



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores

Carlos Henrique da Silva


**Atraídos pela profundidade: a série *The leftovers* e o impacto da
intermídia na relação entre crítica e leitor**

São Gonçalo

2024

Carlos Henrique da Silva

Atraídos pela profundidade: a série *The leftovers* e o impacto da intermídia na relação entre crítica e leitor



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S586 TESE	<p>Silva, Carlos Henrique da. Atraídos pela profundidade: a série <i>The leftovers</i> e o impacto da intermídia na relação entre crítica e leitor / Carlos Henrique da Silva. – 2024. 87f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.</p> <p>1. Intermedialidade – Teses. 2. Leitores – Reação crítica – Teses. 3. Televisão – Seriado – Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.</p>
CRB7 – 6150	CDU 82:791.43

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carlos Henrique da Silva

Atraídos pela profundidade: a série *The leftovers* e o impacto da intermídia na relação entre crítica e leitor

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 18 de setembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a Dra. Madalena Vaz-Pinto
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Ivan Ribeiro
Universidade Federal de Uberlândia

São Gonçalo

2024

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que me deu a minha primeira máquina de escrever.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a todos que contribuíram direta ou indiretamente com a realização dessa pesquisa. O maior desses agradecimentos vai para a minha orientadora Maria Cristina Ribas, que acreditou nesse trabalho e me inspirou a cada nova etapa, me ajudando a realizar um dos meus grandes objetivos. Muito obrigado, Professora.

Muito obrigado, também, a todos os profissionais e responsáveis da UERJ; a todos os professores e professoras que me desafiaram tanto durante esses anos; e a todos os colegas que me salvaram nos apuros e desafios da vida acadêmica.

Concluir um mestrado estando há tantos quilômetros de distância e precisando trabalhar para viver não é fácil. Então, eu preciso agradecer imensamente a minha grande amiga Monique Bomfim e ao meu grande amor Heitor Menotti por toda a ajuda.

Em 2021, quando eu ainda não sabia que conseguiria entrar no curso de Mestrado, perdi uma das pessoas mais queridas da minha vida, que viu de perto o quanto eu desejei essa posição. Das janelas da sala de aula no campus de São Gonçalo, eu conseguia ver a rua em que ele morava quando ainda nem nos conhecíamos. Nesse exato momento eu olho para esse horizonte e penso:

- Foi muito difícil Will, mas eu consegui.

Criticar é abrir-se ao outro e à diferença

Luiz Camillo Osorio

RESUMO

SILVA, Carlos Henrique da. *Atraídos pela profundidade: a série The leftovers e o impacto da intermídia na relação entre crítica e leitor*. 2024. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

