questões a serem trabalhadas nos capítulos seguintes, uma vez que permitem que entendamos um pouco mais sobre as relações que traçamos hoje com o tempo, principalmente com a instância do futuro.

O segundo capítulo dará prosseguimento às questões abordadas no primeiro; nele, discutiremos como a categoria de “fim” tem sofrido mudanças no cenário contemporâneo quando se pensa o campo da produção cultural. Nesse eixo de investigação, abordar-se-á as influências mútuas que se estabelecem hoje entre mercado, tecnologia e temporalidade no campo da arte. A ideia de obra acabada vem perdendo força e dando lugar à ideia de obra como processo: diante das infinitas possibilidades que as mídias digitais nos oferecem e das exigências do mercado, os conteúdos transbordam plataformas e formatos e se espalham, dando origem a outros diversos produtos que dialogam entre si. Nesse capítulo, ver-se-á, a partir de exemplos como *Coringa: delírio a dois* e *Barbie*, como os paratextos dessas obras acabam gerando, ao mesmo tempo, uma antecipação da fruição e também uma postergação de seu fim com o objetivo de ampliar o tempo do consumo. Hoje, é cada vez mais difícil fixar os conteúdos em fronteiras e limites rígidos. Principalmente em decorrência das demandas do mercado, as obras continuam se expandindo, adiando cada vez mais o seu fim.

No terceiro eixo de investigação, abordaremos o não-fim estimulado por plataformas de transmissão e distribuição de conteúdos. Nelas, filmes, séries e novelas estão interconectados, um começando após a conclusão do outro sem qualquer pausa, lançando o espectador em uma sucessão infinita de conteúdos. No streaming, o fim de algum programa se liga automaticamente ao início de outro; na Netflix, por exemplo, não é possível ao menos ler uma sinopse sem que algum conteúdo se inicie automaticamente. Aqui, torna-se importante, para tratar da espectadorialidade do streaming, abordar também algumas mudanças que vêm acontecendo em relação, por exemplo, à televisão broadcast.

Em seu livro *Cenas da vida pós-moderna* (2013), Beatriz Sarlo fala sobre como o fenômeno do zapping representou mudanças na leitura de produtos audiovisuais. Ela levanta questões pertinentes para pensar como tecnologias como o controle remoto podem vir acompanhadas de profundas mudanças na espectadorialidade. Segundo ela, “o controle remoto é uma arma dos espectadores que apertam botões fazendo cortes onde os diretores de câmera não tinham previsto” (p.77); ele “não ancora ninguém em parte alguma: é a sintaxe irreverente e irresponsável do sonho produzido por um inconsciente pós-moderno que embaralha imagens planetárias” (p.78). Sarlo, então, afirma que as “velhas leis da narração visual que legislavam sobre o ponto de vista, a passagem de um tipo de plano a outro de abertura maior ou menor, a duração correspondente dos planos, a superposição, o encadeamento, a fusão de imagens, são revogadas pelo zapping” (p.78).

No terceiro capítulo, faremos questionamentos que se dão na mesma linha que foi proposta por Sarlo: a partir de investigações sobre a lógica televisiva e a forma cultural seriada, indagaremos de que maneira o streaming tem possibilitado determinadas mudanças na espectadorialidade de produtos audiovisuais. Com ele, por exemplo, categorias como a de “espera”, fundamental para o espectador desse tipo de narrativa desde, pelo menos, os folhetins, vêm sofrendo modificações. A temporalidade da fruição das obras se altera profundamente quando todos os episódios de uma temporada de série são lançados de uma só vez, e isso também tem efeitos na forma como esses conteúdos são escritos e produzidos – constatação que nos levará a um quarto eixo investigativo, focado no âmbito estrutural das narrativas.

No último capítulo, observar-se-á como algumas questões ligadas à fruição do tempo têm se refletido nos modos de narrar. No streaming, categorias como a do gancho narrativo, do arco dramático e das reviravoltas manifestam-se também de outras formas para além daquelas presentes em narrativas mais tradicionais, inspiradas em manuais de roteiro. Investigaremos, portanto, como o enfraquecimento da ideia de fim se faz presente também no âmbito narrativo, quando episódios são feitos para serem assistidos todos de uma só vez nas chamadas maratonas. A partir de séries como *Ruptura*, *Big Little Lies*, *Master of None*, entre outras, indagaremos o que as fraturas na categoria de fim observadas no âmbito do tecer narrativo deixam entrever sobre um cenário mais amplo de mudanças na concepção do tempo.

Aqui, é preciso observar que se tem consciência de que os quatro eixos escolhidos para guiar este trabalho estão longe de dar conta de todas as questões que serão levantadas ao longo da tese. Eles não esgotam e não pretendem esgotar o tema trabalhado, uma vez que existem incontáveis formas de abordar a questão das temporalidades contemporâneas, inclusive quando pensadas em relação ao streaming. Seria possível, inclusive, trazer discussões do campo da Física, presentes, por exemplo, no livro *A ordem do tempo*, de Carlo Rovelli, que aborda temas potencialmente pertinentes sobre o fluxo do tempo e o entrelaçamento entre passado, presente e futuro. Seria possível, também, debruçarmo-nos em análises mais técnicas das plataformas de streaming para entendermos em números como a espetatorialidade tem se dado – por mais que se saiba que os dados relativos à audiência são dificilmente revelados por essas plataformas.

Os questionamentos teóricos levantados sobre o tema da temporalidade, por sua vez, também poderiam ser discutidos em diferentes perspectivas. Não à toa, optar-se-á, em determinados momentos da tese, por uma certa indeterminação entre literatura, cinema e narrativas seriadas e audiovisuais como um todo. Em outros momentos, utilizar-se-á inclusive a ficção como lugar teórico, uma vez que ela nos proporciona a possibilidade de reflexões bastante aprofundadas sobre o tema, que muitas vezes não são possíveis por meio de outras formas de debate.

Diante do enorme número de possibilidades que o tema permite, foi preciso escolher algumas linhas para guiar o pensamento. Uma questão que se mostrou importante desde o início da pesquisa e que mobilizou a escolha pelo estudo da lógica do streaming foi a amplitude das transformações em diversas instâncias que

vêm acompanhando algumas inovações tecnológicas das últimas décadas. Nesse sentido, podemos lembrar do que disse Pierre Lévy em *As tecnologias da inteligência* (2010) ainda no início da década de 1990. No livro, ele defende o estudo da técnica como um dos maiores temas políticos e filosóficos do nosso tempo. Para Lévy, técnica, política e projetos culturais misturam-se de forma inextricável (p.8); para que se pense um desses fatores, torna-se difícil dissociá-lo dos outros dois.

O filósofo aponta que “a filosofia política e a reflexão sobre o conhecimento cristalizaram-se em épocas nas quais as tecnologias de transformação e de comunicação estavam relativamente estáveis ou pareciam evoluir em uma direção previsível” (p. 7), o que teria mudado com as tecnologias digitais. Ele identifica o surgimento de um “campo de novas tecnologias intelectuais aberto, conflituoso e parcialmente indeterminado” (p. 9):

Vivemos hoje uma redistribuição da configuração do saber que havia se estabilizado no século XVII com a generalização da impressão. Ao desfazer e refazer as ecologias cognitivas, as tecnologias intelectuais contribuem para fazer derivar as fundações culturais que comandam nossa apreensão do real (p.10).

Assim como faz o filósofo, que diz querer se afastar de um determinismo tecnológico, nesta tese não enxergamos as tecnologias como causadoras desse tipo de transformação; no entanto, não se pode deixar de observar que mudanças no âmbito tecnológico têm, desde sempre, caminhado junto com transformações em diversas outras esferas. Com as tecnologias digitais e inteligentes, isso não é diferente. Hoje, como se sabe, estamos diante de um cenário de intensas mudanças, e a técnica é vista frequentemente em uma lógica bastante dicotômica: ou como a salvação para muitos de nossos problemas, ou como algo que causará a nossa destruição. Sobre isso, Lévy diz:

O cúmulo da cegueira é atingido quando as antigas técnicas são declaradas culturais e impregnadas de valores, enquanto as novas são denunciadas como bárbaras e contrárias à vida. Alguém que condena a informática não pensaria nunca em criticar a impressão e menos ainda a escrita. Isto porque a impressão e a escrita (que são técnicas!) o

constituem em demasia para que ele pense em apontá-las como estrangeiras. Não percebe que sua maneira de pensar, de comunicar-se com seus semelhantes, e mesmo de acreditar em Deus (como veremos mais adiante neste livro) são condicionadas por processos materiais (p.15).

Segundo ele, “quando uma circunstância como uma mudança técnica desestabiliza o antigo equilíbrio das forças e das representações, estratégias inéditas e alianças inusitadas tornam-se possíveis” (p.16). Nesta pesquisa, buscaremos entender como esse cenário em aberto identificado por Lévy tem favorecido, antes de tudo, os interesses do capital, que vem, de alguma forma, colonizando os novos territórios espaciais e temporais abertos por essas tecnologias. O filósofo lembra que “uma infinidade heterogênea de agentes sociais exploram as novas possibilidades em proveito próprio (e em detrimento de outros agentes), até que uma nova situação se estabilize provisoriamente, com seus valores, suas morais e sua cultura locais” (p.16). Hoje, isso é feito, majoritariamente, por empresas gigantes do ramo da tecnologia, que, como veremos no capítulo 3, apropriam-se do nosso tempo e da nossa atenção, o que se reflete também na produção artística.

Frente a esse cenário, quando se fala do campo cultural e de sua inserção na lógica do capitalismo tardio, é impossível não lembrarmos dos streamings. Para investigar principalmente a produção audiovisual contemporânea, não se pode ignorar o significado dessas plataformas e o que elas vêm despertando no âmbito da espetatorialidade e da construção de narrativas. Como se afirmou acima, esse tema poderia ser investigado por diversos pontos de vista; por isso, optar-se-á por não tentar esgotá-lo, o que seria uma tarefa irrealizável, mas, sim, por levantar e aprofundar alguns pontos desses muitos caminhos possíveis. Levando em consideração o complexo cenário que tem se formado, também não se pretende, nesta tese, alcançar respostas para as diversas perguntas que serão feitas. O que se busca é justamente propor caminhos diversos de pensamento que não se querem, em nenhuma instância, definitivos.

Partiremos, assim, da questão principal: “que lugar ocupa o fim hoje nas narrativas seriadas contemporâneas?” para, a partir dela, tangenciar diversos outros tópicos que a acompanham. A opção por um texto por vezes ensaístico se deve justamente à natureza errante do tema da pesquisa: os pontos de vista são múltiplos,

assim como os caminhos a seguir, os objetos a investigar e o arsenal teórico disponível para os debates propostos. Dessa consciência vem também o fato de a conclusão do trabalho, em vez de buscar respostas, abrir espaço para outros temas e questionamentos, que pretendemos desenvolver em futuras pesquisas.

Trata-se, como se pode perceber, de um assunto que abarca muitas contradições e poucas respostas. Ao longo da tese, por exemplo, deparamo-nos com a ironia que constitui constatar que, ao mesmo tempo em que a temporalidade teleológica encontra-se enfraquecida, uma das formas culturais mais consumidas contemporaneamente ser a das narrativas seriadas, que têm na teleologia e na causalidade um pilar para sua construção. Veremos, no entanto, no capítulo 4, que até mesmo essas características das narrativas seriadas vêm sendo abaladas, seja propositalmente ou involuntariamente – isso é, quando optam por fazer desvios de seu fio condutor ou quando são obrigadas a serem interrompidas antes do momento ou até mesmo estimuladas a continuar quando a história estava prevista para chegar ao fim.

Nesta tese, pretendemos olhar com cuidado para todas essas nuances, entendendo que nenhum fenômeno é absoluto, ainda mais em um cenário em transformações tão constantes quanto o que vivemos. Busca-se, aqui, identificar fraturas, comentar contradições, e não decretar certezas. Trata-se, antes de tudo, de uma investigação sobre o tempo hoje; pensado em relação às tecnologias digitais e em sua inserção em um contexto de capitalismo tardio, intenta-se dar início a uma complexa análise de possíveis reflexos desse cenário no campo artístico, mais especificamente nas narrativas seriadas audiovisuais veiculadas em plataformas de streaming.

Capítulo 1: Viver o presente: tecnologias, crise e regimes de temporalidade

*No meio das coisas, buscamos a plenitude do tempo,
um começo, meio e fim em concórdia.
Frank Kermode, O sentido de um fim*

Ao longo das duas últimas décadas, tem-se notado nas mais diversas instâncias mudanças em relação à experiência do tempo. No contexto atual de tecnologias cada vez mais rápidas, além de um consumo acelerado, deparamo-nos com uma lógica de acúmulo e obsolescência de produtos, acontecimentos e informações. Nesse sentido, não apenas a esfera econômica se vê afetada, mas também a política, artística, jurídica, entre tantas outras, que passam a atender a uma lógica de urgência; queremos o hoje, queremos agir no agora.

Nesse contexto, observam-se novas articulações entre as categorias de passado, presente e futuro, e a temporalidade é entendida de forma cada vez mais distante do que um dia a modernidade concebeu como uma estrutura linear. As tecnologias digitais, ao lado de algumas das novas facetas do capitalismo contemporâneo, permitem-nos imergir em um espaço em que a cronologia é embaralhada: o espaço e o tempo se fundem em um ambiente digital que não trabalha primordialmente com setorizações ou categorizações, e, sim, dispõe lado a lado textos e imagens produzidos em épocas e contextos totalmente diferentes.

Quando pensada politicamente, a experiência da temporalidade também tem suas estruturas abaladas; a dificuldade de elaboração de projetos coletivos se torna cada vez maior em um contexto de valorização do indivíduo e de repartição das demandas coletivas. Nesse sentido, as utopias que povoaram os últimos dois séculos dão lugar a um sentimento de estagnação: o horizonte de expectativas descrito por Koselleck (2015) se torna nebuloso, e o presente acaba sendo privilegiado em relação ao futuro.

É evidente que o fenômeno da temporalidade é complexo e a articulação das categorias de passado, presente e futuro sempre se deu das mais variadas maneiras, em diferentes culturas. Se pensarmos na temporalidade hegemônica ocidental, inclusive, diversos fatores indicam reconfigurações em sua experiência de tempos em tempos. Isso nos leva à necessidade de aprofundar a discussão para buscar entender não só o cenário em que estamos, mas também distinguir quais das afirmações, por vezes apocalípticas demais ou resignadas demais, que já se tornam comuns sobre as novas vivências temporais, aplicam-se ao nosso contexto. Onde, de fato, situamo-nos no espaço-tempo? Estamos mesmo irremediavelmente presos no presente, como apontam alguns pensadores? O que resta da estrutura linear moderna, ou jamais fomos modernos, como aponta Bruno Latour (2019)? Quais são as possíveis saídas desse encarceramento no presente que historiadores identificam? E mais (ou simplesmente): onde está o futuro?

1.1 O futuro

No artigo "Políticas do tempo, políticas da história: quem são meus contemporâneos?", María Inés Mudrovic discute como a periodização é uma maneira de agir sobre o tempo. A partir de situações como a instauração do Ministério da Modernização na Argentina, que tiraria o país do estado "'arcaico', típico do 'século XIX'" (2021, p.2), e o Brexit, que é frequentemente afirmado como uma tentativa de "voltar para trás", a autora mostra como situar certo grupo em relação a outros em um determinado tempo histórico é um ato político:

Em consonância com essa ideia, argumento que as distinções temporais entre presente, passado e futuro são distinções performáticas, ou seja, resultados de ações linguísticas realizadas no presente. Quando periodizamos, realizamos ações que não devem ser confundidas com apenas descrever o que é o tempo histórico. Ao periodizarmos, fazemos mais do que falar sobre o tempo: discriminamos, por exemplo, quem ou o que pertence ao passado ou ao presente (p.2).

Ela explica que a ideia de contemporaneidade como forma de adequação a um presente compartilhado se instaurou no século XIX, quando se passou a afirmar

que a Revolução Francesa teria erguido uma barreira entre o presente e o que passaria a ser chamado de Antigo Regime. Mudrovcic lembra que, ao longo dos últimos séculos, o que está fora do presente passou a ser chamado de anacrônico – a partir do discurso europeu e estadunidense, outras culturas teriam se tornado anacrônicas, assim como pessoas e grupos que não vivem ou concordam com os valores estabelecidos como sendo "do presente".

Se a união entre tempo e espaço foi uma das condições para a criação do conceito de contemporâneo a partir do estabelecimento do Meridiano de Greenwich como referencial para as mais diversas temporalidades (2021, p.8), hoje, com a fusão de múltiplos tempos em um mesmo espaço digital, é possível indagar como ficaria o compartilhamento de um presente único, mesmo que se saiba que ele nunca existiu para além do campo discursivo. Nesse sentido, a sensação de não-pertencimento a um presente compartilhado pode gerar, em alguns casos, um sentimento de anacronismo em relação ao nosso próprio tempo; somos pertencentes e estranhos ao presente, que se mostra fragmentado em múltiplas temporalidades reunidas em um único espaço.

Além disso, se observarmos o contexto atual de aceleração desenfreada, o futuro e o presente parecem estar, de certa forma, fundindo-se. Com inovações tecnológicas que reproduzem realidades artificiais e estabelecem um padrão de consumo que busca a rápida atualização dos produtos em uma lógica de obsolescência programada, temos uma estética que se aproxima à de um futurismo. A presença de múltiplas telas e as possibilidades de interação no ambiente digital nos fazem imergir em uma sensação de futuro, o que nos leva a um sentimento de descompasso: vivemos um futuro imaginário, mas, diante de uma realidade que ainda não garante nem mesmo condições básicas para boa parte da população, estamos longe do futuro no sentido moderno, correspondente a um lugar melhor para o qual o caminhar da história nos levaria. O futuro está aqui, mas ele parece não chegar, transformando-se em um enorme presente.

No ensaio "A ficção como cesta: uma teoria" (2020), a escritora Ursula Le Guin idealizou a temporalidade ficcional como uma cesta, ou recipiente: "um livro carrega palavras. Palavras guardam coisas. Elas carregam sentido. Um romance é uma caixa de medicamentos, guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco" (p.5). Ela completa que, quando passou a escrever ficção científica, teria começado a carregar essa "cesta pesada de coisas" (p.6). Para ela, a

ficção científica, assim como um recipiente, deveria englobar múltiplas possibilidades temporais e narrativas. Em uma crítica à ficção linear e causal, ela declara acreditar no fim da categoria de história tal como teria sido concebida nos séculos anteriores. Para Le Guin, a realidade também deveria ser concebida como uma cesta:

Se, no entanto, evitarmos o modo linear, progressivo, da Flecha-(assassina)-do-Tempo do Tecno-Heróico, e redefinirmos a tecnologia e a ciência como primordialmente uma cesta de culturas, em vez de uma arma para a dominação, um agradável efeito colateral é possibilitar que a ficção científica seja vista como um campo muito menos rígido e estreito, não necessariamente prometeico ou apocalíptico e, de fato, menos um gênero mitológico do que realista. É um estranho realismo, mas é uma estranha realidade (p.6).

Ao longo do ensaio, Le Guin defende a teoria da cesta como uma oposição a uma cultura e forma de narrar masculinas, associando o recipiente a um "(...) ventre do universo, esse útero de coisas em gestação e esse túmulo de coisas que um dia foram, essa história sem fim" (2020, p.6). Apesar de o texto ter sido escrito na década de 1980, é possível fazer um paralelo entre a cesta idealizada por Le Guin e o que se fala dos meios digitais hoje: infinitos, sem uma linearidade ou cronologia ordenada. Isso, no entanto, não significa, como se sabe, que, na internet, assim como nos arquivos, muitas vezes apontados como não-hierárquicos, como se discutirá futuramente, não haja algum tipo de ordenação igualmente baseada em estruturas de poder tão preconceituosas quanto às que a escritora apontou em seu ensaio.

É preciso, nesse caso, fazer distinções entre os modos de narrar, seus suportes e as apropriações feitas deles. Assim como a história e a narrativa, em seus diferentes meios, podem ou não servir como instrumentos de dominação, muitos conteúdos veiculados nessas cestas digitais, na prática, também têm servido a interesses de classes dominantes e reforçado as ideologias do capitalismo neoliberal. Não é a história ou a narrativa que promovem a dominação, e, sim, a utilização que se tem feito delas.

Dessa forma, apesar de se discordar do ensaio em alguns aspectos e sabendo que Le Guin não falava das tecnologias digitais quando propôs sua teoria, sua leitura nos é interessante para que se possa refletir sobre novas organizações temporais que

vêm sendo experienciadas e discutidas ao longo das últimas décadas. O não-fim apontado por ela, assim como a cesta, são caminhos interessantes para pensar a temporalidade atual e suas novas facetas, principalmente em diálogo com as tecnologias digitais.

Isso nos leva, mais uma vez, à pergunta: o que é estar no nosso tempo? Como fazer essas indagações sem cair na politização performática que Mudrovic aponta, excluindo determinados grupos, ou reforçar discursos dominantes, como nos alertou Le Guin? Para que se possa caminhar com as reflexões, é preciso destacar, em um primeiro momento, que se tem consciência de que sempre houve diversas temporalidades em convívio, e que a temporalidade moderna, linear, projetiva, foi, para muitos, inclusive para nós, latino-americanos, uma imposição. No entanto, apesar de tangenciar esse debate, não se pretende esgotá-lo ou utilizá-lo como mote das reflexões desta tese, uma vez que o que nos interessa, por ora, é justamente pensar algumas mudanças e tensões na temporalidade hegemônica ocidental.

Como se viu, tem sido possível até mesmo indagar se, diante de tantos questionamentos, ainda se pode crer em uma temporalidade única que pretensamente regularia nossas experiências nas mais diversas áreas. Esses e outros questionamentos sobre a temporalidade e, conseqüentemente, sobre a história, vêm sendo feitos ao longo das últimas décadas, em que se discute e reelabora algumas categorias que balizaram o pensamento moderno. Também as noções de sujeito, de política e de arte, por exemplo, vão sendo revistas à luz da quebra de alguns paradigmas que orientaram a sociedade ocidental durante os últimos séculos.

Em *Jamais fomos modernos*, Latour aponta para uma perda de confiança dos modernos neles mesmos (2019, p.18). O declínio das utopias revolucionárias, aliado à descrença no capitalismo, teriam favorecido esse processo de questionamento de alguns dos ideais da modernidade. Latour defende, por exemplo, que, apesar do esforço que a modernidade teria feito para separar natureza e cultura, somos e sempre teríamos sido híbridos (2019, p.11). Ele levanta a hipótese de que a palavra "moderno" designa diferentes conjuntos de práticas que, na verdade, nunca foram distintas, o que indicaria que jamais teríamos existido em uma lógica dicotômica marcada por rupturas.

Isso colocaria em xeque, entre outras coisas, a produção de conhecimento no campo da história ao longo dos últimos séculos, que teria trabalhado, por

exemplo, com adjetivações como "vencedores" e "vencidos". Segundo a visão do pesquisador, "não podemos mais assinalar a flecha irreversível do tempo nem atribuir um prêmio aos vencedores" (2019, p.20), e nada mais nos permitiria dizer se revoluções continuam os antigos regimes ou os encerram, isso é, se algum dia essas categorias modernas efetivamente se aplicaram na prática. Esses questionamentos da historiografia ocidental, como se sabe, não são novos e vêm sendo feitos, pelo menos, desde quando Nietzsche elaborou sua segunda consideração intempestiva no século XIX. Eles, no entanto, vêm ganhando outras facetas com as novas tecnologias e com algumas das mudanças que vêm ocorrendo na lógica do capital.

Em "Crer em história", François Hartog discute a diferença entre crer na história e crer em história: o primeiro seria como crer em Deus, no mais alto grau; o segundo, em um nível inferior, consistiria em crer que "existe uma história ou história em ação de uma maneira ou de outra" (2017, p.10). Ele lembra o que Hegel nomeia como "astúcia da razão", e defende que, com ela, a história teria se tornado ela mesma a doutrina da salvação (2017, p.15). O homem, na modernidade, contribuiria para o fazer da história: "uma história que por certo lhe escapa, mas que não por isso precisa menos de seu concurso para se realizar. E, no fundo, quanto mais ele sabe disso, melhor ele a faz, pois assim está devidamente advertido de seus limites e de suas ignorâncias" (2017, p.15). Para Hartog, no período moderno, o homem cria que fazia a história, pois o fazer seria uma modalidade do crer. Isso, no entanto, teria mudado:

Na Europa, o sentido da história não resistiu aos desafios e aos crimes do século XX - que se entenda por sentido, significado, realização, ou simplesmente direção - e, com ele, deteriorou-se a noção de história universal que o primeiro século XIX havia elevado a tão alto grau. (...) Da guerra de 1914, com seus milhões de mortos, suas imensas e intermináveis batalhas, suas ruínas e convulsões que se seguiram, surgiram seu durável e multiforme questionamento, mas também reafirmações brutais, seguras de si e imensamente mortíferas. As consequências da Segunda Guerra Mundial, mais exatamente o que se seguiu (com todo o trabalho de memória que se pôs em movimento), levaram ao limite as interrogações sobre a *Sinnlosigkeit* da história: sua ausência fundamental de sentido ou perda de todo sentido. Quanto à 'ilusão' comunista, sobre a qual François Furet interrogou-se

apaixonadamente, ela terminou com a queda da União Soviética (2017, p.23).

Hoje, não se creria mais na possibilidade de o homem fazer história; para Hartog, fazer história teria se tornado sinônimo de estudar história, e não de agir sobre ela (2017, p.20). Ele defende que, para que narrar a história ainda seja possível, é preciso que se admita uma distância entre o que se faz e o que se crê que se faz. Para isso, seria necessário o trabalho de "identificar as regularidades, apreender as continuidades ou atualizar as fendas, as roturas" (2017, p.24).

Para lidar com os questionamentos à história, portanto, pensadores têm elaborado novas formas de narrá-la e, conseqüentemente, de apreender o tempo. Reinhart Koselleck, em *Estratos do tempo: estudos sobre história*, aponta a necessidade da criação de metáforas para falar sobre o tempo. Ele afirma que, normalmente, os historiadores organizam o tratamento do tempo em dois pólos, a linearidade e a circularidade, mas que isso teria se mostrado insuficiente e enviesado. A circularidade também deveria ser pensada em termos teleológicos, pois o fim do movimento seria um destino previsto desde o início, e toda sequência histórica conteria elementos lineares e elementos recorrentes (2014, p.19). Para fugir desse impasse, trabalha com o conceito de "estratos do tempo", que daria conta da multiplicidade de coisas acontecendo de forma simultânea, em diacronia ou em sincronia, em contextos heterogêneos. Ele defende a importância dessa categoria como uma tentativa de historicização sem cair em armadilhas totalizantes:

Sem a pluralidade de estratos do tempo histórico tampouco seria possível arriscar prognósticos. Por sua singularidade, os acontecimentos e os indivíduos, bem como suas ações e omissões, dificilmente poderiam ser previstos. Mas podemos analisar as condições gerais, mais ou menos passíveis de repetição, nas quais acontecimentos futuros podem ocorrer. Esse potencial de prognóstico depende de um mínimo de repetibilidade, que precisa ser estipulado. Se assim não fosse, a humanidade despencaria paulatinamente em um nada sem fundo (2014, p.14).

Isso mostra que Koselleck, assim como Hartog, ainda acredita em algum caminhar da história, mesmo que heterogêneo e não-hegemônico. Para não cair no

"nada sem fundo" apontado pelo historiador, pensadores têm buscado alternativas mais plurais à historicização moderna ao mesmo tempo em que defendem a importância de se criar categorias que dêem conta de algum movimento, algum caminhar no tempo – o que, no entanto, tem se mostrado difícil em um contexto já referenciado em que as utopias se encontram progressivamente em descrença.

Koselleck mostra que, até o século XVIII, com as grandes navegações, as utopias não eram temporais, e, sim, espaciais. Quando os espaços utópicos teriam sido ultrapassados pela experiência, a utopia teria se estabelecido no tempo (2014, p.124). Dessa forma, uma irrupção do futuro teria ocorrido na utopia, com a incorporação da filosofia da história (2014, p.122). A partir do livro "O ano 2440", de Louis Sébastien Mercier, escrito no século XVIII, Koselleck mostra como a ficção e as utopias teriam se aproximado na busca por um futuro considerado melhor. No livro, um homem, após adormecer, acorda no ano de 2440, quando se depara com novas políticas e tecnologias. A partir da análise dessa obra, que representa um afastamento do presente e uma idealização do futuro, Koselleck defende que o autor de uma visão futurista se transformaria em produtor de sua utopia (2014, p.124), sendo o futuro alcançado não necessariamente por meio da experiência, mas da narrativa, da ficcionalização. Koselleck, então, destaca o status ficcional da utopia temporal, ou ucronia.

No artigo "O fim da história e o fardo da temporalidade", Arthur Ávila, citando James Baldwin e o racismo nos Estados Unidos, apresenta a história como um fardo a ser enfrentado para que, a partir disso, seja possível a construção de uma imaginação que a transcenda. No texto, Ávila se indaga sobre o que fazer com uma herança que não se deseja receber, e, nesse sentido, como seria possível a utilização dos diversos passados que acossam nosso presente sem nos afogarmos nele. Ele dialoga com Hayden White, que afirma que a historiografia, por causa de sua disciplinarização, seria incapaz de apontar perspectivas que ofereçam saídas para problemas de seu tempo. Ávila defende que, "cinco décadas depois, as admoestações de Baldwin e White mantêm sua urgência, ainda que não pelos motivos que as animaram inicialmente. Se naquele contexto o problema fundamental era a construção do futuro, agora ele parece ser sua imaginação mesma" (2018, p. 246).

Ávila discute uma percepção ocidental, da qual discorda, de que a história teria chegado ao fim e indaga como seria possível recuperar a historicidade de um

presente que a reprime constantemente. Ele levanta a ideia de "fim da temporalidade", e afirma que o que chama de "encarceramento no presente" nos faz "desnudar criticamente as políticas do tempo e as formas de temporalização efetuadas pela disciplina como um dos elementos fundamentais da sua 'crise' atual" (2018, p. 247).

Essa ideia de fim da temporalidade não indicaria, evidentemente, que o tempo teria chegado ao fim, mas, sim, que a percepção de que alguns modos de experimentar e representar o tempo têm se transformado, principalmente, segundo Ávila, a partir da segunda metade do século XX. O historiador afirma que estamos "perdidos entre futuros inimagináveis e passados evanescentes" (2018, p.248) e, dessa forma, citando Fredric Jameson, defende que estaríamos presos no presente, por onde teríamos um "vagar fantasmagórico".

Nesse contexto, o passado também não seria mais plenamente acessível, seja em decorrência dos traumas vividos ao longo do último século ou da enxurrada de memórias que acabariam se tornando opacas. Ele afirma que trabalhos de memória, quando não acompanhados por perspectivas autocríticas ou transcendentais, poderiam gerar uma melancolia paralisante e contraproducente na esfera política, ou uma nostalgia pura e simples, algo que considera igualmente perigoso (2018, p. 251).

Em *Regimes de historicidade: presentismo e a experiência do tempo*, Hartog também chama atenção para um consumo desenfreado, que, ao lado dos progressos tecnológicos, vem ajudando a formar uma nova categoria de presente, a que chama de presentismo (2019, p. 26). Esse "presente onipresente" reformularia os modos de articulação entre passado, presente e futuro; o passado, para ele, seria esquecido ou demasiadamente lembrado, ao passo que o futuro teria praticamente desaparecido, dando lugar a um presente estático ou interminável, eterno.

Hartog afirma que, apesar de não saber se vivemos o momento de saída da estrutura temporal moderna, este, definitivamente, seria um momento de crise. Ele utiliza a categoria "regime de historicidade" como uma ferramenta para entender esses momentos:

Aliás, um regime de historicidade nunca foi entidade metafísica, caída do céu e de alcance universal. É apenas a expressão de uma ordem dominante do tempo. Tramado por diferentes regimes de

temporalidade, ele é, concluindo, uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo - modos de articular presente, passado e futuro - e de dar-lhes sentido (2019, p.139).

Um regime de historicidade, segundo o historiador, instaura-se lentamente, dura muito tempo e passa por diversos momentos de crise. Assim, a passagem de um regime para outro comportaria momentos de sobreposição, como o que, para ele, estaríamos vivendo agora. Para pensar a questão do presente nesse suposto novo regime em formação, ele utiliza os conceitos de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa" de Koselleck. Segundo Hartog, a era moderna teria se caracterizado pela assimetria entre o campo de experiência e a expectativa, até o limite da ruptura, e isso teria suspenso a produção do tempo histórico: "daí talvez essa experiência contemporânea de um presente perpétuo, inacessível e quase imóvel que busca, apesar de tudo, produzir para si mesmo o seu próprio tempo histórico" (2019, p.39).

No regime presentista, até mesmo a historicização aconteceria no momento presente, no que chama de lógica do acontecimento (2019, p.146). Aos olhos da câmera, acontecimentos como o 11 de setembro ou, se pensarmos mais recentemente, a pandemia do Covid-19, teriam se tornado históricos enquanto ainda aconteciam. O presente, portanto, no momento que se faz, quereria se tornar histórico; ele produziria diariamente o passado e o futuro, valorizando o imediato. Dessa forma, enquanto o século XX teria sido "futurista com paixão" (2019, p.140), o presentismo instilaria a dúvida sobre o caráter inevitavelmente positivo da caminhada para o futuro (2019, p.146). Nele, nossas experiências do tempo seriam reguladas não pelas utopias, mas pelo consumo:

Nessa progressiva invasão do horizonte por um presente cada vez mais inchado, hipertrofiado, é bem claro que o papel motriz foi desempenhado pelo desenvolvimento rápido e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas e a busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa. Produtividade, flexibilidade, mobilidade tornam-se as palavras-chave dos novos administradores. Se o tempo é, há muito, uma mercadoria, o consumo atual valoriza o efêmero (2019, p.147).

Para Hartog, na lógica do acontecimento, o tempo se tornaria, ele mesmo, um objeto de consumo (2019, p.160). É preciso, nesse sentido, pensar o papel das tecnologias digitais para que a lógica presentista possa se realizar. Com o estabelecimento de um espaço que conecta uma infinidade de informações, a vivência da temporalidade acaba refletindo essa demanda acelerada por conteúdos. A lógica do consumo, dessa forma, por mais que não esteja intrinsecamente ligada às tecnologias digitais, acaba sendo reforçada por elas. Quando fala do digital, por exemplo, Ávila aponta para uma suposta ausência de temporalidade – ele levanta a possibilidade não de um tempo fora do lugar, como lamentava Hamlet, mas de lugares fora do tempo, em um sempiterno presente (2019, p. 252).

Em *Para onde foi o futuro?*, Marc Augé cita uma "ideologia do presente" característica da sociedade do consumo:

Ainda estamos na fase de denúncia dos antigos conceitos e das visões de mundo que os sustentavam. Eles são substituídos, nos dois extremos, ou por uma visão pessimista, niilista e apocalíptica, para a qual não há nada mais a compreender, ou por uma visão triunfalista e evangélica, para a qual tudo está feito ou em vias de o ser. Em ambos os casos, o passado já não traz lição alguma e não há nada a esperar do futuro (2012, p.12).

Ele identifica, nesse contexto, um afluxo de imagens e mensagens que acabaria por paralisar a história, exigindo um afastamento no tempo frente a representações de diversas ordens que fariam dela um espetáculo para o presente (2012, p.35). Ainda segundo Augé, a força das imagens seria tanta que poderíamos ser levados a acreditar que são a própria história, ou a realidade pura e simples. Esse caráter hiperreal do que chama de reino da imagem faria com que nossa existência hoje estivesse condicionada a essas imagens e ao consumo.

Para Augé, com as mídias, nossas relações seriam comandadas por códigos e regras efêmeras, e as tecnologias concorreriam com as religiões e as filosofias na tarefa de recompor o tempo e o espaço (2012, p.41). Essas mídias estruturariam nosso tempo cotidiano, sazonal e anual, arrancando-nos do passado e privando-nos do futuro, que seria nossa imaginação. Segundo o pesquisador, no entanto, não poderíamos nos contentar com uma eternidade tênue, com um tempo estagnado (2012, p. 86), uma vez que a existência de um amanhã, de um conjunto de relações

com os outros, conjuraria o absurdo de uma solidão sem objeto, sem fim. Nesse sentido, Augé indaga:

Depois das tristes experiências do século XX, o desafio é o seguinte: como reintroduzir em nossa história finalidades que nos livrem da tirania do presente, mas que não sejam a fonte de um novo despotismo intelectual e político? Como não imaginar o futuro (a mudança é, sem dúvida, tão inimaginável quanto inelutável), mas nos preparar para que ele seja, na medida do possível, o porvir de todos? (2012, p. 90).

Mesmo com algum esforço para pensar alternativas para esse cenário em formação, alguns autores, como se viu, têm tido dificuldades nessa tarefa e enxergado as mudanças na temporalidade de forma pessimista, principalmente quando pensadas em relação às novas tecnologias em ascensão. James Bridle, em *A nova idade das trevas: a tecnologia e o fim do futuro*, opõe-se profundamente ao que considera ser um futuro programado, computacional, promovido por essas mídias. Bridle afirma que, por mais que pessoas, política, cultura e tecnologia sempre tenham, de alguma forma, se emaranhado, agora isso teria se tornado inevitável (2019, p. 13).

Ele chama a atenção para o risco do que considera ser um emprego acrítico das tecnologias, que poderia nos levar para o que chama de nova idade das trevas. Defende a utilização de metáforas para descrever o mundo dos sistemas complexos e explica que essas trevas não seriam literais, mas indicariam nossa incapacidade de enxergar o que está à frente e agir de forma significativa (2019, p.20). Para Bridle, em um cenário de acúmulo de informações e conteúdos, a chave para a sobrevivência do pensamento seria a capacidade de pensar sem buscar um entendimento completo, que, segundo ele, seria impossível.

Em suas reflexões, Bridle identifica uma falta de intenção única e sólida nas redes, que se tornariam um emaranhado regido por uma insistência no aqui e agora (2019, p. 17). Esse pensamento computacional, programado, o qual chama de "cova", nos levaria a uma outra forma de busca pelo progresso. Nesse caso, a crença do progresso que, segundo ele, teria sido atacada por pensadores das Ciências Sociais e Filosofia durante décadas, estaria sendo reificada pela própria tecnologia (2019, p. 19): teríamos, hoje, uma crença no progresso da e pela tecnologia, mesmo que na política esse conceito esteja esvaziado.

Bridle lembra da Lei de Moore, que pregaria não ser mais necessária a imaginação de futuros – segundo ela, deveríamos confiar nas projeções do computador: "essa é a magia da big data. Você não tem de conhecer nem entender nada sobre o que estuda; é só depositar toda a sua fé na verdade emergente da informação digital" (2019, p. 99). Segundo essa linha de pensamento, para ele, a lei da computação estaria se tornando a lei da economia e, de certa forma, também a lei moral.

Nesse contexto, a ciência e o pensamento também estariam sendo tecnologizados (2019, p. 119), e nos encontraríamos diante de uma contradição: viveríamos em uma era no qual o valor do conhecimento é aniquilado por sua abundância, o que faria com que ele mesmo se tornasse um produto rentável. Bridle, então, aponta para uma lógica da visibilidade, em que postar, publicar e tornar algo visível se torna um valor, sendo a tecnologia a ferramenta que dá visibilidade a tudo (2019, p.274).