No trabalho como crítico acredita-se que a relação com os leitores se baseia apenas em contestação ou afirmação de valores. O interesse em compreender e problematizar essa dinâmica surgiu durante a cobertura episódica da série de TV *The Leftovers*, quando a análise das críticas apontou uma possibilidade: a de que a crítica também pode conduzir o leitor a um processo de compreensão e compartilhamento de significados; e não somente avaliar as regulações da estrutura narrativa. Essa possibilidade encontrou nos estudos de intermídia de Maria Cristina Ribas (2018), o escopo para essa reflexão; uma vez que parte dessa “nova maneira de trabalhar com a crítica”, surgiu da reverberação de interpretações resultantes dos processos intermediários. Questões foram suscitadas no percurso como crítico em sites de alta circulação; e a pesquisa recorreu a Foucault (1980), na obra “*Theatrum Philosophicum*”, em que se discute a interpretação de símbolos através de Nietzsche e seu método de mergulho vertical, que reformula o processo de significação. O espaço entre obra e crítica – como interessa a esse trabalho – é o terreno por onde o filósofo e crítico situa-se em torno do que Nietzsche chama de “o bom escavador dos baixos fundos” (FOUCAULT, 1980, p.12). Dois exemplos – um ensaio e um conto literário, com temas similares, mas de modos e contextos distintos – juntaram-se à experiência dos efeitos da crítica sobre o público, propiciando o nascimento dessa dissertação. Em 1917, Monteiro Lobato publicou uma crítica sobre o trabalho da artista plástica Anita Malfatti, no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “Paranóia ou Mistificação”, que, alegando a imitação do modelo europeu dentre outros estigmas, afetou profundamente o trabalho da artista. O imbróglio foi um revés concreto, enfatizado pelo segundo exemplo: o conto “Atração Pela Profundidade”, de Patrick Suskind (1976), que foi correlacionado com a crítica de Lobato à Malfatti. O conto fala de uma pintora que ouve de um crítico famoso que sua obra não tem “profundidade”; colocação que a faz mergulhar num processo autodestrutivo. Uma vez estabelecida essa ótica de ajuizamento, a proposta foi entender, para a mídia televisiva, o que seria “profundidade”. Recorreu-se à reflexão do pesquisador Brett Martin (2014) sobre os bastidores do processo criativo de séries televisivas. Processo esse que inclui um mergulho nos estudos de intermídia como caracterizadores dessa nova televisão. O trabalho pretende discutir como parte dos procedimentos críticos em circulação atravessam a produção tanto no momento da criação quanto no da recepção, incluindo artista, crítico e espectador/leitor.

Palavras-chave: crítica da profundidade; intermedialidade; *The leftovers*; convergência.

ABSTRACT

SILVA, Carlos Henrique da. *Attracted by depth: The leftovers series and the impact of intermedia on the relationship between critics and readers*. 2024. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

When working as a critic, it is believed that relationships with readers are based solely on contesting or affirming values. The interest in understanding and questioning this dynamic came during the episodic coverage of the TV series *The Leftovers*, when the analysis of criticism pointed to a possibility: that criticism can also lead the reader to a process of understanding and sharing meanings; and not just evaluate the regulations of the narrative structure. This possibility found the scope for this reflection in the intermedia studies of Maria Cristina Ribas (2018); as part of this “new way of working with criticism”, it emerged from the reverberation of interpretations resulting from intermedia processes. Questions were raised along the way as a critic on the biggest websites; and this research resorted to Foucault (1980), in the work “*Theatrum Philosophicum*”, in which the interpretation of symbols through Nietzsche and his vertical diving method is discussed, which reformulates the process of signification. The space between work and criticism – as this work is interested in – is the terrain where the philosopher and critic is located around what Nietzsche calls “the good excavator of the low depths” (FOUCAULT, 1980, p.12). Two examples – an essay and a short story, with similar themes, but in different ways and contexts – joined the experience of the effects of criticism on the public, giving rise to this dissertation. In 1917, Monteiro Lobato published a review of the work of the artist Anita Malfatti, in the newspaper *O Estado de São Paulo*, entitled “*Paranoia ou Mistificação*”, which, alleging the imitation of the European model among other stigmas, profoundly affected the artist's work. The imbroglio was a concrete setback, emphasized by the second example: the short story “*Attraction by Depth*”, by Patrick Suskind (1976), which was connected to Lobato's critique of Malfatti. The story tells of a painter who hears from a famous critic that her work has “no depth”; placement that plunges her into a self-destructive process. Once this perspective of judgment was established, the proposal was to understand, for the television media, what “depth” means. We used the reflection of researcher Brett Martin (2014) on the behind-the-scenes of the creative process of television series. This process includes a dive into intermedia studies as characteristics of this new television. The work intends to discuss how part of the critical procedures in circulation cross production both at the moment of creation and reception, including artist, critic and viewer/reader.