Essa lógica de tornar-se visível por meio do compartilhamento de informações nas redes sociais, assim como o registro feito por empresas de cada passo que damos no ambiente digital, leva-nos a refletir sobre a sociedade da vigilância discutida por alguns pensadores. Byung-Chul Han (2018), em diálogo com Foucault (1987), levanta a hipótese da formação de uma psicopolítica, que se seguiria à biopolítica descrita pelo filósofo francês. Para ele, não mais estaríamos apenas em uma sociedade de controle sobre nossos corpos a partir das instituições e da moral vigente – segundo Han, teríamos dado um passo além: cada clique, cada palavra lida ou escrita serviria a uma lógica de vigilância em que o capital estaria vivendo dentro de nossos corpos.

Por mais que se discorde de alguns argumentos do filósofo coreano, principalmente os que se referem às mídias digitais como inférteis para o pensamento, seus estudos são importantes para que se pense como temos internalizado a lógica do digital e, conseqüentemente, a temporalidade característica dessa cultura. Han, por exemplo, faz uma diferenciação entre cólera e indignação: a primeira levaria à narrativa e à ação; a segunda seria fugidia e dispersa e não geraria futuro (2018, p.23). Ele caracteriza a mídia digital como a mídia da presença, em que a temporalidade seria regida pelo presente imediato. As mídias digitais seriam, para o pensador, atemporais - sem idade, destino ou morte, representariam um tempo congelado (2018, p.57), o qual denomina de "tempo do

morto-vivo" (2018, p.60). O tempo, nesse contexto, seria uma mera sucessão de presentes disponíveis, e o futuro definiria em um presente otimizado (2018, p.107).

Também para Franco Berardi (2019), essa nova lógica já estaria sendo internalizada - hoje, a máquina estaria em nós; não mais a máquina adorada do futurismo, mas uma máquina de controle. Ele afirma que a ideia de expansão espacial, representada pela ficção científica, atualmente, parece ter se transformado em uma conquista do espaço interno, da mente. A colonização do tempo, para Berardi, daria um salto quando se entra no ciberespaço; ele lembra que, em algumas civilizações tradicionais, a exemplo de Cassandra e Tirésias, a visão do futuro era maldita. Assim como eles, os cristãos teriam terror do futuro, que seria o apocalipse. A modernidade, por sua vez, teria subvertido essa lógica, colocando o futuro como um caminho para a salvação, o que teria mudado nas últimas décadas.

Quando discutem nossa relação com as tecnologias digitais, alguns pensadores, como Han e Peter Pal Pelbart, afirmam que as mudanças em curso teriam camadas inconscientes. Este último, no artigo "Mutações contemporâneas" ([s.d.]), chega a apontar as redes como um inconsciente coletivo, que armazena todos os nossos comportamentos e ações em um sistema tão complexo quanto o cérebro humano. Pelbart liga a predominância de imagens no ambiente digital a uma forma de atingir camadas subliminares do pensamento: para ele, não teríamos discursos, mas, sim, imagens, o que levaria a uma decomposição da mente moderna ([s.d.], p.3).

Ele aponta para uma integração da mente ao processo de produção capitalista, com a incorporação da inteligência na lógica do capital – segundo Pelbart, enquanto a sociedade disciplinar não conseguia penetrar inteiramente as consciências e corpos, hoje, em um capitalismo conexionalista e rizomático, a mente não seria mais capaz de elaborar escolhas conscientes. Ainda que se discorde desse argumento, ele nos ajuda a pensar como algumas mudanças decorrentes da cultura digital vêm atingindo diversas camadas, abalando, inclusive, a categoria de sujeito moderno, que não teria mais o domínio nem mesmo de suas próprias escolhas.

Achille Mbembe, em "A era do humanismo está acabando", defende que a era do Facebook, Instagram e Twitter "é dominada pela ideia de que há quadros negros limpos no inconsciente", e que os novos meios "não só levantaram a tampa que as eras culturais anteriores colocaram sobre o inconsciente, mas se converteram

nas novas infraestruturas do inconsciente" (2016, p.2). Para ele, "apoiado pelo poder tecnológico e militar, o capital financeiro conseguiu sua hegemonia sobre o mundo mediante a anexação do núcleo dos desejos humanos e, no processo, transformando-se ele mesmo na primeira teologia secular global" (2016, p.2).

Nesse cenário, "o futuro da política de massas de esquerda, progressista e orientada para o futuro, é muito incerto" (2016, p.3). Ele acredita que, com a transformação dos mercados em estruturas algorítmicas e uma valorização das interferências estatísticas, o conhecimento, a tecnologia e os mercados se confundiriam, o que resultaria em um desprezo por quem não tem o que vender (2016, p.2):

A noção humanística e iluminista do sujeito racional capaz de deliberação e escolha será substituída pela do consumidor conscientemente deliberante e eleitor. Já em construção, um novo tipo de vontade humana triunfará. Este não será o indivíduo liberal que, não faz muito tempo, acreditamos que poderia ser o tema da democracia. O novo ser humano será constituído através e dentro das tecnologias digitais e dos meios computacionais (2016, p.2).

Essa identidade constituída pelas tecnologias e regida pela temporalidade do consumo nos traz de volta a algumas indagações sobre o futuro. Não à toa, teóricos têm usado metáforas de morte para se referir às temporalidades contemporâneas: "morto-vivo", "cova", "congelamento" e "fantasmagórico" são apenas algumas vistas aqui. É preciso, no entanto, refletir sobre elas e ponderar esses prognósticos; nem toda mudança resulta em uma morte, e, talvez, o que se esteja vivendo seja apenas um momento de transformações que não aniquilarão de vez o futuro, mas darão outras dimensões a essa categoria.

É interessante, aqui, pensar possibilidades para que essa estagnação que parece tomar a temporalidade contemporânea não seja vista como a única vivência possível. As tecnologias digitais, como se sabe, são ferramentas que podem servir a diversas lógicas, e pretende-se enxergá-las também como facilitadoras de outras vivências temporais que não sejam totalmente subservientes ao consumo. Com elas, nossa capacidade de produção e multiplicação de conteúdos aumenta, e, nesse sentido, é possível pensar também em uma multiplicação de narrativas, de discursos e (por que não?) de futuros.

Com a temporalidade teleológica abalada, enfraquecida, nas várias temporalidades em coexistência podem existir brechas e respiros desse cenário sufocante. O ambiente digital nos faz imergir em uma até então sem precedentes ramificação do tempo e do espaço, que, nesse sentido, tem se mostrado uma alternativa à linearidade moderna. Ao mesmo tempo, quando refletimos sobre as temporalidades contemporâneas, o descer interminável do feed de fotos, textos e notícias regidos pela lógica da aceleração nos leva também a uma imagem de abismo. Nesse sentido, teríamos uma inversão: não mais uma linearidade horizontal, mas, sim, vertical. Essa linearidade, contudo, não seria ordenada e concatenada, mas misturaria temporalidades diversas. Ela também não nos levaria a um lugar outro, não seria direcionada, mas, sim, uma queda infinita, refletindo o feed alimentado em tempo real que nunca se esgota.

É preciso entender, aqui, que o que temos até agora são hipóteses. Estamos diante de várias temporalidades acontecendo simultaneamente, condensadas em um mesmo espaço digital. É preciso lembrar também que a questão do futuro, em outras culturas, continua sendo exaustivamente trabalhada. Nesse sentido, é impossível não mencionar as *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Aílton Krenak (2020), que não só mira o futuro, mas nos alerta para seus perigos. Essa crença nos perigos do futuro tem se tornado comum não só na perspectiva de culturas não-hegemônicas, mas começa a tomar também o discurso ocidental pelos vieses climático, sanitário, tecnológico e, de certa forma, político. Nessa vertente de pensamento, o futuro não está necessariamente enfraquecido: tem-se um futuro, mas ele se torna totalmente ameaçador, sendo preciso lutar contra ele. Para desenvolver essa temática, é preciso explorar a ideia de crise, que sempre nos envolveu e que, nos últimos anos, vem ganhando novas facetas, atualizando-se.

1.2 A crise

No livro *Entre o Passado e o Futuro* (2016), publicado originalmente no início da década de 1960, Hannah Arendt levanta diversas questões sobre as categorias de presente, passado e futuro. A partir da frase de René Char, que, à época da Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial, disse que "nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento" (2016, p.28), ela desenvolve uma

reflexão não só sobre a temporalidade histórica, mas também sobre as experiências do homem no tempo.

Para ela, as revoluções seriam tentativas de mudança que, no entanto, quando negligenciam o passado, acabam se tornando efêmeras. A história das revoluções, segundo ela, "poderia ser narrada alegoricamente como a lenda de um antigo tesouro, que, sob as circunstâncias mais várias, surge de modo abrupto e inesperado, para de novo desaparecer qual fogo-fátuo, sob diferentes condições misteriosas" (2016, p. 30). O testamento, para Arendt, legaria posses do passado ao futuro, exigindo a adoção de uma tradição; para ela, a memória, embora um importante modo de pensamento, é "impotente fora de um quadro de referência preestabelecido" (2016, p. 31).

Arendt discute a importância da ligação, da concatenação entre passado e futuro, entre memória e futuro, e, para abordar essa relação, recorre a uma parábola de Kafka. Nela, um homem se vê impelido entre duas forças que lutam entre si e o empurram, uma para frente, e outra, para trás, não conseguindo se desvencilhar delas. Seu sonho, no entanto, seria saltar para fora da linha de combate e, na posição de juiz, observar as duas forças lutando entre si. Ao trazer o texto de Kafka, Arendt enxerga essas duas forças como o passado e o futuro e afirma o homem como incapaz de assimilar a paz, o apaziguamento em sua experiência no tempo. Citando Hegel, ela discute a possibilidade de conciliação entre passado e futuro, que, no entanto, para ela, tornar-se-ia difícil quando a mente do homem se vê empenhada em um combate que lhe é próprio (2016, p.34).

A autora atribui a vivência do homem no tempo ao pensamento; a partir dele, seria possível o surgimento de estranhos períodos em que se toma consciência de um intervalo de tempo "totalmente determinado por coisas que não são mais e coisas que não são ainda" (2016, p.35). Para ela, Kafka trata da quebra que o pensamento humano faz no fluxo do tempo; esse pensamento seria uma força com ponto de partida nesse cruzamento, mas com o destino infinito. O tempo do pensamento e o tempo histórico, segundo Arendt, seriam distintos; para ela, essas metáforas sobre a inserção do homem no tempo, antes válidas apenas em relação aos fenômenos mentais, teriam se tornado importantes politicamente no momento em que se rompeu com a tradição (2016, p.40). Dessa forma, reafirma a consciência do tempo e de suas lacunas como fundamental para a compreensão e a ação do homem na história, ainda que de forma conflituosa.

A indagação levantada por Arendt em relação ao enfraquecimento da memória e seus possíveis conflitos, apesar de discutida em um contexto totalmente diferente, ainda nos é válida para pensar nossas experiências temporais. O esvaziamento da tradição destacado por Arendt ganha hoje outros contornos, mas ainda se faz presente: com o acúmulo de informações, textos e imagens no ambiente digital, vivemos um excesso de memória, o que, como já apontado acima, pode levar a uma melancolia pura e simples, esvaziada de sentido. O que antes era um rompimento com a tradição em busca do novo, do futuro, hoje, torna-se um esvaziamento dela que poderia gerar também, conseqüentemente, um esvaziamento da categoria de futuro.

Quando o passado é não negado, mas enfraquecido pelo excesso, como utilizar as tradições para seguir em frente? Para retomar e atualizar a frase de Char, temos uma herança tão gigantesca que o testamento, em vez de ajudar na construção da memória, teria nos sobrecarregado de informações, embaralhando-as e fazendo com que percam o sentido? Se, com o rompimento com a tradição, havia uma certa negação do passado para a construção do futuro, hoje, teríamos a negação do futuro em um esvaziamento de sentido do passado?

As brechas, lacunas temporais levantadas por Arendt podem também ser utilizadas para refletir sobre qualquer ação individual do pensamento ou período histórico em que a temporalidade hegemônica seja questionada. Periodicamente, como aponta Hartog, a ordem do tempo se reorganiza com base nas mais variadas transformações sociais, e isso dá origem a momentos de grande indefinição, ou, como apontou o historiador, de “rachaduras” no tempo (2019, p. 22). Para ele, os anos de 1789 e 1989, por exemplo, teriam marcado duas fendas no tempo (2019, p.136). Esse conceito nos é interessante para pensar o momento que vivemos hoje, que parece se colocar, para retomar as palavras de Arendt, em um intervalo entre coisas que não são mais e outras que não são ainda.

As reconfigurações no tempo, aliadas a esses momentos de grande indefinição, levam-nos a discutir o conceito de crise, amplamente abordado por Frank Kermode em *O sentido de um fim*. No livro, Kermode faz uma bela reflexão sobre o tempo e nossas estratégias de pacificação em relação a ele. Para o pesquisador, nascemos em um espaço entre, intermediário, e buscamos, ao longo da vida, significar nossa inserção em uma temporalidade que nos antecede e nos procede de modo que ela obtenha algum significado. Trata-se de tolerar o momento

entre o início e o fim, ficcionalizando essas categorias para que nossa experiência se torne mais confortável.

Kermode cita como exemplo a bíblia, que começa com a gênese e termina com o apocalipse; este último nos ajudaria a significar o mundo uma vez que é uma ação que termina, transforma e é concordante (2023, p. 15), produzindo sentidos para a existência. O pensador britânico afirma que, quando nascemos, precipitamos-nos no meio das coisas, e, por isso, recorremos ao que chama de concórdias fictícias com origens e fins, sendo o fim a figura da própria morte. O que chama de ficções do fim, portanto, cumpriria uma função de apaziguamento, sendo o apocalipse próprio de visões de mundo retilíneas, embora, segundo o próprio Kermode, esta não seja uma distinção nítida (2023, p.15).

O pesquisador cita diversas épocas que utilizaram esses recursos de formas variadas, seja com o mito da transição, do apocalipse, da tríade joaquimita ou o mito imperial. Ele aponta ainda os *saecula* como formas de nos ajudar a encontrar esses fins e começos, explicando nossa senescência, nossas renovações (2023, p.21). Isso mostra a importância das periodizações para nossa compreensão do tempo, alinhando, de certa forma, a historiografia a essas narrativas. Segundo Kermode, também a literatura e a arte cumpriram essa mesma função; para ele, o apocalipse viria a ser abarcado, por exemplo, pela tragédia, que absorveria seu terror. Ela, no entanto, teria perdido estatura e imponência quando a morte individual e não ritualizada se tornou ponto de referência (2023, p.35).

Esses paradigmas, segundo Kermode, continuam afetando a maneira como vemos o mundo, manifestando-se, por exemplo, na noção de crise. Para ele, "estamos todos muito familiarizados com ela e muito familiarizados com as dificuldades inerentes a qualquer discussão sobre ela; ainda assim, existe um mito de crise, um mito muito profundo e complexo" (2023, p.37). Isso nos leva também a refletir sobre a ideia de transição, dominante em nosso imaginário nas últimas décadas, sendo uma das formas de manifestação da crise. Segundo ele,

Na medida em que afirmamos viver agora um período de transição perpétua, simplesmente elevamos o período intersticial a um *saeculum* por si próprio - e a era da transição perpétua em questões tecnológicas e artísticas é, compreensivelmente, uma era da crise perpétua na moral e na política (2023, p.38).

Viveríamos, para ele, diante de momentos de crise e de transição, reafirmados pela história, que ajudariam a fundamentar nossas maneiras de dar sentido ao mundo (2023, p.39). Ainda segundo Kermode, o apocalipse teria se tornado imanente e não iminente no enredo literário moderno, em que se passaria a pensar em termos de crise, e não necessariamente de fins temporais. Nesse sentido, o pesquisador faz uma diferenciação entre mito e ficção: o primeiro operaria dentro do diagrama do ritual, pressupondo explicações totalizantes, como, por exemplo, no terceiro reich; a segunda seria capaz de se transformar conforme mudam as necessidades de dar e fazer sentido. Os mitos seriam agentes da estabilidade, as ficções, da mudança (2023, p. 47).

A narrativa da transição, portanto, seria uma tentativa de explicar determinadas situações e períodos históricos, situando-os dentro de uma organização temporal. A crise, assim, seria um "elemento central de nossos esforços para dar sentido ao mundo que nos cerca", e sempre acreditamos que nossa crise é "mais extraordinária, mais preocupante, mais interessante que as outras crises" (2023, p. 98):

É lugar-comum falar de nossa situação histórica como excepcionalmente terrível e, de certa maneira, privilegiada, um ponto cardeal no tempo. Mas será que é isso mesmo? Parece discutível que nossa crise, nossa relação com o futuro e com o passado, seja uma das diferenças importantes entre nós e nossos predecessores. Muitos deles se sentiam como nos sentimos hoje. Se as evidências nos parecem suficientes, também pareciam a eles (2023, p. 99).

Citando Pitirim Sorokin, Kermode discute a afirmação de que o século XX seria o período de maior crise, marcando uma transição catastrófica para uma nova cultura (2023, p. 98). A filosofia e a história modernas, para ele, teriam caráter escatológico, sendo marcadas por essa narrativa. A partir disso, é possível indagar como se colocam essas questões no século XXI, e perguntar quais as novas facetas assumidas pela narrativa da crise. Ao temer as disrupções decorrentes das novas tecnologias, estaríamos apenas renovando o paradigma do apocalipse, tornando-o mais adequado ao início deste século? Se, segundo Kermode, projetamos ansiedades existenciais na história (2023, p.100), e essas ansiedades estão

associadas a imagens cambiantes, estariam as tecnologias digitais cumprindo este papel? Nesse sentido, seria este, aliado às mudanças climáticas, o caráter do nosso apocalipse, uma vez que nosso imaginário escolhe sempre estar no fim de uma era (2023, p.101)?

Kermode aponta a transição como uma agonia intemporal (2023, p.105), sendo ela um elemento da tradição apocalíptica que promove a coexistência do passado e do futuro (2023, p.104). Como metáfora para a organização temporal, ele cita o tique-taque do relógio. Esta seria uma ficção que possibilitaria que o fim conferisse uma organização e uma forma à estrutura do tempo, configurando um modelo de enredo (2023, p. 54). O tique seria uma gênese modesta, o taque, um apocalipse frágil. Essa organização temporal, a certeza do taque se seguindo ao tique, promoveria uma plenitude, uma concordância. Kermode assinala a diferenciação entre *chronos* e *káiros*, sendo o primeiro o tempo que passa, e o segundo, o tempo da plenitude, gerador de sentido. A história, dessa forma, seria uma substituta fictícia para a autoridade e a tradição, uma criadora de concórdias entre passado, presente e futuro, uma provedora de significado para a mera cronicidade.

No entanto, essa concordância não seria alcançada uma vez que já não viveríamos "em um mundo com um tique histórico que decerto será consumado por um taque definitivo" (2023, p. 72). Na esteira das incertezas temporais que tomam as últimas décadas, é possível recorrer à analogia feita por Kermode em relação ao intervalo entre o taque e o tique, que promoveria uma desorganização temporal. Esse intervalo seria algo entre, sem uma ordem estabelecida, e poderia se assemelhar ao que vivemos nos chamados momentos de transição, inclusive o que experienciamos hoje.

Como é possível perceber, diversos pesquisadores têm olhado para o tempo sob o ponto de vista da crise; palavras como "lacuna", "brecha" e "rachadura", como se viu, têm ocupado o vocabulário de quem pensa o tempo. É necessário, dessa forma, entender esses discursos como tentativas de compreensão de um fenômeno complexo, que de tempos em tempos assume o discurso da crise. É evidente que, se pensarmos em questões que marcam o início do século XXI, como as mudanças climáticas e as tecnologias inteligentes, assim como a ruína de alguns pilares da modernidade, o discurso da transição ou da crise se torna completamente plausível. No entanto, sem negligenciar a importância desses tópicos, pretende-se,

aqui, entendê-los também como parte dessa relação conflituosa do homem com o tempo já levantada, entre outros, por Arendt e Kermode.

Se pensarmos no campo da ficção, por exemplo, as tecnologias e suas potencialidades destrutivas sempre foram pauta não apenas da ficção científica, mas permeiam a literatura dos últimos séculos em contos como "O homem da areia", de E.T.A. Hoffmann, e "A Invenção de Morel", de Adolfo Bioy Casares. No primeiro, publicado em 1817, um homem, Natanael, é assombrado por uma memória da infância; quando criança, ouvia recorrentemente a história do Homem da Areia, que jogaria areia e arrancaria os olhos daqueles que se recusassem a ir para a cama a mando dos pais. Uma noite, ao desobedecer a ordem e bisbilhotar o pai em sua biblioteca, teria flagrado sua interação com um advogado que Natanael passa a acreditar ser o próprio Homem da Areia.

Anos mais tarde, este mesmo homem teria voltado a aparecer para o protagonista em forma de vendedor de barômetros e outras invenções. Com um binóculo comprado dele, Natanael avista e se apaixona perdidamente por uma jovem, em uma atitude bisbilhoteira tal como a feita com seu pai. A paixão é tanta que Natanael não percebe que, na verdade, sua amada é um autômato construído pelo mesmo homem que o atormenta há tantos anos. Quando descobre, Natanael enlouquece e, internado em um manicômio, atira-se do alto de uma torre.

Este conto é possível de ser analisado por diferentes perspectivas, tendo sido, inclusive, material de estudo de Sigmund Freud. Se pensarmos essa história em diálogo com as novas tecnologias visuais em ascensão na época, as imagens dos olhos e dos binóculos se tornam metáforas para o potencial destrutivo e enganador das tecnologias. Esse medo, no entanto, tal como ocorre com qualquer nova invenção, vem acompanhado de um grande fascínio, representado pela figura de Olímpia, a amada do protagonista. Nesse caso, o encantamento de Natanael pela tecnologia é tamanho que chega a substituir a própria visão humana a ponto de tornar possível a paixão por um autômato. Seu suicídio, porém, nos alertaria para os perigos dessa técnica, que, apesar de fascinante, poderia causar grandes danos.

Já em *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, publicado na década de 1940, um refugiado se esconde em uma ilha deserta e descobre ali um grupo de pessoas, passando a observá-los de longe. Neste grupo, está Faustine, uma mulher por quem se apaixona também em um ato voyeurístico, tal como o do personagem de Hoffmann. Sua obsessão por Faustine cresce de tal forma que o fugitivo se arrisca

progressivamente na tarefa de se aproximar da amada, até notar que não pode ser visto por ninguém do grupo; com o tempo, começa a perceber também algumas repetições no comportamento dos habitantes da ilha, até descobrir que, na verdade, eles são imagens projetadas, e nada mais.

As pessoas que o narrador vê são jovens que tentaram a imortalidade com a gravação de suas imagens a partir de uma tecnologia, que, no entanto, mostrou-se altamente destrutiva, provocando uma doença no grupo e levando-o à morte. Imerso nos sentimentos por Faustine, o personagem decide se gravar junto aos jovens para ter sua imagem imortalizada ao lado de sua amada. Isso, porém, leva-o também à morte – mesmo que, neste caso, para o apaixonado, isso represente apenas a morte de seu corpo, da materialidade, em nome de uma imortalização ao lado de Faustine.

A novela de casares, assim como a de Hoffmann, narra uma paixão seguida por uma destruição gerada pelo contato não apenas físico, mas psicológico com as tecnologias. Elas, nesse caso, poderiam ser lidas como instrumentos que apaixonam, mas que também nos fazem ter delírios, levando-nos ao campo do irracional. Para além disso, é possível também pensar a questão da temporalidade ligada à técnica: as tecnologias nos permitem, à luz do que nos mostra Casares, uma experimentação com o tempo, mesmo que isso nos custe a vida. A imortalização, o congelamento e a paralisação são possíveis de serem vividos ou imaginados graças a esses instrumentos, que podem promover as já citadas rachaduras na temporalidade.

Se pensarmos Natanael e o fugitivo como homens inseridos em seu tempo e cercados pelas tecnologias características de suas épocas, podemos refletir, a partir deles, sobre as crises na organização temporal geradas pelas tecnologias - elas podem nos levar ao futuro, ao passado, congelar-nos no presente e até mesmo embaralhar nossa percepção temporal. Nesse sentido, a imagem da areia ensaiada no conto de Hoffmann nos é interessante para pensar algumas questões ligadas à temporalidade.

Em *O Livro de Areia*, de Jorge Luis Borges, deparamo-nos com a existência quase mágica de um livro, que, assim como a areia, não tem começo ou final definidos. Nesse caso, a areia nos remete à infinitude de um livro que não termina, mas também não começa; ela representa, ao mesmo tempo, uma infinitude e uma pulverização da temporalidade, uma repartição do tempo em partículas a serem embaralhadas, tal como os grãos que a compõem. A imagem da areia pode ser

comparada ao que comumente se diz sobre as temporalidades contemporâneas: efêmeras, granuladas e maleáveis. Quando mediadas pelas tecnologias digitais, no entanto, essa flexibilidade pode adquirir um aspecto mais rígido, programático e sombrio do que se vê no conto de Borges.

Em "Volto já", primeiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror* (Channel 4/Netflix), por exemplo, um casal feliz vive em um lugar gélido e nevoento. Em um momento de intimidade, eles conversam sobre a infância de Ash, marcada pela morte do irmão e do pai. Ele reclama para Martha da reação de sua mãe à morte dos familiares, revelando que ela teria escondido todas as fotos e lembranças no sótão da casa numa tentativa de apagá-los de suas memórias e amenizar o sofrimento.

Em seguida, em mais um dia sombrio, Ash sai de casa e, após sofrer um acidente, não volta mais. Martha vai ao velório do namorado e escuta uma amiga dizer que também passou por algo parecido, e que esse tipo de cerimônia mórbida não parece real: as pessoas e as vozes, para ela, tampouco parecem reais. Depois dessa fala, a amiga oferece a Martha uma possibilidade de melhorar a experiência do luto – uma tecnologia capaz de trazer a pessoa morta de volta por meio de inteligência artificial adquirida a partir de fotos, mensagens privadas, tweets e outras postagens em redes sociais.

A interação de Martha, que descobre estar grávida de Ash, com a máquina vai evoluindo a ponto de possibilitar a existência de um robô exatamente igual a seu falecido marido, que ri, fala e se comporta como ele. Apaixonada e esperando continuar vivendo o que tinha com Ash, Martha abraça, troca carinhos e faz sexo com o robô, que diz ter aprendido tudo online. Ao longo do tempo, porém, ela começa a se irritar com o boneco, que, por mais que se esforce, não consegue reproduzir exatamente o que foi seu marido: o Ash robô não sangra, não fecha os olhos para dormir, não come e não age da mesma forma quando os dois brigam.

Em um crescente de asco pelo boneco, Martha o leva a um penhasco e o obriga a pular, mas ele se recusa por "não ter sido programado para isso". Ela desabafa: "você é apenas algumas ondulações de você. Você não tem história. Você é só uma atuação de algo que você fazia sem pensar, e isso não é suficiente". Martha, então, finalmente entende que ele não é real – discurso que pode ser comparado ao que sua amiga fez no velório, que, por sua vez, não reconhece a própria realidade

como real, mostrando que tecnologia e realidade se confundem e se embaralham na busca por sentido.

O episódio dá um salto temporal e, anos depois, Martha chega com a filha já pré-adolescente em casa. É aniversário da menina e ela pede um pedaço de bolo extra, para "levar lá para cima". A mãe afirma que, apesar de não ser final de semana, vai abrir essa exceção por ser o dia do seu aniversário. A menina sobe ao sótão, onde está o boneco de Ash virado para a parede, ainda ligado, com o mesmo aspecto de anos atrás. Os dois conversam e ele diz que "não estava fazendo nada mesmo". Ao ser chamada pela filha, Martha, perturbada com a situação, sobe ao sótão para passar um tempo com a família.

No caso deste episódio, a relação de amor e ódio, medo e fascínio com as tecnologias, é representada por uma profunda repulsa adquirida por Martha em relação ao robô a ponto de puni-lo, deixando-o por anos sozinho em um sótão. Ela, apesar disso, não consegue se livrar do robô, que possibilita alguma lembrança do marido, e permite, inclusive, embora com limitações, que ele interaja com sua filha.

Nesse sentido, é possível fazer uma comparação com o início do episódio, em que Ash reclama do apagamento da memória de seus familiares, que foram escondidos pela mãe no sótão. Martha fez o mesmo com ele, o que, de certa forma, atualiza a atitude da mãe, adquirindo, no entanto, pela evolução das tecnologias, tons macabros. A questão temporal, no episódio, também está presente, uma vez que há um congelamento da figura de Ash à medida que Martha e a filha envelhecem. Ela está presa ao passado, embora seu corpo não acompanhe esse ritmo. Quando visitam Ash robô no sótão, mãe e filha abrem uma fenda no tempo possibilitada pela tecnologia, causando um embaralhamento entre passado, presente e futuro.

Já no episódio "Toda a sua história", terceiro da primeira temporada, o potencial destrutivo das tecnologias digitais é levado ao extremo. O personagem principal, Liam, é apresentado em uma reunião de avaliação no trabalho, em que os chefes querem saber seus limites éticos em relação ao uso já estabelecido e ampliado de um chip que grava e reproduz tudo o que é visto pelas pessoas. Em um mundo onde quase todos têm esse aparelho, chamado de "grão", implantado no pescoço, uma propaganda do produto ressoa: "memória é para a vida".

Liam volta apressado para casa e, no aeroporto, os policiais pedem acesso às memórias dos viajantes para deixá-los embarcar. Quando finalmente chega,

encontra sua esposa Ffion com amigos e desconfia de sua proximidade com Jonas, um colega que nunca tinha visto antes. No jantar, as memórias dos amigos são livremente compartilhadas e usadas como tema de lembranças e discussões. Liam é introduzido a Hallam, outra amiga de sua esposa, que diz ter sido assaltada e tido seu chip levado, o que teria sido uma experiência extremamente dolorosa que deixou uma cicatriz profunda. Ao ser questionada por todos, ela afirma que acabou se acostumando a viver sem o chip e que não deseja instalá-lo novamente, para o espanto dos amigos.

A partir das interações entre Ffion e Jonas no jantar, Liam entra em uma espiral de ciúmes, vendo e revendo as imagens do encontro graças ao chip implantado em seu pescoço. A partir delas, interroga sua esposa em atitudes cada vez mais agressivas. O que antes serviria como mera diversão ou instrumento de construção de memórias passa a ser um instrumento de controle, e Liam, que em seu trabalho se mostrou contra determinados usos invasivos do chip, mostra-se totalmente dominado por ele.

Quando descobre que Ffion e Jonas na verdade são ex-namorados, sucumbe às memórias e, num ato violento, vai à casa de Jonas demandar que ele apague todas as memórias que tem com sua esposa. Hallam, que também estava na casa, tenta chamar a polícia, mas a instituição se recusa a socorrê-la pelo fato de a denunciante não ter o chip instalado – o que poderia significar, pela impossibilidade das provas, que ela está mentindo. Liam, então, no auge de sua agressividade, descobre que Jonas é o pai biológico de sua filha, e que Ffion o traiu quando eles já estavam juntos. O protagonista se perde nas memórias, fica vendo e revendo toda a sua relação com Ffion e, afogado nas imagens, com uma gilette, arranca o chip de seu pescoço, fazendo um corte tão profundo quanto o de Hallem.

Nesse episódio, a questão da memória é essencial – o título, "Toda a sua história", indica uma tentativa de totalização, ainda que esta seja impossível, da memória individual por meio da capacidade de armazenamento dos aparelhos tecnológicos. O episódio nos mostra, no entanto, que esse excesso de memória acessível no presente tem um potencial de inundação, de afogamento, podendo gerar uma crise tal como a vivida por Liam. Outro detalhe a se destacar é o fato de o chip implantado nas pessoas ser chamado de "grão", e a memória, de "granular", o que, mais uma vez, nos remete à metáfora da areia – embora, aqui, a memória adquira tons bastantes diferentes da memória fluida representada pelo livro de areia

do conto de Borges¹. Nesse caso, é possível também voltar à frase de René Char citada por Arendt, visto que a memória de Liam representaria um excesso de testemunho, que, em vez de ajudá-lo, no ponto de vista do episódio, o levaria a um estado que beira a loucura.

Ambos os episódios de *Black Mirror* são passados em um ambiente futurista, mas seus protagonistas mantêm uma relação de apego ao passado. O presente, então, torna-se um tempo que abarca e embaralha todos os tempos. A temporalidade contemporânea regida pelas tecnologias digitais torna cada vez mais próximo o que antes era apenas idealizado pela literatura e o cinema como algo distante – hoje, já é possível unir em um dispositivo, ou uma nuvem, as mais variadas instâncias temporais.

Outra característica que chama a atenção em ambos os episódios é o fato de o futuro se assemelhar esteticamente ao nosso presente, com pequenas alterações. No lugar dos clássicos de ficção científica, que vislumbravam um futuro distante, muitas das distopias contemporâneas são apenas capazes de enxergar um futuro próximo: nesse sentido, pode-se citar também, além das obras analisadas, *The Handmaid's Tale*, os longas-metragens brasileiros *Divino Amor* e *Bacurau*, entre tantos outros exemplos, que imaginam o futuro como um presente estendido, que não teria dado certo a partir do fracasso de questões ligadas ao hoje.

Chegamos a um nível de elaboração das tecnologias inteligentes que nossas próprias distopias nos mostram que, paradoxalmente, já vivemos no futuro. Não estamos muito distantes da realidade das produções citadas acima, e nos vemos diante de uma contradição: em um presente dilatado, vivemos o futuro, mas não acreditamos nele. Como afirmam Vera Follain de Figueiredo e Eduardo Miranda:

Ao contrário da utopia futurística, que se constitui como uma espécie de antiapocalipse, pois seus elementos escatológicos são apresentados numa chave esperançosa, nas antecipações distópicas da ficção do século XXI, as advertências implícitas no prognóstico da calamidade não apontam para uma possível correção dos rumos da humanidade, para um recomeço em novas bases. No caso das obras de ficção científica que se caracterizam pela realização de críticas ao presente

¹ Se olharmos para a literatura de Borges, o tema da memória também é essencial em “Funes, o memorioso”. Assim como “Toda a sua história”, o conto imagina uma memória humana expandida – mas, nesse caso, sem o uso de qualquer tipo de tecnologia.

através da projeção de um futuro catastrófico – o que poderia ser visto como um resquício da energia utópica, funcionando pelo avesso – a relação do gênero com o contexto externo vem lhe conferindo uma outra dimensão (2020, p. 4).

Enquanto *Black Mirror* destaca os potenciais crises nas experiências individuais em diálogo com a tecnologia e as novas experiências temporais, a série *Years and Years* (BBC/HBO) vai além e nos alerta para quase todos os tipos de crise possíveis de serem vividos em nossa época: migratória, política, sanitária, tecnológica. Passada ao longo de meados dos anos 2020 e 2030, a série acompanha a vida de uma família britânica afetada pela política nacional e internacional, comandada por uma chefe de estado de extrema-direita. A forma como a série aborda a ascensão da extrema-direita assemelha-se a experiências vividas inclusive no Brasil – inicialmente ridicularizada pelo seu jeito excêntrico, a líder Vivienne Rook, interpretada por Emma Thompson, a partir de estratégias discursivas que lembram figuras como a de Jair Bolsonaro e de Donald Trump, torna-se primeira ministra com a promoção de ideias aparentemente absurdas como a exigência de um teste de QI para quem for votar.

Years and Years apresenta uma visão apocalíptica do mundo atual e exagera os principais conflitos de nossa época, fazendo-os dar irremediavelmente errado; o futuro, na série, é sombrio, e já está entre nós. A série assume, por vezes, um tom catastrófico, mas, por meio principalmente da ironia e do humor, apresenta uma crítica bastante severa aos rumos que temos tomado nas esferas política, econômica e social. Em um episódio, por exemplo, uma personagem adolescente se revela trans ao seus pais, que a apoiam carinhosamente; no entanto, ao contrário do que imaginavam, a menina é transhumana, e não transexual. Ela gostaria de se fundir ao mundo digital, o que, para os pais, é inadmissível. Nesse sentido, o humor está no inesperado, que é usado não só para nos alertar sobre os perigos do futuro na companhia das tecnologias inteligentes, mas para nos tirar de um lugar de previsibilidade que é muitas vezes acompanhado pela passividade política.

Devido à semelhança do futuro imaginado por *Years and Years* com nosso presente, o alto grau de precisão e conexão com a realidade dos episódios tem sido destacado. Segundo matéria do El País,

Tudo o que acontece em *Years and Years* (Anos e Anos) poderia começar a nos acontecer amanhã. Ou esta tarde. Em vez de adivinhar os próximos 15 anos, o que essa série de seis episódios produzida pela BBC (exibida no Brasil pela HBO) faz é simplesmente antecipá-los (2019).

A série, inclusive, ensaia, no piloto, uma guerra com direito a lançamento de um míssil nuclear entre Estados Unidos e China – o que, à época de seu lançamento, com a tensão crescente entre os dois países, ganhou ares premonitórios. Mais recentemente, com a guerra entre Rússia e Ucrânia, a série voltou a ser tema na imprensa pelo caráter adivinhatório, tendo, de certa forma, previsto o conflito:

E, para surpresa de muitos, exatamente quando passa pelo ano de 2022, o episódio mostra reportagens na TV sobre uma agitação política de rebeldes na Ucrânia, em que a Rússia é convidada a intervir, mandando seus tanques para a capital ucraniana, Kiev. Nos anos seguintes, a série revela que a intervenção foi um golpe de Estado orquestrado pela Rússia, que organizou um plebiscito suspeito em que 97% dos ucranianos dizem querer cidadania russa. Na realidade fictícia da minissérie, a invasão é seguida de uma migração em peso de ucranianos refugiados, buscando asilo político no Reino Unido (2022).

Em *Years and Years*, assim como em *Black Mirror* e outras distopias contemporâneas, portanto, percebe-se um futuro próximo ao presente. É um espelho dele, tornando-se facilmente reconhecível. Se, por um lado, isso mostra nossa incapacidade de vislumbrar um futuro distante e aponta para um declínio dessa categoria, por outro, sinaliza também uma espécie de junção dela ao presente, tornando difícil a tarefa de separá-las. Nesse sentido, se, como apontou Berardi, a visão do futuro por adivinhos um dia já foi um dom, tendo ganhado ares malditos, de certa forma, hoje, todos nós somos adivinhos. A maldição de ver o futuro está em nós; não somos, no entanto, taxados como loucos como Cassandra ou desacreditados como Tirésias. Essa habilidade se banaliza com a aproximação do futuro ao presente, sendo, ainda, uma característica bem-vinda, mesmo que nos traga prognósticos pessimistas.

Essa inversão se dá em um contexto em que o apocalipse tem potencial de acontecer no momento presente, como nos mostram as produções audiovisuais aqui

discutidas. No entanto, assim como mostrou Kermode quando falou da modernidade, vislumbramos, a partir delas, antes a crise do que o fim do mundo. Essas narrativas atualizam o paradigma discutido pelo pensador inglês quando vêem o futuro e o presente cada vez mais próximos. Além disso, a imanência do fim se apresenta hoje em uma crise sem a possibilidade de ser resolvida com o caminhar da história. Como mostra Koselleck quando analisa o romance "O ano 2440":

Temos um primeiro resultado: a utopia futurística de Mercier é uma variante da filosofia progressista, seu fundamento teórico é a temporalização dos ideais da *perfectio*. Mas a antecipação do futuro só pode ser resgatada como obra da consciência do autor, do escritor. O futuro narrado de forma utópica é apenas uma modelação literária particularmente efetiva daquilo que a filosofia da história de então precisava realizar como filosofia da consciência. O autor não é, em primeira linha, historiador ou relator, mas principalmente um produtor do tempo vindouro, executor de sua vocação para a 'perfeitabilidade'. Ele é, de certo modo, a encarnação da dimensão utópica inerente a toda filosofia da história (2014, p. 128).

Ao associar a utopia futurística à filosofia da história, Koselleck enxerga a produção artística como um reflexo dos ideais de sua época, sendo a utopia que povoava a produção moderna um indício de seu caráter progressista. A utopia futurística, como lembraram também Figueiredo e Miranda, segundo Koselleck, aproximar-se-ia de um antiapocalipse, uma vez que apontava para a construção do futuro em vez de para sua destruição. Hoje, quando se analisa parte da produção artística, nota-se uma descrença não apenas no futuro como categoria, mas, principalmente, em sua dimensão utópica. O imbricamento do futuro ao presente torna difícil a elaboração da utopia, da projeção, tão características do pensamento moderno – o que não significa que não seja possível a invenção de caminhos que nos tirem dessa sensação de estagnação destacada por diversos teóricos.

Como se viu, temos diferentes chaves de leitura sobre as temporalidades contemporâneas². Destacam-se, nesse sentido, a ideia de fim do futuro e a ideia de

² Neste capítulo, e na tese como um todo, optou-se por trabalhar com pensadores que, apesar de abordarem a historiografia em uma perspectiva crítica, o fazem ainda dentro de uma visão historiográfica. Interessa-nos, aqui, entender como os próprios historiadores têm pensado algumas

crise, que, de certa forma, apontam para as mesmas questões. Nessa perspectiva, torna-se evidente que vivemos um momento de mudanças, mas não se sabe ainda se, como apontou Kermode, a transição já é a doutrina de nossa época, assim como foi também a de outros momentos históricos. É preciso ter em mente a possibilidade da narrativa da crise hoje ser apenas uma manifestação contemporânea de nossa relação conflituosa com o tempo, como já apontava Arendt.

Quando Martha reclama para o robô de Ash que ele não tem história, ou quando o personagem de Liam é soterrado pelo excesso dela, porém, notamos a existência de uma fenda, uma abertura, ainda que pequena. Temos, nesses casos, uma tentativa de equilíbrio – eles nos sinalizam a importância de mantermos alguma conexão com o passado, sem, no entanto, esquecermo-nos do futuro. A tentativa de resgate e de construção de uma história não apenas individual, mas coletiva, aceitando e abarcando as diversas narrativas e temporalidades decorrentes de grupos distintos e não-hegemônicos, talvez seja um caminho possível em direção à construção de futuros compartilhados. Para um possível resgate da utopia, é preciso ter em mente que o problema principal não está no domínio de uma das categorias temporais sobre as outras: quando apropriadas pelo capital, qualquer uma delas – passado, presente ou futuro – pode ser esvaziada de sentido e, conseqüentemente, perder a força.

Dessa forma, é preciso não apenas deixar de enxergar as tecnologias como causadoras desses problemas, mas também abarcar a complexidade desses fenômenos. Capital, tecnologia e temporalidade dialogam de forma intensa e recíproca, o que se reflete nos mais diferentes níveis. Resta-nos, no meio disso, se não entender esses fenômenos em sua plenitude, investigar algumas das instâncias afetadas por esse triângulo. A partir disso, o horizonte nebuloso do futuro, ou dos futuros, pode, talvez, clarear, trazendo ao menos a possibilidade de imaginação de caminhos que apaziguem nossa experiência angustiante no tempo.

mudanças em paradigmas temporais por meio de uma concepção tradicional de história. Essa opção se deu justamente pelo foco do trabalho se dar nas fendas, nas rachaduras que vêm se abrindo na temporalidade ocidental, e como elas têm impactado, inclusive, a produção cultural nas esferas mainstream. Reconhece-se, no entanto, ainda que não se tenha como objetivo trazê-las em primeiro plano neste trabalho, as inúmeras outras formas de se trabalhar e conceber o tempo e a história, principalmente em culturas e perspectivas não-hegemônicas ou decoloniais, fundamentais para o combate e a resistência a esses modelos dominantes.

Capítulo 2: "Tempo é dinheiro": a expansão da temporalidade do consumo de produtos culturais

Disse-me que seu livro se chamava O livro de areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim.
Jorge Luis Borges, *O livro de areia*

No livro *Este es el futuro que tanto temías en el pasado*, de 2018, o escritor argentino Patricio Pron conta a anedota de um escritor argentino também chamado Patricio Pron, que deseja se dedicar à escrita mas tem seu tempo sugado pelo mercado editorial. Hospedado em uma cidade da qual sequer se lembra o nome, o personagem Pron participa de uma sequência de seis entrevistas desastrosas, vomita e fala de política sem qualquer certeza do que diz: discursa a favor e contra os mesmos tópicos, de acordo com a demanda. Por essas e por outras, sua mãe, uma ex-militante, chama-o de chorão e de fraco, e sua esposa praticamente não quer saber dele – o que, segundo Pron, faz com que voltar para casa, muitas vezes, pareça pior do que a empreitada de "ir até onde seus livros vão", como recomenda seu editor.

Ainda assim, não aguentando mais a quantidade de eventos, viagens e aeroportos malcheirosos, Pron tem a ideia de contratar um ator para ocupar seu lugar nos infintos eventos e entrevistas para poder, finalmente, dedicar-se à tarefa agora quase secundária de escrever livros. Afinal, sua carreira é de moderado sucesso e seu trabalho chega até a ser elogiado pela crítica – apesar de não entender nada dos textos escritos sobre sua obra. Acontece que, para o escritor, o ator contratado deve ter não uma semelhança, mas uma certa diferença em relação a ele: o escolhido, inicialmente, é um homem idoso com um perfil físico praticamente oposto ao seu. Se, como ele próprio afirma, a maioria das pessoas nem ao menos busca uma foto sua para saber de quem se trata, querendo apenas ir a eventos, Patricio Pron se torna apenas um nome e o ator contratado pode ocupar perfeitamente o seu lugar sem gerar desconfianças.

Com o tempo finalmente livre para se dedicar ao trabalho, Pron escreve mais um livro, que é bem recebido pela crítica e, ironicamente, vê um aumento na demanda por seu comparecimento em feiras e eventos. Para isso, contrata mais duas

pessoas, um ator e a Miss Paraguairí 1997, que conheceu em um chat de namoro virtual; agora, no entanto, vê-se mais uma vez sem tempo para seus livros uma vez que precisa dedicar horas a orientar e a escrever os discursos das personas que o representam – chegando a ser, como se não bastasse, chantageado pela Miss Paraguairí para escrever também o discurso do aniversário de sua sobrinha.

As coisas, a partir daí, ficam ainda mais complicadas. Ao perceber um desinteresse do público em sua figura real e ser superado pelos substitutos a ponto de ser, ele mesmo, acusado de farsante, Patricio Pron desiste de ser Patricio Pron. Em uma piora constante, sua mãe morre, é largado pela segunda esposa e acaba também morrendo sem qualquer certeza de quem é. Esse final trágico, alinhado com a ironia do texto, reforça a ideia defendida pelo título do livro: este é o futuro que tanto temias no passado. Mesmo alcançando a difícil tarefa de ser um escritor de moderado sucesso, a vida do autor parece condenada, fadada às exigências do mercado editorial. É uma narrativa trágica na medida em que o autor, hoje, assim como acontece com Pron, parece ter seu destino traçado, encontrando-se sem ação sobre sua própria vida e carreira.

A anedota do autor argentino, uma visão irônica e pessimista das possibilidades do escritor hoje, retoma a questão do futuro temeroso abordada no capítulo anterior: o devir, nesse caso, continua previsível, e a catástrofe vem na forma do mercado – ou, em outras palavras, das exigências infinitas do capital. A ideia de fim, aqui – seja da carreira, do sonho artístico ou da própria vida –, é perpassada por essa instância que regula grande parte, se não quase todas, as nossas experiências.

Se retomarmos o título do livro, vemos novamente a ideia de que o futuro teria chegado, fundido-se ao presente: *este* é o futuro, estamos nele, e ele é exatamente da forma como temíamos e prevíamos. O conto, com sua vertente cômica, brinca também com a ideia de personas do autor, que, para atender às demandas mercadológicas, precisa se desdobrar em vários: deve gravar vídeos, ser assíduo nas redes sociais, comparecer a prêmios e eventos, dar entrevistas para jornais, podcasts, programas de televisão, cumprindo uma lista de tarefas que não se esgota. O que antes acontecia na forma de determinados encontros e relações pessoais – a chamada "vida literária" (2005) –, hoje se desdobra em cada vez mais mídias e formatos. Isso promove, entre outras coisas, uma sensação de dilatação do

tempo – as personas do autor muitas vezes coexistem, expandindo-o no tempo-espaço de modo que sua figura possa predominar em relação à sua própria obra.

Quando se fala em temporalidade hoje, é impossível não notar que o ritmo do mercado se torna um dos principais reguladores não apenas do meio literário, mas da esfera artística como um todo; como se viu no capítulo anterior, a reorganização de nossas experiências com o tempo é mediada também pela alta velocidade do consumo. Se pensarmos no aspecto temporal aliado às novas materialidades que têm se apresentado para a produção artística nas últimas décadas, outros fenômenos vão sendo percebidos quando se pensa a construção e o consumo de obras de arte. As novas possibilidades materiais para as obras aliam-se às novas possibilidades temporais e permitem uma experimentação com o espaço-tempo. É possível, por exemplo, notar uma antecipação do consumo de obras artísticas, que, embora sempre tenha sido possível, ganha outros matizes na produção contemporânea.

Em um contexto de exigência de uma visibilidade cada vez maior à obra de arte como parte de seu estabelecimento enquanto produto, a experiência da fruição muitas vezes se funde à do consumo. Para entrar na lógica da venda, determinada obra deve ser demasiadamente vista, ficando marcada pela necessidade de repercutir nas mídias antes de seu lançamento e também de continuar sendo consumida depois dele. Nesse caso, não apenas o fim de uma obra pode ser adiado, mas seu início também pode ser antecipado por meio de paratextos, que, possibilitados pelo transbordamento da obra para múltiplas plataformas, começam a gerar um engajamento do público antes mesmo do momento do lançamento.

Quando um leitor ou espectador tem contato com um conteúdo que se relaciona a uma obra ainda não disponibilizada ao público, a experiência da fruição já começa a acontecer. Isso sempre se fez presente na forma de trailers, de entrevistas e de outros conteúdos pré-lançamento, no entanto, com a intensa exploração de paratextos na última década, é válido indagarmos como eles hoje abrem outros caminhos para o consumo e a fruição das obras. Mediadas pelas exigências do mercado, elas deixam de ser apenas o que foi pensado pelo autor no momento da criação e começam a ser lidas por meio dessa grande quantidade de conteúdos pré e pós lançamento.

Nesse caso, as esferas da criação e do consumo se misturam, tornando nebuloso o momento em que uma obra de fato começa. No caso de um filme ou de

uma série, qual é o exato momento em que a experiência da fruição tem início? Estaria a noção de começo também se tornando incerta, assim como a de fim? Na medida em que experiências estéticas e de consumo podem ser iniciadas e finalizadas antes mesmo da obra considerada principal ser lançada, o fim teria, de alguma forma, adentrado o território do começo, invadindo e indeterminando o seu espaço?

O triângulo mercado - tecnologia - temporalidade sinalizado no capítulo anterior, em um cenário em que as obras se encontram se espalham por diferentes plataformas, manifesta-se também por meio desses paratextos, que promovem alterações na fruição e no consumo da arte. Interessa-nos, aqui, não fazer um estudo dos paratextos como uma categoria editorial, mas, sim, entendê-los como elementos que integram a lógica da produção e do consumo contemporânea e reforçam seu caráter antecipatório e prorrogatório – possibilitando outras formas de fruição e ganhando novos matizes a serem investigados.

2.1. O mercado como regulador da esfera artística

O célebre roteirista Jean-Claude Carrière, parceiro de cineastas como Jacques Tati e Luis Buñuel, em seu texto "O roteiro evanescente", publicado no livro *A linguagem secreta do cinema*, dá uma dica àqueles que pretendem se aprofundar na escrita para o cinema: "É preciso saber que as coisas que escrevemos terão um custo" (1995, p. 133). Ao longo do texto, ele conta experiências que teve desde o início de sua carreira e sinaliza algumas diferenças entre um processo de escrita idealizado e aquele permeado pelas imposições da dinâmica audiovisual de sua época:

Um roteiro é sempre o sonho de um filme. Sonhamos com as melhores atuações, os mais belos cenários, rios de dólares, imagens verdadeiramente novas. Quando chega a hora da filmagem, que é o primeiro momento de verdade (o outro momento será no dia do lançamento), quase sempre temos que nos virar com o que está à mão. Aí começam as concessões. Na verdade, elas já começaram nos estúdios preparatórios: isto ou aquilo não está disponível; não há dinheiro suficiente para rodar a cena do transatlântico; fora de cogitação o envio

de uma equipe para esse ou aquele país, depois dos últimos acontecimentos de lá; e, sempre, a pressão do tempo (1995, p. 135).

Para Carrière, os filmes muitas vezes acabam fracassando em termos qualitativos por causa de modificações na etapa do desenvolvimento decorrentes das demandas da produção – ele conta, por exemplo, a história de um roteirista que foi alertado, ainda durante o ato da escrita, que o público provavelmente não se identificaria com um determinado personagem e que, por isso, teve que tirá-lo de seu texto. As anedotas contadas por Carrière nos mostram como, mesmo com o cinema considerado de arte, por vezes distantes de ambições comerciais, o dinheiro acaba sendo um valor e condiciona estritamente a esfera da criação. O roteirista deve estar atento não apenas ao custo do conteúdo que escreve, mas também a possíveis exigências da recepção, mediadas pelas instâncias que financiam e produzem o filme.

Esse fenômeno, como se pode perceber, não está restrito ao chamado cinema comercial e vem atingindo, ao longo dos últimos séculos, tanto a esfera da alta cultura quanto a da chamada cultura de massa. Se pensarmos no mercado audiovisual hoje, ainda que alguns países, como o Brasil, tenham também fontes públicas de captação de recursos financeiros – o que aliviaria, de alguma forma, a pressão do sucesso comercial –, o que regula a etapa da criação continua sendo majoritariamente os grandes estúdios, canais e, cada vez mais, streamings. Para olhar para esse cenário, é inevitável o entendimento da formação e da consolidação do mercado enquanto uma das principais instâncias reguladoras do campo da arte.

Pierre Bourdieu, em trabalhos como *A economia das trocas simbólicas* e *As regras da arte* (2007, 1996), mostra que algumas das questões aqui discutidas já vêm, na prática, acontecendo desde, pelo menos, o início do século XIX, quando a burguesia teria passado a ser um dos mediadores do campo da arte. Segundo ele, a história da vida intelectual e artística europeia se revela a partir da transformação dos sistemas de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens (2007, p.99). Bourdieu traça uma história da independência do campo artístico e intelectual e lembra que, durante a Idade Média, as instâncias que forneciam legitimidade à produção, como a Igreja ou o poder político, eram externas a ele. Segundo o sociólogo, o processo de autonomização "sucedeu em meio a uma série de outras transformações" (2007, p. 100), tais como:

a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a *intelligentsia* burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais capazes de influir, por seu intermédio, sobre a própria vida intelectual (2007, p. 100).

Nota-se, dessa forma, que o processo de autonomização do campo artístico está diretamente ligado à formação de um mercado da arte, com o aparecimento de novos atores, como consumidores, produtores e empresários, que se estabelecem concomitantemente à consolidação da burguesia enquanto classe responsável pela regência do campo. Trata-se de um processo de divisão do trabalho, à luz do que teria acontecido também em outros campos, como o direito: "o sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos" (2007, p. 105). O artista, assim, teria passado a ganhar uma função dentro de um mercado relativamente autônomo, ao qual Bourdieu associa a criação de uma indústria cultural: surgem, então, na arte, o que chama de modelos semi-industriais, como os folhetins, o melodrama e o *vaudeville* – cujo estabelecimento coincidiu com o aumento do público que poderia ter acesso ao campo artístico e intelectual, como as mulheres e as novas classes sociais (2007, p. 102).

Com o surgimento desse mercado, em uma tentativa de manter os valores cultural e mercantil relativamente independentes, uma "teoria das esferas puras" – isso é, uma arte pura que deveria se diferenciar da arte de mercado, uma vez que a fruição seria irreduzível à esfera do material – teria entrado em formação. Ele diz:

Em consequência, todas estas 'invenções' do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da 'criação' livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo (2007, p. 104).

Bourdieu lembra que a constituição do campo da arte é correlativa ao seu fechamento em si mesmo, o que reforçaria uma oposição bastante marcada entre o erudito e a indústria cultural. Nesse cenário, como afirma o sociólogo, as marcas de distinção, como a legitimação da crítica com base no pertencimento a determinados grupos e o reconhecimento entre os próprios pares, teriam surgido reforçando essa lógica. Nessas condições, quase todas as obras trariam a marca do sistema de posições em relação às quais se definiria sua originalidade, e conteriam indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento – que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores (2007, p. 112). Os intelectuais e artistas teriam, então, passado a trilhar uma tradição europeia com base nesses antecessores, a quem tinham como ponto de partida ou de ruptura.

Esse pensamento nos é interessante para a análise de um cenário contemporâneo que complexifica essa dinâmica – submetida, até então, ao que Andreas Huyssen (2017) chama de "a grande divisão", como discutiremos adiante – e que é, hoje, praticamente dominado pela lógica comercial. Nessa configuração, é ironicamente o mercado o responsável pela independência do campo artístico, que o mantém refém de uma lógica que cria outro tipo de dependência – ou, ao menos, impõe outros tipos de regras –, por mais liberdade que possa parecer conceder a ele.

Se observarmos o funcionamento do mercado audiovisual, nota-se as esferas da produção e do consumo se misturando: em uma via de mão dupla, a

publicidade produz conteúdos artísticos e os conteúdos artísticos são ocupados mais do que nunca por publicidades. A obra de arte, dessa forma, estaria menos sob a responsabilidade única do artista e mais submetida ao mercado, que se tornaria, de certa forma, uma espécie de co-autor. Não é raro, por exemplo, que os dizeres "um original Netflix", ou algum outro streaming, ofusquem, embora nem sempre anulem, o nome do autor, do diretor, do showrunner e de outras pessoas envolvidas na esfera criativa do conteúdo.

Para retomar o pensamento de Bourdieu, observa-se que essa dinâmica que define o campo artístico, com diferentes relações entre forças simbólicas e hierarquias "das áreas, das obras e das competências legítimas" (2007, p.118), ganha ainda mais camadas quando a produção e a criação se misturam – o que, ainda que não seja um fenômeno inteiramente contemporâneo, adquire outros ares quando pensada em um contexto de expansão e fusão de campos e linguagens.

Tatiana Siciliano, Tatiana Helich e Bruna Aucar, no artigo "Por dentro do mundo Bridgerton: criação, expansão e transcódificações narrativas" (2024), debruçam-se sobre o célebre mundo Bridgerton para entender o que chamam de processos criativos compartilhados em uma narrativa composta não apenas pela série de streaming e de livros, mas por um mundo ficcional ampliado, regido por regras próprias. Elas apontam para uma expansão do universo criativo, que seria comandado por uma tríade: a escritora dos livros que inspiraram a série, Julia Quinn; Shondaland, a produtora de Shonda Rhimes; e a Netflix.

Essas três instâncias seriam responsáveis por um universo com incontáveis produtos, expandindo-se também para o campo da experiência uma vez que proporcionam, por exemplo, a chance de fãs da série se casarem em uma reconstituição das cerimônias da alta sociedade inglesa do início do século XIX. É curioso, aqui, observar que, se analisarmos a tríade citada pelas autoras, a criação da obra, apesar de passar pela escritora Julia Quinn – que, de alguma forma, já se tornou, ela também, uma marca –, está intrinsecamente ligada a duas empresas consolidadas no mercado audiovisual: a Shondaland e a Netflix. Nesse sentido, é comum que os traços autorais da série ligados ao roteiro ou à direção, por exemplo, passem despercebidos, ou, no mínimo, sejam ofuscados pelos holofotes das grandes marcas responsáveis pelo quase infinito universo Bridgerton.

Se pensarmos à luz da divisão do trabalho no campo artístico identificada por Bourdieu, consequência do cenário de ascensão da burguesia que possibilitou

novas formas de trabalho, no caso de *Bridgerton* e de outras narrativas contemporâneas esse processo se torna ainda mais ramificado, com mais atores estabelecendo ligações entre as esferas da criação e do mercado – refletindo dinâmicas contemporâneas neoliberais ainda mais fluidas de organização do trabalho. Para entender o papel do mercado hoje na produção artística e como isso tem se expandido, inclusive, para além da chamada cultura de massas, é interessante nos voltarmos para um argumento discutido por Huyssen sobre a tão sonhada aproximação entre arte e vida ter se realizado por meio da indústria cultural.

Em *Depois da grande divisão: modernismo, cultura de massas, pós-modernismo*, ele afirma logo na primeira frase da introdução: "La cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas" (2017, p.5). O modernismo, segundo ele, teria se constituído a partir de uma estratégia consciente de exclusão, de uma angústia de ser contaminado pelo que chama de seu outro – uma cultura de massas, segundo essa visão, crescentemente consumista e opressiva.

Essa oposição, como mostra também Bourdieu, seria irreconciliável em alguns movimentos, como, por exemplo, os de arte pela arte. Huyssen se refere a esse período como um momento de insistência do modernismo na autonomia da obra de arte, de hostilidade obsessiva com a cultura de massas, de uma radical separação entre cultura e vida cotidiana e de uma tentativa de distanciamento da arte em relação aos assuntos externos, como os políticos e econômicos. Esses momentos, para ele, teriam sido mais intensos nas últimas décadas do século XIX, nas primeiras do século XX e no pós Segunda Guerra Mundial.

Huyssen, então, menciona, em um contraponto, alguns dos muitos movimentos que tiveram o objetivo de desestabilizar essa oposição (2017, p. 6), ou de "fazer uma ponte sobre o abismo":

De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta la inmersión de Brecht en la cultura popular vernácula, de la apropiación consciente hecha por Madison Avenue de las estrategias pictóricas vanguardistas hasta el desinhibido aprendizaje del postmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos orientados a desestabilizar, desde su interior, la oposición alto/bajo (2017, p.41).

Entre eles, destacam-se os movimentos históricos de vanguarda, que aspiravam uma relação alternativa entre arte elevada e cultura de massa, como lembram pensadores como Peter Bürger. Se pensarmos nas tentativas de aproximação da arte à vida como uma das formas de desestabilização do *status quo* burguês, podemos entender a vontade de desinstitucionalização da arte como um caminho que visava a mudança de uma estrutura social (2017, p. 27). As tecnologias, nesse sentido, seriam um possível meio de integração entre essas esferas:

La cultura de masas depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia. Aunque por lo general se admite que estas tecnologías han transformado radicalmente la vida cotidiana durante el siglo veinte, tiende a reconocerse mucho menos que esa tecnología y la experiencia de la vida en un mundo altamente tecnologizado han transformado también violentamente el arte (2017, p. 29).

As tecnologias apresentam, no mundo burguês, algumas ambiguidades: ao mesmo tempo que podem servir à indústria cultural, são também uma maneira de integrar a arte ao cotidiano, e, como aponta Huysen, promoveram uma experiência bipolar quando utilizadas, no século XX, tanto para fins estéticos quanto bélicos (2017, p.31). Dentro dessas múltiplas contradições e experiências possíveis, têm realizado, portanto, ao lado do mercado de bens culturais, os ideais dos movimentos históricos de vanguarda, como a integração da arte ao cotidiano – o que Huysen considera uma ironia (2017, p.39). Nesse sentido, a técnica surge como uma ponte entre alta cultura e cultura de massa, entre arte e vida, entre alto e baixo.

O pesquisador alemão explica que "nenhum outro fator influiu tanto na emergência da nova arte de vanguarda como a tecnologia, que não só alimentou a imaginação dos artistas como também penetrou no coração da obra mesma" (2017, p. 29). Ele afirma que, ao mesmo tempo, as invenções e técnicas artísticas idealizadas pelas vanguardas foram absorvidas pela cultura de massas ocidental, como a televisão, o cinema de Hollywood, a publicidade, entre outros, que promoveram uma estetização da tecnologia, assim como do consumo (2017, p. 39): "el legítimo lugar de una vanguardia cultural que sostuvo alguna vez la esperanza utópica en una cultura de masas libertadora bajo el socialismo ha sido apropiado por una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones".

Apesar de o cenário discutido por Huyssen parecer distante do que se forma contemporaneamente – que, como vimos, diferentemente do que pregavam alguns dos movimentos de vanguarda, afasta cada vez mais a ideia da utopia moderna de transformação da realidade –, quando pensamos na arte produzida hoje, notamos algumas semelhanças em relação ao papel da tecnologia como transgressora da dicotomia alto/baixo. É ainda ela uma das principais responsáveis pela aproximação cada vez mais intensa do campo artístico ao cotidiano em um cenário de extensa produção feita e veiculada em redes sociais.

Se, como afirma Huyssen, foi a indústria cultural, mediada pelas tecnologias, que conseguiu transformar a vida cotidiana no século XX (2017, p.39), podemos notar, no século XXI, uma dinâmica em que esse cotidiano é tomado pela estética: não vivemos cercados por telas, vivemos imersos em telas, que, por sua vez, misturam, sem qualquer hierarquização visível, peças publicitárias, discurso jornalístico, narrativas autobiográficas, testemunhais e obras artísticas. Nesse sentido, a discussão feita por Huyssen continua sendo extremamente pertinente para que possamos pensar outras formas de circulação dos discursos, espalhados pelos mais variados suportes.

Como lembra o pesquisador quando trabalha a "grande divisão", apesar da tentativa de estabelecimento de antagonismos como "modernismo x cultura de massas" ou "vanguarda x indústria cultural", os limites entre eles sempre foram – e, dado o cenário contemporâneo, têm se tornado cada vez mais – nebulosos. A cultura de massas, que teria sido uma espécie de "outro reprimido" do modernismo, um "fantasma no sótão" (2017, p. 42), na verdade nunca deixou de estabelecer diálogos com a chamada cultura erudita, e hoje isso não é diferente.

Esses diálogos, porém, deixam de ser ocultos e se tornam quase evidentes quando se pensa que discursos de diferentes naturezas ocupam praticamente o mesmo espaço, lado a lado, e interagem entre si em uma mesma tela, sem divisões materiais claras. É possível lembrar que, como afirma Roger Chartier em *A ordem dos livros* (1999), a hierarquização dos discursos na cultura digital deixa de ser marcada por critérios materiais quando os conteúdos se concentram em um mesmo dispositivo. Se, na cultura impressa, era possível identificar claramente o que era um livro, um diário, um caderno, um encarte ou um jornal, os discursos, nessa nova cultura, misturam-se, indeterminando diferenças antes claras entre eles e gerando uma série de hibridismos, originando conteúdos muitas vezes inclassificáveis.

Expandindo o pensamento de Chartier para as manifestações tecnológicas da última década, notamos uma grande indeterminação entre o discurso publicitário, o artístico e o jornalístico, que se misturam inclusive na própria estrutura dos conteúdos, tornando praticamente impossível distinguir que tipo de produto está sendo lido, ouvido ou assistido. Se Huyssen, em diálogo com Theodor Adorno, Max Horkheimer e Karl Marx (2017, p.50), aponta para uma estetização da mercadoria a partir de sua transformação em imagem, em representação, no cenário contemporâneo esse processo ganha outros matizes. Regido por uma dinâmica de indeterminação dos discursos, a mercadoria, assim como a arte e o entretenimento, integra-se ao nosso cotidiano em textos e imagens distribuídos em telas, dificultando distinções e categorizações.

Jesús Martín-Barbero (1997) também recorre à obra de Adorno e Horkheimer para pensar relações entre tecnologia, alta cultura e cultura de massas. Para ele, as técnicas em si nunca são um problema, e, sim, o seu uso histórico (1997, p. 66): não teria sido o cinema, por exemplo, o único causador dos males do partido nazista ou o responsável pela propagação de ideologias estadunidenses, mas, sim, a sua instrumentalização para consolidar determinados tipos de organização social. À luz do que também propunha Siegfried Kracauer (1995) quando pensava sobre os efeitos do modelo de produção fordista na arte, Martín-Barbero identifica uma espécie de mimetismo, corroboração das formas de organização do trabalho em esferas da vida cotidiana, com efeitos inclusive em atividades aparentemente apartadas do capital, como o ócio:

Nesse ponto Adorno e Horkheimer conseguem aproximar a análise da experiência cotidiana e descobrir a relação profunda que no capitalismo articula os dispositivos do ócio aos do trabalho, e a impostura que implica sua proclamada separação. A unidade falaria então do funcionamento social que se constitui em "a outra face do trabalho mecanizado". E isso tanto no mimetismo que conecta o espetáculo organizado em séries - sucessão automática de operações reguladas - com a organização do trabalho em cadeia, como na operação ideológica de realimentação: a diversão tornando suportável uma vida inumana, uma exploração intolerável, inoculando dia a dia e semana após semana "a capacidade de cada um se encaixar e se conformar", banalizando até

o sofrimento numa lenta "morte do trágico", isto é: da capacidade de estremeção e rebelião (1997, p.66).

Com o trabalho ainda mais inserido em nosso cotidiano, expandindo-se no tempo e no espaço, é pertinente pensarmos a existência de uma fusão entre arte, entretenimento, cotidiano e trabalho. Nosso ócio, frequentemente manifestado na forma de entretenimento, encontra-se presente em plataformas digitais que abarcam todas essas categorias, e tantas outras além delas, o que facilita e intensifica esse processo de indeterminação. Nesse sentido, Martín-Barbero – que também lembra da ironia que constitui a formação de um campo artístico autônomo no momento em que a arte se torna produto, apartando-a do âmbito do sagrado em virtude de uma economia de mercado (1997, p.67) – recorre ao pensamento de Walter Benjamin para discutir uma espécie de dessacralização da arte por meio da repetição, de sua reprodução na cultura de massa. Para ele, estabelecer-se-ia na arte uma dinâmica de aproximação, e não mais de afastamento, com o declínio de determinadas formas de recepção que antes predominavam (1997, p.76).

Essa repetição, portanto, permite uma forma de recepção baseada na aproximação, que, se pensada nas últimas décadas, intensifica-se à medida que a arte, assim como os produtos, adentra nosso cotidiano por diferentes vieses e se fundem a outras esferas. É possível, a partir disso, fazer uma série de indagações sobre como, afinal, isso tem se manifestado tanto em narrativas audiovisuais quanto literárias, e como essas fusões têm gerado efeitos também na temporalidade das obras de arte, que passam a atender a um tempo ditado pelo ritmo do mercado de bens culturais.

2.2. O tempo do consumo: antecipações e postergações

Em um processo de diálogo cada vez mais intenso entre arte e mercadoria, a literatura e o audiovisual têm dado origem a produtos que abalam alguns dos paradigmas da arte que foram construídos desde, pelo menos, o início do século XIX. No livro *Mercadores de cultura*, John B. Thompson analisa como o mercado vem se tornando, a partir da metade do século passado, um dos pilares do meio editorial. Ele lembra que, até os anos 1950, o cenário estadunidense era povoado

por editoras independentes, que, nas décadas seguintes, foram dando origem a grandes corporações editoriais - processo, por sinal, semelhante ao que vem acontecendo no Brasil.

Com essa mudança, novas estratégias de divulgação e circulação de livros estariam surgindo: é preciso, hoje, capturar a atenção dos leitores em meio a um número enorme de publicações. Nesse sentido, para ele, o marketing teria se tornado essencial:

Então, como as editoras comerciais lidam com esse desafio? O que elas fazem para que seus livros se destaquem e sejam notados, apesar de toda a concorrência e todo o ruído do mercado? Esse é o território tradicional do marketing e da publicidade, mas, nos últimos trinta anos, os parâmetros do marketing mudaram em aspectos fundamentais. A tarefa é a mesma de sempre – ou seja, criar entre leitores e compradores a sensibilização a um livro e um autor (2013, p. 265).

Ele aponta também para uma mudança na forma de fazer marketing com a perda de espaço de mídias tradicionais para as mais recentes formas de comunicação, a que chama de "micromídia". Esses canais, como veremos, são importantes não apenas para a divulgação dos livros, mas também para a produção das obras literárias, rompendo as fronteiras do marketing e adentrando o território da criação. Esses textos, em uma primeira leitura secundários, acabam, na forma de vídeos publicados em redes sociais, canais do YouTube, podcasts, entre outros, por constituir não apenas um meio de divulgação das obras, mas se tornam também a obra em si, uma vez que dominam boa parte da recepção dos conteúdos.

Para Thompson, essas novas formas de circulação de discursos ligados ao literário promovem mudanças também no tempo de divulgação dos livros:

Fechar uma data para o lançamento não significa que todo o esforço do marketing e da divulgação esteja voltado exclusivamente para essa data – pelo contrário, e esse é um dos aspectos essenciais em que o marketing mudou nos últimos anos; no modelo tradicional de marketing de livros, o trabalho de marketing e divulgação era todo projetado para ter início no momento do lançamento, como uma grande obra arrebatando na praia – a teoria era que isso maximizaria a atenção do público no momento em que o livro aparecesse fisicamente nas livrarias.

Entretanto, no ambiente das novas mídias de hoje, os gerentes de marketing muitas vezes tentam construir campanha de marketing ao longo do tempo, fazendo que as pessoas falem sobre um livro e gerem interesse e entusiasmo por ele bem antes do lançamento. (2013, p. 271)

Thompson chama a atenção, ainda em 2013, para um cenário em formação em que o início de uma obra começava a se formar antes de seu lançamento e o seu fim se expandia para além de si mesmo, em uma espécie de alongamento de sua temporalidade. O sociólogo se debruça sobre o marketing editorial, mas seu pensamento pode ser expandido para a esfera da criação artística como um todo. Ele discute um cenário em que a criação de expectativa nos leitores é cada vez mais necessária para a formação do que chama de "leitores em potencial", que seriam, eles próprios, agentes de marketing. Por meio dessas micromídias, os leitores fariam os conteúdos circularem pelo ambiente digital, agindo como parte da equipe de divulgação das obras. Para Thompson, o que importa, nesse contexto, são menções a obras, de qualquer natureza, uma vez que um maior volume de informações gera uma maior visibilidade em plataformas que funcionam sob uma lógica algorítmica em que ser visível para mecanismos de pesquisa é o que interessa (2013, p. 277).

Isso, como se pode perceber, embaralha a temporalidade tradicional dos ciclos de divulgação e de circulação das obras. Se, para Thompson, antes se esperava em torno de seis semanas, a partir do lançamento, para que uma obra literária se destacasse ou não, hoje essa contagem começa a ser feita muito antes. Nesse sentido, é válido lembrarmos do que fala Bourdieu em *As regras da arte*. Ele aponta para diferentes ciclos de vendas de obras literárias: o curto seria responsável pelo sucesso imediato, como ocorre com os *best-sellers*; e o longo, que corresponderia a livros que vão se consolidando ao longo do tempo e se tornando clássicos.

Ele discute, portanto, modos de envelhecimento de produtos, que, ainda que baseados em critérios mercadológicos, permitem uma construção de sua trajetória no tempo. Os *best-sellers* fariam sucesso no momento em que são lançados, mas perderiam força à medida que envelhecem. Os clássicos, no entanto, mesmo que não vendam muito no início, adquirem reconhecimento da crítica e permanecem sendo requisitados, lidos e relidos ao longo do tempo. Para Bourdieu, as empresas que investiriam nos ciclos curtos seriam tributárias de agentes e instituições focados

em sua promoção, enquanto as obras de ciclo longo dependeriam mais do êxito simbólico, contando com leitores "descobridores" que apresentariam os trabalhos ao público (1996, p.174).

Hoje, porém, com novas dinâmicas em formação, é possível repensar algumas das categorizações feitas pelo sociólogo francês: com a antecipação da divulgação de conteúdos sobre as obras e sua expansão para além de seu fim, esses ciclos se tornam, de alguma forma, mais longos. Com essa dinâmica, seu consumo também dura mais tempo e se expande. Nesse caso, é possível que uma obra seja considerada *best-seller* antes mesmo de ser lançada, ou, em alguns casos, pode até mesmo, de maneira inusitada, tornar-se um clássico sem que ninguém a tenha lido.

Outro aspecto que muda é a temporalidade de fruição das obras; não é apenas o tempo do consumo que se antecipa, mas também o da recepção. Quando a temporalidade do mercado se mistura com a da obra em si, ambas sofrem abalos e passam a se influenciar reciprocamente. Na literatura, assim como no audiovisual, isso tem acontecido, como foi visto, por meio dos já citados paratextos. Gérard Genette, no livro *Paratextos editoriais*, entende e define os paratextos como uma categoria editorial, como textos que auxiliaram na leitura do texto considerado principal de um livro. Título, prefácio, posfácio, notas e entrevistas com autores seriam exemplos dessa categoria e que estariam presentes tanto no corpo do livro quanto fora dele.

Para Genette, esses paratextos dariam dicas, indicariam formas de leitura da obra; nesse sentido, sendo produzidos pelo autor ou pelo editor, eles seriam os responsáveis por parte da criação de sentido da obra. A leitura, assim, seria feita com base na vontade dos responsáveis pela publicação do livro, não cabendo inteiramente ao leitor escolher, por exemplo, a ordem do que seria lido. O crítico francês afirma, no entanto, que cada trabalho tem uma organização diferente, não sendo possível generalizar ou classificar esses paratextos de acordo com normas muito rígidas. Ele assinala, inclusive, a possibilidade de surgimento de outros tipos de paratexto com base em mudanças tecnológicas, seja no próprio livro impresso ou em outros dispositivos midiáticos.

Outro autor que dá nome a esses textos considerados secundários na feitura de um livro é Antoine Compagnon, que, em *O trabalho da citação*, afirma que o texto de um livro é um volume fechado, circunscrito em limites estáveis. O texto principal de um livro seria, para ele, um espaço cercado por fronteiras rígidas, sendo

comandado pelo autor. Ele, porém, sinaliza a existência de uma periferia do texto, a que chama de perigrafia, que não ficaria nem dentro nem fora, mas compreenderia elementos que envolvem o texto, formando um tipo de moldura. Essas entradas no corpo do livro, assim como defende Genette, seriam responsáveis pela receptibilidade do texto e comandadas pelo autor. Segundo Compagnon,

Tal como vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma *dispositio* nova que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele. Se elas estão presentes, se respeitam as convenções, não é preciso prolongar o exame, o texto é seguramente receptível (1996, p. 105).