Keywords: criticism of depth; intermediality; *The leftovers*; convergence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	“It’s not TV, it’s HBO”	18
Figura 2 –	Pôster de divulgação da série	20
Figura 3 –	Trecho real da crítica de Monteiro Lobato	34
Figura 4 –	Matéria falando sobre o acordo entre produtores e executivos	40
Figura 5 –	Publicação do instagram de Damon Lindelof	43
Figura 6 –	Trecho de critica de The Leftovers	57
Figura 7 –	Comentários dos leitores	58
Figura 8 –	Comentários dos leitores	58
Figura 9 –	Trecho crítica de The Leftovers	59
Figura 10 –	Comentários dos leitores	60
Figura 11 –	Comentários dos leitores	60
Figura 12 –	Trecho de crítica de The Leftovers	61
Figura 13 –	Trecho crítica The Leftovers	63
Figura 14 –	Comentários dos leitores	64
Figura 15 –	Trecho crítica de The Leftovers	69
Figura 16 –	Comentários dos leitores	70
Figura 17 –	Trecho crítica de The Leftovers	71
Figura 18 –	Comentários dos leitores	72
Figura 19 –	Trecho crítica The Leftovers	72
Figura 20 –	Comentários dos leitores	73
Figura 21 –	Canal de YouTube do site Série Maníacos	75
Figura 22 –	Área de comentários	76

SUMÁRIO

	INTRDUÇÃO	10
1	PARANOIA OU MISTIFICAÇÃO: A CRÍTICA QUE MUDA O ARTISTA	28
1.1	Terry Eagleton: o que é o juízo de valor?	28
1.2	Suskind e a “Profundidade”	30
1.3	Lobato, Malfatti e a “Profundidade”	32
2	ATRAÇÃO PELA PROFUNDIDADE: <i>THE LEFTOVERS</i> E OS SIGNIFICADOS OSCILANTES	36
2.1	<i>The Leftovers</i>: o livro, a série	36
2.2	<i>The Leftovers</i> e a comunidade crítica	42
2.3	Transposição midiática: do livro para a série	44
3	ESCAVADOR DOS BAIXOS FUNDOS: A CRÍTICA QUE MUDA A ARTE	50
3.1	<i>Allegoria / Semeion</i>: o que fala mas não tem linguagem	50
3.2	Espectador e leitor modelo	52
3.3	As críticas de <i>The Leftovers</i>	56
4	LEITOR ATIVO: INTERMÍDIA NOS PROCESSOS CRIATIVOS	65
4.1	Iluminação mútua das artes	65
4.2	Convergências midiáticas	73
4.3	A crítica do dissenso	77
	CONCLUSÃO	82
	REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

Imagina-se que seja a arte – por presunção – a manifestação humana mais propensa aos poderes da catarse. Nas grandes fileiras do teatro da Acrópole grega, o público que se espremia para ver as primeiras criações dramáticas da humanidade, ilustrava em descargas emocionais coletivas o poder do expurgo artístico.

A arte se desenvolveu através da nossa história como uma interpretação do próprio ritmo da vida. Ela surgiu como uma manifestação a olho nu de angústias e anseios que são inerentes à existência e que encontram certo alívio quando passam por uma ótica ainda que minimamente analítica.

A busca pelo “entender” da arte é uma questão que atravessa séculos e afeta todas as culturas. Arte, em sua essência, é uma manifestação da criatividade humana; que se expressa através de mimeses e de percepções instintivas. Seria uma completa ousadia tentar aprisionar conceitos sobre o que constitui a arte. Mas, seria seguro dizer que essa discussão envolve conceitos de beleza, estética, propósito e técnica. Para alguns, a arte é uma janela para o inconsciente coletivo, um reflexo direto ou indireto da sociedade e dos tempos em que foi criada. Para outros, é um meio de transcender a realidade, oferecendo uma experiência sensorial ou emocional profunda. Ainda, há quem veja a arte como uma ferramenta de crítica social, política ou cultural, capaz de provocar mudanças e questionamentos. Esta busca incessante pelo significado da arte revela não apenas a complexidade do tema, mas também a diversidade das percepções humanas sobre o que nos move e nos inspira. Em última análise, entender o que é arte é entender um pouquinho mais sobre o que significa ser humano.