O que ele chamou de perigrafia, dessa forma, é similar ao que Genette definiu como paratextos; nesse caso, os dois evidenciam uma posição de poder do autor no momento de feitura ou escolha desse tipo de texto. Lembrando novamente do pensamento de Chartier, a materialidade desses paratextos seria responsável por mostrar ao leitor como aquele objeto deveria ser lido a partir da organização dos discursos e de sua hierarquização no objeto livro. É curioso, nesse sentido, observar que Compagnon afirma que, por meio desses textos, é possível julgar o volume de uma obra literária sem tê-la lido.

Isso ganha outros contornos quando os textos transbordam para o ambiente digital, tornando sua materialidade indefinida: com a dispersão dos conteúdos pela tela, não se tem hoje, necessariamente, um autor ou um editor responsável pela receptibilidade ou pela trama do texto. O leitor entra, sai, clica, fecha uma aba, abre outra, e vai, assim, formando seu próprio caminho de leitura. Nesse sentido, torna-se praticamente impossível determinar ou até mesmo identificar onde um texto começa ou termina cabendo muito mais ao leitor traçar sua própria trajetória do que ao autor ou o editor determinar a ordem do que será lido.

A literatura, como se sabe, experimenta nesse sentido há décadas; é impossível não lembrar, entre outros, de *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, que procura dar ao leitor uma liberdade de percurso de leitura, ou de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, que faz o leitor se deparar com uma série de possibilidades narrativas, que vão se abrindo e se fechando precocemente,

deixando aberto o espaço para a imaginação do leitor. O que antes era uma espécie de experimentação quase utópica que buscava uma liberdade na literatura, torna-se hoje, em mais uma ironia, o padrão de leitura na internet. Deparamo-nos textos, hipertextos e paratextos que podem nos levar a qualquer lugar ou a lugar nenhum, ecoando, de certa forma, uma ausência de sentido, de finalidade – ou de fim.

Se voltarmos nossa atenção ao uso de paratextos, pode-se concluir que, em um ambiente regido por novas formas hierárquicas, não é pertinente tratá-los como textos auxiliares, e, sim, como parte da própria obra principal (Fontoura, 2017). Se, muitas vezes, temos acesso mais a eles do que ao conteúdo considerado mais importante, ao qual sequer muitas vezes assistimos ou lemos, os paratextos perdem o status de coadjuvantes e podem ser entendidos, aqui, como parte de uma grande obra que se faz em processo. Há uma expansão da obra no meio digital, que permite que esses paratextos sejam lidos de diferentes formas junto com outros textos, que remetem uns aos outros.

Aqui, é importante destacar que estamos ampliando a categoria de paratextos para o audiovisual e para a arte como um todo, deixando de entendê-la como parte apenas do meio literário e editorial. O campo artístico tem tateado esse fenômeno em dimensões mercadológica e de experimentação estética, e interessa-nos pensar principalmente como eles vêm sendo trabalhados no meio audiovisual. Vejamos, então, o caso de *Coringa: delírio a dois*, lançado em outubro de 2024. O primeiro filme da sequência, de 2019, também dirigido por Todd Phillips, como se sabe, fez um sucesso estrondoso, tendo recebido onze indicações ao Oscar, inclusive para a categoria de melhor filme – o que constitui algo bastante incomum para filmes de super-heróis. *Coringa* foi a segunda produção do gênero indicada a essa categoria, dividindo o posto com o também sucesso de público *Pantera Negra*.

Já era de se esperar, portanto, que *Coringa: delírio a dois* fosse um dos filmes mais aguardados do ano no circuito comercial e, por isso, tivesse um grande investimento em seus paratextos. É um filme que, antes mesmo de seu lançamento, começou a ser comentado e debatido tanto pela crítica quanto pelo grande público, gerando expectativas em relação à venda de ingressos ao mesmo tempo em que circulava por ambientes como o Festival de Veneza, concorrendo ao Leão de Ouro. O anúncio de Lady Gaga no papel de Arlequina, par romântico do ator Joaquin Phoenix, repercutiu positivamente, principalmente porque o filme foi anunciado como uma espécie de musical.

Em abril de 2024, um primeiro teaser foi divulgado, seguido do trailer oficial, em julho do mesmo ano. Nesse processo de circulação de conteúdos relativos ao filme, chama a atenção o álbum lançado por Lady Gaga, em 27 de setembro de 2024, na semana anterior à da estreia oficial do longa-metragem, com o título homônimo ao de seu personagem no filme: *Harlequin*. O álbum conta com 13 faixas, a maioria delas clássicos do cinema ou da música estadunidense reinterpretados pela cantora.

É interessante notar, aqui, que o fato de o álbum ter como título o nome da personagem Arlequina e ser interpretado por Lady Gaga, que não só a interpreta no filme como também se veste como ela para dar entrevistas – colando, de certa forma, atriz e personagem – estimula o ouvinte – ou o futuro espectador – a escutar as músicas e interpretar o álbum do ponto de vista de Arlequina. Esse, portanto, não é somente um álbum que contém algumas músicas da trilha sonora do filme, mas, sim, um produto que é parte da construção de uma das protagonistas do longa-metragem, par romântico do próprio Coringa. Serve, então, como um paratexto da obra, como uma chave para sua leitura que a antecede, mas também pode ser ouvido como um conteúdo isolado, a ser fruído independentemente de qualquer vínculo com o filme.

Segundo reportagem da revista *Billboard*³, ao ser perguntada sobre o porquê do lançamento do álbum, Lady Gaga, que chama a sua personagem pelo apelido de Lee e, inclusive, pediu para ser chamada dessa forma no set, afirma: “Eu tive uma relação tão profunda com Lee, e quando eu terminei de filmar o filme eu ainda não tinha terminado com ela”⁴. Isso evidencia uma recusa do fim por parte da atriz e aponta para uma espécie de ligação – comercial ou não – que estabeleceu com a personagem. Nesse sentido, é curioso observar que a cantora se refere a *Harlequin* como seu álbum de número 6.5: algo intermediário, não sendo nem completamente parte de sua obra enquanto cantora nem algo totalmente externo a ela.

Gaga, então, explica que não gostaria que os fãs vissem esse lançamento como o seu próximo álbum: “É o meu álbum. É um álbum da Lady Gaga, mas é também inspirado no meu personagem e na minha visão do que pode ser uma mulher”. Ela continua: “É por isso que o álbum não adere a apenas um gênero. Não

³ Disponível em: <https://www.billboard.com/music/pop/lady-gaga-harlequin-joker-character-inspired-1235786951/>

⁴ A entrevista de Lady Gaga e os trechos das letras das músicas de *Harlequin* são tradução nossa.

é o meu próximo álbum de estúdio que é um álbum pop, mas está em algum lugar entre, e está borrando as linhas da música pop". Ela se refere à produção como sendo de natureza mutante, o que se refletiria na própria escolha dos gêneros musicais gravados.

Harlequin mistura rock, pop, jazz, entre outros gêneros, o que, além de colocá-lo em algum lugar próximo ao da indefinição, como prega a cantora, reflete o estado mental de Arlequina e sua personalidade rebelde e anárquica. Como se sabe pelos trailers de *Coringa: delírio a dois* e também por conta de todo o repertório que sua personagem carrega em filmes e quadrinhos, ela é, assim como Coringa, uma personagem mentalmente instável, que divide com o protagonista o espaço do hospital psiquiátrico no qual está internado. Essa mistura de gêneros que beira a incoerência, portanto, faz todo o sentido se pensada pelo ponto de vista de Arlequina.

O álbum carrega consigo uma indefinição também em relação a como vai ser lido; não é um lançamento isolado de Gaga e não faz oficialmente parte do filme, sendo um produto com certa independência e que permite diferentes níveis de leitura, para lembrar da discussão desenvolvida por Eco (1989). É importante destacar, aqui, que não se pretende fazer uma análise do álbum em si, mas, sim, entender as várias formas com que pode ser fruído, inclusive em suas relações com os outros conteúdos do mesmo universo, podendo ser interpretado de forma isolada ou em relação à obra considerada principal.

Temos, com ele, mais uma forma de antecipação da fruição, uma vez que não apenas cria uma expectativa comercial para o lançamento, mas já começa a entregar ao espectador/ouvinte pistas de leitura sobre o longa-metragem para quem assim deseja. Não se sabe em que momento a experiência do filme começa, mas, a partir do álbum de Gaga, fica nítido que ela já teve início; a partir dele, é possível imaginar, construir inúmeras possibilidades para o roteiro e, principalmente, para a personagem interpretada por Lady Gaga.

A música que abre o álbum é uma regravação de *Good morning*, cantada por Judy Garland no filme *Babes in arms*, de 1939. Lady Gaga, alterando a letra da música original, canta: "aqui estamos nós, juntos, eu te amo de outros tempos/passei a noite acordada sonhando/um dia, você terá meu coração/um dia, ela terá meu coração". Em seguida, ela fala que, "quando os internos começaram a dormir/as estrelas brilharam/agora o diretor está vindo/e é tarde pra dizer boa noite/então, bom

dia, bom dia/bom dia, bom dia/seu problema em breve vai sorrir". A música nos transporta para um ambiente que, possivelmente, abrirá o filme; estamos, junto com Arlequina e Arthur Fleck, o Coringa, em uma clínica psiquiátrica, virando a noite, fugindo do diretor, tal como dois adolescentes apaixonados. As estrelas brilham e as promessas de amor aparecem: entendemos, assim, do que pode se tratar o filme, pelo menos do ponto de vista de Arlequina: uma história de amor em meio ao caos.

Em seguida, com a segunda faixa, vemos que nem tudo é bonito no ambiente em que estão. *Get happy*, também uma reinterpretação de uma música cantada por Judy Garland, trata de uma imposição cruel pelo sorriso, de uma convocação à recusa à adequação por meio do riso desajustado, de uma resposta à opressão, da negação da felicidade idealizada em um ambiente extremamente hostil. A música, quando regravada e colocada no filme ou no álbum com a voz de Lady Gaga, usa a mudança de contexto como forma de ressignificação de um ideal hollywoodiano que, na música original, pregava uma felicidade quase inalcançável.

O ato do deslocamento e da descontextualização/recontextualização faz com que *Harlequin* adquira tons irônicos a todo momento, brincando com letras consagradas pelo repertório estadunidense, que, cantadas do ponto de vista de uma mulher marginalizada, complexificam-se e passam a dialogar com o contexto do filme. A letra de *Get happy* adquire uma ironia cruel quando cantada por Gaga/Arlequina: "Esqueça os seus problemas, vamos, fique feliz/é melhor você espantar todas as suas preocupações/cante aleluia, vamos, fique feliz/prepare-se para o dia do julgamento". Ela lembra de uma ordem recebida no hospital psiquiátrico: "o médico diz, fique feliz", e continua: "tantos problemas, mas você está tão feliz/você continua dançando pra achar o seu caminho/você é tão maravilhosa, vamos, fique feliz/você está brilhando no dia do julgamento".

Aqui, a própria ideia religiosa de juízo final, de julgamento, ao ser lida pela ótica do universo do filme, apresenta diversas camadas para além da perspectiva bíblica: o julgamento do médico, o julgamento social, o julgamento que ela e Fleck poderão fazer, juntos, dos que se recusarem a aderir à loucura generalizada, e por aí vai. Não à toa, Gaga/Arlequina convoca, na música, os pecadores a se reunirem ("todos vocês, pecadores, juntem-se") – frase que dá mais uma pista do que o casal pode fazer no âmbito do filme.

O tema do juízo final está presente também na regravação de *Oh, when the saints*, famosa na voz de Louis Armstrong. A música, que tem um tom religioso,

principalmente para populações negras dos Estados Unidos, quando cantada por Gaga pode significar uma esperança de salvação do ambiente violento em que vivem, e também sinalizar devaneios da personagem, que pode estar vendo coisas. Versos como "quando os santos entrarem marchando", "eu quero cantar com os anjos" ou "naquele dia eles chamaram meu nome" podem ser interpretados, se lidos à luz do filme, como a promessa de um salvador, representado por Coringa, ou como visões de uma pessoa em estado de surto.

É possível, assim, entender o álbum lançado por Gaga como parte da construção dramática do universo do filme, mesmo que não represente, de fato, o que vai ser visto. Nem todos os dados presentes na música estão no longa-metragem, mas, de alguma forma, os dois pertencem a um mesmo universo, expandido a cada novo conteúdo lançado. O álbum pode trazer novas possibilidades de histórias, pontos de vista, e também complexificar sua personagem-tema, dando a ela um espaço que, não necessariamente, teria no longa-metragem. Tem-se, portanto, com a possibilidade de expansão do universo ficcional por meio desses paratextos, uma democratização da população ficcional, tal como defendida por Marcio Serelle (2023) quando fala das possibilidades de exploração de outros pontos de vista e histórias que acompanham as narrativas seriadas.

Observemos, por exemplo, a quinta música do álbum, *If my friends could see me now*. A letra trata de uma pessoa antes desprezada ou subestimada por seus amigos, que, rancorosamente, exhibe-se mostrando o ponto alto a que chegou após alguns anos. "Tudo que posso dizer é: uau, apenas olhe onde eu estou", "eles nunca acreditariam/se meus amigos pudessem me ver agora" são frases de uma pessoa deslumbrada, desacreditada, que nunca imaginaria chegar a um lugar privilegiado. Ela continua dizendo que "se eles pudessem me ver agora, aquele grupinho xexelento", e pergunta: "quem disse que não haveria espaço no topo?". Essas afirmações, portanto, geram perguntas, especulações sobre a origem da personagem de Gaga no longa-metragem, e também sobre possíveis gatilhos para ter chegado a um estado de loucura – abrem espaço, também, para refletirmos sobre possíveis motivações de Arlequina para determinadas ações que possa tomar no filme. Não é possível saber ao certo, mas o ambiente é propício para o espectador/ouvinte criar suas próprias versões da história.

A partir da ordem das músicas no álbum, é possível imaginar, inclusive, uma possível estrutura para o roteiro do filme, ou de algum filme que tenha diálogo com

Coringa: delírio a dois. Se analisarmos a estrutura do álbum como se fosse a de um roteiro tradicional, inspirado em manuais de roteiro estadunidenses, podemos encontrar, também, possibilidades para o longa-metragem, imaginando como poderiam ser os atos do filme, os arcos dos personagens, o *low point*, o clímax e a resolução. A nona música do álbum, por exemplo, é intitulada *Folie à deux*. Ela diz, em uma espécie de valsinha triste: "pegue a minha mão, fique aqui, meu amigo/eu vou achar o meu caminho de volta para você/aqui e agora, eu soube que, de alguma forma/nós contaríamos uma história que é verdadeira". Ela fala também que, "em nossas mentes, ficaremos bem/se fossemos só nós dois/eles poderiam dizer que somos loucos/mas eu estou apenas apaixonada por você" e que "eu sei para onde estamos indo/e é um paraíso/uma ilha onde nós dois nos estabelecemos, um paraíso".

Essa música, homônima ao filme, em um tom de lamento, mostra uma situação em que o casal principal está possivelmente separado. Arlequina deseja estar com Fleck, mas vê que isso não é possível - o que comumente acontece nos chamados *low points* dos filmes, os pontos baixos, em que o personagem parece não conseguir mais se erguer. Eles, geralmente, aparecem entre o segundo e o terceiro ato - vale lembrar que a música é a nona de treze faixas - e, no caso de uma história de amor, é comumente o momento de separação do casal.

Folie à deux é seguida por *Gonna build a mountain*, em que Gaga canta uma brecha para a reconstrução, mostra uma vontade de se reerguer; "vou construir uma montanha/vou construí-la alta/eu não sei como eu vou fazer/eu só sei que vou tentar". E continua: "vou construir um devaneio de uma pequena esperança/vou empurrar o devaneio para cima da montanha/vou construir um devaneio, vou vê-lo se realizar/vou construir uma montanha e um devaneio/vou fazer os dois se tornarem realidade".

Nesse movimento de reconstrução da personagem, a música *Happy mistake* parece marcar uma espécie de amadurecimento, uma consciência de si: "eu me sinto tão louca/minha cabeça está cheia de espelhos quebrados/tantos, eu não consigo não olhar/eu estou em um caminho ruim/se eu pudesse consertar os pedaços quebrados/então eu teria um erro feliz". Ela diz: "se eu pudesse engarrafar um dia feliz/de forma tão brilhante/isso afastaria os erros tristes/ eu eu poderia guardar meu coração em algum lugar seguro/tudo que eu preciso para respirar/é um erro feliz". Nessa música, a personagem toma consciência de sua loucura, vê que cometeu

erros, pensa em prognósticos, gostaria de ser diferente, mas entende que isso não é possível.

Não por acaso, a música seguinte, a última do álbum, é *That's life*. "É a vida" parece resumir o processo de amadurecimento da personagem do álbum em questão. Existe uma evolução emocional a partir da resignação, da aceitação de que a vida é assim, de que ela própria nasceu assim e terá que conviver com isso. Esse é seu arco dramático. "É a vida/é o que as pessoas falam, você está por cima em abril/é derrubada em maio/mas eu sei que vou mudar o tom deles/quando estiver de volta ao topo em junho". Ela fala: "É a vida/por mais engraçada que pareça/algumas pessoas se divertem pisando em um sonho/mas eu não vou deixar isso me abalar/porque o mundo continua girando".

O eu-lírico, ou Arlequina, diz, então, que já foi muitas coisas, que já pensou em desistir, mas que ela sabe de uma coisa: que sempre que se dá mal, ela se recupera e "entra de volta na corrida". Ela completa: "se eu não achasse que valeria a pena tentar/eu me amarraria em uma grande bola e morreria". Se entendermos o álbum como a história de uma personagem, e não como faixas isoladas, percebemos que Arlequina entende, finalmente, na última música, os mecanismos da vida. Está bem consigo, dentro do possível, e não tem mais as ilusões românticas que apresentava na primeira música.

Essa leitura, provavelmente, não corresponde ao filme, mas, uma vez que o álbum é disponibilizado de forma independente, torna possível que essa e muitas outras sejam feitas. O álbum, portanto, tem um arco dramático redondo, bem elaborado, construído a partir de um conteúdo que pode ser lido de variadas formas: como um álbum isolado, como um conjunto de releituras de clássicos alternadas com algumas novas composições; como um conteúdo que conta a história de uma personagem que está no imaginário pop cantado por uma personalidade ícone dessa mesma cultura; como um complemento ao filme *Coringa: delírio a dois*; ou como parte de seu universo, como um elemento de um grande cenário complexo, repleto de camadas, leituras e possibilidades.

É preciso levar em consideração, também, que o álbum se insere em um cenário que dá aos personagens de quadrinhos inúmeras releituras e versões, como é próprio desse gênero. Não se pretende, aqui, ignorar esse fato; no entanto, tem-se como objetivo olhar apenas para a última sequência de filmes que envolve os personagens de Coringa e Arlequina, e não para sua inserção no universo DC, que

envolve outros aspectos em que não se pretende aprofundar – apesar de reconhecer que o filme, seus personagens e paratextos são inseparáveis desse repertório cultural.

Não se busca, assim, como já se afirmou, fazer uma análise dos filmes, de seus paratextos e muito menos do álbum de Gaga enquanto produto musical. Busca-se observar possíveis diálogos entre paratextos e desses paratextos com o filme, mostrando que eles não possuem relação de dependência e não ocupam, necessariamente, posições hierarquicamente diferentes no ato da fruição do universo da última sequência de *Coringa*. Interessa-nos, assim, os momentos anteriores e posteriores ao do lançamento, que trazem consigo algumas formas diferentes de fruição, com contribuições não apenas mercadológicas, mas narrativas e estéticas ao universo em questão.

O lançamento do álbum de Gaga, que constitui, em si, uma experiência completa, independente, mas também gera um engajamento e faz com que o espectador vire um investigador, juntando peças de um quebra-cabeça que, no entanto, nunca se fecha completamente. Estabelece-se um processo complexo de leitura e produção de conteúdos, que torna difícil a percepção de início e de fim, já que esses conteúdos vão ganhando novas camadas em um processo palimpsestico, para usar mais uma imagem discutida por Genette (2006). Na cultura da mídia (2001), nenhuma fruição pode ser feita livre de relações intertextuais e intermediáticas; é um processo de remissão que beira o infinito, potencializado pelas possibilidades de distribuição e circulação dos discursos na cultura digital.

Se, como lembra Umberto Eco em *Obra aberta* (2015), temos diversas formas de abertura para as obras, hoje, esse processo é intensificado: o leitor/espectador, que é também um consumidor, toma frequentemente para si a autoria das obras não apenas no âmbito da interpretação, mas também no da produção. Hoje, quem navega por essas mídias encontra espaço para acrescentar suas próprias camadas ao discurso, seja em comentários que podem repercutir, na produção de conteúdos na forma de fanfics, na criação de hashtags, entre outros processos que permitem que outras chaves de leitura se estabeleçam para os conteúdos.

Vejam um outro caso que repercutiu na cultura pop. O filme *Barbie*, dirigido por Greta Gerwig, lançado em 2023, era aguardado pelo tratamento que daria ao personagem da boneca que ajudou a perpetuar e consolidar padrões estéticos ao longo do século passado. Como era de se esperar, sua campanha de

marketing foi massiva, e incluiu postagens em redes sociais de atores e atrizes vestidos como seus personagens em imagens que davam dicas de que papéis eles fariam. Frases como "essa Barbie é presidente", "essa Barbie é uma sereia" ou "ele é apenas o Ken" já mostravam aos futuros espectadores quem suas celebridades favoritas interpretariam.

Nesse momento, algumas escolhas começaram a chamar a atenção do público, como, por exemplo, a da atriz Issa Rae, uma mulher negra, para o papel da Barbie presidente. Isso foi logo visto como um grande avanço por parte do filme, que passou a ser lido como "de esquerda" – por mais contraditório que isso possa parecer para um filme que não prega qualquer subversão que não seja bem vista pelo discurso neoliberal. Mesmo com as mais variadas contradições, em um processo parecido, a escolha de Hari Nef, uma atriz transexual, para o papel de uma das Barbies gerou uma repercussão ainda maior, dessa vez no público conservador, que ficou horrorizado.

A escalção da atriz fez com que um movimento de boicote acontecesse ao longa-metragem antes mesmo de seu lançamento: por causa de um dos paratextos, uma interpretação sobre o filme já predominava no espectro ideológico da direita: é um filme "comunista". A matéria intitulada "Feminismo de Barbie enfurece políticos e religiosos conservadores⁵", do site *Terra*, diz que, por questionar aspectos da sociedade patriarcal e levantar a bandeira feminista, o filme foi acusado de "contrariar valores cristãos e fazer propaganda esquerdista". A reportagem segue dizendo que uma deputada estadual do PL, partido de Jair Bolsonaro, fez campanha para que os pais não levassem as crianças aos cinemas, uma vez que ele representaria uma "inversão de valores". Segundo o site,

Outro detalhe que enfureceu conservadores foi a participação da atriz trans Hari Nef ("The Idol") no papel da Barbie Médica. Nos EUA, o site evangélico de cinema Movieguide baseou um pedido de boicote ao filme na presença de personagens LGBTQIAPN+. 'O filme esquece seu público principal de famílias e crianças enquanto atende a adultos nostálgicos e promove histórias de personagens lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros', apontou em sua crítica o líder conservador

⁵ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/feminismo-de-barbie-enfurece-politicos-e-religiosos-conservadores,4d20ebceb2d0ff61dc84f460a7e34888a7fy87no.html>

Ted Baehr, presidente da Comissão Cristã de Filme e TV nos Estados Unidos.

No Brasil, além da deputada citada acima, o ex-ministro Abraham Weintraub

(...) foi ainda mais longe e comparou o filme com o nazismo. 'Não é a primeira vez que o nome Barbie está a serviço do demônio! Protejam seus filhos de qualquer linha ideológica de Barbie! Da antiga ou da atual!', ele escreveu no tuíte, junto de uma foto do nazista Klaus Barbie, criminoso de guerra conhecido como o 'carniceiro de Lyon'.

O filme, então, caiu em uma teia de especulações e fake news da direita, sendo, inclusive, acusado de ter ligações com a China e fazer propaganda subliminar para o país, na tentativa de "agradar os censores chineses". Absurdos como esse, que beiram o cômico, não são exclusividade do filme *Barbie*. Em uma dinâmica em que informações falsas e conclusões precipitadas circulam livremente pelas redes, não é incomum que alguma produção artística se torne alvo de boicotes e outras ações de grupos conservadores. No caso do filme da Warner, os efeitos dessas ações em termos de venda de ingressos foram pífios, se não inexistentes; mas atos como esses podem interferir diretamente na bilheteria dos conteúdos e fazem com que eles comecem a ser debatidos antes mesmo de serem vistos. A recepção dos produtos audiovisuais, nesses casos, começa antes do seu lançamento. É como se já se soubesse tudo que interessa sobre o filme: é esquerdista, promove doutrinação de gênero e tem ligação com a China – por mais inverossímeis que possam ser essas especulações quando se trata de um filme como o da *Barbie*.

Para pensar casos como o de *Coringa* e de *Barbie*, com fortes trajetórias comerciais, é interessante dialogarmos com o pensamento de Arjun Appadurai em *A vida social das coisas*. No livro, ele analisa algumas formas de circulação de mercadorias, atribuindo a elas uma vida social. Interessa ao antropólogo indiano investigar condições de circulação de objetos econômicos, em diferentes regimes de valor, no tempo e no espaço (2008, p.15). O que nos chama a atenção nas ideias defendidas por Appadurai é o que ele identifica como o percurso, a trajetória das mercadorias; trajetória que, como qualquer outra, dá-se também na esfera da temporalidade. É, portanto, uma perspectiva temporal sobre a mercantilização do

que chama de "coisas", com rotas e desvios, abrindo espaço para expansões e contrações. Ele explica:

Portanto, a mercantilização reside na complexa interseção de fatores temporais, culturais e sociais. À medida que, numa determinada sociedade, algumas coisas, com frequência, se encontram na fase mercantil, preencher os requisitos da candidatura ao estado de mercadoria e aparecer em contextos mercantis, tais coisas são suas mercadorias mais típicas. À medida que, numa determinada sociedade, um número considerável de coisas, ou mesmo a maioria delas, algumas vezes preenche estes critérios, pode-se dizer que a sociedade em questão é altamente mercantilizada. Nas sociedades capitalistas modernas, pode-se afirmar que há uma tendência de que um número maior de coisas experimente uma fase mercantil em suas carreiras, que um número maior de contextos se torne mercantil e que os padrões da candidatura ao estado de mercadoria abranjam uma parte maior do universo de coisas do que em sociedades não-capitalistas (p.30).

Ele trabalha, por exemplo, com a ideia de fase mercantil das coisas, o que significaria que elas por si só não nascem mercadorias, mas vão se constituindo dessa forma de acordo com a sua trajetória. Ao pensar em casos como os aqui trabalhados – cujas características se expandem para boa parte do cenário artístico contemporâneo –, se um produto cultural já começa a repercutir, gerar capital econômico, social ou simbólico (1999) antes de ter seu nascimento propriamente dito, podemos indagar em que momento, hoje, esse processo de atribuição de valores começa ou termina.

Entendendo os produtos culturais também como mercadorias, que continuam repercutindo e gerando um crescente número de produtos derivados, podemos pensar um processo de atribuição de valores que tem sua rota indeterminada. Em um contexto em que a obra continua se desdobrando, e começa antes mesmo que se dê conta de seu início, pode-se pensar se ainda faz sentido trabalhar com os momentos de nascimento, e até mesmo de fim, desses produtos. Appadurai, por exemplo, identifica a possibilidade de existência do que chama de ex-mercadorias, coisas que já estiveram nesse estado mas que teriam se aposentado, ou sido dele retiradas, temporária ou permanentemente – o que se torna, hoje, como se viu, bastante difícil.

O antropólogo defende, também, que as mercadorias têm biografias, e que suas fases mercantis não exaurem suas histórias de vida (p.31). Identifica, portanto, a possibilidade da criação de uma memória dos produtos: construir uma biografia é construir uma história, com fases e momentos, inclusive, de independência em relação a aspectos mercadológicos. Podemos indagar, no entanto, se, quando um produto cultural já nasce na forma de mercadoria, ele tem a mesma possibilidade de construção de uma história, de uma memória, que um produto que vai se constituindo enquanto tal. Podemos, aqui, lembrar das dificuldades contemporâneas em relação ao processo de historicização, discutidas no capítulo anterior. Uma vez que a temporalidade do mercado não trabalha primordialmente com a teleologia clássica e embaralha as noções de início, meio e fim, torna-se mais improvável o rastreamento da história de um produto cultural.

É preciso destacar que não se pretende entender o mercado como o único responsável pela trajetória desses conteúdos, e nem afirmar que produtos regulados por ele não tenham qualidade artística. Acredita-se que eles fazem parte de uma dinâmica complexa, que faz com que arte e mercadoria, muitas vezes, caminhem juntas, complementando-se, negando-se ou simplesmente dialogando. Como lembra Figueiredo (2010, p.62), cientes do cenário contemporâneo regido por essas regras, os artistas passam a trabalhar com uma espécie de estética conciliatória; mantêm um espírito crítico ao mesmo tempo em que aceitam seus papéis como produtores de mercadorias -- o que pode parecer contraditório, mas, na prática, dá origem a produtos que abrem espaço para leituras diversificadas.

Podemos lembrar, então, do conto de Patrício Pron mencionado no início deste capítulo: o escritor, fadado a atender as exigências do mercado, procura continuar escrevendo o que considera ser sua obra literária, mas demora a se dar conta de que ele mesmo, a forma como se apresenta ao mercado editorial, é também a sua obra. O escritor se une ao personagem Pron, misturando-se a ele em uma empreitada para encontrar o lugar de uma literatura que mantenha a inventividade sem esquecer em que contexto se insere. O escritor Pron, reconhecendo o absurdo da situação, acaba se vendo em um impasse, dividindo-se em dois. O personagem Pron acaba, de alguma forma, sucumbindo, morre ao não se render – enquanto o escritor Pron, vivo e produtivo, sem abrir mão do aspecto cômico, mostra o que acredita acontecer a quem trabalha sem fazer qualquer concessão.

A literatura, assim como o audiovisual, tem entendido, ao longo das décadas mais recentes, que a obra tem se tornado um processo, e que a figura do escritor é parte dele. Se a obra já foi vista como algo fechado em seus próprios limites – apesar de que, como se sabe, na prática isso nunca tenha se dado dessa forma –, hoje se torna um produto em construção, expandido no tempo, sem início ou fim claramente reconhecíveis. Se lembrarmos do pensamento de teóricos da Comunicação como Pierre Lévy ainda nos anos 1990, notamos que ele já apontava para a existência de obras-fluxo como característica da cultura digital:

Um quadro, por exemplo, objeto de conservação, é ao mesmo tempo a obra em si e o arquivo da obra. Mas a obra-acontecimento, a obra-processo, a obra interativa, a obra metamórfica, conectada, atravessada, indefinidamente construída da cibercultura dificilmente pode ser gravada enquanto tal, mesmo se fotografarmos um momento de seu processo ou se captarmos algum traço parcial de sua expressão (2010, p. 150).

A obra, então, não pode ser capturada, presa, emoldurada, estando imersa em um cenário em que infinitos outros conteúdos estão sendo produzidos ou se tornando disponíveis para associações. Torna-se pertinente, portanto, pensar como os conteúdos dispostos pelo ambiente digital vão sendo apropriados, lidos, relidos e conectados pela esfera artística. Nesse sentido, pode-se chamar a atenção para o fato de que a literatura, o cinema e outras artes estão se tornando, cada vez mais, híbridos em suas linguagens. A manifestação da literatura em imagens e áudios, e de conteúdos audiovisuais em textos, por exemplo, torna ainda mais difícil o esgotamento de uma obra, que vai alongando sua vida a partir da expansão para outras linguagens e das trocas que faz com elas. Vai, dessa forma, se renovando - o que abala, inclusive, definições rígidas sobre o que seria a literatura ou o cinema.

Jay Bolter, no artigo "Transferência e transparência: a tecnologia digital e a remediação do cinema", indaga como as novas tecnologias podem remediar a linguagem do cinema, e como o cinema pode também transformar a linguagem dessas mídias. Ele diz:

Se a intermedialidade é, de modo geral, o estudo das relações entre uma mídia ou formas midiáticas e outras, a remediação descreve uma relação

específica em que homenagem e rivalidade estão associadas. Em uma relação de remediação, tanto as formas mais novas quanto as mais antigas competem por reconhecimento cultural. Nesse caso, o processo de remediação é mútuo: as mídias digitais (em especial os jogos de computador e os videogames) estão remediando o cinema, e o cinema, em troca, está remediando essas formas digitais (2020, p.1).

Ele sinaliza uma disputa pela sobrevivência das linguagens em uma profusão de meios, abrindo espaço para produtos cada vez mais híbridos. O fenômeno do qual estamos falando, no entanto, vai além do que Bolter se propõe a analisar; expressões como "remediação", "literatura expandida" ou "cinema expandido", apesar de ajudarem, em muitos aspectos, a compreender muitas das mudanças que essas áreas vêm experienciando, não dão conta de abarcar a complexidade desses processos. Podemos identificar, hoje, interseções entre linguagens, campos artísticos, entre alta cultura e cultura de massa, entre suportes e entre temporalidades.

Nesse sentido, é possível voltar ao triângulo identificado no início deste capítulo; tecnologia, mercado e temporalidade estabelecem relações capazes de estimular mudanças estruturais na produção artística. Se tempo é dinheiro, perde-se e ganha-se, e, no capitalismo tardio, não há tempo – ou dinheiro – a se perder. As tecnologias digitais tornam possível uma aceleração do tempo e do consumo, que fazem com que já seja possível observar formas de produzir conteúdos que vêm atendendo à demanda infinita por produtos que se estabelece.

Se observarmos plataformas de streaming, ou até mesmo determinadas redes sociais, a dilatação do tempo se torna evidente, fazendo com que elas se encaixem em novos paradigmas econômicos, sendo deles um modelo, um reflexo. É preciso, então, que nos aprofundemos na análise dessas plataformas; em um primeiro momento, não de seus conteúdos, mas das formas com que estimulam a circulação e a distribuição de informações, ajudando a consolidar a dinâmica temporal do capitalismo contemporâneo.

Capítulo 3: O streaming e a espetatorialidade de obras audiovisuais: a supressão da espera

Quando alguém não chega, nos romances, pensa Julián, é porque alguma coisa ruim aconteceu. Mas por sorte isto não é um romance: em questão de minutos Verónica chegará com uma história real, com um motivo razoável que justifique sua demora, e então vamos conversar sobre sua aula de desenho, sobre a menina, meu livro, os peixes, sobre a necessidade de comprar um celular, sobre um pedaço de pudim que ficou no forno, sobre o futuro, e talvez um pouco, também, sobre o passado.

Alejandro Zambra, *A vida privada das árvores*

Em seu breve romance *A vida privada das árvores*, Alejandro Zambra nos apresenta a Julián e a Daniela, padrasto e enteada, que, juntos, esperam a volta da esposa/mãe de sua aula de pintura. O narrador logo nos avisa que o livro terminará quando Verónica voltar ou quando tiverem certeza de que ela não voltará mais. Enquanto esperam, Julián, como de costume, conta histórias para Daniela. Percebendo uma demora anormal, no entanto, coloca a enteada para dormir. Sozinho, põe-se a imaginar onde Verónica pode estar; em uma espécie de negação ou de tentativa de atenuar a angústia que começa a surgir com a espera, Julián adquire a súbita certeza de que ela está trocando um pneu, que provavelmente furou no caminho de volta para casa.

A madrugada vai se estendendo e a espera vai se tornando um problema para ele. Começa, finalmente, a se perguntar com uma certa seriedade o que teria acontecido, ou o que poderia acontecer, e começa a imaginar uma vida a partir da possibilidade de não-retorno de Verónica. Vê-se cuidando de Daniela, planeja viajar para a neve, lembra da infância. Perde-se no passado e no futuro, e avança com as especulações a ponto de sumir da história, dando lugar a seus devaneios, que seguem Daniela, que agora tem 20, 25, 30 anos e um namorado. Julián "quer entrever um futuro que prescindia do presente; acomoda os fatos com vontade, com amor, de maneira que o futuro permaneça a salvo do presente" (p.67).

Seus devaneios se encerram na primeira parte do livro, seguida pela segunda e última parte do romance, que abre com uma epígrafe de John Ashbery: “A vida como um livro que foi deixado de lado” – abandonado, superado, ou, quem sabe, guardado para depois. As próximas poucas páginas de *A vida privada das árvores* indicam o que já vinha sendo anunciado desde o início: é chegado o ponto em que Julián entende que Verónica provavelmente não mais voltará. É como se estivesse finalmente deixando sua história, seu livro de lado, apoiando-o na cabeceira, suspendendo a espera e dando início a uma outra etapa, como manda a epígrafe. A frase de Ashbery aponta também para a importância dos momentos de pausa, de interrupção da leitura para abrir espaço para a elaboração. Foi na espera que Julián se perguntou: o que aconteceu? O que pode acontecer? Foi nela que passado e futuro se conectaram, adquiriram algum sentido; foi na espera que a remissão ao passado abriu possibilidades para inúmeros futuros.

Para além do romance de Zambra, o ato da espera tem sido tematizado pela ficção como um momento ora de aflição, ora de esperança; como um estímulo à elaboração, à projeção do futuro e à revisão do passado. A espera adquire tamanha importância que deixa de ser apenas um momento isolado no tempo e passa a se dar também no espaço, como, por exemplo, no célebre *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. É naquele espaço representado no palco que Vladimir e Estragon, sem saber por que, esperam a vinda de Godot, espelhando um tempo de temores, de dúvidas, desilusões, frustrações, expectativas e esperanças. Na peça, espera-se sem saber o motivo, mas a espera é imprescindível, inevitável. A espera, mesmo quando parece não levar a lugar nenhum ou quando aponta para um futuro incerto, assume a importante função de um tempo para reviver o passado e lançar um olhar para o futuro, mesmo que ele não venha.

Os momentos de espera são, portanto, formas de compreender a temporalidade, dando a ela um respiro, uma suspensão que contribui para sua organização e produção de sentido. Quando se suprime a espera, perde-se de vista os horizontes temporais do futuro e do passado; o presente deixa de ser uma forma de união entre eles e passa a ser, ele mesmo, uma instância temporal predominante e apartada, quase desértica. Em um momento de certa descrença no futuro como o que vivemos, a espera enquanto momento de elaboração do porvir acaba se tornando, em alguns casos, desnecessária.

Entre as dimensões temporais que têm passado por reconfigurações ao longo das últimas décadas, a espera emerge como uma instância que deixa entrever algumas das questões que vêm sendo aqui debatidas ao longo dos últimos capítulos. Quando falamos das relações entre temporalidades, é inevitável que olhemos para os intervalos que se estabelecem entre os eventos no tempo, sejam eles existentes na natureza – como, por exemplo, a noite que separa um dia do outro – ou artificialmente concebidos – como aqueles dos calendários individuais e coletivos.