Para que a pesquisa tivesse seu escopo, foi preciso eleger possibilidades de significado que abracassem a suspeita apontada por Foucault de que “a linguagem não diz exatamente o que diz” (1980, p.6). A arte é linguagem, mas não necessariamente é uma linguagem que “fala”.

Esse mesmo processo também experimenta a semiologia que ronda a ressignificação dos signos, quando o mundo como conhecemos é revestido de licenças da realidade e compõem “muitas outras coisas que falam e que não são linguagem” (FOUCAULT, 1980, p.6). É uma espécie de “trindade” mantedora do organismo artístico: criador, obra e público; três elementos que perseguem as reações à arte e que existem a partir da vontade da interpretação, seja de quem interpreta ou do que é interpretado.

Creio que cada cultura, quero dizer, cada forma cultural da civilização ocidental,

teve o seu sistema de interpretação, as suas técnicas, os seus métodos, as suas formas próprias de suspeitar que a linguagem quer dizer algo de diferente do que diz, a entrever que há linguagens dentro da mesma linguagem. (FOUCAULT, 1980, p. 7)

Na arte, apreciação e análise estão intrínsecas. A inquietude para o início dessa pesquisa nasceu da experiência crítica em blogs e sites de grande alcance nacional, onde observou-se que o público¹ - majoritariamente - se expressa a partir de suas preferências artísticas. A partir dessa percepção - e do escopo do exercício das linguagens e interpretações múltiplas - essas preferências pessoais e as atribuições de valores levaram a pesquisa até Antoine Compagnon. Segundo Compagnon, “todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não” (2006, p. 226), o que nos permite lançar a mesma afirmação no escrutínio de outras representações da arte, como a música, o cinema e a TV.

O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: “Acho que esse livro é bom ou mau”. (COMPAGNON, 2006, p. 225)

O juízo de valor da arte não é apenas subjetivo; apesar de envolver a avaliação das obras artísticas com base em critérios pessoais, culturais e sociais; existe a evidência da arte enquanto estrutura técnica, o que, inevitavelmente, a aproxima da crítica especializada como direito de análise. Determinar o que é considerado "bom" ou "ruim" na arte dependeria de uma infinidade de fatores, como gosto individual, formação, contextos históricos e o que podemos chamar de “propósito” (sendo esse último objeto de problematizações sobre as quais se debruçará a presente pesquisa). Uma obra pode ser valorizada segundo questões puramente estéticas; por sua supostamente inovação técnica, ou por sua capacidade de provocar emoções intensas.

Além disso, o juízo de valor pode variar ao longo do tempo; obras que inicialmente foram ignoradas ou criticadas podem ser posteriormente reconhecidas como valiosas ou revolucionárias. As normas e os padrões que orientam essas avaliações são constantemente remexidos e redefinidos, refletindo mudanças na sociedade e na produção.

Embora Compagnon esteja falando sobre literatura, essa relação entre arte e consumidor pode facilmente ser ampliada para outros segmentos. O público; o leitor e o espectador; seja de um livro, de um filme ou de um episódio televisivo; está buscando no profissional daquele

¹ A soma de seguidores das redes sociais dos sites Omelete e Série Maníacos (plataformas em que estão publicadas as críticas do dicente, sob o nome artístico Henrique Haddefinir) chega a quase dois milhões. As redes sociais do dicente somam mais de cem mil seguidores. Disponível em: <https://www.instagram.com/omelete/?hl=pt-br>, <https://www.instagram.com/seriemaniacostv/>, <https://www.instagram.com/haddefinir/>, <https://twitter.com/Haddefinir/status/175815738298977924>.

segmento a mesma validação que busca em rodas de conversas triviais. Se o crítico gosta do que ele gosta, aquela obra tem um valor diferente, especial, pode ser usada como caracterizador de uma identidade intelectual.