A pesquisadora Emília Araújo, no artigo "A espera e os estudos sociais do tempo e sociedade" (2012), assinala a possibilidade de convivência de diferentes tipos de espera e discute sua importância nas mais diversas práticas sociais. Ela fala da espera no âmbito social, individual, jurídico, entre outros, indicando uma diversidade de compassos. Segundo ela,

Os compassos de espera e de intervalo não servem apenas, afinal, para permitir a realização de outros eventos; servem também para prevenir a colisão temporal de eventos; prever e planificar uma ação, adequando-a a sua função na temporalidade do presente e do futuro (p.11).

Ela discute ritmos aos quais a gente se adequa nas dinâmicas sociais: o ritmo da casa, do trabalho, social, tecnológico, entre outros, destacando justamente os momentos de intervalo. Araújo aponta, inclusive, para espaços-tempo de espera que marcariam simbolicamente essas transições, como, por exemplo, salas de espera comuns em consultórios médicos. Para ela, as esperas seriam definidas por compassos que nem sempre estariam em acordo; nesse sentido, ressalta a possibilidade de desconexão entre temporalidades exigidas por determinados sistemas, lembrando que "vários autores se pronunciaram sobre o conflito de regimes de temporalidades, propondo que as maiores desconexões e colisões se verificam 'entre' sistemas – por exemplo, entre as temporalidades do trabalho e as temporalidades familiares e privadas" (p.11).

A política e a cultura, para a pesquisadora, seriam algumas das instâncias responsáveis pela tentativa de equilíbrio entre as temporalidades e suas consequentes formas de espera, tornando esses momentos frutos também de relações de dominação e poder. Araújo aponta para uma série de colonizações

temporais que também poderiam gerar discrepâncias entre os compassos. Segundo ela,

Em mundos globalizados, crescentemente interdependentes, em que a temporalidade local é substituída pela temporalidade mundial (Virilio, 1997), cada evento ou cada processo local e, inclusivamente, subjectivo, é atravessado pelo estado da temporalidade mundial, das suas características e do seu rumo (Urry, 2002; Adam, 2003; 2004) (p. 17).

É possível, portanto, que ritmos se sobreponham de forma desarmônica, atropelando processos temporais com base em necessidades supostamente globais orientadas por uma lógica política e econômica. Quando olha para o período moderno, Araújo identifica, por exemplo, um domínio do mundo político sobre o mundo natural, ao qual se refere como uma “colonização das cadências naturais”. O ritmo da extração, da produção, impor-se-ia ao ritmo biológico, promovendo uma aceleração e uma redução de esperas, que, segundo ela, coincidiriam com um projeto tecnocientífico de modernidade.

Se seguirmos a mesma lógica para pensar, por exemplo, regimes de trabalho, notamos que, com as revoluções industriais, a passagem da predominância do trabalho no espaço rural para o espaço urbano fez com que a temporalidade do trabalho se ajustasse às novas demandas sócio-econômicas, passando a obedecer cada vez menos ao tempo ditado pelos processos da natureza. As esperas que correspondem às divisões entre os dias, que antes determinavam os turnos de trabalho e os separavam do ócio e do lazer, vão se encolhendo; todo tempo considerado produtivo é passível de ser aproveitado em um regime que visa, antes de tudo, o lucro. Momentos como dia, noite, e até mesmo fins de semana e feriados vão cada vez mais perdendo o sentido à medida que a instância do trabalho invade a do tempo livre.

A pesquisadora identifica, no último século, um processo de encurtamento de intervalos considerados vácuos, dispêndio de recursos. Segundo Araújo, “a história do século XX é a história da fetichização do tempo, do tempo tornado mercadoria” (p. 17). Nesse aspecto, para ela, a modernidade não teria valorizado a espera e, à luz de um novo modelo econômico, teria buscado encurtar esses tempos visando aumentar os períodos de produtividade. Por mais que se discorde, em parte,

desse argumento – uma vez que, para determinados grupos e correntes de pensamento modernas, a espera continuou sendo valorizada –, se olharmos para a lógica temporal que vem se estabelecendo no capitalismo tardio, seu argumento ganha força.

A espera tem se tornado um “pedaço” de tempo ao qual se passou a recorrer quando as outras “fatias” temporais já foram suficientemente aproveitadas, extraídas pelos regimes em vigência, em que o ócio, os tempos livres vão sendo invadidos pelo trabalho e pelo consumo. Talvez o tempo da elaboração, da pausa, esteja mesmo se tornando desnecessário em uma lógica sobretudo produtivista. Se olharmos para o cenário contemporâneo, “são vários os teóricos que nas ciências sociais têm enfatizado a tendência das sociedades e dos processos sociais para o aumento de aceleração, com redução dos intervalos e dos compassos de espera entre eventos” (p. 17).

Levando em consideração que a espera, como mencionado anteriormente, está ligada também a relações de poder, e seu preenchimento sinaliza o domínio de um “ator, grupo, país ou sociedade sobre outro” (p. 18), se voltarmos nossas atenções para o audiovisual, notamos que essa lógica também tem se reproduzido. Quem hoje domina economicamente o campo são as plataformas de streaming, e são elas as principais responsáveis por gerir os tempos ligados ao consumo de conteúdos audiovisuais; acompanhando o processo de ocupação dos tempos pelo consumo, elas também têm apostado em um encurtamento do tempo da espera. Deparamo-nos, hoje, com uma intensificação de um processo que já vem acontecendo ao longo do último século, possibilitada pelo avanço das tecnologias, e que tem se expandido também na esfera audiovisual.

Quando observamos a distribuição de conteúdos nas plataformas de streaming, notamos um processo de supressão da espera, por exemplo, quando todos os episódios de uma série são lançados de uma só vez, ou quando temos acesso ao conteúdo de uma série que, ainda que tenha sido lançada em outra lógica de distribuição, encontra-se inteiramente disponível nessas plataformas, podendo ser assistidas no ritmo do que se chama de *binge-watching*, ou maratona. Esses fenômenos exigem um olhar mais atento às novas formas de espetatorialidade, de distribuição e de interação com os conteúdos. Para isso, é necessário compreender também o que vinha sendo feito na televisão que funcionava na lógica do fluxo,

entendendo esses novos processos em suas continuidades e rupturas em relação aos paradigmas da televisão broadcast.

Surgem, então, a partir das questões levantadas, algumas perguntas: como entender a supressão da espera em um cenário mais geral de percepção do tempo no meio audiovisual? Seria o abalo do ato da espera na esfera audiovisual consequência de uma tentativa de rentabilidade maior do tempo? O que muda quando os intervalos comerciais e entre episódios são substituídos por uma quantidade maior de conteúdos audiovisuais, em um contexto em que o conteúdo se torna, de certa forma, também um produto? Quando passamos da lógica do broadcast para a do streaming, o que se transforma e o que permanece na espetatorialidade dos conteúdos?

Para dar conta de tentar responder a essas questões, não se recorrerá a objetos específicos, mas, sim, ao estudo do movimento das narrativas em plataformas de streaming e suas variadas formas de espetatorialidade; o que interessa, aqui, é investigar algumas formas de distribuição e consumo de narrativas e as possibilidades que elas abrem para o espectador. A distribuição e espetatorialidade de obras seriadas, nesse caso, parecem mais adequadas para refletir sobre as questões levantadas, ainda que esse processo se estenda para qualquer conteúdo veiculado nessas plataformas. A lógica do streaming, portanto, é o principal objeto de investigação, analisada em suas relações com a lógica do broadcast, que nos dá pistas para pensarmos as temporalidades contemporâneas ali manifestas.

3.1. O fluxo e o arquivo

Como se pode perceber, as plataformas de streaming têm possibilitado outras formas do espectador assistir e se relacionar com os conteúdos nelas veiculados. Entre os fenômenos que se destacam nesse cenário, a maratona é um dos que mais chama a atenção de quem pesquisa narrativas seriadas hoje. Embora sempre tenham sido possíveis na forma, por exemplo, de fitas cassete, DVDs ou até mesmo em ocasiões especiais na grade de emissoras, elas se tornam, de alguma forma, uma característica marcante da serialidade contemporânea, sendo, talvez,

uma das principais formas de espetatorialidade das primeiras décadas do século XXI.

Hoje, as narrativas se encontram disponíveis em diferentes condições na mesma plataforma: quando se lança todos os episódios de uma só vez, pode-se assisti-los dessa maneira ou acompanhá-los com intervalos estabelecidos pelo espectador. No streaming, mesmo as narrativas originalmente lançadas semanalmente ou diariamente podem ser assistidas em maratona quando os episódios ficam ali arquivados. Isso, como se sabe, não é nenhuma novidade; ao lançar capítulos periodicamente, os folhetins já trabalhavam nessa lógica, permitindo ao leitor acompanhar as histórias de tempos em tempos ou, uma vez concluídas, ler todos os capítulos de uma vez só. Agora, porém, todas as possibilidades se encontram concentradas na mesma plataforma, ampliando as formas de assistibilidade.

Ainda que não sejam as únicas causadoras das transformações em curso, que podem ser entendidas dentro de mudanças econômicas, políticas e culturais mais amplas, as plataformas de streaming acabam dando a cara da produção audiovisual contemporânea, pelo menos na esfera mainstream. Isso nos leva, inevitavelmente, a interrogar como esse modelo se estabeleceu a ponto de serem as séries, possivelmente, a forma cultural característica deste século, e os streamings, a partir da segunda década, um de seus grandes representantes, ditando regras e movimentando o audiovisual contemporâneo.

Em *Do que as séries americanas são sintoma?* (2011), François Jost busca compreender a penetração dos modelos narrativos estadunidenses na França e identifica uma espécie de ideologia transnacional amparada por lugares comuns que acabam por florescer em variados países. Ele aponta para uma certa imersão do espectador nas narrativas seriadas, que se identificaria com um suposto realismo a partir dos quais os personagens são construídos; para Jost, o espectador buscaria nas séries uma semelhança com a realidade, acompanhando o desenvolvimento e até mesmo o envelhecimento dos personagens – e, conseqüentemente, dos atores – em séries que se estendem no tempo. Sua hipótese levanta questionamentos interessantes no que diz respeito à temporalidade das obras, mas parece insuficiente se levarmos em consideração diversos outros aspectos que vêm sendo trabalhados no campo da pesquisa de narrativas seriadas e que tentam dar conta de entender esse fenômeno. É possível chamar a atenção, principalmente, como se viu, para o

surgimento de novas formas de distribuição e construção de conteúdos e de engajamento dos espectadores.

Por mais que se possa discordar, em partes, dos argumentos de Jason Mittel, que identifica nas séries contemporâneas uma complexidade que, na verdade, já estava presente em diversos outros tipos de narrativa, inclusive na produção audiovisual latino-americana há pelo menos meio século, seu trabalho nos é importante para entender a presença das séries hoje como fenômeno mundial. Em seu conhecido texto “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”, publicado no início dos anos 2000, ele identifica uma nova era na produção seriada estadunidense, que teria tido destaque a partir dos anos 1990. Segundo Mitell,

Juntamente com a exibição de reconstituições dramáticas de crimes, das comédias do tipo sitcom e das competições em reality shows que povoam a programação da televisão americana, uma nova forma de entretenimento tem surgido nas últimas duas décadas, conseguindo sucesso de público e crítica. Tal modelo de storytelling para televisão se diferencia por usar a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas que têm caracterizado a TV americana desde sua origem (p.30).

O pesquisador identifica a participação do espectador, instigado a assumir um papel ativo, como elemento chave do que considera ser esse novo tipo de narrativa, que exigiria um equilíbrio entre narração episódica e em série (p. 36). Ter-se-ia, nesse caso, uma recusa da necessidade de fechamento em cada episódio, e um estímulo a histórias com continuidade, focadas na feitura da trama. Mitell enxerga essa complexidade como um modelo narrativo, que, apesar de identificada por ele, de outras maneiras, no cinema e na televisão da década de 1970/1980, encontra na forma seriada contemporânea seu apogeu. O pesquisador vê essas narrativas como produtoras de novos modelos de engajamento do público, como a cultura dos fãs, que exige um crescente envolvimento dos espectadores nos chamados mundos ficcionais.

Essa abertura e o convite à participação do espectador aproximariam essas narrativas à estética do jogo (p.48), o que já acontecia, segundo Mitell, no cinema europeu e estadunidense:

Esta necessidade de adquirir competências para decodificar histórias e mundos diegéticos é particularmente relevante para uma parte da mídia no momento. Certamente os videogames pressupõem essa habilidade para que se entenda e interaja com uma gama de mundos ficcionais e de interfaces – quase todos os jogos contêm seus próprios módulos de treinamento diegético conforme os jogadores aprendem a dominar os controles e expectativas desse mundo virtual em particular. O cinema também acompanhou o surgimento de um ciclo de filmes quebra-cabeça que demandavam do público entender suas regras em particular para poder compreender sua narrativa; filmes como *O Sexto Sentido*, *Pulp Fiction*, *Amnésia*, *Os Suspeitos*, *Adaptação*, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* e *Corra, Lola, Corra*, todos incorporaram uma estética do jogo, convidando o público a jogar junto com os criadores e desvendar os códigos interpretativos para que as estratégias narrativas complexas fizessem sentido (p.48).

Tentando compreender o cenário em que se dão essas mudanças, ele afirma que não entende as inovações nos formatos midiáticos como uma “liberação criativa sob responsabilidade de artistas visionários, mas como a combinatória de um conjunto de forças históricas que operam para transformar as normas estabelecidas através de uma prática criativa” (p. 32). São, portanto, para ele, contextos históricos e econômicos de produção, circulação e recepção, em diálogo também com as mudanças decorrentes das tecnologias. É preciso, segundo Mitell, “investigar como esse modelo narrativo se cruza com o campo das indústrias criativas, das inovações tecnológicas, das práticas participatórias e da compreensão dos espectadores” (p. 1).

No texto “Complexidade narrativa na ficção televisiva”, Maria Cristina Munglioli e Christian Pelegrini, em diálogo com o pesquisador estadunidense, defendem que essa complexificação narrativa se dá, nas últimas décadas, em “termos estruturais e estilísticos” (p.23). Os autores afirmam que, “nesse entrelaçamento, a narrativa se constroi com a complexidade do tempo presente e de suas relações com o passado e com o futuro do universo diegético” (p.26), indicando, portanto, o trabalho feito com a temporalidade como parte dessa elaboração. Assim como Mitell, eles sinalizam um crescente estímulo à participação do espectador nessas narrativas, que se tornam espécies de descobridores, investigadores, adquirindo prazer em amarrar fios e conectar elementos das narrativas.

Mungoli e Pelegrini defendem que, historicamente, novos suportes digitais alteram o processo de recepção de modo que novos arranjos narrativos sejam possíveis, como foi o caso, por exemplo, dos DVDs, que teriam criado as condições necessárias para a seriefilia (p. 26). A popularização do streaming abriria espaço, por sua vez, para outras formas de relação do espectador com os conteúdos, que, diante de um enorme catálogo facilmente disponível, migra entre eles, passeia, ou imerge em longos períodos de maratona. Citando Hall, os autores identificam “um conjunto de transformações que incide no circuito produção-circulação-distribuição/consumo-reprodução” (p.35).

Também buscando uma reflexão sobre o fenômeno das séries contemporâneas, em seu livro *I like to watch*, a crítica de televisão ganhadora do Pulitzer Emily Nussbaum estabelece para si a tarefa de legitimar a televisão enquanto arte merecedora de uma atenção da crítica cultural. Ela lembra que, durante décadas, acreditou-se que a televisão era *junk*, ou “porcaria”, um mero entretenimento, e não arte, não sendo digna de pensamentos mais elaborados, como seria o caso dos livros e filmes. Nussbaum discute os argumentos que procuravam embasar essa visão, entendendo, em um primeiro momento, a televisão como um meio que priorizaria o efêmero; mesmo que os conteúdos pudessem ser gravados ou assistidos na forma de DVD, o que caracterizava a televisão, para ela, era justamente o fluxo contínuo.

Ela identifica os anúncios que interrompiam os conteúdos como outro aspecto que contribuía para a reputação ruim da televisão – que se tornava, segundo ela, algo a se evitar para os artistas e um prazer culpado, sórdido, para os intelectuais. A televisão, como lembra a crítica, era como um adereço, um móvel, *furniture*; era vista como um objeto que serviria para “matar o tempo”, parte do ambiente da casa. Nussbaum, no entanto, adorava assistir aos conteúdos ali veiculados, e, diante disso, passou a se perguntar: “E o que era a televisão, de qualquer forma? O que fazia a televisão diferente de outras formas de arte?”. Diante desse questionamento, ela passou a buscar “tentar entender suas qualidades únicas, tentar forjar uma retórica crítica única para o meio sem se prender a comparações com Dickens ou Scorsese”.

Nussbaum identificou uma resposta óbvia para suas perguntas: a televisão é uma arte episódica. Ainda que essa mídia trabalhe na lógica do fluxo, os episódios se tornam uma característica principalmente das narrativas seriadas, que são

marcadas por inícios e fins inseridos em um quadro maior que apresenta um fluxo contínuo de conteúdos que estabelecem diferentes relações entre si. Além disso, afirmou notar, de início, um certo caráter formulaico que caracterizaria a TV de grade – o espectador que mudava de canal, para ela, deveria saber minimamente o que esperar de cada conteúdo. Isso, no entanto, teria mudado à medida que classificações rígidas como “comédia” e “drama”, ou “programação diurna” e “programação noturna” passaram a se tornar menos claras. Identificou, então, com o passar do tempo, um amadurecimento, uma certa autoconsciência e autorreferência do meio, que passava a falar de si enquanto crescia, encontrava sua linguagem e expandia seu repertório – o que teria dado uma espécie de independência ao conteúdo ali produzido em relação a outras formas artísticas.

Nussbaum também identificou como característica fundamental da TV o fato de ela ser construída por mais de uma pessoa – diversos diretores, roteiristas, produtores, entre outros profissionais. Tornou-se impossível, por exemplo, um único autor dar conta de escrever dezenas de episódios exigidos pelos canais, e as demandas comerciais acabaram por potencializar esse caráter coletivo da televisão. Outra característica que a crítica encontrou como típica da televisão é que ela seria uma arte, mais do que qualquer outra, que se dá no tempo: é preciso tempo para fazer, para assistir, e para ela se desenrolar. A televisão pode estender uma narrativa por semanas, temporadas, anos e até mesmo décadas, tornando-se, ao mesmo tempo, permanente e efêmera. Para Nussbaum, há algo de orgânico nesse processo – você entra dentro desse meio, muda com ele, e ele muda junto com você.

Ela observa, porém, algumas transformações dessas características com o surgimento do streaming: para a crítica, quando uma plataforma lança todos os episódios de uma temporada de uma só vez, sem anúncios, ela enquanto espectadora se sente, de certa forma, afastada da televisão, como se estivesse, em vez disso, lendo um romance. A pesquisadora comenta ainda algumas mudanças tecnológicas que possibilitaram o ato de pausar os conteúdos e que abalariam a ideia de fluxo da televisão. Segundo ela, diante de todas as mudanças que vêm acontecendo, a única coisa que ainda parece estável é a existência do episódio. É preciso, portanto, para discutir as manifestações contemporâneas das narrativas seriadas, entender o que permanece e o que muda quando a lógica predominante deixa de ser a do fluxo e passa a ser a do arquivo.

Raymond Williams, em *Televisão: tecnologia e forma cultural* (2016), defende a constituição do fluxo como uma das principais características da mídia televisiva, “que define a radiodifusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural” (p. 97). Ele explica:

Em todos os sistemas de comunicação anteriores à radiodifusão, os elementos essenciais estavam separados. Um livro ou um panfleto eram lidos como um item específico. Um encontro ocorria em datas e lugares específicos. Uma peça era encenada em um teatro específico, em determinada hora. A diferença na radiodifusão não é somente que esses eventos ou outros semelhantes estão disponíveis no lar, ao simples ligar de um aparelho. Mas, sim, que o programa de fato oferecido é uma sequência ou um conjunto de sequências alternativas desses ou de outros eventos similares, que assim ficam disponíveis numa única dimensão e numa única operação (p. 97).

Dessa forma, ainda que a unidade seja possível na medida em que, na televisão, pode-se, por exemplo, assistir a programas separadamente, o fluxo ainda estará lá, e o espectador pode encontrá-lo a qualquer momento. Williams identifica essa característica como algo relacionado à própria existência televisiva:

É pouco provável que muitas pessoas assistam a um fluxo dessa duração, com mais de vinte horas em um dia. Mas o fluxo é sempre acessível, em várias sequências alternativas, quando ligamos a televisão. Logo, tanto internamente, em sua organização imediata, como em uma experiência geral disponível, essa característica de fluxo parece central (p. 104).

Observa-se, assim, que a lógica do fluxo se impõe também no tempo, uma vez que os intervalos entre programas anunciam o que virá no futuro, visando manter o espectador conectado. Nesse sentido, é interessante observar que a televisão em fluxo trabalha com uma espécie de teleologia, uma linearidade, ancorando o espectador no presente ao mesmo tempo em que aponta para o que virá. Para Williams, é na interrupção brusca que os intervalos impõem aos conteúdos que a expectativa da sequência se dá. Eles constituíram, portanto, para ele, uma inovação decisiva para a televisão; financiados por anúncios comerciais, “os intervalos entre as unidades de programa eram lugares óbvios para a inclusão

de publicidade” (p.100). Nessas interrupções, residiriam “as características mais visíveis de um processo que, em determinados níveis, passou a definir a experiência televisiva” (p.103).

É possível indagar, então, o que significaria, no streaming, a supressão também desses intervalos, destinados aos comerciais, em prol de um maior tempo destinado à exibição dos próprios conteúdos. Como vimos, é difícil, hoje, estabelecer distinções marcadas entre as narrativas audiovisuais produzidas em streamings e determinados conteúdos publicitários; essas separações se tornam menos nítidas quando esses conteúdos são muitas vezes apresentados, produzidos ou distribuídos como mercadorias. A ausência de intervalos comerciais, portanto, não abole a natureza comercial dos conteúdos televisivos – apenas, talvez, torne-a um pouco mais sutil. É uma outra forma de encarar o preenchimento do tempo pelo consumo, uma vez que o produto pode ser o próprio conteúdo que a plataforma produz, tornando-se desnecessário que ela abra espaço para outras marcas, por exemplo.

Os conteúdos no streaming são, de alguma forma, como produtos em prateleiras, o que é potencializado pela lógica de arquivo anteriormente mencionada. As plataformas de streaming espelham uma lógica que, na verdade, tem passado a dominar toda a produção no meio digital, sendo característica dessa cultura. Para compreender o que seria uma organização como essa, podemos recorrer, entre outros, ao pensamento de Georges Didi-Huberman, que, em *A imagem sobrevivente*, debate o modo de percepção temporal do arquivo de Aby Warburg. Ele afirma que Warburg teria começado a trabalhar com um mundo sem hierarquias (p. 35), que, em um mesmo ambiente, reúne múltiplos objetos, saberes e temporalidades.

Por mais que se saiba que nenhum arquivo é, de fato, livre de hierarquizações, o filósofo francês lembra que, nele, objetos de diferentes naturezas são armazenados no mesmo local, influenciando-se e assumindo igual importância. Warburg teria levado em conta para o estudo das imagens tudo o que sobrevive, de livros canônicos a pequenos documentos. A partir dessa organização espacial dos objetos, teria passado a trabalhar com um tempo em que não seria possível decretar o fim ou a destruição de algum objeto, que permaneceria sempre vivo.

Os argumentos de Didi-Huberman podem ser também usados como ponto de partida para pensar a produção e o armazenamento de conteúdos na internet.

Nela, como se sabe, o fluxo de informações é enorme e fica salvo em grandes arquivos virtuais, gerando possibilidades quase ilimitadas de acesso e relações entre conteúdos. Lev Manovich, por exemplo, em “O banco de dados” (2001), identifica um acúmulo de informações no computador que resultaria em uma capacidade quase infinita de armazenamento de dados. Para ele, o arquivo presente na internet é tão significativo que a própria cultura digital teria sua lógica regida por esse banco de dados, que recebe a todo instante mais informações e encontra espaço para armazená-las.

Assim, quase como no conto “A biblioteca de Babel”, de Borges, teríamos finalmente acesso a um arquivo capaz de abrigar todos os conteúdos possíveis de serem produzidos, em todas as línguas e épocas, acrescentando, desta vez, a possibilidade de relações entre texto, imagem e som. Esse arquivo digital, no entanto, diferentemente do que idealizava Didi-Huberman quando falava de Warburg, ou Manovich quando apontava para uma aleatoriedade na circulação de dados online, é, como se sabe, altamente hierarquizado, e funciona em uma lógica ditada majoritariamente por grandes empresas. Se olharmos para as plataformas de streaming, isso fica evidente: a distribuição de conteúdos para os espectadores está longe de ser aleatória ou ingênua, como se debaterá adiante.

Milly Buonano, nos artigos “Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo” (2019) e “Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão” (2015), ambos publicados na revista *Matrizes*, debate justamente essa passagem da hegemonia do fluxo para a do arquivo, buscando entender continuidades e rupturas entre ambos. A socióloga italiana refuta a ideia de fim da televisão e da lógica do broadcast; em vez disso, aponta apenas para um declínio de sua centralidade. Ela debate o que chama de narrativa do fim da televisão tal como a conhecemos, e aponta que, em determinados aspectos, a lógica televisiva talvez nunca tenha estado tão viva. Buonano argumenta, por exemplo, que, em muitos países, a televisão broadcast continua tendo extrema relevância, dispensando a ideia de uma era pós-broadcast. Ela defende que a mídia não se desenvolve de forma unilinear, e que a ansiedade da obsolescência tem acontecido com todas as tecnologias e formas culturais da modernidade (2015, p.70).

Para Buonano, “a história do meio não tem transcorrido num trajeto revolucionário disruptivo, tem havido rupturas e continuidades, ganhos e perdas,

ajustes e reações contrárias” (2015, p. 83). Nesse sentido, busca inserir a produção e o consumo de narrativas seriadas em um contexto histórico, entendendo como se relacionam com a serialidade de outras épocas. Para pensar a popularização recente dessas narrativas, procura ir na contramão de dois pensamentos que considera hegemônicos nos estudos televisivos: o da continuidade negada – que defende que essas novas tecnologias promoveriam uma ruptura radical; e o da ruptura ignorada – que, segundo ela, apresentaria uma cegueira em relação a mudanças que já estariam em curso (2019, p.39). Cada uma dessas tendências, por sua vez, evidenciaria um certo fascínio pela serialidade e apresentaria uma preocupação com sua legitimidade cultural, exercendo frequentemente comparações com a literatura ou o cinema, por exemplo.

A pesquisadora afirma que, com algumas conexões com o passado muitas vezes ignoradas, subestimadas ou negadas, a ideia de mudança de época geraria uma sensação de ruptura radical com o passado das narrativas televisivas. Nesse sentido, a serialidade contemporânea buscaria se distanciar, por exemplo, das *soap operas* estadunidenses, identificando-se, por vezes, com o folhetim ou com o que chama de “séries clássicas” (2019, p.42), importadas do Reino Unido. Ela diz:

Prefiro opor-me à tendência tangível de igualar diferença e variação com dicotomia, estabelecendo, assim, um binarismo irreconciliável entre formas culturais que compartilham a linhagem comum da serialidade narrativa do século XIX, ao mesmo tempo que constroem distintamente seu legado (2019, p. 43).

Segundo Buonano, tem-se, por vezes, no cenário contemporâneo, narrativas de descontinuidade entre passado e presente, entre a televisão supostamente simples e a teoricamente complexa discutida por Mitell, com uma frequente reivindicação fantasiosa do “jamais visto antes”. Aqui, no entanto, entende-se as narrativas seriadas contemporâneas como parte de um contexto que estabelece diálogos com diversas outras formas culturais, e que não representam nem uma continuidade irrestrita e nem uma ruptura radical com as formas televisivas anteriores a elas. Assim, pode-se, finalmente, refletir de forma mais aprofundada sobre algumas das instâncias que vêm sendo afetadas com a popularização dessas novas tecnologias, como a espetatorialidade, que ganha outras possibilidades com as novas formas de distribuição de conteúdos.

Se a serialidade sempre foi entendida, entre outros fatores, por meio de sua inserção no tempo, ao lançar um olhar sobre a espetatorialidade nos streamings, essa questão continua sendo central. Quando fala sobre o ato de maratonar, Buonano afirma acreditar que a experiência temporal da serialidade vem sendo erodida pela disseminação de determinadas práticas de distribuição e consumo de conteúdos. Nesse sentido, defende as interrupções como características importantes das narrativas seriadas, como endêmicas à serialização, e lembra que, na era vitoriana, por exemplo, a ficção em série era definida como histórias contínuas que cobrem longos períodos de tempo com interrupções forçadas (2019, p. 45).

Apesar de saber que as interrupções ainda podem acontecer no streaming quando os espectadores, a qualquer momento, pausam os conteúdos, ou até mesmo quando levam semanas, meses ou anos entre episódios ou temporadas de uma série, essas interrupções não são forçadas, obrigatórias, cabendo apenas ao espectador determinar sua frequência ou sua ausência. É preciso refletir, dessa forma, sem aderir a tons apocalípticos, como a tecnologia do streaming promove mudanças estruturais na assistibilidade das séries, abalando pilares que, até então, eram primordiais para essa forma cultural.

O streaming estabelece condições para que o foco da experiência televisiva esteja cada vez mais no espectador e em suas formas individuais de assistir aos conteúdos. Nesse sentido, Buonano sinaliza a possibilidade de um amplo leque de escolhas e o surgimento de “múltiplas formas de distribuição de conteúdo e práticas variadas de acesso e consumo de televisão” (2019, p. 46). Segundo ela, essas novas práticas têm se aproveitado das diversas opções de alteração temporal ativadas pelas tecnologias digitais, escapando da “tirania temporal” da transmissão tradicional e do controle do fluxo e estimulando padrões personalizados de uso dessas mídias a qualquer hora e em qualquer lugar (2019, p.46).

Buonano identifica a criação do que chama de “paradigma Netflix”, que se daria com um consumo e uma distribuição de conteúdos com visualizações compactadas de narrativas seriadas, que acabariam por minar a serialidade narrativa. Para ela, “entregar toda a temporada ‘de uma vez por todas’ subverte o dispositivo estratégico envolvido na segmentação narrativa: a interrupção regular, sistemática e institucional da história e a consequente suspensão do processo de assistência” (2019, p. 47). A socióloga cita Wolfgang Iser para falar da pausa como

elemento importante para a imaginação do leitor, que seria convocado a participar de forma ativa nas lacunas deixadas pelas narrativas:

Vale a pena pensar brevemente nas palavras de Iser, a fim de compreender - além de sua explicação sobre o papel estratégico da interrupção - o entrelaçamento dialético da restrição (o leitor é forçado e compelido, as pausas são impostas) e da liberdade (para imaginar o progresso adicional da história), da pausa (suspensão da leitura) e da atividade (preenchendo a lacuna) que caracteriza a experiência da serialidade como a conhecemos (e ainda a conhecemos, para o que interessa) (2019, p. 48).

Outro fator ao qual Buonano se atenta é a contagem regressiva antes que um conteúdo se inicie automaticamente. Mesmo que o espectador supostamente tenha a liberdade de escolher o que assistir, para ela “é indiscutível que os modos de distribuição de conteúdo convidam e instigam seus próprios modos de consumo” (2019, p. 48). Nessas plataformas, outras experiências se tornam possíveis, como a ideia de maratonar não só episódios, mas também temporadas ou até mesmo séries diferentes. Aqui, deparamo-nos com uma questão de difícil resposta: que diferenças existem entre o espectador compulsivo da televisão de fluxo e o que embarca nessas maratonas? Não se pretende, aqui, solucionar esse questionamento, mas, sim, entender que há diferenças relevantes entre esses dois tipos de espectador, por mais sutis que possam parecer.

Se o espectador da televisão sempre teve o poder de escolher o seu percurso, por meio, por exemplo, do zapping (Muanis, 2012), com o arquivo que hoje se faz presente esse fenômeno ganha outros contornos que afetam profundamente a temporalidade da espectralidade. Segundo Buonano, a série tem se transformado em uma narrativa ininterrupta; se pensarmos para além do campo da narrativa seriadas, podemos retomar o pensamento de Manovich e enxergar este como um processo que é parte de uma lógica que rege toda a cultura digital. Embora não se tenha a aleatoriedade afirmada pelo pesquisador, a lógica das conexões entre conteúdos se faz presente em um processo de remissão potencialmente interminável do qual as séries fazem parte.

Nesse sentido, voltamos ao pensamento de Nussbaum quando afirma que a única coisa que ainda parece estável nas narrativas seriadas é o episódio – o que, diante desse processo identificado, não parece tão estável assim. Buonano identifica a possibilidade das temporadas estarem substituindo os episódios como unidades

narrativas, uma vez que, com o ato de maratunar, os espectadores muitas vezes assistem e identificam esses conteúdos mais pelas temporadas do que pelos episódios. Além disso, os intervalos entre as temporadas costumam ser longos, e é aí que o ato da espera se dá no campo das narrativas seriadas – mesmo que, por outro lado, quando todas as temporadas estão disponíveis, como vimos, suas divisões também deixam de ser significativas nesse sentido.

Para Buonano, portanto, o que tem se perdido nesse contexto é a própria serialidade; por isso, fala em um processo de desserialização, já que acredita, também, que o tempo gasto não assistindo aos conteúdos é parte integrante dessa experiência (2019, p.49). Ela fala de um *habitus* seriado, que constituiria em um ritmo corporificado de leitura ou assistência seguido por interlúdios de discussão, contemplação e antecipação:

É fácil – e importante – notar que o *habitus* seriado implica incorporar a disposição essencial da espera, uma vez que o desejo insaciável de continuar lendo ou visualizando está sujeito a atrasos sistemáticos devido a pausas forçadas. A leitura de romances seriados do século XIX exigia “as virtudes da paciência” por parte dos leitores, como Michael Lund escreve (1993, p. 85), enquanto Mark Turner (2002) afirma que “na noção de serialidade está envolvida necessariamente alguma conceitualização da espera” (p. 193). Além disso, sabemos muito bem que o lema de Charles Dickens era “fazê-los rir, fazê-los chorar, fazê-los esperar” (Cane, 2015, p. 21, grifo meu). Evidentemente, os padrões de consumo comprimido dependem de, e ajudam a construir, disposições que são opostas à paciência e tolerância ao atraso temporal (2019, p. 50).

Ela enxerga o paradigma Netflix como parte do quadro de uma cultura que prezaria pelo imediatismo e pela simultaneidade, acostumada a uma disseminação rápida de conteúdos e de informações. Para a socióloga, trata-se de “reconhecer que a forma seriada é única na criação – por meio de interrupções regulares, repetidas e forçadas – das condições para a interação constante dos desejos opostos de acelerar e adiar a conclusão” (2019, p.52). Citando Kermode, ela debate, também, a possibilidade de os maratonistas serem espectadores ávidos pelo fim, devorando episódios e buscando a satisfação da finitude (2015).

No ponto de vista de Buonano, a serialidade do streaming buscaria um fechamento, ainda que apressado, valorizando mais a conclusão do que a serialidade da televisão em fluxo. No entanto, diante das questões que temos debatido, percebe-se que a chegada ao fim de uma série independe da vontade do espectador – a temporalidade imposta pelo mercado revela que esse fim muitas vezes não é nem mesmo desejado pelas plataformas. O que os streamings buscam é, antes de tudo, a permanência do espectador, independentemente do conteúdo a que assiste. Essas plataformas buscam fazer com que ele não apenas emende um episódio no outro, mas também uma série na outra, uma série em um filme, e por aí vai, podendo deixar, sem grandes problemas, várias narrativas em aberto.

O foco da discussão, aqui, portanto, não são os desejos ou expectativas do espectador, por mais que, por vezes, elas acabem correspondendo ao que espera o mercado; o que se pretende observar é que a própria espetatorialidade se vê refém da lógica que passa a predominar nos streamings, que é, por sua vez, reflexo de mudanças amplas na vivência da temporalidade com base nas expectativas e necessidades do capitalismo tardio. Um possível enfraquecimento da ideia de fim, ou seu constante adiamento, no campo do audiovisual, é fruto, principalmente, dessas novas tecnologias quando apropriadas pelo mercado.

Lembrando que o fluxo do streaming é potencialmente ininterrupto, o incentivo a um modelo de espetatorialidade baseado nas maratonas é, de certa forma, uma tentativa de manutenção da atenção do espectador por meio da estadia constante nessas plataformas. Nesses casos, por mais que o espectador tenha curiosidade em relação aos episódios que se seguem, ou até mesmo busque um fim, não é uma temporalidade projetiva que predomina. A força do futuro, de certa forma, dilata-se quando uma mesma plataforma embaralha as temporalidades de diversas narrativas e, sem pausas, ancora no presente o espectador, que salta de uma narrativa a outra.

Esse fenômeno se complexifica à medida que a escolha desses conteúdos passa a ser cada vez mais atribuída a algoritmos criados pelas próprias plataformas, que, a partir dos gostos dos espectadores, vão tornando sua experiência mais atraente. A espetatorialidade tal como era entendida na televisão de fluxo, portanto, também sofre abalos quando o contato do espectador com os conteúdos passa a ser individualizado e mediado por números, sendo cada vez menos reflexo de uma curadoria alheia a ele e a seus hábitos de consumo.

3.2. Espectatorialidade e algoritmo

Em *A recepção cinematográfica*, Mahomed Bamba se debruça sobre os conceitos de "recepção" e "espectatorialidade", entendendo ambos como um "único corpo de pensamento teórico, atravessado por grande diversidade de enfoques, modelos e paradigmas" (p. 24). Ele ressalta que, mesmo após anos de debates sobre o tema da recepção fílmica, ela continua uma noção difusa e diversamente definida. Nesse sentido, quando falamos de espectatorialidade, nos referimos a uma manifestação do campo extenso da recepção, não sendo, no entanto, sinônimo dela. Para Bamba, inclusive, "qualquer pesquisa de recepção de obras ou de experiências fílmicas será também, em última instância, um estudo dos modos e das lógicas da constituição de uma forma de espectatorialidade" (p.61). Não nos interessa, aqui, aprofundar esse debate conceitual, mas, sim, pensar mudanças no comportamento do espectador a partir dessas novas formas de distribuição e consumo de conteúdos audiovisuais.

O pesquisador, na introdução do livro, afirma que, a partir dos anos 1970, "com a inflexão da primeira semiologia, com a importância das abordagens psicanalíticas, discursivas, pragmáticas, socioculturais e sociológicas" (p.9), a constituição do sujeito espectador teria passado a ser central para os debates teóricos sobre o cinema. Ele chama a atenção para as mediações por meio das quais os espectadores e os públicos têm contato com as obras, que estimulariam diferentes formas de espectatorialidade. Felipe Muanis, em entrevista a Nilda Jacks (2023), também identifica uma complexidade da ideia de espectatorialidade, que iria além de uma mera relação entre emissor e receptor. Ele defende, inclusive, a importância da espectatorialidade para a construção de uma epistemologia da televisão (p.52).

Muanis lembra que, em um contexto amplo de espectatorialidade da televisão em fluxo, não é possível analisar um programa de forma isolada, sem considerar sua inserção em uma grade, que, por sua vez, dialoga com outras grades de outros canais. Ele acrescenta que "a espectatorialidade é fundamental e inevitável para qualquer análise que se faça do streaming", que "é definido justamente por mudanças de condições, possibilidades, espaços, tempos e gostos de espectatorialidade" (p. 58). Nessas novas plataformas, para ele, o espectador

buscaria mais o conteúdo do que o fluxo, mas defende que não existe uma única forma de espetatorialidade atrelada a um meio.

Para Muanis, a espetatorialidade é um processo e abrange fatores como as relações dos espectadores com os meios, com as formas de consumir conteúdos, com a cultura, entre outros (p. 78). O pesquisador afirma que, “da mesma forma que os meios trazem espetatorialidades distintas, o espectador também” (p.73). Ele ressalta que o espectador “não é uma massa homogênea, e costumamos tratar como uma abstração, uma entidade: o espectador” (p.73). Dessa forma, para Muanis, a espetatorialidade poderia ser manipulada tanto por quem produz quanto por quem consome os conteúdos, não tendo padrões rigidamente definidos.

Para refletir sobre as novas formas de espetatorialidade possíveis com a popularização dos streamings, portanto, é preciso ter em mente que não se pode identificar uma regra ou única forma de assistir aos conteúdos. Pelo contrário: o que se tem é uma multiplicação de possibilidades para o espectador, que, como vimos, não anulam nem substituem as que já estavam antes estabelecidas. Se, como afirma Muanis, a espetatorialidade é indomada, é importante que continuemos a discussão sobre em que contexto se insere o streaming e como vem dialogando com as formas anteriores a ele.

No artigo “O tempo morto da hipertelevisão” (2012), o pesquisador traça um histórico de momentos da televisão, como a paleotelevisão, a neotelevisão e a hipertelevisão. Com a paleotelevisão, considerada mais mensageira, conteudística, as pausas, os intervalos, eram constantes, não sendo, muitas vezes, ocupadas por nenhum outro conteúdo. O foco era, portanto, os próprios conteúdos, uma vez que o conceito de grade ainda não estava tão bem estabelecido. Com a neotelevisão, isso teria mudado: uma proliferação de canais expandiu as possibilidades de trânsito do espectador, que passou a adotar experiências como a do zapping. Com uma programação ininterrupta, a temporalidade da televisão se aproximava à do não-fim no que diz respeito à experiência da grade.

O pensador identifica, então, um espectador da paleotelevisão que buscaria mais uma narrativa, e um espectador da neotelevisão que buscaria mais as imagens, os barulhos, os ruídos das trocas de canal. É válido ressaltar, como lembra o pesquisador, que isso não significa que um espectador não possa dirigir uma atenção paleo em uma experiência neo, e vice-versa. Nesse sentido, é perfeita a lembrança de Muanis do documentário de Eduardo Coutinho “Um dia na vida”, que

reúne cortes de programas de televisão, trechos incompletos, simulando uma experiência de zapping. Quando desloca a experiência do zapping de lugar, dando a ela um rótulo de documentário, o cineasta exige uma atenção paleo a uma experiência neo, obrigando o espectador a tentar atribuir significados a essa experiência sobretudo imagética e sonora. Nesse caso, há ainda um terceiro deslocamento a ser considerado, da televisão para o cinema, que complexifica ainda mais a experiência e atinge um espectador supostamente – mesmo que se saiba que isso não se dá necessariamente – ainda mais atento ao conteúdo.

Em diálogo com Carlos Scolari, Muanis debate a ideia de hipertelevisão, que se daria em um momento em que as distinções entre mídias vão se tornando menos claras. Trata-se da espectralidade em um ecossistema midiático, em que se busca uma experiência conjunta com outras mídias (p.181). O zapping, nesse caso, seria não entre canais, mas entre mídias, superando a própria televisão e se expandindo para o celular, para o computador, e para uma série de outras telas:

Os espectadores hipertelevisivos vivem o mergulho no ecossistema midiático nos mais diversos níveis e possibilidades: nos seus conteúdos, na sua maneira de experimentar a nova televisão que se delinea, na maneira de perceber suas imagens, sons e tempos, e de buscar o mais do mesmo no novo (p. 188).

O espectador, então, estaria diante de relações, influências e hibridismos com diversos espaços midiáticos, muitas vezes estimulando esses processos. Nesse caso, ele buscaria não só um trânsito entre as plataformas, mas uma expansão dos conteúdos, como vimos no capítulo anterior, que se faz por meio de uma não-centralização. Esse, para Muanis, é um dos fatores que fariam com que a televisão estivesse, de alguma forma, voltando a ser conteúdoística.

No artigo “Ensaio sobre a aceleração do tempo e espectralidade de ficções seriadas em plataformas de streaming” (2021), Larissa Oliveira e Gabriela Borges refletem sobre como a aceleração do tempo tem promovido mudanças no consumo de narrativas seriadas nas plataformas de streaming. Em uma postura crítica à aceleração desenfreada no tempo no capitalismo tardio, elas enxergam uma “intensificação da dor” (p.6) e argumentam que, com o aumento do trabalho, que se expande para os dispositivos conectados à internet, “as ficções seriadas estão diminuindo sua duração para atender a demanda do *self pontual*, que vive em um

mundo presentificado pela aceleração do tempo e sente dificuldade no descanso” (p.6). Para as autoras, essa diminuição seria necessária para se adequar ao tempo cada vez mais extinto para o lazer ou o ócio. Segundo elas,

Tem-se visto na indústria midiática uma crescente aceleração e consequente diminuição de produtos como, por exemplo, a possibilidade de aceleração de áudio no aplicativo do Whatsapp em até duas vezes, a aceleração de vídeos cada vez mais comum em sites exibidores como Youtube, a diminuição do tempo nas músicas, o lançamento do reels no aplicativo Instagram ou até a fama do TikTok, aplicativo chinês conhecido pela exibição de vídeos curtos. Como esperado, a oferta reflete uma demanda, então, se temos produtos audiovisuais mais curtos e velozes, é porque existe um amplo público que deixou de se deter em produtos que consomem mais tempo, ou que procuram, em suas rotinas, este tipo de conteúdo (p. 2).

Aqui, é válido ressaltar que muitos produtos, sobretudo séries dramáticas, ainda podem manter longas durações, chegando a ter uma hora e meia. No âmbito das narrativas seriadas audiovisuais, o que se percebe, talvez, seja um encurtamento das temporadas, ou mesmo uma aceleração do consumo, e não necessariamente uma mudança na duração dos episódios das séries. Apesar disso, o pensamento de Oliveira e Borges nos traz reflexões sobre o que chamam de uma nova cultura de espetatorialidade. Para as autoras, como o consumo de produtos audiovisuais seriados demandam tempo e disponibilidade do espectador, as mudanças seriam inevitáveis frente à dificuldade contemporânea de se aguardar por algo (p.2).

Elas afirmam que, diante da demanda cada vez maior de trabalho, os momentos de descanso são cada vez mais necessários, e as séries cumpriram esse papel. No entanto, hoje, as séries acabam adentrando o mesmo universo do consumo do qual se busca fugir, correspondendo a essa temporalidade cada vez mais frenética, que invade, muitas vezes sem intervalos, diversas esferas de nossas vidas. Como vimos, há uma indeterminação entre trabalho, consumo e lazer, e essas narrativas não deixam de fazer parte dessa dinâmica.

Oliveira e Borges destacam como uma das principais características do streaming a independência espaço-temporal do espectador (p.9), o que, supostamente, faria com que ele tivesse o controle sobre o tempo das produções, determinando também os intervalos e momentos de pausa. Aqui, cogitamos a

possibilidade de surgimento de um espectador-resistente, que não atende às imposições das plataformas e nem ao tempo do consumo; um espectador que experimenta a temporalidade e usa novos recursos de espetatorialidade quando convém, sem perder o controle sobre o trajeto das narrativas. As autoras falam, por exemplo, de um usuário que é, ele mesmo, programador, e identificam o *binge watching* como um movimento de resistência ao capital por dar ao espectador o poder de assistir da forma que lhe convém.

Pode-se, porém, tensionar esse argumento, uma vez que se pretende trabalhar outras facetas do *binge watching*, que acabam por complexificar esse fenômeno. Não se tem como objetivo enxergar apenas aspectos negativos dessas novas formas de espetatorialidade, nem hierarquizá-las em relação às anteriores. No entanto, como se tem observado, o *binge watching* faz com que o espectador imerja de tal forma nessas plataformas que é difícil compreendê-lo apenas na chave da independência do espectador. Trata-se, ao mesmo tempo e contraditoriamente, também de uma forma de ampliar o tempo do consumo e de compactar cada vez mais conteúdos em um tempo cada vez menor. Também não se pode deixar de lembrar que, nos streamings, a atenção do espectador ao conteúdo é o produto sendo vendido, e, por mais que a experiência sem intervalos seja confortável para quem assiste, ela também é reflexo do domínio que essas plataformas têm sobre nossas atenções e nosso tempo.

Um outro fator a ser debatido nesse contexto e que acaba por se refletir também na temporalidade da espetatorialidade são as novas formas de curadoria de conteúdos baseadas em algoritmos. Ações como a escolha de filmes e séries em catálogos online ou analógicos, ou até em prateleiras de locadoras, constituem, em si, um tempo de reflexão. São um tempo em que se pensa sobre o que será assistido, podendo constituir, inclusive, o início da experiência da obra a partir do contato com seus paratextos – trailers, teasers, sinopses, entre outros. Quando a plataforma escolhe por você qual conteúdo será assistido em seguida, ou limita suas opções de escolha baseada não em uma curadoria, mas em um código gerado a partir da experiência individual do usuário em diálogo com outros códigos de outros usuários, esse tempo de elaboração acaba sendo perdido.

Se a liberdade do espectador nunca é completa, mesmo no mundo analógico, uma vez que é impossível ter acesso a uma totalidade de conteúdos, sua independência de que tanto se fala quando se debate o streaming é igualmente

ilusória. Nesse sentido, a ideia de que o espectador de streaming seria também um programador se enfraquece, levando em consideração que o consumo de conteúdos tem essa outra faceta que hierarquiza altamente as informações e as disponibiliza ao espectador de acordo com um gosto que é, na verdade, construído.

Rose Marie Santini, no livro *O algoritmo do gosto* (2019), discute justamente como se dá o processo de constituição do gosto a partir da análise de uma plataforma de música. Ela faz uma genealogia da beleza e do gosto para a filosofia e as ciências sociais, passando por Kant e Bourdieu, compreendendo o gosto como um processo sociológico resultado, entre outros fatores, de hábitos, valores culturais e educação (p. 95). Santini lembra que, para a sociologia, “tais valores constituem um campo social de forças em que opera o ‘poder simbólico’” (p.95). Ela, no entanto, em uma releitura de Bourdieu, defende que o gosto seria, com a cultura de massa e em sociedades não europeias, mais complexo do que o sociólogo apontava, visto que os meios de comunicação de massa passariam a assumir um papel central na formação dos gostos coletivos. Esses meios seriam também responsáveis por criar aproximações e barreiras entre determinados grupos sociais (p.101).

Com o surgimento de novas tecnologias, no entanto, a partir da década de 1980, a socióloga identifica uma maior segmentação do mercado. Para ela, essa segmentação, ao mesmo tempo em que pode permitir uma maior individualização dos hábitos culturais (p.111), pode também restringi-los (p.115), limitando o acesso dos indivíduos a outros tipos de conteúdo. Lançando um olhar sobre as plataformas musicais de streaming, Santini levanta algumas possibilidades relativas à formação do gosto hoje, inclusive com os chamados sistemas de recomendação utilizados por elas.

Ela se questiona se, quando o ouvinte confia a curadoria das músicas a esses sistemas, baseados em algoritmos formados a partir do comportamento dos próprios ouvintes, os gostos estariam se tornando mais autorreferenciais, cultivando saberes e comportamentos pré-existentes. Ela levanta também a possibilidade de os gostos não estarem se formando de maneira espontânea, mas, sim, sendo produzidos. A partir das classificações feitas nessas plataformas, por exemplo, o ouvinte se depararia com uma limitação das possibilidades de obras com as quais pode ter contato, e o artista passaria a compor levando em consideração essas mesmas classificações, formando bolhas inclusive na esfera da criação.

Por outro lado, ela indaga se esses sistemas não são também formas de ampliar repertórios, promovendo uma diversificação de preferências culturais ao apresentar ao ouvinte tipos de música com as quais ele não estava familiarizado a partir de ferramentas nomeadas como “descobertas”. É pertinente, aqui, indagar se é possível uma justaposição desses comportamentos, como aponta Santini, e se o equilíbrio entre a manutenção e a diversificação dos gostos é viável em um ambiente regido pela lógica algorítmica.

Com os streamings de obras audiovisuais, essa mesma lógica se manifesta, e deparamo-nos com o enfraquecimento da curadoria tal como praticada na televisão de fluxo. Hoje, tem-se menos programadores determinando o que poderia ser assistido em cada horário e canal. Tanto na curadoria humana quanto algorítmica, existe uma certa hierarquização ou imposição em relação ao que pode ser assistido. As plataformas de streaming, porém, oferecem uma suposta liberdade de escolha ao espectador, mas essa liberdade se faz dentro de uma lógica que mostra alguns conteúdos e invisibiliza outros. Determina, então, quando não o conteúdo a ser assistido, a que parte do catálogo o espectador terá acesso. Aqui, resta-nos apenas indagar até que ponto o espectador tem de fato a liberdade de que se fala quando se debate o streaming.

Giselle Beiguelman, em *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), trabalha a questão do algoritmo em rede para tratar de temas como a vigilância de usuários. Ela desvela parte do funcionamento desses algoritmos, que têm como principal forma de construção o próprio comportamento de quem circula pela rede, que está ininterruptamente gerando dados. Ela afirma:

Em um mundo em que a autoexposição está diretamente relacionada à disputa pela inserção social, a necessidade de tornar-se visível coloca todos na linha compulsiva do “show do eu” de que fala a pesquisadora Paula Sibilia. Isso faz com que, de influencers a pessoas comuns, passando por empresas, um enorme contingente de usuários consiga se adequar às normas opacas dos serviços para buscar visibilidade. Nesse sentido, pode-se afirmar que os algoritmos são o aparato disciplinar de nossa época, que ganha eficiência quanto mais as pessoas procuram responder a suas regras para se tornarem visíveis (p.46)

Em diálogo com Foucault, ela enxerga o regime de compartilhamento de dados online como uma espécie de vigilância de nossa época. Ela lembra que, nas redes sociais, os dados estão vinculados ao lugar e à hora em que foram produzidos, e as informações são contextualizadas por algoritmos que seguem padrões internos dos arquivos digitais. Beiguelman lembra da atividade chamada pelo mercado de "profilagem", que seria uma forma de acúmulo de dados baseada em hábitos e gostos do consumidor para que seja possível prever e antecipar comportamentos. Isso melhoraria o direcionamento de produtos e de propagandas. Para ela, a cultura do compartilhamento nos torna rastreáveis pelo que compartilhamos, isso é, pelo nosso próprio comportamento em rede.

A pesquisadora afirma que a cultura da vigilância está tão introjetada em nós que usamos sem qualquer problematização os termos "seguir" e "ser seguido" no ambiente digital – o que, segundo ela, consistiria em uma naturalização. Somos vigiados com base naquilo que compartilhamos e com o que interagimos, e somos vistos com base no que vemos. Isso, segundo ela, consistiria em um paradoxo: "os grandes olhos que nos monitoram veem pelos nossos olhos" (p.69). Para Beiguelman, essa seria a característica que diferenciaria a vigilância atual do modelo de controle panóptico apontado por Foucault. Segundo ela,

Controlados por algumas poucas corporações de tecnologia, esses processos distribuem-se capilarmente no tecido social. Alguns teóricos, como Arlindo Machado e Timothy Druckrey, entendem esse quadro como neopanóptico, haja vista a assimetria de poder entre a capacidade das grandes corporações, que tudo enxergam, e a nossa para compreender como nos veem e o que fazem com os dados coletados. Prefiro, no entanto, entender o modelo de vigilância algorítmica como um novo modelo de vigilância, cuja ênfase recai na relação *entre* os indivíduos, em detrimento do controle centralizado *sobre* todos do panóptico do jurista inglês Jeremy Bentham (p.70).

Ela identifica a formação do que chama de uma biopolítica porosa, que “transforma a vigilância em um procedimento poroso, que adentra os corpos sem tocá-los” (p.78). Ela explica que, diferentemente da biopolítica de Foucault, que tinha como foco o controle sobre os corpos, como vimos no primeiro capítulo desta

tese, a biopolítica do que chama de dadosfera é “uma tecnologia do poder da economia digital e de ocupação dos fluxos nos territórios informacionais” (p.78). Ela seria regulamentada pelo controle molecular dos corpos, tanto na esfera emocional – com o comportamento dos indivíduos nas redes – quanto na fisiológica. Segundo Beiguelman, essas características seriam parte de um sistema que serviria como alicerce para a economia digital. Focado na venda de produtos a partir do gosto dos usuários, essa dinâmica remuneraria seus verdadeiros clientes: os anunciantes.

A curadoria algorítmica é, então, uma face dessas novas formas de distribuição e consumo de conteúdos no streaming, que tem os números como protagonistas de uma dinâmica de distribuição de informações no meio digital. Eles são usados, também, como forma de acentuar a lógica de consumo acelerado que vigora no meio, e estimulam a permanência do espectador nessas plataformas a partir da sugestão de conteúdos que potencialmente lhe interessam – conteúdos que, por sua vez, vão emendando uns nos outros, adiando, de certa forma, a experiência do fim do espectador. Se levarmos em consideração a grande quantidade de conteúdos que podem ser assistidos, temos, no entanto, por outro lado, uma proliferação de fins, seguidos de uma proliferação de inícios; ao assistir a diferentes episódios ou programas em sequência, o espectador pode ter contato com vários fins. Esses fins, porém, enfrentam um certo enfraquecimento quando se multiplicam, perdendo seu protagonismo dentro de uma dinâmica avessa a pausas.

Nesse sentido, é possível lembrarmos mais uma vez de Kermode quando afirma que o fim é o que atribui sentido a determinadas narrativas; quando banalizamos essa experiência, a atribuição de sentidos pode perder sua potência, fazendo com que a permanência do espectador nas plataformas se sobreponha ao seu vínculo ao conteúdo. Aqui, cabe a retomada do pensamento de Muanis, que enxerga nos streamings uma potencial volta a uma experiência conteudística do espectador. Percebe-se, de fato, uma busca pelo conteúdo, mas, por outro lado, é possível identificar, frequentemente, uma ênfase maior na atividade de maratonar do que na contemplação dessas obras – o que faz com que a maratona, de alguma forma, assim como o zapping, se veja por vezes ligada a uma experiência mais sensorial do que narrativa de fruição. É preciso destacar que esses fenômenos não se anulam, mas formam um cenário complexo em que a espetatorialidade se depara com uma série de mudanças possibilitadas por essas plataformas.

Se olharmos para o contexto de distribuição e consumo de conteúdos no streaming, portanto, características abordadas ao longo do capítulo como as maratonas, o arquivamento de conteúdos e a curadoria algorítmica confirmam a importância da questão temporal para o estudo dessas plataformas. Em todos esses fatores, chama a atenção o enfraquecimento do tempo da elaboração, da pausa, o que aponta para mudanças não só nas formas de assistir, mas que também podem ser percebidas na própria estrutura dos conteúdos produzidos para serem veiculados nessas plataformas, como se discutirá no capítulo seguinte.

Embora não se tenha resposta para todas as perguntas levantadas neste capítulo, consegue-se entender que os fenômenos aqui discutidos se expandem para além da questão pontual dos streamings; essas plataformas, inegavelmente poderosas, são, de alguma forma, um eco das transformações que vêm sendo apontadas na tese, refletindo e dialogando com fenômenos mais amplos, acrescentando a eles suas particularidades. Elas trazem, como vimos, novidades para esse cenário, adicionando mais camadas a ele.

Nesse sentido, há, ainda, questões a serem levantadas, como, por exemplo, a sobrevivência, ainda que não hegemônica, do lançamento semanal de episódios de séries não apenas em plataformas que derivam da lógica televisiva, como a Max, mas também naquelas sem um vínculo originário com a televisão broadcast. É preciso ter em mente, aqui, que isso não anula o fato de que essas plataformas têm como característica o estímulo à permanência do espectador e promovem, na forma de maratona ou não, a conexão ininterrupta entre conteúdos. Outra questão para a qual se pode lançar uma luz é a espera que permanece entre uma temporada de série e outra.

Esse tempo vem sendo preenchido não apenas pelo lançamento constante de diversas outras temporadas de outras narrativas, mas também pelos conteúdos ligados a essas mesmas histórias produzidos nos interstícios, que preenchem narrativamente o tempo da espera em diferentes mídias e formatos. No audiovisual, temos uma proliferação de episódios especiais, spin-offs, longas-metragens, entre outros, resultantes de séries. É preciso, então, lançar um olhar sobre como essas questões temporais vêm sendo tratadas no campo da estrutura; os roteiros de séries e longas-metragens, por exemplo, vêm se adaptando a essa dinâmica, promovendo mudanças em categorias como a dos ganchos narrativos, dos arcos dramáticos, da divisão entre atos, episódios e temporadas, entre outras. Faz-se necessário, assim,

um estudo mais atento do que vem sendo produzido no campo estrutural das narrativas ficcionais, e de como elas têm se relacionado com algumas das questões aqui levantadas.

Capítulo 4: A temporalidade narrativa das séries audiovisuais: o fim do fim?

E é claro que temos, agora, o sentido de um fim.

Frank Kermode, *O sentido de um fim*

Para além da questão do prolongamento e da antecipação da fruição das obras artísticas no cenário contemporâneo por meio de paratextos, uma série de conteúdos vêm sendo produzidos no meio audiovisual não apenas como forma de prolongar o tempo do consumo, mas de diminuir a angústia da espera. Apesar de, no capítulo anterior, termos constatado uma supressão no tempo da espera entre episódios, no âmbito das temporadas, como vimos, ela continua sendo potencialmente longa, chegando a ultrapassar a duração de um ano. Esse tempo é preenchido, de alguma forma, pela proliferação de outras obras que vão sendo, nesse período, lançadas nessas mesmas plataformas – que, sem dúvidas, não deixam o espectador entediado ou sem ter o que assistir. No entanto, quando se trata da espera por séries com um público cativo, a ansiedade se dá de forma intensa, o que incentiva os responsáveis pela obra a, por vezes, produzir conteúdos não relacionados ao eixo principal dessas histórias, mas que fazem com que o espectador se sinta, mais uma vez, adentrando seus universos.

Essa, é claro, não deixa de ser uma estratégia de marketing, mas, por outro lado, também fornece ao espectador a possibilidade de continuar acompanhando as histórias, podendo significar o aprofundamento de algum personagem ou enredo até então secundário. Vejamos, por exemplo, o caso da série *Euphoria*, da Max, famosa entre o público jovem por abordar assuntos considerados sensíveis para essa faixa etária, como dependência de drogas, saúde mental e violência no âmbito escolar e doméstico. A série acompanha Rue, uma adolescente dependente química em reabilitação, e mostra sua vida na escola, com a família, com os amigos e em sua relação com Jules, uma jovem transexual. *Euphoria* se destaca pela forma impiedosa com que aborda as temáticas propostas e, apesar de um foco claro na protagonista, chama a atenção pelo trabalho que faz com as diversas tramas e

personagens secundárias. A série mistura um tom bastante melancólico, que espelha as dúvidas e incertezas desse período da vida, com as cores e estímulos da adolescência quando em contato com as festas e drogas; trabalha, portanto, dois possíveis lados dessa fase, que muitas vezes coexistem.

Esses lados são bem representados pelas duas figuras principais de *Euphoria*: Rue, em um estado de depressão e introspecção, e Jules, que, apesar das muitas violências que sofre, exala vitalidade. Elas desenvolvem uma relação entre a amizade e o namoro, com conflitos que, no entanto, por vezes, não são explorados para além da superfície da trama. No último episódio da primeira temporada, lançado em 2019, Rue pede para Jules fugir com ela, mas, em cima da hora, fica insegura com o próprio plano e a namorada acaba subindo sozinha no trem. Rue, então, sente-se desamparada e a sensação de abandono a leva a ter uma recaída. A temporada termina com ela voltando a consumir drogas, deixando em aberto a possibilidade de ter tido mais uma overdose.

Esse final fez com que os fãs ansiassem pela próxima temporada, que, no entanto, só estava prevista para ir ao ar anos depois. O criador da série, então, decidiu produzir durante a pandemia dois episódios especiais. Segundo matéria do Correio Braziliense⁶,

O criador Sam Levinson contou, durante participação em painel na CCXP Worlds, que decidiu fazer os capítulos para que o público não precisasse aguardar tanto para se reencontrar com os personagens da trama. "Eu sentia falta de Rue, do elenco. Foi uma questão de tentarmos ficar seguros, inventivos e trabalhar dentro das restrições. Eu não queria esperar tanto para a série voltar. Queria algo que o público gostasse", revela.

Os episódios especiais são focados nas duas personagens principais; um deles aprofunda a história de Rue, e o outro, a de Jules, e ambos se passam depois da separação das personagens na estação de trem. O primeiro deles, intitulado "Trouble don't last always", mostra Rue, que voltou a usar drogas, em um encontro com Ali, um companheiro dos narcóticos anônimos. Também pelas restrições

⁶ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4893477-episodios-especiais-de-euphoria-gravados-na-pandemia-revelam-outro-lado-da-serie.html>

impostas pela pandemia, o episódio é quase todo passado dentro de uma lanchonete. Ali é uma espécie de mentor de Rue, e desenvolve com ela diálogos profundos não apenas sobre drogas, mas sobre política, relacionamentos, religião e sobre a própria existência.

Rue, apesar de, no episódio, não se expor tanto quanto Ali, verbaliza pela primeira vez tópicos importantes para que o espectador entenda seu estado psicológico; fala, por exemplo, que não gostaria de existir por muito mais tempo, evidenciando uma tendência ao suicídio. Além disso, mostra uma certa consciência de seu estado adicto também a Jules, acrescentando mais uma camada à relação das duas. Segundo o criador da série, este "é um episódio totalmente diferente, num clima diferente. Eu costumo cortar diálogos, mas aqui foi o oposto. Acho que nos deu a oportunidade de irmos mais fundo, entrarmos no coração e na alma dessa garota que todos gostamos muito" (2020). Nesse especial, temos também a oportunidade de mergulhar no personagem de Ali, que, com a excelente interpretação de Colman Domingo, adquire uma carga dramática que talvez não tivesse espaço para ser desenvolvida em um episódio de outra natureza.

Já o segundo especial, "Fuck anyone who's not a sea blob", é focado na personagem de Jules, sendo passado em uma sessão de terapia. Diferentemente do episódio destinado a Rue, ele apresenta muitos planos fechados em Jules, que detém quase todo o tempo de tela – com a exceção apenas de alguns *flashbacks* e dos poucos planos em sua analista. Temos, pela primeira vez, contato com mais camadas da personagem, que narra o seu passado ao mesmo tempo em que reflete sobre sua presente situação, como o namoro com Rue, sua sexualidade, seus papéis de gênero e sua relação com a mãe, que, assim como sua namorada, é dependente química. Vemos, então, uma certa projeção que Jules faz da figura materna em Rue. Na terapia, ela também verbaliza uma preocupação com a adição de Rue na relação das duas, mostrando ter bastante consciência do estado da namorada. Segundo crítica do site *Omelete*⁷,

Jules (Hunter Schafer) nunca foi uma personagem fácil dentro do universo proposto por *Euphoria*. Sam Levinson, o criador, desenvolvia a menina dentro de uma esfera imagética que parecia ser mais

⁷ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/euphoria-especial-parte-2-jules-impressoes>

importante do que um olhar atento para o que a movia na história. De fato, o estilo em detrimento da substância seguiu sendo um dos problemas da série, que conseguia sempre – por causa desse estilo – escapar de críticas mais severas. Jules era como a encarnação desse dilema, desfilando pelos episódios como uma figura quase onírica, declarando um amor dolorido a qualquer sinal de gentileza e oferecendo muito pouco de suas verdadeiras motivações. Nenhum personagem consegue chegar muito longe sendo apenas uma alegoria (2021).

O episódio especial termina com uma visita inesperada de Rue à casa de Jules, que faz menção ao último episódio da temporada anterior, mas não avança com a trama; as duas apenas desejam boas festas uma para a outra, e Rue vai embora, apressada e perturbada. Esses episódios, portanto, fazem referência ao último episódio da temporada anterior e preparam o espectador para a próxima temporada, mas não são essenciais para o desenrolar da trama – são como suspensões no tempo e na história, como fios puxados que aprofundam alguns personagens e tramas secundárias. Nesse sentido, é curioso observar que, no menu da plataforma Max, eles não são ao menos veiculados junto aos outros episódios e temporadas da série e aparecem como conteúdos isolados, como se fossem uma série à parte.

Conteúdos como esses, por mais que se desconectem, em partes, do eixo narrativo principal, podem cumprir um papel importante para a fruição de obras audiovisuais. Além disso, servem como uma forma de lembrar o espectador do porquê amam aquelas séries, não deixando que sejam esquecidas em meio à imensidão de conteúdos lançados a todo momento. Funcionam, de alguma forma, como uma maneira de chamar atenção para o que vem a seguir, não com a utilização de ganchos narrativos, mas a partir do contato saudoso do espectador com os personagens ou com o universo da história. Atijam, portanto, a afetividade do público, estimulando o desejo do espectador ao mesmo tempo em que tranquilizam a ansiedade da espera.

É curioso, aqui, resgatar o que Márcio Serelle, no artigo “Variações sobre o cliffhanger: narrativa seriada e consumo” (2024), assinala sobre os ganchos, ou cliffhangers; o pesquisador nos lembra que eles são elementos que estimulam o prazer narrativo, levando o público a buscar os próximos episódios. Se os ganchos são a criação da ansiedade, essas narrativas de interstício – mesmo que, de alguma

forma, assemelhem-se a eles na função de mexer com a curiosidade do espectador em relação ao que virá adiante – são seu apaziguamento. São, de alguma forma, um fenômeno contemporâneo que funciona como algo complementar aos ganchos narrativos. Diante de uma incerteza em relação ao fim das narrativas seriadas, que podem ter suas temporadas renovadas ou canceladas a qualquer momento, as narrativas de interstício se tornam um sintoma das dúvidas que tomam as obras audiovisuais contemporâneas regidas pela lógica do mercado. Elas, de certa forma, mostram que a espera não é mais tolerada e deve ser preenchida também narrativamente.

Assim, os ganchos, antes indispensáveis às narrativas seriadas, por mais que permaneçam em boa parte das histórias, abrem portas ao espectador que podem nunca ser fechadas, uma vez que as séries podem a qualquer momento ser canceladas. Em um contexto em que a ideia de futuro se encontra abalada, é interessante observar de que formas esse artifício narrativo têm encontrado caminhos de sobrevivência. Em seu artigo, Serelle investiga justamente as formas contemporâneas do gancho, tão característico das narrativas modernas em etapas.

Segundo ele, esse recurso busca se renovar diante das transformações decorrentes, principalmente, das formas de distribuição de conteúdos no streaming; identifica, assim, uma permanência e atualização dessa técnica, que se renova em um ambiente em que não se faz mais tão necessária. Quando o espectador tem a possibilidade de assistir a todos os episódios de uma só vez, a função que o gancho tinha de fazê-lo esperar um dia ou uma semana pelo próximo episódio se esvai. Isso não significa, porém, que as plataformas não vejam necessidade de prender o espectador às histórias ali veiculadas; como vimos, essa permanência é algo buscado e desejado. O gancho, portanto, como conclui Serelle, não se perde, mas se adapta, podendo se renovar por meio de elementos como a ironia narrativa ou o próprio deslocamento de posição na estrutura dos episódios.

Se o gancho objetivava, entre outras coisas, construir a espera (p.159), hoje busca, antes de tudo, fazer com que o espectador não abandone a história. Serelle cita como exemplo de trabalho com o gancho em narrativas contemporâneas as séries *The last of us* e *Stranger things*. Na primeira, ele destaca as passagens entre os episódios seis e oito:

O episódio se encerra com Joel desacordado na neve enquanto Ellie pede a ele que não morra. Apenas no episódio 8 saberemos que o protetor sobreviveu, pois, embora a parte 7, “O que deixamos para trás”, se inicie com Ellie cuidando de Joel, a narrativa logo se desloca para o passado, em que a menina vive o relacionamento com sua melhor amiga, Riley (Storm Reid) (p.163).

Ainda segundo Serelle, “ao final dessa história, ainda no episódio 7, retornamos ao presente da narrativa em que Ellie encontra agulha e linha e costura a barriga de Joel, que só aparece recuperado ao final do episódio 8” (p.163). Nesse caso, há uma imposição da espera, que se torna quase como uma provocação ao espectador – ele pode emendar um episódio no outro, mas não terá sua resposta assim tão facilmente. Para o autor, nesse caso, “o cliffhanger serve a passagens entre o eixo principal da serialidade e às narrativas adjacentes, episódicas, que ganham proeminência e se articulam em uma teia de histórias” (p.164), e “permite que a série transite entre níveis narrativos, concatene histórias” (p. 163), ampliando os universos das narrativas e sua população ficcional.

No caso de *Stranger things*, o gancho viria também nesse sentido, carregando, no entanto, segundo o autor, uma dose de ironia:

No momento crucial, a tela fica preta como em um cliffhanger clássico. O espectador acredita que terá que ir ao próximo episódio, mas após três segundos a cena é retomada: Max é salva e o episódio se encerra. Estamos, portanto, diante de um falso cliffhanger. A técnica de corte é precisa, apresenta-se no ápice da tensão do episódio, mas nada da ação é deixado para o próximo capítulo. A interrupção é, então, uma ironia com o espectador. Ela celebra os mecanismos de suspense da ficção seriada ao mesmo tempo que os subverte. Temos aqui, pois, uma piscadela do realizador, que sugere que irá operar os códigos da série, compartilhados com o espectador, quando de fato abdica da lacuna, uma vez que não há o que esperar, pois o próximo episódio pode ser imediatamente acessado (p.165).

O gancho, portanto, segundo Serelle, desperta um duplo prazer no leitor/espectador: além de instigá-lo a continuar acompanhando aquela história, permite que perceba que está diante de um mecanismo narrativo, evidenciando uma artificialidade das narrativas seriadas; “é embreante, permite ao espectador passar

do enunciado à enunciação, da história contada ao modo como ela é contada” (p. 166).

Para citar um caso recente, a série *Ruptura* é um bom exemplo de perseverança do gancho narrativo. A produção, que teve sua primeira temporada exibida em 2022, é um grande sucesso de público e crítica. Nela, acompanhamos a jornada de Mark S., funcionário de uma empresa, a Lumon, que passa a adotar um procedimento de “ruptura” em seus funcionários. A ruptura provoca uma cisão no cérebro de quem se submete a ela, dividindo a pessoa em duas – a externa e a interna à empresa em que trabalha. As duas personalidades não têm contato entre si e não fazem ideia de quem é a outra. Mark adotou esse procedimento após a morte de sua esposa; acreditava que, com isso, seu tempo de sofrimento diminuiria. No mundo exterior à Lumon, no entanto, esse procedimento é questionado por um grupo de militantes, apesar de ser defendido pela empresa como algo benéfico a quem se submete – o que poderia ter de mal em não lembrar de nada de seus turnos de trabalho?

Acontece que, como era de se esperar, uma série de abusos é cometida contra os funcionários da empresa, que não fazem ideia de como é o mundo externo e menos ainda do que são direitos humanos ou trabalhistas. Descobrimos, por exemplo, que a esposa de Mark, na verdade, está viva, trabalha como psicóloga na Lumon e é também, de alguma forma, prisioneira da corporação. Mark S., então, começa a tomar alguma consciência de sua situação e, acompanhado de mais três colegas, começa a planejar uma espécie de revolução na empresa. No último episódio, os quatro finalmente conseguem uma forma de se conectar ao mundo exterior, e uma série de revelações começa a ser feita não apenas a eles, mas ao espectador.

Descobrimos, por exemplo, que a externa de Helly, uma das internas, par romântico de Mark S., é parte da família dona da empresa, trabalha com eles e está lá como forma de provar ao mundo que o procedimento é seguro. Ao final do episódio, alguns internos se revelam ao mundo exterior, e Mark finalmente consegue entrar em contato com a sua família – no último segundo antes de ser desligado e voltar a ser interno da empresa, faz uma revelação: “ela está viva!”. A primeira temporada termina com uma série de ganchos fortes, sendo a revelação da sobrevivência da esposa de Mark a maior delas. Mesmo com as expectativas altas em relação à continuidade da história, os espectadores só teriam contato com a

segunda temporada anos depois; seu lançamento ocorreu apenas em janeiro de 2025, totalizando quase três anos de espera entre uma e outra.

Em consequência dessa longa espera, a expectativa para o primeiro episódio da segunda temporada foi altíssima. Ao contrário do que se imaginava, no entanto, ele não deu respostas para as questões deixadas em aberto – nele, não acompanhamos a repercussão das ações dos internos no mundo externo. O episódio se passa inteiramente no interior da empresa, e temos notícias do que teria ocorrido apenas por meio da versão oficial da Lumon – que, para um espectador mais atento, é obviamente falsa. As respostas só começam a vir no segundo episódio da segunda temporada, lançado uma semana depois do primeiro; é como se a série perguntasse o que é uma semana a mais de espera para quem esperou três anos, não vendo motivos para ter pressa para revelar essas informações ao espectador.

Nesse sentido, *Ruptura* é, ironicamente, disruptiva, e segue essa linha quando Ben Stiller, showrunner da série, afirma em entrevista ao *The New York Times*⁸ já saber como a série vai acabar. Quando lida à luz desta tese, a frase “temos o final, sim”, dita por ele, pode representar, de alguma forma, uma espécie de resistência a partir da insistência em um modo de contar histórias que tem perdido força frente às exigências de uma temporalidade regida pelo mercado. Na entrevista, Stiller afirma, inclusive, saber o número de temporadas que a série terá, mostrando não estar aberto, pelo menos até o momento, a fazer concessões à lógica atual. Quando Stiller afirma isso, mostra que tem como prioridade a construção da narrativa – o que também se mostra nas escolhas que faz, por exemplo, de manter o uso do gancho e de, ironicamente, em uma estratégia parecida com a adotada por *The last of us*, obrigar o espectador a esperar.

Com as plataformas de streaming, como vimos, torna-se cada vez mais difícil optar por manter algumas formas de contar histórias, tornando necessária uma adaptação narrativa às novas formas de distribuição de conteúdos. Para além da questão de mercado, embora não caminhe separadamente dela, a própria técnica, por vezes, impõe novas condições à distribuição desses conteúdos, que despertam novas formas de espetatorialidade que acabam, por sua vez, interferindo no modo como os conteúdos são produzidos. A importância de estudar mudanças nos modos de produção de obras artísticas a partir de inovações técnicas vem sendo ressaltada

⁸ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2025/01/11/magazine/ben-stiller-interview.html>

por diversos pesquisadores; no campo da literatura, por exemplo, Antonio Candido, Renato Cordeiro Gomes, Vera Figueiredo e Flora Süssekind, entre outros, debatem trocas entre obras literárias e tecnologias características de cada época.