A relação entre crítico e leitor é cheia de contradições. Ao mesmo tempo em que os leitores acessam o texto em busca de uma outra perspectiva - como se o crítico fosse uma autoridade definidora de critérios - eles também esperam que o crítico esteja em coerência com suas impressões (com seu juízo de valor). De certa forma, se o crítico aprova a obra preferida do leitor, está, também, “aprovando sua personalidade”.

A relação complexa entre crítica e leitor se determina pelo estigma apontado por Compagnon, quando o leitor – ainda que rejeite as palavras do crítico – acredita nele como aquele que vai “juntar as peças” que determinarão o lugar que determinada obra ocupa dentro do que é considerado “bom” ou “ruim”. Essa é uma posição que leva a pesquisa aos princípios técnicos da crítica, em afirmações como a do teórico russo Tzvetan Todorov ao discorrer sobre as práticas metódicas do formalismo: “O desejo dos formalistas era criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário” (1939, p.33). A arte seria um sistema de sinais e a relação entre leitor e crítica passaria pela noção de que o crítico tem o papel de relatar como esse sistema de sinais funciona. A obra sendo avaliada em sua raiz primeira, sem que as periferias de sua constituição fossem necessárias no decorrer desta análise.

A escola formalista promoveu uma desvinculação total da obra literária de condicionantes históricas, o que significou para a produção um encaixe direto em características estruturais. A pesquisa, então, fala sobre o juízo de valor e a propagação metodológica de suas diretrizes, para logo depois enveredar pela contradição; onde se encontra com Hans Robert Jauss, que já havia apontado a problemática desse sistema no livro “A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária”: obras passavam por uma espécie de lista de procedimentos considerados “artísticos” a partir da “separação entre literatura e vida” (1967, p.18). Isso significava que a língua prática, comum, era imediatamente considerada não-literária, causando, segundo Jauss, um distanciamento completo entre a obra e a percepção cotidiana. Além disso, a arte deixa de existir apenas como expressão do belo e para considerá-la “boa”, é preciso que se compreenda e analise seus métodos.

As implicações estéticas residem na comparação que o leitor faz com outras obras já lidas.

Seu repertório determina imediatamente que tipo de relação ele terá com o que está lendo; julgando a partir dessas diretrizes, o valor daquele título. Do outro lado, uma compreensão histórica se dá a partir de uma sucessão de experiências, em que a compreensão

dos primeiros leitores teria continuidade e revelaria assim, através do tempo, as características e valores estéticos da obra.

A rede de preferências que categoriza a relação entre obra e recepção pode começar de uma certa angústia em se provar a partir do consumo artístico. A angústia mencionada se terceiriza quando levamos em consideração a própria produção do artista. Não podemos dizer com segurança que todo artista, enquanto produz, está preocupado unicamente com o impacto emocional ou intelectual de sua obra. Podemos sugerir que, por definição, o objetivo de produzir catarse deixa implícito o dever do artista enquanto perseguidor de substancialidades – ou seja, alguém que está sempre em busca de significados maiores para a própria obra. Ainda que muitos artistas afirmem que é preciso não se preocupar o tempo todo com recepção, há uma curiosa contradição nessa afirmação, uma vez que, logicamente, nenhum trabalho feito para o público pode desconsiderá-lo. Sendo assim, é inevitável não se debruçar sobre o que é “ter valor”, considerando, dentro disso, como o artista invoca esse conceito e como o consumidor lida com o que ele representa. Quem determina o que é ter “valor”? Como se formam as engrenagens que nascem para o consumidor assim que esse “valor” é atribuído a uma produção? E onde “valor” e “gosto” se encontram? Essas são todas perguntas que o desenvolvimento da pesquisa pretende considerar.