Em *Cinematógrafo de Letras* (1987), Süssekind busca repensar a literatura produzida no período que abrange o final do século XIX e início do século XX a partir de sua relação com o novo horizonte técnico que se estabelecia. A pesquisadora mostra que aquela época havia sido raramente definida em função de marcas próprias, tendo sido frequentemente designada como “pré” ou “pós” algum movimento literário (1987, p. 13). Apesar disso, chama atenção para a importância do confronto dos autores com a paisagem tecno-industrial em formação e mostra sinais desse confronto na produção literária. Süssekind afirma que esse contato pode ser percebido tanto de maneira explícita, com a representação da tecnologia nos textos, quanto de maneira implícita, que diz respeito à forma de contos e poemas, por exemplo. Ela busca, então, investigar não somente como a literatura representou a tecnologia, mas como ela se apropriou de procedimentos como a fotografia e o cinema para transformá-los na própria técnica literária (1987, p. 15).

A pesquisadora defende que as mudanças nas formas de percepção e sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras que acompanharam os avanços tecnológicos na época deixaram rastros na produção cultural, e, para demonstrar seu argumento, cita, entre outros, o trabalho de João do Rio. O escritor se dedicou ao tema em contos como “O dia de um homem em 1920”, e, além disso, também se utilizou de uma linguagem marcada pelos novos meios de reprodução, impressão e difusão de textos.

Essa relação mimética da literatura com outras linguagens também é ressaltada por Renato Cordeiro Gomes em “De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura”. No artigo, além dos textos de João do Rio, o pesquisador usa como exemplo trabalhos de modernistas como Oswald de Andrade e Alcântara Machado, mostrando como é possível a utilização de técnicas ligadas ao cinema para a construção de textos literários. Segundo Gomes, isso poderia se dar a partir de estilos que lançam mão de montagens, cortes, planos de enquadramento e *closes*, entre outros procedimentos (2002, p. 97).

Desse modo, nota-se que também não é de hoje que algumas mudanças no meio artístico decorrentes de invenções técnicas chamam a atenção de pesquisadores de diversas áreas. Hans Ulrich Gumbrecht, em “O corpo versus a

imprensa” (1998), apresenta um panorama da história de alguns gêneros da literatura castelhana a partir do século XV com o objetivo de “demonstrar o impacto que os meios de comunicação exercem não só no sentido e formas, mas nas funções dos processos comunicativos e mentalidades daqueles que estão envolvidos” (1998, p. 67). Ele cita Niklas Luhmann, que afirma que a história dos meios de comunicação é um possível modo de contar a História, sendo a origem da escrita, a invenção da prensa e a da televisão, por exemplo, limites epistemológicos para tal atividade.

Hoje, portanto, estaríamos vivenciando algo parecido; é interessante, nesse sentido, notar como a ficção contemporânea, mais especificamente as obras seriadas audiovisuais, vem mimetizando mudanças no campo da técnica e de nossa vivência da temporalidade, incorporando-as, de diferentes formas, a seus modos de narrar. Paul Booth, no artigo “Memories, temporalities, fictions: temporal displacement in contemporary television” (2010), pensa como as narrativas seriadas têm dialogado com a forma como experimentamos o tempo. Ele afirma que, “para teóricos do pós-modernismo, a era contemporânea cria certo desalinhamento temporal. Não existe senso de passado ou futuro, mas um instantâneo e vazio senso de presente” (2010, p.6). Para ele, a experiência temporal humana, principalmente quando mediada por mídias eletrônicas, subverte expectativas lineares de temporalidade (p.2).

Como uma possível consequência disso, ele sinaliza uma série de deslocamentos temporais nas narrativas televisivas contemporâneas pré-streaming e identifica, por exemplo, um foco dessas narrativas na distorção temporal. Nesse caso, os momentos de desorientação chamariam a atenção dos espectadores e fariam com que a audiência buscasse assistir aos conteúdos várias vezes, provocando um certo envolvimento emocional. Ele identifica, nesse cenário, um processo complexo: ao mesmo tempo em que pode encorajar o desalinhamento temporal, por outro lado, quando tem como característica, por exemplo, a exibição de intervalos, a televisão oferece um certo senso de permanência temporal, ou uma rotina. Booth se questiona:

O que está em jogo aqui é saber se a mídia broadcast sugere um ponto de referência estável e permanente para a história: em outras palavras, será que prendem a história no tempo? Não pretendo perguntar se os meios de difusão fazem representações precisas da história ou se a

própria história se torna importante por meio do broadcast; em vez disso, pretendo indicar que os meios de difusão situam momentos do tempo – passado, presente, futuro - dentro de um conjunto estável de limites. A mídia fixa e é fixada: o passado é o que passou na televisão antes, o presente é o que está passando agora, o futuro é “a seguir” (p.6).

Para Booth, essa estabilidade permitia que as narrativas brincassem com o tempo e que os espectadores se sentissem com algum tipo de controle; segundo ele, quem é capaz de entender, por exemplo, os deslocamentos temporais de *Lost* é capaz de entender qualquer discrepância temporal (p.7). O pesquisador, no entanto, afirma que cada vez mais o mundo tem sido ele mesmo um deslocamento temporal, criando novos sentidos de temporalidade (p.14). No mundo online, por exemplo, viveríamos diante de uma grande instabilidade; as informações podem surgir ou desaparecer a qualquer momento. Booth dá o exemplo da Wikipedia, uma das principais fontes de consulta de informações contemporâneas, que pode ter seu conteúdo alterado de uma hora para a outra. Lidamos, portanto, com uma dupla condição: as coisas são efêmeras e eternizadas na mesma medida, ficando armazenadas nesse grande arquivo e correndo, ao mesmo tempo, o risco de desaparecer a qualquer momento.

A partir do estudo de Booth, que menciona os streamings mas mantém o foco na serialidade do broadcast, é possível expandir suas reflexões para como as produções têm hoje espelhado as temporalidades contemporâneas do mundo online. Se a televisão, para Booth, é, de certa forma, apaziguadora do caos da temporalidade, o streaming parece mimetizar essa falta de ordem. Aqui, é possível indagar se, diante do embaralhamento, da sobreposição e da efemeridade de nossas referências temporais, algumas séries (nesse sentido, é impossível não citar o fenômeno *Dark*), que apresentam o abalo da ordem ou mesmo o caos ao espectador, são um reflexo de nossa experiência com o tempo.

Em seu texto, Booth levanta a hipótese de o espectador de narrativas seriadas ser um viajante no tempo. Se levarmos em consideração alguns trabalhos recentes, no entanto, percebe-se menos uma tentativa de situar o espectador e de fazê-lo viajar do que um certo espelhamento de uma nova condição temporal caótica. É quase como se os próprios roteiristas ou produtores, cientes da falta de ordem, em vez de tentar ancorar o espectador no presente, apenas optassem por incorporar em suas obras essa organização temporal, brincando com ela também

nas formas de narrar. Percebe-se, hoje, um constante tensionamento da temporalidade linear no âmbito estrutural das narrativas, que se revela, por exemplo, em uma certa perda de sentido do caminhar das histórias, no enfraquecimento dos arcos dramáticos dos personagens e no desfiamento na condução de histórias.

4.1. Os fios perdidos nas narrativas seriadas contemporâneas

Em *O fio perdido* (2017), Jacques Rancière retoma o conhecido texto “O efeito de real”, de Roland Barthes, para discutir algumas formas do tecer narrativo e da hierarquização de elementos ficcionais na literatura francesa moderna. A partir do exemplo do barômetro da sra. Aubain, personagem de “Um coração simples”, de Gustave Flaubert, discutido também por Barthes, Rancière debate uma longa tradição crítica que trabalha com conceitos como os de “necessidade” e “verossimilhança”. Em sua argumentação, o filósofo vai contra a ideia de que o escritor francês traria em suas histórias elementos “desnecessários”: buscando questionar um pensamento com base aristotélica, ele defende a importância de passagens como a de “Um coração simples” para a composição de uma narrativa que considera mais democrática.

Se Barthes enxergava nas descrições de Flaubert uma forma de aproximar a ficção à realidade, gerando um “efeito de real”, Rancière vê nesse escritor a representação máxima do que chama de regime estético das artes (2009): democrático pelos elementos que trabalha no âmbito da ficção, esse regime daria voz a quem não teria lugar nas narrativas dos nobres, como a épica e a tragédia. A literatura de Flaubert, para Rancière, entre outras, seria marcada pela não-hierarquização entre as ações, ou entre as ações e as descrições, trazendo à cena a pessoa comum, e não somente aquela digna de grandes feitos.

Dessa forma, ainda que, nas últimas décadas, a reivindicação pela democracia narrativa se dê muito mais na direção da disputa por espaços de enunciação para grupos historicamente marginalizados, distanciando-se, portanto, de um narrador que fala sobre essas pessoas, Rancière vê nesses fios puxados da costura narrativa um gesto de subversão da lógica dominante:

Porque a ficção não é a fantasia à qual o rigor da ciência se opõe. Ela lhe fornece, muito pelo contrário, um modelo de racionalidade. E é exatamente esse modelo que é ameaçado pela presença supérflua de barômetros ou outros acessórios do mesmo gênero. Longe de ser o triunfo da poética representativa, essa invasão da realidade prosaica poderia realmente ser sua ruína (2017, p.21).

O uso de detalhes aparentemente supérfluos e o enfraquecimento do fio narrativo representariam, portanto, para o filósofo, um certo abalo da estrutura racional da poética representativa. Descrições tais como as feitas por Flaubert dariam voz aos anônimos na literatura e marcariam a “separação entre os que vivem na sucessão de trabalhos e de dias, e os que vivem na temporalidade dos fins” (p.25) – isso é, entre o homem comum e o herói. Rancière prega pelo que chama de coexistência das coisas sensíveis, refutando também uma ordem de consequências causais, estruturada em uma narrativa pautada na necessidade e na verossimilhança. Nesse sentido, além de debater a obra de Flaubert, trabalha também com a de Virginia Woolf, que, por sua vez, critica um uso “materialista” da arte. Segundo ela, os materialistas se veriam obrigados a fornecer uma intriga e a trabalhar com conceitos como os de comédia e tragédia em narrativas “perfumadas” pela verossimilhança (p.39), o que, para Woolf, seria algo antiartístico.

Rancière, ao discutir as faces políticas do ato de narrar, insere-se em uma tradição de pensamento que busca debater as várias possibilidades que esse gesto traz. Em “Narrar ou descrever” (1968), György Lukács, em um ponto de vista distinto ao do pensador francês, também discute diferenças entre algumas das formas de narrar – que, para ele, estão diretamente ligadas às formas de intervenção na realidade. Ele afirma:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim. A alternativa *participar* ou

observar corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar* ou *descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos (p.57).

Lukács cita exemplos da narrativa épica que, de alguma forma, teriam estimulado um intercâmbio entre a vida interior dos personagens e a práxis – o que não aconteceria, por exemplo, com o que chama de literatura descritiva (p.66). Quando olha para a narrativa dramática, observa que ela tem como característica ter um centro em um conflito, fazendo com que tudo que não se refira a ele pareça “deslocado, supérfluo e fastidioso” (p.66). Se, para Lukács, “a narração distingue e ordena” e a descrição “nivela todas as coisas” (p.66), só a primeira seria capaz de ordenar os elementos do real, dando a eles a ênfase necessária em determinadas situações:

Só a práxis humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a práxis, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador que, por força das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da práxis (p.67).

Lukács chama a atenção, dessa forma, para a temporalidade da narração; a aproximação à práxis se daria a partir do conhecimento, da vivência, fazendo com que a narração assumira um caráter ao mesmo tempo retrospectivo e projetivo. Já a

descrição, por outro lado, apresentaria uma plena presentificação dessa vivência, afastando-se da possibilidade de ação sobre a realidade. Ele afirma:

A descrição torna presente todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a "presença" espacial confere aos homens e às coisas também uma "presença" temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é própria do drama. A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas-mortas (p.70).

Aqui, é curioso observar a possibilidade de uma certa despolitização da narração que se vê isolada no presente e que não tem seu tecer inserido na feitura de vínculos com o passado e o futuro. Isso se refletiria também na construção dos personagens, cuja evolução e transformação só seria possível em uma narração que privilegia o desenrolar da ação. Para Lukács, "só assim a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida mais intensa" (p.69). O leitor do romance, dessa forma, esperaria a evolução dos personagens com os quais estaria familiarizado no tempo, visando seu êxito ou fracasso (p.69).

Essas formas de narrar, como se pode perceber, espelham visões de mundo, que refletem questões sociais mais abrangentes. Hoje, também é possível perceber, embora em uma chave bastante diferente da literatura moderna, uma proliferação de personagens e narrativas estanques no presente, com dificuldades na projeção de um futuro. Se o tensionamento da causalidade e do fio narrativo sempre existiu, principalmente em diversos movimentos artísticos de vanguarda, hoje ele adquire novas facetas, tornando-se, embora não predominante, constante no audiovisual contemporâneo, inclusive em narrativas mainstream.

Esse fenômeno, se lido à luz do cenário atual, diferencia-se, em muitos aspectos, da presentificação por meio da descrição identificada por Lukács e

estudada também por Rancière, mas não deixa de revelar alguns aspectos sociais que vigoram no cenário contemporâneo, mostrando-se igualmente político. Hoje, é possível observar a presença de séries que muitas vezes ressaltam uma não finalidade tanto em sua temática quanto em sua proposta narrativa. É o exemplo, entre tantos outros, de *Master of None*, de Aziz Ansari e Alan Yang, veiculada na Netflix. Justamente pela ausência de rumo do protagonista, que é um mestre em nada, como diz o título, a série trabalha a estagnação da vida de Dev, o personagem principal, interpretado pelo próprio Ansari.

A produção apresenta momentos em sua estrutura que fogem do arco narrativo tradicionalmente feito em séries televisivas; alguns episódios são como curtas ou longas-metragens à parte, com propostas estéticas e narrativas que saem do padrão seguido pelos outros episódios da série. Eles focam em histórias específicas de personagens secundários e até mesmo de pessoas que nunca tinham aparecido antes na série, como é o caso de *New York, I Love You*, o sexto episódio da segunda temporada. Nele, o protagonista Dev está ao lado de seus amigos Denise e Arnold a caminho do cinema para assistir ao mais novo filme do momento, *O castelo da morte*. Os três falam sobre a animação em que se encontram para assistir ao lançamento, e Arnold, sem querer, entrega que o filme apresenta uma grande reviravolta ao final.

Durante a conversa, cruzam com Eddie, porteiro de um prédio de luxo que ajuda uma moradora idosa a entrar no edifício enquanto ela faz um discurso reacionário. A câmera, então, deixa os três personagens e passa a acompanhar Eddie, que nunca tinha aparecido na série, em seu turno de trabalho. Sua relação com os outros funcionários e com os moradores se torna o foco temporário do episódio: acompanhamos os moradores fazendo os pedidos mais esdrúxulos a Eddie, como encobrir uma traição ou dar remédio para um pássaro diabético. Essa história funciona como uma espécie de crônica da cidade; não apenas segue a jornada de Eddie, mas expõe algumas das mazelas e contradições da cidade de Nova York. É, de alguma forma, uma tentativa de Aziz Ansari, que é um homem indiano, de emprestar seu olhar à cidade que acolheu seus pais e que segue o acolhendo, mas que também o discrimina.

O episódio muda de protagonismo quando um dos funcionários do prédio vai a uma loja de conveniência e é atendido por Maya, uma jovem surda. Como forma de adentrar seu universo, o episódio fica mudo, fazendo o espectador se

aproximar ainda mais do ponto de vista de Maya. Entendemos, então, que Maya tem problemas com o namorado, que não consegue mais se relacionar sexualmente com ela, e acompanhamos os dois em uma hilária discussão em uma loja de objetos para casa. Certos de que ninguém os entenderia por falar em uma linguagem de sinais, os dois expõem à vontade seus problemas, mas uma senhora se aproxima e reclama dos dois por falar explicitamente sobre coisas chulas com crianças perto – as crianças, então, que entendem a linguagem falada pelo casal, passam correndo reproduzindo todas as obscenidades que abordaram na conversa.

Quando se encaminham para fora da loja, chamam um táxi, mas o espectador não entra com eles: em vez disso, segue duas amigas que entram em um outro táxi e conversam justamente sobre o filme *O castelo da morte*. Em seu diálogo, acabam revelando a reviravolta final também citada por Arnold, para o desespero de Samuel, o motorista. Ele conversa em outra língua ao telefone e reclama: “detesto quando isso acontece! Os taxistas também vão ao cinema! Deviam perguntar se já vimos o filme antes de começarem a falar sobre ele”, e acrescenta que isso estragou o seu dia. A partir daí, acompanhamos a rotina de Samuel, que divide um pequeno apartamento com vários outros colegas, também imigrantes.

Ele descansa e, à noite, se arruma para curtir Nova York. Sai com os amigos em busca de uma matinê, mas acaba em uma loja de fast food fazendo uma animada festa com pessoas que acabou de conhecer e que também não têm dinheiro para viver a noite nova iorquina como gostariam. Ao final, decidem ir em grupo assistir a *O castelo da morte*. No cinema, eles passam a pipoca de mão em mão e então percebemos que na mesma sessão estão Eddie, Maya, o namorado, Dev, Denise e Arnold. Assistimos finalmente ao momento da tão citada reviravolta na trama, em que todos no cinema reagem, fascinados e intrigados.

O episódio é uma homenagem não só a Nova York, mas também ao cinema; exalta as boas histórias e suas reviravoltas ao mesmo tempo em que foge de uma estrutura tradicional em sua própria feitura. Nesse sentido, é uma homenagem e, ao mesmo tempo, um pedido de licença para testar outros caminhos. É curioso observar que o episódio, apesar de não seguir uma estrutura narrativa clássica, utiliza o recurso da reviravolta no final quando apresenta todos os personagens no mesmo ambiente. O episódio, então, ao mudar de protagonismo algumas vezes e por não abordar tramas inseridas no arco da temporada ou mesmo da série, foge de

uma estrutura narrativa tradicional, embora não a abandone completamente e ainda a homenageie ao final.

Outro episódio que merece destaque na série é *Ação de Graças*, oitavo da temporada, ganhador do Emmy por seu roteiro escrito por Aziz Ansari e Lena Waithe, intérprete de Denise, amiga de Dev mencionada anteriormente. O episódio apresenta uma significativa inversão de protagonismo e faz um desvio na trama principal ao acompanhar a amizade de Denise e Dev ao longo dos anos sob o ponto de vista de Denise. O foco são suas questões, até então secundárias na trama, e Dev cumpre papel de coadjuvante, sendo seu melhor amigo e confidente.

Em *Ação de Graças*, o espectador assiste às celebrações de *thanksgiving* da família de Denise desde 1995, quando a personagem começa a se entender como lésbica. Dev é sempre convidado para passar a data com a família da amiga, já que não tem tradição de comemorar com a sua, e almoça com a mãe, a tia e a avó de Denise. Ele, então, torna-se parte da família e cumpre o papel de ajudar a melhor amiga a lidar com as questões e conflitos que surgem a partir dessas relações. O episódio vai pulando alguns anos por vez para mostrar o encaminhamento das relações familiares com foco em mãe e filha: inicialmente muito rígida, Catherine não aceita que Denise vista roupas consideradas masculinizadas para os almoços em família, e nega sua orientação sexual até que a filha fale explicitamente sobre isso.

A mãe, apesar de ser uma militante, por exemplo, da causa negra, e de ser eloquente também ao abordar mazelas sociais decorrentes do fato de Dev ser indiano, não consegue aceitar a sexualidade de Denise. Reprime suas namoradas, que vão mudando ao longo dos anos, mas, no final, acaba avançando, mesmo que pouco, no processo de entender a filha. O episódio é um mergulho na personagem de Denise, e, a partir dela, podemos entender mais sobre sua personalidade e origens, como foi criada e como pensa sua família. *Ação de Graças*, assim como *New York, I love you*, aborda de forma cuidadosa temas complexos, como a homofobia e a vivência da homossexualidade em famílias negras estadunidenses, tornando-se, também, uma bonita crônica sobre amadurecimento de uma relação entre mãe e filha. Além disso, nele entendemos melhor a amizade de Denise com Dev, o que faz com que a trama principal não seja totalmente abandonada.

Outro episódio que apresenta uma certa suspensão na trama é *Primeiro Encontro*, o quarto da segunda temporada. Apesar de não sair consideravelmente

do fio principal, ele mergulha em um aspecto dele: a dificuldade que Dev tem em encontrar uma parceira. Como já diz o título, *Primeiro Encontro* se passa inteiramente em primeiros encontros amorosos do personagem principal arranjados por meio de um aplicativo de relacionamentos. Acompanhamos Dev se reunindo com mulheres de diferentes perfis, uma atrás da outra, sem sucesso. O personagem se envolve em situações esdrúxulas, mostrando ao mesmo tempo sua dificuldade em achar uma parceira e a fluidez na construção de vínculos com a mediação das mídias digitais. A maior parte das personagens do episódio, inclusive, não aparece novamente na série, indicando essa dificuldade de estabelecer relacionamentos não só para Dev, mas para todos inseridos nessa mesma lógica.

O episódio, se observado em relação ao arco da série ou da temporada, abre vários fios, tramas que não dão em nada e que não serão retomadas; espelha, portanto, a temática e a estrutura geral da série em sua própria estrutura. Posteriormente, apenas uma das personagens torna a aparecer brevemente em um outro episódio, não para desenvolver um relacionamento com Dev, mas para complexificar uma relação de amizade mal resolvida que se tornará um namoro do personagem. *Primeiro encontro*, dessa forma, não desvia completamente do fio principal da série, mas tem uma temática que se fecha em si, podendo ser assistido isoladamente, quase como um curta-metragem sobre as dificuldades dos relacionamentos contemporâneos.

As experimentações em *Master of None*, como se pode perceber, dizem respeito à trama, mas se expandem para além dela. Os criadores da série apostam em uma ausência de rigidez também no formato dos episódios, que variam de tamanho e não apresentam um modelo fixo. O episódio *Amarsi Un Po*, por exemplo, o nono da mesma temporada, tem quase o dobro da duração padrão; além disso, flerta com o gênero da comédia romântica, o que destoa, de certa forma, do tom da série. Nele, Francesca, uma amiga italiana de Dev, vai a Nova York com o noivo passar um mês na cidade, mas se vê deixada de lado pelo companheiro e passa a maior parte do tempo acompanhada por Dev. Os dois, é claro, acabam se apaixonando.

É interessante que esse episódio seja focado justamente no aprofundamento da relação entre os dois, contrastando com a efemeridade dos relacionamentos abordada no episódio *Primeiro encontro*. Dev e Francesca vivem um conto de fadas – ainda que sob a sombra do amor proibido – permeado pelos estímulos da cidade

de Nova York. A trama, neste episódio, diferentemente dos outros aqui trabalhados, não entra em suspensão; ela caminha, mas, com quase uma hora de duração, não tem pressa, tomando para o amadurecimento da relação dos dois o tempo necessário. Nesse caso, é o formato que se altera para o andamento da trama, mostrando que os criadores da série estão dispostos a subversões de diversas naturezas para trabalhar o que consideram importante no âmbito narrativo.

O episódio *O ladrão*, que abre essa mesma temporada, também apresenta certos desvios em relação ao padrão de *Master of None*. Todo em preto e branco, ele se passa em Módena, na Itália, para onde Dev viajou para passar alguns meses. A temporada já começa com o personagem inserido nesse novo ambiente, trabalhando como aprendiz em um restaurante de massa, convivendo com a família dona do estabelecimento e arriscando frases em italiano. O que se destaca, nesse caso, é o fato de o episódio ser uma homenagem ao cinema italiano, incorporada tanto em sua trama quanto em sua estética. *O ladrão* começa dentro do novo quarto de Dev, onde podemos ver diversas referências a esse cinema, como DVDs de *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, de *A noite*, de Michelangelo Antonioni, de *A doce vida*, de Federico Fellini, entre outros.

O episódio inteiro é, de certa forma, uma citação ao filme de De Sica, inclusive em seu título. Em *O ladrão*, Dev desenvolve uma amizade com um menino parente da família dona da cantina e acaba se envolvendo junto a ele em uma investigação para descobrir quem roubou seu celular. O objeto continha não só o número de telefone de uma mulher por quem Dev se interessou, mas também uma foto do menino com seu ídolo jogador de futebol. Os dois circulam de bicicleta pela cidade, chegam a encontrar o ladrão, mas não conseguem resgatar o celular. Nesse caso, mais uma vez, uma trama que parecia promissora – a de Dev com sua pretendente – não se desenvolve por um acontecimento que poderia soar clichê mas soa apenas como uma desventura cotidiana. Dev tem seu celular roubado e, como acontece na maior parte dos casos fora do âmbito da ficção, não o recupera, deixando mais um fio de sua vida amorosa e da trama da série em aberto, uma vez que nunca mais voltamos a ver o desenrolar desse possível romance.

Outro fator a ser destacado na série é que, apesar de a segunda temporada terminar com um gancho para a próxima – no caso, Dev finalmente fica com Francesca –, essa trama também fica em aberto, mas não por causa de uma escolha de roteiro. Aziz Ansari foi acusado de abuso em uma declaração bastante polêmica

à época do movimento “*me too*”; por causa da repercussão, mesmo sem que as acusações de fato caminhassem, ele optou por se afastar da série. A terceira temporada existe, mas, lançada quatro anos depois, é protagonizada pela personagem de Denise, deixando as tramas de Dev sem resposta. É curioso, aqui, observar que as questões centrais na nova temporada continuam sendo as mesmas – relacionamentos, vida adulta, busca pelo sucesso profissional –, mas a história segue sem Dev, fazendo, mais uma vez, embora com outras motivações, uma mudança bastante significativa de protagonismo.

Nesse caso, é como se a série tivesse se estabelecido como uma marca, um universo, e as continuações independessem de quem conduz a trama. Esse acontecimento não desejado ou premeditado com Ansari é coerente, de alguma forma, com a estrutura da própria série, que já permitia mudanças como essa sem que houvesse um grande estranhamento do público. A infidelidade a determinadas regras, ainda que nunca tenha ocorrido de maneira total, tornou-se um ponto forte da série, que, apesar de ter tido seu cancelamento – isso é, o seu fim – cogitado, ganhou uma sobrevida com o aprofundamento do personagem de Denise na terceira temporada. Talvez, de alguma forma, Aziz Ansari já previsse a possibilidade de não continuar na série, não necessariamente por questões pessoais, mas por compreender, de forma bastante inteligente, não só o funcionamento da indústria audiovisual, mas o tempo de incertezas em que vivemos. Construiu, portanto, uma série que, em diversos âmbitos, reforça muitas das questões sobre temporalidades e construção de narrativas que vêm sendo aqui debatidas.

Cabe destacar, aqui, que essa condução pouco rígida que faz *Master of None*, sem uma finalidade clara, é, antes de tudo, uma proposta narrativa, e não está inserida dentro do mesmo fenômeno, por exemplo, dos episódios de *Euphoria* debatidos no início deste capítulo. Todos os episódios analisados de *Master of None* se encontram dentro do que se considera como o espaço destinado ao desenvolvimento do fio narrativo principal da série, não são *spin-offs* ou episódios especiais. Também se diferenciam dos famosos episódios *filler*, ou de enchimento, que sempre existiram principalmente em séries muito longas, e apresentam desvios na trama principal como forma de preencher o tempo dos muitas vezes mais de vinte episódios por temporada.

Master of None, ao espelhar algumas das questões contemporâneas aqui abordadas, contraria alguns dogmas das narrativas baseadas em manuais de roteiros,

que, por sua vez, são elaborados com frequência a partir de leituras da *Poética*. Com uma interpretação muitas vezes apressada dela, costumam expressar o que deveria ou não constar em uma narrativa audiovisual. Quando se pensa narrativas seriadas, a valorização do enredo e a compreensão de uma história como um todo composto por várias partes costumam ser consideradas essenciais. O filósofo grego já observava que as tragédias têm início, meio e fim e contêm várias ações que formam uma unidade; para ele, "as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo" (2015, p. 95). Ele completa que aquilo que é acrescido ou suprimido sem uma consequência não é uma real parte desse todo.

Dessa forma, apesar de Aristóteles ter escrito a *Poética* em um contexto completamente diferente do nosso, e estar se referindo, principalmente, à tragédia, é possível notar que suas ideias perduram e, hoje, têm servido para alimentar o pensamento sobre a produção das narrativas seriadas. Esses pensamentos, no entanto, acabam caindo muitas vezes em um lugar dogmático, aprisionando o roteiro em regras rígidas. Longe de uma reflexão política sobre as formas de narrar, os manuais de roteiro e sua busca pela padronização dos modos de contar histórias enxergam as obras majoritariamente em um âmbito estrutural. A valorização da tessitura narrativa, de sua estrutura e de conceitos como o de "necessidade" acontecem em uma chave bastante diferente da proposta, por exemplo, por Lukács.

Podemos, então, pensar de que maneira a reafirmação de um único tipo de estrutura solidifica um modo de ver o mundo; nesse caso, é curioso observar que a defesa do fio condutor se vê atrelada não a uma proposta de intervenção ou a um convite à práxis, como propunha o pensador húngaro, mas à reprodução de um modelo de compreensão da realidade voltado às necessidades da indústria cinematográfica, isso é, do capital. Syd Field, autor do conhecido *Manual do Roteiro*, afirma que a "estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo. Esse é o paradigma da estrutura dramática" (2001, p. 12). Ele diz ainda que "uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo" (2001, p. 12). Para ele,

Esta estrutura linear básica é a *forma* do roteiro; ela sustenta todos os elementos do enredo no lugar. Para entender a dinâmica da estrutura, é importante começar com a própria palavra. A origem latina de estrutura, *structura*, significa "construir" ou "organizar e agrupar elementos diferentes" como um edifício ou um carro. Mas há outra definição para a palavra estrutura, que é o relacionamento entre as partes e o todo. (2001, p. 12)

A racionalidade que já podia ser percebida em Aristóteles e que se torna explícita nesses estudos de roteiro, como se sabe, vem organizando o pensamento ocidental ao longo dos últimos séculos, manifestando-se também nas formas com que compreendemos o tempo e a história. Esse texto, escrito no século IV A.C, já foi perdido, fragmentado, passou "quase despercebido" pela Idade Média (De Sousa, 1994), abalado pelas teorias de vanguarda do século XX, e ainda hoje continua presente no pensamento ocidental. Essa permanência pode ser atribuída a diversos fatores, mas certamente se dá também pelo modo como a *Poética* adentrou camadas profundas da cultura ocidental nos últimos séculos.

A escrita linear, o tempo sucessivo, a razão lógica, todos eles fazem parte de um modo de organização de pensamento que, apesar de ter passado por questionamentos, vigorou nos últimos séculos. Ao elogiar, ainda no século IV A.C., uma arte orientada pela razão e pela lógica, Aristóteles abriu as portas para uma visão de mundo amplamente guiada por esses conceitos. Ao longo do século XX, não foram poucas as reafirmações e os questionamentos de uma visão de mundo racional e lógica no campo artístico. Os movimentos históricos de vanguarda, por exemplo, como se sabe, tinham como alguns de seus pilares a destruição da razão e da causalidade na arte, então associados à burguesia e à lógica do capital. Seja na literatura, nas artes visuais ou no cinema, algumas vanguardas procuraram subverter o modo de ver do mundo burguês, naquele momento intrinsecamente associado à racionalidade.

Os episódios de *Master of None*, apesar de apresentarem desvios na estrutura defendida pelos manuais de roteiro e embaralharem as partes que compõem o todo, fazem isso em uma chave diferente das que vinham sendo feitas ao longo do século passado. Se Field e outros estudiosos de roteiro estadunidenses veem a construção narrativa como uma combinação de peças, nas narrativas

seriadas, os episódios seriam essas peças; no entanto, quando apresenta desvios nessas unidades narrativas, que deixam de se encaixar como peças de um quebra-cabeça que resultaria na trama principal, *Master of None* abre mão de alguns conceitos caros aos estudos de roteiro.

É possível indagar, aqui, o que propostas de séries como *Master of None*, que apresentam significativos desvios em paradigmas de construção de narrativas seriadas, significam quando lidas à luz do cenário contemporâneo. Retomando os questionamentos feitos por Lukács e Rancière, torna-se necessário refletir sobre o que esses desvios significam em um contexto como o nosso. Entendendo a narrativa em sua inevitável face política, que significados assumem esses desvios do fio principal? Representam uma tentativa de contrariar a lógica racional burguesa? Indicam uma espécie de resignação, apenas espelhando a presença de fios temporais que se abrem e não caminham em direção a um futuro, ou a um fim? Ou esses desvios poderiam ser lidos, ao mesmo tempo e contraditoriamente, tanto como uma resistência a uma temporalidade hegemônica quanto como um espelhamento desse momento em que a política e os ideais utópicos se encontram enfraquecidos frente a um presente extenso?

Para além da questão da trama, é preciso refletir sobre outros elementos que também têm passado por transformações a partir de mudanças na temporalidade do consumo e da distribuição de obras audiovisuais. Podemos observar, por exemplo, mudanças na construção dos arcos dramáticos dos personagens quando a produção acaba se estendendo para além do fim ou quando é interrompida, isso é, tem um fim antes do momento planejado. As séries serializadas, se levamos em conta as convenções e manuais de roteiro, são pensadas para terem arcos longos de personagens. Diferenciam-se, assim, dos longas-metragens, em que os personagens desenvolvem uma jornada ao longo daquelas poucas horas e a história se fecha.

No caso das séries lançadas de uma vez só, no entanto, os arcos dos personagens muitas vezes acabam se assemelhando mais aos dos longas-metragens, com um foco maior no arco curto da temporada do que no arco longo da série. É preciso levar em conta, em termos práticos, que muitas dessas séries acabam sendo escritas sem a certeza de uma renovação para a próxima temporada – se a produção fizer sucesso, é renovada; se não fizer, é interrompida. Assim, temos que lidar com duas possibilidades: a série que se fecha cada temporada sem a certeza de continuação, ou de futuro, mas que, com o sucesso comercial, ganha novas

temporadas e, assim, constroi arcos e conflitos específicos para cada uma delas, totalizando um acúmulo de arcos curtos; e a série interrompida, cancelada, que não tem um fim e permanece aberta com fios que foram puxados e ficam sem qualquer resposta.

É preciso ressaltar que casos assim não são novos no cinema e na televisão, e o sucesso comercial sempre foi condicionador para a continuidade ou a ruptura com produções de entretenimento. Além da existência de séries de televisão como *Dallas*, que ainda na década de 1970 chegou a quatorze temporadas, em Hollywood também é comum que o sucesso de um filme abra portas para sequências, ou que o fracasso de alguma franquia impeça a continuidade dos filmes. O que ocorre agora é uma outra faceta desse mecanismo, que se expande para outras plataformas e se soma ao que já vinha ocorrendo, reforçando uma lógica contemporânea que privilegia o presente. Há, inclusive, séries que foram concebidas como minisséries e que, por conta de sua repercussão, acabam ganhando outras temporadas, como *Big Little Lies*, apresentada ao público como uma série limitada.

A trama da série gira em torno de um crime solucionado ao fim da primeira temporada. À época de seu lançamento, no entanto, *Big Little Lies* fez tamanho sucesso que teve seu fim postergado, sendo renovada para uma segunda temporada. Nesse caso, o principal conflito e fio condutor da narrativa já havia sido solucionado, e a segunda temporada precisou elaborar mais personagens e conflitos para possibilitar novos episódios, diluindo a força da narrativa e criando camadas que, em vez de aprofundar, acabaram por enfraquecer os personagens.

Na primeira temporada da série, acompanhamos cinco personagens principais, todas mulheres, seus companheiros e seus filhos e filhas que estudam em uma escola para pessoas de alta renda na Califórnia. A trama mistura passado e presente, costurados por meio de depoimentos sobre o crime. Desde o início, sabe-se que um assassinato se deu, mas não se sabe quem é a vítima e nem o assassino. A série vai mergulhando pouco a pouco na vida de cada uma das personagens principais, que podem ser vítimas, mas também se encontram sob suspeita. Isso cria um clima de tensão constante entre todos os personagens da história, o que instiga o espectador a mergulhar em suas vidas e estudar suas personalidades para desvendar qual delas poderia ter cometido um assassinato, contra quem, e por quê. As informações só são reveladas no último episódio, em uma reviravolta na trama.

A repercussão da série – elogiada não só pela engenhosidade da narrativa como por abordar de forma contundente temas como a violência contra a mulher – foi grande também por causa de um quinteto de atrizes que exibiram boas atuações. Nicole Kidman, Reese Witherspoon, Laura Dern, Zoe Kravitz e Shailene Woodley, nomes conhecidos da indústria estadunidense, conquistaram o público no papel de mães que fariam de tudo pelos seus filhos. Em consequência desse estrondoso sucesso, uma segunda temporada foi anunciada, gerando ainda mais repercussão pela presença de mais uma grande atriz do cinema estadunidense, Meryl Streep.

A segunda temporada, então, acompanha o pós-assassinato e a crise moral de Bonnie, que cometeu o crime, após tê-lo feito sem ter sido descoberta. Meryl Streep interpreta a mãe da pessoa assassinada, e cumpre, nesse caso, o papel de investigar o crime. Não há, no entanto, um mistério que segure o caminhar da narrativa, somente o conflito interno de Bonnie e uma iminência de conflito entre essas duas personagens. As questões de Bonnie, porém, não foram suficientemente exploradas, o que fez com que a personagem saísse do tom que adquiriu na primeira temporada, esvaziando-se e descaracterizando-se.

A busca por uma continuidade não planejada da narrativa em consequência do sucesso comercial e de crítica, portanto, acabou por abalar alguns dos pontos mais fortes de *Big Little Lies*. O investimento nas grandes atrizes deixou de ser suficiente uma vez que a trama estava enfraquecida; nesse caso, deixaram inclusive de ser boas personagens, perderam consistência, o que fez com que as boas atuações não segurassem a narrativa. Nesse caso, todas as personagens perderam força, uma vez que não se encontravam mais sob suspeita, ou em um estado de investigação de suas contradições e fraquezas, o que era o mote da trama da primeira temporada.

Quando a construção da trama se altera tanto diante das incertezas em relação à sua continuidade quanto a partir de uma continuidade não planejada, os personagens também acabam tendo, muitas vezes, arcos errantes, instáveis. O amadurecimento dos personagens e o fechamento de seu arco dependem frequentemente de uma construção sólida da trama, e seu desenvolvimento se encontra atrelado a certos momentos dessa construção. É comum, por exemplo, que, em narrativas policiais, face a situações inesperadas, os personagens se aprofundem ou se revelem ao público.

Aqui, podemos refletir sobre alguns elementos de roteiro que também acabam sofrendo modificações quando a continuidade da obra se torna incerta e sua

temporalidade, instável. Por exemplo: quando as séries são lançadas de uma só vez, com os ganchos entre episódios diluídos, e quando a renovação para uma próxima temporada é incerta, qual é a melhor forma de trabalhar as reviravoltas, ou peripécias? Segundo Field, quando se segue uma estrutura tradicional, os pontos de virada são a melhor maneira de passar de um ato do filme para outro, sendo "qualquer incidente, episódio ou evento que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção" (p. 13).