A busca pelo que se entende como “valor” é o ponto principal do conto “Atração Pela Profundidade”, de Patrick Suskind (1981). Nele, uma jovem artista que nunca se preocupou com a maneira como sua obra seria percebida, enfrenta uma crítica perturbadora: a ela se atribui a falta de “profundidade”. Tal crítica lança a jovem pintora numa espiral de hesitações sobre si. Acusada de ser superficial, a jovem artista entra em colapso e perde completamente o controle da carreira, se aniquilando por conta de uma ideia elusiva, abstrata, que depende desse mesmo conjunto de preferências citadas por Compagnon.

Contudo, os juízos de valor que compõem o que pode vir a ser chamado de “profundidade” estão abertos ao escrutínio. Isso leva a pesquisa até Terry Eagleton, que diz que “A pretensão de que o conhecimento deve ser “isento de valores” é, em si, um juízo de valor” (2006, p. 33). É possível que esse seja um princípio fundamental da relação entre obra e crítica. Embora o rastreamento da escala desses valores dependa de fatores diversos, eles existem e pautam – como a pesquisa pretende apontar – tanto a obra quanto a análise dela. A afirmação do conhecido crítico britânico torna a crítica um elemento de extrema importância, sempre no limiar entre reiterar essas categorias de valores, provocar outras e influenciar a permanência delas na engrenagem intelectual; ruminando se a crítica seria, então, um conhecimento exclusivamente a favor dos juízos de valor.

Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível, de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros. (EAGLETON, 2006, p. 33)

Ao estabelecermos que o exercício da crítica está relacionado à recepção artística, conseguimos rastrear esta espécie de pirâmide invisível das artes, que agrupa emissores e receptores de acordo com o que é considerado “profundo”. É isso que faz com que na música, a Bossa Nova seja considerada mais erudita que o sertanejo; que no cinema Stanley Kubrick seja mais cultuado que Steven Spielberg; que na literatura Stephen King não seja reconhecido por especialistas como um grande autor etc.

A crítica, contudo, também é a interlocução de risco que, em 1981, afetou a personagem do conto *Atração Pela Profundidade*, de Patrick Suskind; e que a dissertação vai correlacionar com sua quase exata personificação: a crítica de Monteiro Lobato, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 1917, e que também impactou intensamente a carreira da artista plástica Anita Malfatti.

Naquele ano, Lobato publicou para o jornal *O Estado de São Paulo* uma crítica de sua visita à exposição de uma jovem artista brasileira recém-chegada dos EUA. Anita Malfatti havia retornado ao Brasil sofrendo fortes influências do modernismo, o que irritou Monteiro Lobato terrivelmente. Havia por parte da intelectualidade da época um desejo de cultivar o produto brasileiro, sem interferências europeias; e Lobato era um dos representantes da supracitada mentalidade. Como veremos no decorrer desta pesquisa, após a publicação de sua crítica severa ao trabalho da pintora, Anita sofreu o impacto das palavras do escritor e – tal qual a personagem do conto de Suskind – passou por um período de hesitações criativas e de hostilidade pública, tanto da imprensa quanto do mercado.

Nas palavras da crítica de Monteiro Lobato está a rejeição completa de tudo que extravasava a noção estética do próprio crítico – e ele promove uma discussão estética a partir dos próprios códigos de gosto, forma, imaginação, estilo... Não se pode desconsiderar a estética ou ela perde tudo que a constitui.

Antes, foi mencionada nesta introdução a classificação foucaultiana das coisas que “falam” e que não são linguagem, expandindo essa pertinência como uma outra espécie de variação da literatura enquanto performances de naturezas não-grafocêntricas. Contudo – e curiosamente – falamos de uma noção que não privilegia a performance do texto, mas apenas empresta dela a oportunidade de ampliação de interpretações. A oscilação dos significados serve mais ao processo do que se chama na dissertação de “busca pela profundidade”.