Robert McKee afirma que o ponto de virada ocorre quando o valor da cena muda do positivo para o negativo ou vice-versa, aproximando ou afastando a personagem de seu objetivo principal. Ele diz ainda que um ponto de virada pode ser criado por meio de uma ação ou de uma revelação; um evento que aconteceria por uma ação imediata, pela divulgação, descoberta de um segredo ou de um fato previamente desconhecido (2018, p. 190). Já o que Aristóteles chama de *peripeteia* é a reversão das ações de acordo com o verossímil ou o necessário (p. 105). Ele afirma que a mais bela reviravolta é aquela acompanhada por um reconhecimento, ou *anagnórisis*, que seria a passagem da ignorância ao conhecimento em direção à prosperidade ou à adversidade. Ainda segundo ele, em uma tragédia, essa passagem se daria por causa de um erro, ou *hamartia*, do herói.

Percebe-se, portanto, que a construção dos personagens, nesse ponto de vista, está diretamente ligada ao encadeamento da trama. Sobre essa passagem da prosperidade à adversidade, que, para Aristóteles, seria definidora da tragédia, Jill Chimberlain (2016) desenvolve uma teoria de roteiro envolvendo o que chama de comédias e tragédias aristotélicas. No livro *The nutshell technique*, Chimberlain defende que as histórias sejam o mais condensáveis possíveis – sua técnica da casca de noz enquadra todos os roteiros de filmes em um diagrama de poucas etapas, que, para ela, são essenciais para a escrita de um bom filme. As comédias e as tragédias aristotélicas, para ela, seriam filmes em que o protagonista ou supera o que ela chama de "falha" e vai em direção à sua força, ou se distancia de sua força e vai ao encontro da sua falha.

Por mais que seus argumentos não estejam de fato de acordo com o que observava Aristóteles, não nos interessa aprofundar essa discussão. Interessa-nos, aqui, na verdade, expandir a reflexão sobre o que podem significar esses elementos no cenário contemporâneo. Kermodé (2023), por exemplo, destaca a importância da *peripeteia* para a construção de uma boa história e a enxerga como uma espécie

de desequilíbrio na ordem de nossas expectativas ingênuas. Para ele, as peripécias gerariam uma quebra de expectativas e mexeriam com a rigidez das narrativas.

O pensador afirma que esse artifício está diretamente ligado a uma crença em um fim; a peripécia levaria a narrativa a algum lugar, com alguma finalidade, embora não construa um fim previsível ou planejado. Dessa forma, promoveria uma certa falsificação de expectativas em relação à estruturação de um futuro (p.33). Ele cita como exemplo as obras de Alain Robbe-Grillet, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, mostrando que, apesar dessa falsificação de expectativas, elas não negam o fim: “um dos grandes encantos dos livros é que eles têm de acabar” (p. 33). Esse artifício, portanto, não seria uma mera maneira de envolver o público e mantê-lo preso à narrativa, mas, sim, uma forma de manifestação da crença em um caminhar da história, em um rumo para seu futuro.

Hoje, porém, em decorrência principalmente das imprevisibilidades impostas pelo mercado, e também de uma certa descrença na categoria de futuro, muitas narrativas, tais como *Master of None*, vêm apresentando uma estrutura que abre mão desses recursos. Mesmo as narrativas policiais, ou até se olharmos para o *boom* de narrativas do gênero *true crime*, que dependem de uma construção engenhosa da trama, muitas vezes ficam sem final, ou são obrigadas a continuar, enfraquecendo-se. Nesse caso, as reviravoltas podem até existir, mas não levam a narrativa ao seu destino final, espelhando características contemporâneas que tornam imprevisível a existência mesma de um fim – o que dificulta, como vimos, não só a tessitura narrativa, mas também o amadurecimento dos personagens.

É importante ressaltar, aqui, que não se entende a produção audiovisual como algo homogêneo e inteiramente participante dessa dinâmica, e é também extensa a produção de séries que se desviam desse padrão e apontam para brechas que permitem uma certa fuga de um modelo que privilegia o sucesso comercial. No Brasil, temos, entre outras, a série *Os últimos dias de Gilda*, escrita por Gustavo Pizzi e Karine Teles e lançada pelo Canal Brasil, que tem um arco redondo da personagem principal e soluciona em apenas uma temporada de quatro episódios as questões centrais propostas. A série apresenta um final bem definido, que descarta a hipótese de uma próxima temporada. Assim como ela, pode-se lembrar da premiadíssima *Fleabag*, criada por Phoebe Waller-Bridge e veiculada na Amazon, que, em duas temporadas, fechou o ciclo da narrativa com o amadurecimento da

protagonista e não abre brecha para uma continuidade baseada no sucesso de público e crítica.

Torna-se, no entanto, cada vez mais rara a presença de séries que consigam romper com essa lógica. Quando se constata a frequente abertura de diversos fios narrativos que não se concluem e que têm o enfraquecimento de algumas tramas e personagens como consequência, podemos indagar mais uma vez o que está em questão. Nesses casos, a narrativa se enfraquece, mas em que chave podemos ler esse fenômeno? Seria uma espécie de combate a um modo de construção racional, assim como já feito por alguns movimentos de vanguarda? Seria, ao contrário disso, uma subserviência a esse mesmo modelo? Ou apenas um espelho da forma como temos encarado o tempo?

Embora não se tenha respostas claras a esses questionamentos, é possível, a partir deles, encaminhar a discussão para outros pontos: diante de um cenário de certa estagnação política aliada a um aprisionamento no presente, como a ficção pode propor outras formas de lidar com o tempo, retomando, de alguma forma, o ímpeto de imaginação de mundos possíveis? Para isso, qual seria, no cenário contemporâneo, a melhor maneira de narrar? Seria o investimento em um modelo de construção narrativa baseado na racionalidade o ideal para isso? E ainda: qual seria o papel do fio narrativo hoje para a construção de outras realidades?

Ainda em *O sentido de um fim*, Kermode, citando Hannah Arendt, afirma que o fio da continuidade histórica teria sido o primeiro substituto da tradição (p.64). Assim como a historiografia, como já observado no capítulo 1, a ficção seria uma criadora de concórdias entre passado presente e futuro, uma espécie de provedora de significado para a cronicidade. Cercados pelo caos do tempo, para Kermode, como vimos, nós só disporíamos de nossos poderes fictícios para coexistir com ele; tentaríamos, dessa forma, desafiar o que chama de fardo do tempo a partir da urdidura de enredos. Diante de tantos questionamentos em relação à imposição de uma temporalidade hegemônica, é possível, a partir de seu pensamento, indagar de que maneira essa atribuição de sentido pode existir levando em consideração outras formas de conceber o tempo e a história.

Para isso, podemos olhar para outros paradigmas temporais, outros modos de narrar outras histórias, que nunca se basearam na lógica da tessitura causal que reflete um modo específico de narrar a história e de encarar o tempo. Nesse caso, a ideia de fim tal como concebida na cultura ocidental deixaria de ser o centro da

discussão. Se retomarmos a epígrafe deste capítulo, podemos indagar se o sentido de um fim não poderia passar, em uma outra perspectiva, por sua multiplicação, por sua expansão, pela recuperação de uma certa energia utópica a partir da mimetização das várias formas de expansão temporal e espacial que o contato com outras formas de ver o mundo e também com os novos aparatos técnicos torna possível. Se outras concepções de tempo sempre existiram em imaginários não regidos por lógicas europeias e estadunidenses, hoje talvez tenhamos instrumentos para começar a sonhar em materializar essas visões. Nesse caso, a ficção também poderia buscar caminhos propositivos, que nos colocariam diante da construção de caminhos que nem nos deixem presos ao presente nem limitem a coexistência de diferentes formas experimentar o mundo, inclusive as formas que não pressupõem a ideia de fim.

Por outro lado, não podemos esquecer a importância que o fim assumiu historicamente e ainda assume em nosso modo de ver o tempo, e perdê-lo do horizonte poderia dificultar a identificação e a leitura de muitas problemáticas contemporâneas, atrapalhando inclusive o combate a modelos hegemônicos regidos por uma lógica de mercado. Assim, diante dos diversos caminhos de discussão que a pergunta que dá título a esta tese possibilita, ela acaba se tornando meramente retórica: embora tenha seu lugar, em muitos vieses, abalado, o fim do fim ainda parece algo bastante inverossímil. Essa hipótese tornar-se-ia, inclusive, um paradoxo, uma vez que, para decretar o fim de alguma coisa, é preciso crer na existência mesma da categoria de fim tal como concebida na perspectiva escatológica da cultura ocidental. É preciso, no entanto, para que se possa caminhar com as reflexões sobre o papel do fim hoje, pressupor a coexistência de várias maneiras de conceber o tempo. Dessa forma, em vez de mirarmos o fim do fim, talvez seja importante defendermos sua permanência em meio às infinitas possibilidades de vivência do tempo, que abrem caminhos que poderiam nortear nossas expectativas tanto na política quanto na construção de ficções.

Conclusão

Não tenho muito tempo, minha filha, já estamos no futuro e os gafanhotos ainda estão por aí.

Sílvia Gomez, *Lady Tempestade*

O filme *Agitação*, dirigido por Cyril Schäublin, retrata um período interessante da história: passado no século XIX em uma pequena cidade suíça, ele acompanha um grupo de operários de uma fábrica de peças de relógios. Inspirado em acontecimentos reais e trazendo personagens conhecidos da história, como o geógrafo anarquista Pyotr Kropotkin, o longa-metragem aborda um momento em que a cidade passa por diversas transformações econômicas, temporais e na organização do trabalho. Nesse cenário de intensas mudanças, o movimento anarquista ganha força, e a cidade até então pacata se torna palco de uma agitação social que dá título ao filme. A cidade é conhecida por fabricar bons relógios e o longa-metragem coloca o espectador a todo momento diante de questões relacionadas ao tempo.

O século XIX europeu, como se sabe, passou por profundas mudanças e apresentou novos estímulos aos moradores dessas cidades. Nesse cenário, transformações técnicas e políticas foram intensas, e a agitação das grandes cidades, como mostram inúmeros pesquisadores, deu-se nos mais variados campos. *Agitação*, ao mostrar a vida de moradores de uma cidade europeia frente a essas transformações, torna compreensíveis as significativas alterações decorrentes das novas vivências temporais que se materializavam. Em determinado momento do filme, por exemplo, Pyotr precisa enviar um telegrama com notícias sobre o andamento do movimento do qual faz parte. No correio, enquanto aguarda ser atendido, uma placa alerta: “seja breve, seus minutos são tão preciosos quanto os nossos”.

Pyotr presencia um momento de ajuste nos relógios dos correios e, quando consegue finalmente passar sua mensagem, é confrontado com uma pergunta: “Gostaria de fazer o envio no horário municipal, local, da fábrica ou da Igreja?”. A coexistência de várias temporalidades, no filme, é tida por alguns personagens

como sinônimo de falta de ordem e, em consequência disso, prega-se a necessidade do ajuste de todas as temporalidades a uma só – o que acaba de fato ocorrendo.

Se o ajuste dos ponteiros dos relógios de uma pequena cidade europeia do século XIX parece algo violento, quando se trata da imposição de novas temporalidades a culturas diversas isso soa ainda mais brutal. O processo da colonização, como se sabe, passou também pelo apagamento da concepção de tempo e história de diferentes culturas, e pela concepção de que estariam atrasados, dessincronizados, em relação ao tempo dos países europeus. O ajuste de ponteiros, nesse sentido, acaba se tornando não uma forma de organização, mas de apagamento do que era considerado atrasado. Ao longo da história, diversos movimentos, inclusive o modernismo brasileiro, debateram essas questões, indagando qual seria a melhor forma de sincronizar ou dessincronizar os ponteiros de nossos relógios aos dos europeus.

Quando se trata da categoria da espera, como lembra Emília Araújo, ela também é vivida de forma diferente por países que não ocupam uma posição de poder no cenário global. Diversos países vivem uma imposição para se adequar a um modelo voltado ao progresso, ao tempo linear. Nesse cenário, a espera ocorre em uma esfera política e social de forma bastante violenta, em que se aguarda por condições básicas de sobrevivência:

Em geral, a sequência é esta: no núcleo, os países mais velozes, capazes de acompanhar as “metas”; de outro, os países menos velozes, cujo estado de espera é atribuído à sua incapacidade de seguir a linearidade do tempo definida pelo núcleo e não aos processos de escolha deste núcleo. Esta imagem geográfica e espacial do tempo-espera serve-nos para perceber a amplitude da espera em vários outros processos e fenômenos sociais que seguem, à escala nacional de cada país, as mesmas regras de marginalização e de segregação dos que não dispõem de meios ou não entraram nas temporalidades referenciais : os jovens à procura de emprego; os trabalhadores temporários; as crianças com insucesso escolar; as pessoas com deficiência; (paradoxalmente) os que aparentemente não precisam de ajuda do sistema (ver debate sobre classe média hoje) (p.19).

Nesse sentido, Araújo acredita que essas sociedades não seriam sociedades à espera, mas sociedades que esperam, uma vez que a primeira opção comportaria uma dose de esperança (p.22). Ela associa esse tipo de espera à ideia de “fim da história”, que seria “reflectida sobre as consciências individuais e emergente como representação colectiva: a ruptura sobre a temporalidade linear, mediada pela ideia de futuro aberto; a tomada de consciência sobre a falibilidade da política e a sua dessacralização” (p.22). Apesar de se compreender um abalo dessa temporalidade linear e da noção de futuro, a ideia de fim da história citada por ela, principalmente se lida em diálogo com as teorias de Fukuyama (2015), parece bastante problemática como forma de tratar essas questões, principalmente em relação a países periféricos.

A ideia de futuro, assim como a de fim, como se concluiu nos capítulos 1 e 4, não se extingue de fato. Essas categorias, por mais abaladas que estejam ou por mais questionamentos pelos quais passem, parecem estar ora próximas, ora distantes tanto no âmbito político quanto no da ficção, dependendo de por qual perspectiva olhamos. No capítulo 1, por exemplo, abordamos, entre outros aspectos, a tematização do fim do mundo, que, com as ameaças tecnológicas, ambientais e bélicas deste século, parece se aproximar, deixando de ocupar o território do futuro e adentrando o do presente. Nesse capítulo, levantamos diversos questionamentos que vêm sendo feitos no campo da historiografia sobre nossas relações com o tempo hoje. A partir de pensadores que problematizam o narrar da história e a forma como esta concebe o tempo, discutimos certas fraturas na categoria de futuro tal como concebida ao longo dos últimos séculos. Em narrativas como *Black Mirror* e *Years and Years*, é possível notar um certo imbricamento entre categorias temporais; o presente se estende de tal forma que abarca, inclusive, elementos do futuro e do passado, tornando-se uma instância em constante expansão.

No capítulo 2, vimos que essas mudanças têm sido feitas com mediação tanto das novas tecnologias quanto do mercado, que formam com a temporalidade uma espécie de triângulo de mútua influência: a partir da observação de produtos audiovisuais, por exemplo, notamos uma postergação da ideia de fim, possibilitada pela técnica, visando ampliar o tempo do consumo. Hoje, deparamo-nos com um cenário em que os produtos artísticos são potencialmente inesgotáveis; tem-se uma indeterminação de quando uma obra começa ou termina, uma vez que, com as plataformas digitais, é possível que se comece a gerar conteúdos antes de seu início

ou continuar gerando mesmo após o seu fim. Esses conteúdos muitas vezes deixam de ser produtos auxiliares e se tornam parte da obra, que, por sua vez, aproxima-se da ideia de processo e se expande para múltiplas plataformas e formatos.

No capítulo 3, debruçamo-nos em questões centrais para a tese: a partir de uma reflexão sobre o papel da espera para a organização e a costura de instâncias temporais, entendemos como essa categoria vem sendo apropriada, em diversas esferas, para o aumento da produtividade e do consumo. No audiovisual, os intervalos entre episódios característicos da televisão broadcast vêm sendo ocupados, no streaming, pelos próprios conteúdos. Entre outras coisas, esse processo que emenda um episódio no outro tem como consequência a não identificação de onde estaria o fim da experiência do assistir. Os novos modos de distribuição de conteúdos fazem com que a espetatorialidade sofra mudanças profundas, que abrem espaço para fenômenos como o da maratona, que promovem alterações na temporalidade do ato de assistir.

Essas mesmas formas de distribuição de conteúdos promovem impactos também na estrutura dos episódios, como discutimos no capítulo 4. Nele, abordamos como as estruturas narrativas de conteúdos veiculados nessas plataformas de streaming, de certa forma, mimetizam um abalo na categoria de fim. Mudanças em elementos como o gancho, as reviravoltas e o arco dramático de personagens apontam não para um fim do fim, como se chegou a indagar, mas para fraturas nessa categoria. Nesse sentido, em séries como *Master of None*, a estrutura tradicional narrativa, com início, meio e fim, vem sendo tensionada – isso não se dá da mesma forma que fizeram, por exemplo, diversos movimentos de vanguarda ao longo do último século, mas não deixa de ser um reflexo de como temos enxergado a temporalidade e incorporado em obras de arte novas questões técnicas e políticas que têm vigorado nas últimas décadas.

Para debater um possível fim do fim, portanto, foi preciso entender que essa hipótese é perpassada por questões mercadológicas, políticas e tecnológicas, e adentra também o campo da criação artística. Se, por um lado, o fim parece se tornar desnecessário em uma perspectiva mercadológica, por outro, parece estar ainda próximo, seja na forma de ameaça do mundo acabar, seja na imposição por um encerramento forçado de narrativas seriadas canceladas ou interrompidas antes do momento desejado, como debatido no capítulo 4. O fim, nesse caso, existe não

enquanto conclusão ou fechamento, mas como forma de interrupção, em que histórias se encerram sem conclusão.

Ao longo da tese, trabalhamos o fim por diferentes vieses com o objetivo de buscar discutir sob vários pontos de vista as questões que nos nortearam. Embora se tenha consciência, como se afirmou anteriormente, que essas são discussões que abrem muitas possibilidades em diferentes áreas, optamos por quatro linhas de raciocínio, distribuídas em quatro capítulos: a tematização do fim em obras distópicas com a crise da ideia de futuro; a expansão do fim regida pelo mercado por meio do transbordamento de produtos audiovisuais; a supressão da espera e o postergamento do fim da experiência da espectadorialidade; e o abalo na ideia de fim no âmbito narrativo, em que determinadas mudanças no tecer das histórias refletem fraturas na experiência da temporalidade. Nesse processo, deparamo-nos com inúmeras contradições: em vários momentos, foi impossível abordar ou defender apenas um ponto de vista sobre cada assunto, entendendo que a existência de contradições é própria aos fenômenos estudados. A complexidade do tema nos obrigou, por vezes, a tensionar algumas ideias levantadas pela própria tese, que permanecem sem respostas.

É impossível, assim, encontrar respostas rígidas sobre as perguntas feitas ao longo do trabalho, ainda mais levando em consideração que se pensa um cenário em constantes modificações. Busca-se, no entanto, caminhos para o início de uma compreensão desses fenômenos tão complexos. Nesse cenário, o audiovisual, regido pela lógica dos streamings, é fundamental para que se pense questões relativas ao tempo, uma vez que as reflete em sua dinâmica de produção e de distribuição. Ainda que a tese não se restrinja a observar mudanças nessas plataformas, elas nos servem como um caminho de pensamento que deixa entrever mudanças nas esferas política, mercadológica, técnica e temporal.

Para continuar as reflexões que envolvem as temporalidades contemporâneas de narrativas audiovisuais, no entanto, faz-se necessário nos debruçarmos também sobre outros horizontes. Categorias como a de “espera”, importante para as análises feitas nesta tese, ou até, de forma ampla, a própria categoria de “fim”, ganham outras dimensões quando trabalhadas em uma perspectiva não hegemônica. Se pensarmos, por exemplo, no fim do mundo em contato com outras culturas e temporalidades, ele ganha outras nuances e adquire facetas bastante distintas das que vinham sendo aqui discutidas.

Quando observamos a ficção produzida no Brasil, por exemplo, torna-se pertinente indagar: levando em consideração as outras formas de organização temporal em nosso continente, faz sentido acreditar em um fim tal como concebido pela historiografia moderna? Se a noção de fim é também um reflexo de como cada período histórico concebe o tempo, essa ideia, quando pensada no contexto de traumas latino-americanos não suficientemente trabalhados, poderia assumir, por exemplo, o tempo do morto-vivo, espectral, excedendo e expandindo a ideia de fim? Sendo a temporalidade linear, desde o início, uma imposição, representando mais uma das diversas facetas da colonização, como a forma como concebemos a temporalidade influencia nosso imaginário do fim?

Nossa ficção tem se voltado às nossas próprias mazelas para trabalhar o fim, que apresenta sutilezas quando pensado em nossa realidade. Observemos, por exemplo, o livro *Corpos secos*, escrito em parceria por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado, vencedor do prêmio Jabuti de 2021 na categoria "Romance de entretenimento". Em um primeiro momento, o livro remete aos apocalipses zumbis tão trabalhados nas últimas décadas pela indústria cinematográfica estadunidense, mas apresenta questões que só poderiam ser vividas em nosso continente e, mais especificamente, no Brasil. E os autores são conscientes desse fato, uma vez que a epidemia tema do romance acontece apenas no Brasil, que teria todas as suas fronteiras fechadas, deixando-nos presos com nossas próprias questões.

O livro é narrado sob diferentes pontos de vista, apresentando-nos cinco personagens que tentam sobreviver após uma devastação causada pelo vírus dos "corpos secos", que fazem as pessoas perderem a consciência e se tornarem uma simbiose de zumbi com elementos da natureza, como plantas e cogumelos. O romance não se detém muito em explicações sobre possíveis causas da epidemia, mas deixa claro que ela acontece em decorrência do uso indevido e indiscriminado de agrotóxicos por empresas da indústria alimentícia.

No contexto do romance, não há mais governo central, uma vez que todos sucumbiram ao vírus, e as próprias cidades são tratadas em diversos momentos como elementos mortos, sem vida. A temática da ausência de vida permeia todo o livro, e, nesse sentido, é interessante observar que a epígrafe do romance é de *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, de 1970, que também aborda a não-morte, mas, no caso, como uma recusa consciente de defuntos ao fim que lhes foi

dado. Eles vão em busca do direito ao sepultamento, buscam um fim, desde que digno.

Também é interessante notar a frase de abertura de *Corpos secos*, uma citação indireta ao livro *Gênesis*, do antigo testamento: "No princípio era o caos e a urgência". Essa frase nos coloca diante de uma realidade bíblica em que o apocalipse é possível e esperado, e o caos e a urgência nos mostram que ele já está acontecendo. O apocalipse está dado e, nas próximas páginas, acompanhamos pessoas lutando contra ele. É curioso, aqui, notar que o início da história, ou o princípio citado, está associado ao fim, ao apocalipse, embaralhando noções lineares de temporalidade.

Vemos, a partir daí, algumas mazelas já presentes em nosso cotidiano se desenvolverem: uma espécie de pastor faz discursos fervorosos aos mortos, servindo como um líder do rebanho sem vida; mulheres e pessoas vulneráveis são abusadas; trabalhadores rurais são explorados pelos seus patrões, donos de fazendas. Nesse sentido, as relações conflitantes entre classes sociais que afloram no fim do mundo dialogam com aquelas desenvolvidas com ironia por Kleber Mendonça Filho no curta-metragem *Recife frio*, de 2009. No filme, um meteoro cai sobre a cidade de Recife, que passa a presenciar baixíssimas temperaturas. O falso documentário mostra, entre outras coisas, que os patrões começam a trocar de quarto com as empregadas domésticas – em uma cidade sem planejamento para o frio, quartos abafados e sem janelas, como os chamados "quartos de empregada", passam a ser bem-vindos. Nessa dinâmica, é claro, as trabalhadoras domésticas passam a dormir nos quartos com janelas, sofrendo com a situação climática extrema.

A acentuação das desigualdades sociais é, portanto, um dos temas recorrentemente trabalhados quando se fala em apocalipse no Brasil. No caso do curta de Mendonça, o disparador das mudanças é uma crise climática; em *Corpos secos*, é um vírus proveniente do uso de agrotóxicos. Em todos, porém, o maior problema parece ser a própria dinâmica social brasileira, e não as catástrofes em si – apesar de, é claro, elas terem grande relevância. Há, nessas produções, um reconhecimento de nossas problemáticas, o que contrasta, por exemplo, com muitas das produções estadunidenses com a temática do apocalipse, em que o maior problema é um agente exclusivamente externo, exemplo da visão autocentrada do país. *Corpos secos*, porém, apesar de reconhecer as problemáticas sociais

envolvidas em nosso suposto fim do mundo, tem uma premissa fortemente anti-humanística, e afirma em determinadas passagens que o maior problema é o próprio ser humano, ideia da qual se pode discordar, ou ao menos tensionar.

Assim como no livro, que apresenta muitas citações à extrema direita e ao governo Bolsonaro como parte do contexto apocalíptico, o longa-metragem *Medusa*, de Anita Rocha da Silveira, exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes em 2021, também cria um universo em que o extremismo político e religioso rege a dinâmica social brasileira. Logo na sequência de abertura do filme, vemos uma jovem sozinha à noite, andando com medo, olhando para os lados, fazendo-nos pensar nos perigos de sua experiência enquanto mulher. No entanto, o que a assombra e a ameaça não é apenas o risco de ser surpreendida por um homem. No universo distópico de *Medusa*, a ameaça é outra: ela se depara com uma gangue de mulheres, justiceiras mascaradas que cobram moralidade de outras mulheres. A gangue a persegue e, enquanto a agride, repete mantras, quase jargões conservadores e religiosos: "pecadora", "destruidora de lares", "você merece ser punida", "aceite Jesus em seu coração", "torne-se uma mulher recatada" – fazendo referência à famosa frase de Michelle Bolsonaro, presente também em outros momentos do filme.

Vamos, então, conhecendo melhor o universo de *Medusa*: o rádio repete passagens bíblicas, homens colam frases religiosas em muros, medidas de racionamento são implementadas devido à falta de chuva e a cidade recebe o terceiro apagão em menos de um mês. Entendemos que, nesse universo ainda parecido com o nosso, a Igreja e a política estão oficialmente juntas. Um pastor, inclusive, fala que, durante muito tempo, o Brasil separou política e religião, gerando um contexto em que "tudo podia", mas que, hoje, isso não é mais assim.

O filme, tal como *Corpos secos*, recorre a alguns chavões, mas levanta questões pertinentes às reflexões aqui feitas: Mari, a protagonista, começa a trabalhar em uma clínica que cuida de pessoas em coma. Um dos trabalhadores do hospital diz para ela que o número de pacientes tem crescido expansivamente, e que, ali, "quase ninguém acorda, quase ninguém realmente morre" – o que nos leva, mais uma vez, à ideia do morto-vivo, amplamente presente, em diferentes roupagens, na ficção latino-americana contemporânea. Essa proximidade com a morte, o binômio morte/vida e tudo de supostamente sobrenatural que pode estar entre eles está também presente nas músicas e mantras cantados pelas personagens

de *Medusa*. Eles afirmam que, "quando o apocalipse acontecer, nós vamos viver". Se encararmos essa frase de forma literal, pensamos na preocupação dos personagens religiosos com o apocalipse bíblico. No entanto, é pertinente indagar, com tantas referências a questões atuais que permeiam o longa-metragem, de qual apocalipse o filme realmente fala.

Se pensado no ponto de vista das personagens religiosas, o longa-metragem projeta um apocalipse vindo da heresia, da ausência de moral. No entanto, se olharmos com os nossos olhos, o universo do filme já constitui, em si, um apocalipse. É preciso lembrar, aqui, que a produção é de 2021, ano em que ainda se vivia sob o governo de Jair Bolsonaro. Um mundo regido pelo extremismo político e religioso, nesse caso, é o que imaginamos como o fim: não o fim do mundo enquanto planeta, mas do nosso mundo enquanto lugar de utopias, de liberdade, de produção de conhecimento.

A estética futurista do filme, passado a apenas alguns anos daqui, é uma pista para entendermos de que apocalipse estamos falando: ela nos faz pensar no futuro adentrando o presente, imbrincando mais uma vez essas duas categorias. A promessa do apocalipse deixa de ser algo para depois, sendo o futuro também o hoje. É válido, aqui, indagarmos: teria o nosso apocalipse acontecido no passado, quando fomos colonizados, e, desde então, já vivemos em uma espécie de distopia, em busca de uma reconstrução? Seria o nosso apocalipse a nossa própria existência em um mundo colonial e colonizado? Nesse caso, quais são os caminhos para romper com essa dinâmica labiríntica, tal como discutida por Vera Figueiredo (1994)?

O ato de retrabalhar o passado, nesse caso, como apontam alguns pensadores, surge como uma possibilidade de seguir adiante. É inevitável o entendimento da figura do morto-vivo como um elemento que, como diz o personagem de *Medusa*, "não está vivo, mas não morre realmente", carregando consigo um passado que, como diz Figueiredo (2022), cisma em não passar. Os corpos insepultos de personagens como os de *Incidente em Antares*, assim como os que aparecem mais recentemente no livro *O congresso dos desaparecidos*, de Bernardo Kucinski, surgem por meio da ficção como uma espécie de resistência ao fim, à morte enquanto apagamento de direitos e da memória. Em *O congresso dos desaparecidos*, militantes mortos durante a ditadura militar se encontram com diversos outros desaparecidos vítimas do Estado, como Zumbi dos Palmares,

Antônio Conselheiro, Amarildo, entre outros. Eles decidem, juntos, realizar um congresso e rumam para Brasília, palco hoje de disputas e de reivindicação por uma direita que prega justamente um terrorismo de Estado.

A figura dos quase-mortos, na ficção brasileira e latino-americana como um todo, vem para reivindicar justiça, vingança ou apenas seu lugar na memória coletiva de seu país. A presença dos mortos consiste ora como um apocalipse em si, como em *Corpos secos*, que se afasta, de alguma forma, de uma energia utópica, ora como justamente uma resistência ao fim, como uma forma de sobrevida, de anulação do tempo da morte, como no livro de Kucinski. Nesses casos, é possível perceber que a própria ideia de fim é tensionada, ou pelo menos trabalhada em uma lógica que destoa da que foi construída ao longo dos últimos séculos em um paradigma ocidental. Nesse sentido, não é só a questão do fim do mundo que se diferencia da produção ocidental, mas as construções narrativas que são perpassadas por essas outras formas de conceber a temporalidade.

As mesmas indagações feitas ao longo desta tese podem, então, ser refeitas quando pensadas sobre outros pontos de vista. O enfrentamento à temporalidade única – presente também em narrativas como *Master of None*, que, de alguma forma, talvez em decorrência também da identidade cultural de seus criadores, não são totalmente fieis a padrões impostos –, torna-se importante para a construção de caminhos dissonantes que, por meio da ficção, apresentam outras formas de encarar a realidade. Aqui, não se pretende, como já se afirmou, enxergar as tecnologias digitais, ou os próprios streamings, exclusivamente como ferramentas de imposição de uma forma única de ver o mundo. No entanto, não se pode separá-los, pelo menos por enquanto, de uma lógica que prioriza o capital e que, de certa forma, corrobora uma estagnação também no campo da política.

Diante dessas questões, torna-se possível afirmar que, em uma realidade soterrada por passados incompletos e por um presente com ares dominantes, o futuro passa a ser, de alguma forma, uma necessidade, e a crença no porvir longe das armadilhas da temporalidade única passa a ser um desafio. Se a produção contemporânea tem servido para nos alertar contra os perigos do futuro a partir de seu imbricamento a um presente catastrófico, é possível buscar a construção de caminhos que, considerando outras lógicas, apresentem uma energia utópica em uma chave esperançosa – vislumbrando futuros tornados reais se não por meio da

realidade empírica, ao menos pela imaginação que caracteriza e dá liberdade à ficção.

Kermode, ainda em *O sentido de um fim*, afirma que “nós recriamos os horizontes que extinguimos, as estruturas que ruíram. E o fazemos de acordo com os velhos padrões, adaptando-os aos nossos novos mundos” (p. 66). Se, hoje, deparamo-nos com fraturas em determinados ideais e formas de conceber o tempo e a arte, ainda que não estejamos diante de sua total ruína, é preciso refletir sobre de que formas podemos enxergar esse momento e os caminhos que se abrem a partir dele. Os velhos padrões citados por Kermode, no entanto, talvez não devam servir como nosso único norte ou principal referência.

Retomando a discussão feita por Arendt, em diálogo com Char, abordada no primeiro capítulo e tangenciada também no quarto, não se pretende, aqui, defender a adoção de uma herança sem testamento, ou, em outras palavras, sem memória. A partir de todo o pensamento que herdamos, e sem abandonar noções fundamentais como a de fim, é preciso levar em consideração outras formas de trabalhar a temporalidade; a ficção sempre teve recursos para ampliar perspectivas, bifurcar veredas, e com as novas tecnologias essas possibilidades se expandem ainda mais. A construção de outros mundos passa inevitavelmente pela questão temporal, e o entendimento de nossa inserção no tempo em coexistência com tantas formas de conceber a temporalidade passa a ser um caminho impreterível também no campo da ficção.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARAÚJO, Emília. “A espera e os estudos estudos sociais do tempo e sociedade”. In: ARAÚJO, Emília; DUQUE, Eduardo (orgs.). **Os tempos sociais e o mundo contemporâneo: um debate para as ciências sociais e humanas**. Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais, 2012.

AUCAR, Bruna; HELICH, Tatiana; SICILIANO, Tatiana. Por dentro do mundo Bridgerton: criação, expansão e transcódificações narrativas. In: 33 **COMPÓS**, 2024, Universidade Federal Fluminense.

AUGÉ, Marc. **Para onde foi o futuro?** Campinas: Papirus Editora, 2012.

ÁVILA, Arthur Lima de. “O fim da história e o fardo da temporalidade”. **Revista Tempo e Argumento**, v. 10, n. 25, p. 243–266, 2018.

BAMBA, Mahomed (org). **A recepção cinematográfica: teorias e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BARTHES, R. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

BOLTER, JAY. **Transferência e transparência: a tecnologia digital e a remediação do cinema**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020

BOOTH, Paul. **Memories, temporalities, fictions: temporal displacement in contemporary television**.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476410392806>

BORGES, Gabriela; OLIVEIRA, Larissa. **Ensaio sobre aceleração do tempo e espetatorialidade de ficções seriadas em plataformas de streaming**. IV jornada internacional GEMinIS, 2021.

BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de babel”. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAZILIENSE, Correio. Episódios especiais de Euphoria gravados na pandemia revelam outro lado da série. **Correio Brasiliense**, 2020. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4893477-episodios-especiais-de-euphoria-gravados-na-pandemia-revelam-outro-lado-da-serie.html>

BRIDLE, James. **A nova idade das trevas: a tecnologia e o fim do futuro**. São Paulo: Todavia, 2019.

BROTA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: Coedições ABL, 2005.

BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. São Paulo: **MATRIZES**, 2019.

BUONANNO, Milly. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. São Paulo: **MATRIZES**, 2015.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017b.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHAMBERLAIN, Jill. **The nutshell technique**. Texas: University of Texas Press, 2016.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: UnB, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DE SOUSA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FIELD, Syd. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; MIRANDA, Eduardo. **Distopia e gêneros narrativos: a hipertrofia do presente**. In: COMPÓS, XXIX, 2020, Mato Grosso do Sul.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia**. In: Compós, 24., 2015. Brasília, 14 p.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Trocas, apropriações, pilhagens: literatura, cinema e cultura de massa. In: **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O corpo e o passado insepulto na ficção latino-americana do século XXI. In: **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-11, mar./abr. 2022.

FONTOURA, Marina Burdman da. **Paratextos editoriais na era da convergência de mídias: migrações e descentramentos**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

GEISLER et al. **Corpos Secos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. "De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura". In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Editora PUC; São Paulo: Loyola, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O corpo *versus* a imprensa". In: **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HADDEFINIR, Henrique. Segundo especial de Euphoria continua o mergulho psicológico em seus personagens. Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/euphoria-especial-parte-2-jules-impressoes>

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HARTOG, François. "Ainda cremos em História?" In: **Crer em História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, pp. 9-30.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autentica.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: UnB, 1999.

HOFFMANN, E.T.A. "O homem da areia". In: **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUYSSSEN, Andreas. **Después de la gran división**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

JOST, François. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

KAFKA, Franz. "Ele". In: **Contos, fábulas e aforismos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

KERMODE, Frank. **O sentido de um fim: estudos sobre a teoria da ficção**. São Paulo: Editora Todavia, 2023.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contaponto.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUCINSKI, Bernardo. **O congresso dos desaparecidos**. São Paulo: Alameda Editorial, 2023.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LE GUIN, Ursula K. **A Ficção como Cesta: Uma teoria**. Trad. Priscilla Mello. Revisão de Ellen Araujo e Marcio Goldman. [1986] 2020.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

MANOVICH, Lev. “O banco de dados”. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2366.

MARTIN-BARBERO, Jésus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MBEMBE, Achille. A era do humanismo está terminando. **Revista IHU**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/publicacoes/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

MITELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. São Paulo: **MATRIZES**, 2012.

MOURA, Rayane. **Série “Years and Years” previu em 2019 o ataque da Rússia à Ucrânia**. Giz_br, 2022. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/serie-years-and-years-previu-em-2019-o-ataque-da-russia-a-ucrania>>

MUANIS, Felipe. Entrevista concedida a Nilda Jacks. **Espectatorialidade e públicos: entrevistas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

MUANIS, Felipe. O tempo morto da hipertelevisão. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MUDROVICIC, María Ines. “The politics of time, the politics of history: who are my contemporaries?”, **Rethinking History**, v. 23, n. 4, 2018, pp. 456-473.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. In: Revista Contracampo, v.26, n.1. Niterói: **Revista Contracampo**, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NUSSBAUM, Emily. **I like to watch: arguing My Way Through the TV Revolution**. Nova York: Random House, 2019.

PELBART, Peter Pál. Mutações contemporâneas. **Revista Cinética**. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.pdf

PIMENTEL, Maria Luiza Priori. Feminismo de “Barbie” enfurece políticos e religiosos conservadores. Terra, 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/feminismo-de-barbie-enfurece-politicos-e-religiosos-conservadores,4d20ebceb2d0ff61dc84f460a7e34888a7fy87no.html>

PRON, Patricio. **Este es el futuro que tanto temías en el pasado**. Buenos Aires: Flash, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SANCHO, Xavi. ‘Years and Years’: **O mundo vai para o inferno esta tarde**. El País, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/17/cultura/1560785132_204240.html.

SANTINI, Rose Marie. **O algoritmo do gosto: tecnologias de controle, contágio e curadoria de si**. Volume 2. Curitiba: Editora Appris, 2019.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

SERELLE, Márcio. Mansão Bly ou a adaptação como ficção expandida. In: 31 **COMPÓS**, 2022, Universidade Federal do Maranhão.

SERELLE, Márcio. Variações sobre o cliffhanger: narrativa seriada e consumo. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**, V. 21, n. 60 p. 151-169. São Paulo: Comunicação, Mídia e Consumo, 2024.

SICILIANO, Tatiana; AUCAR, Bruna Sant’Ana; HELICH, Tatiana. Por dentro do mundo de Bridgerton: criação, expansão e transcodificações narrativas. In: ANAIS DO 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024, Niterói. **Anais eletrônicos...**,

Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/por-dentro-do-mundo-de-bridgerton-criacao-expansao-e-transcodificacoes-narrativa?lang=pt-br>>. Acesso em: 06 Fev. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.

ZAMBRA, Alejandro. **A vida privada das árvores**. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.