Foi inevitável, então, não considerar os estudos de intermídia como um grande passo na direção da compreensão de um “novo” método; que entende a oscilação de significados como representantes das interferências intermediáticas. A interpretação do conceito de intermedialidade envolve a análise de como diferentes mídias se conectam e interagem para criar novos significados e experiências. Este conceito sugere que, ao combinar elementos de várias formas de arte ou comunicação, é possível transcender os limites impostos por cada meio isoladamente, resultando em uma experiência estética única. Para investigar isso, a pesquisa considerou o trabalho da pesquisadora Maria Cristina Ribas; que em seu artigo no livro “Interconexões: Mídias, saberes e linguagens”, correlaciona a intermídia à significação metamórfica sugerida por Foucault.

Ambas as modalidades da suspeita foucaultiana continuam sendo práticas discursivas contemporâneas – muito bem-vindas, diga-se de passagem - porquanto abrem espaço para dúvidas, abalos, novos trânsitos entre sistemas e configurações diferenciais da linguagem. Novas textualizações, repetições, imitações, contiguidades tidas como inconciliáveis e demais processos presidem as relações intersistêmicas, fora das quais a arte não mantém a sua potência significativa. Como pesquisadores, professores e críticos precisamos estar dispostos a ouvir toda essa possível multiplicidade – que paradoxalmente inclui a mesmice - e a olhar com mais atenção, curiosidade e estudo para cada manifestação litero-artístico-cultural que irrompe diante de nossos olhos, em geral míopes e astigmáticos. Nosso desejo, aqui, não é trazer, à cena digital, o peso da visão nublada por conceitos prévios, não é fazer uma ode à cegueira, nem o elogio da visão absoluta...(Mesmo porque ver implica ver e não ver). (RIBAS, 2018, p. 229)

A intermedialidade refuta a ideia de que as mídias funcionam de forma independente, propondo, ao contrário, que elas se tornem intrínsecas e se influenciem mutuamente, se transformando ao entrar em contato umas com as outras. A grosso modo, isso pode se manifestar em obras que misturam gêneros e estruturas, como literatura e cinema; teatro e tecnologia digital; ou música e artes visuais, criando um diálogo contínuo entre as formas. A interpretação do que é intermedialidade também envolve compreender como as fusões de mídias refletem e respondem aos contextos contemporâneos, expandindo as possibilidades de expressão artística; mas, principalmente, de percepção. Portanto, entender a intermedialidade é reconhecer a dinâmica criativa que emerge quando as fronteiras tradicionais entre as mídias se dissolvem.

Estar diante das artes (ou mídias) enquanto produtoras de significado é o mesmo que gozarda máxima popular que diz que o gosto não se discute. Para o artista pode ser que só haja validação quando a discussão acontece; ainda que resida nela uma infinidade de aspectos particulares que também já são discutíveis por si só. Esse é um aspecto argumentativo necessário, que a pesquisa apoiará na ótica de Luiz Camillo Osorio, de que a crítica não pode perder de vista a beleza do dissenso.

Pode parecer contraditório que a crítica – tão reconhecida por supostamente classificar as qualidades e defeitos de uma obra – acesse um espaço de reflexões que não tem sentidos determinantes. De fato, existe na crítica a resposta rígida perante as estruturas formais. Mas, interessa tanto quanto, a faceta que expande seus critérios até o que pode ser uma “conversa infinita”². Luiz Camillo Osório exemplifica bem a curiosa dinâmica entre o especializado e o simples coloquial.

A crítica será vista aquitanto como uma atividade específica dentro do circuito de arte que produz e dissemina sentidos para as obras, como também um exercício comum que opõe as obras em questão ao pôr-se a si e ao mundo em questão. Toda recepção é uma forma de crítica, Ou seja, ela é simultaneamente especializada e não-especializada, uma não vive sem a outra. (OSORIO, 2005, p. 11)

Antoine Compagnon também fala a respeito dessa estrutura de critérios: “A originalidade, a riqueza, a complexidade, podem ser exigidas também do ponto de vista semântico, e não apenas formal. A tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios” (COMPAGNON, 2006, p. 229).

Assim, chegamos até um dos pontos da mencionada tensão que é de interesse dessa pesquisa. O sentido pode ter um significado oscilante dentro de uma forma – ou de um veículo – que tem caracterizações específicas. Quando se trata do mercado da recepção, existe de maneira velada uma “pirâmide invisível das artes”, onde sacramentam-se – levando em consideração a forma muito mais que os sentidos – as vertentes que são “melhores” ou “piores” de acordo como que ficou estabelecido no espaço e no tempo da arte.

Estão no topo da pirâmide, as artes atreladas a uma noção pré-estabelecida historicamente como um traço de erudição. Estão na base, as artes de alcance imediato, que ecoam acessos e veículos alcançáveis justamente por estarem numa posição em que há uma chance de rota até alguma outra direção – caso você queira chamar esse destino de “o topo da pirâmide”. Sejá estamos no topo, para onde vamos seguir?

Então, em um determinado ponto da história, um desses veículos artísticos “menores” foireclamar seu direito de também ser profunda: a televisão. Nesse ponto, a pesquisa precisaria exemplificar que tipo de obra estaria mais alinhada com a intermídia como fator decisivo de interpretação oscilante. Para chegar até esta obra, a pesquisa primeiro precisa estabelecer o contexto dessa tão infame televisão no pré e pós das narrativas intermediárias.

² Luiz Camillo Osório usa o termo “conversa infinita” em seu livro “Razões da Crítica” para ilustrar a proposta de uma discussão contínua sobre o assunto, pautada nas transformações do gênero diante da contemporaneidade, sem nenhum compromisso com classificações definitivas.

Até o final da década de 90, a crítica especializada definia a televisão da mesma maneira que Brett Martin faz em seu livro *Homens Díficeis*: “No começo havia o Vasto Deserto. E era ruim” (2014, p. 39). A televisão americana (que a pesquisa considera como marcadora das influências midiáticas necessárias para a construção dos argumentos da mesma) seguia seu curso pautada por comédias vespertinas filmadas com plateia e por dramas procedurais³ ambientados em hospitais ou delegacias. O mercado teledramatúrgico sobrevivia de fórmulas seguras, pouco imaginativas, automatizadas, firmes o suficiente para manter interessados os espectadores que não queriam se preocupar com nada. Consequentemente, esse também era um mercado ridicularizado.

A ideia de que a televisão era uma zona morta artística teria sido evidente por si. A própria expressão televisão de qualidade, que os acadêmicos usam quando se referem a alguma coisa que tenha se destacado em relação ao esterco produzido por descerebrados, denunciava que o nível de expectativas era o mais baixo possível. (MARTIN, 2014, p. 39)

No Brasil, houve uma expressão alcunhada especificamente para se referir a produtos dessa época. A expressão "enlatados americanos" foi o termo utilizado para descrever séries e programas de televisão produzidos nos Estados Unidos e que chegavam ao país com a missão de ocupar “buracos” na programação de TV aberta. Esse termo passou a ser popularizado - sobretudo entre a classe jornalística - a partir da década de 1970, quando a programação televisiva brasileira passou a exibir um grande número de produções americanas, muitas vezes em detrimento da criação de conteúdo nacional. O uso da palavra "enlatados" carrega uma conotação pejorativa, sugerindo que esses programas são produtos padronizados, feitos em série, como alimentos industrializados enlatados, e sem um vínculo cultural com o lugar para onde ele foi vendido. Tal pejoratividade, além disso, reflete uma crítica à hegemonia cultural americana, que frequentemente impõem padrões culturais e estéticos alheios à individualidade local. Apesar disso, muitos desses "enlatados" fizeram sucesso e foram influentes, contribuindo para a formação de gostos e tendências globais na televisão e no entretenimento. Até que, na década de 90, a HBO decidiu enveredar pelos caminhos da dramaturgia.

A HBO (Home Box Office) é uma rede que surgiu em 1972, e que foi fundada para ser o primeiro serviço de televisão por assinatura nos Estados Unidos. Inicialmente, a HBO era um canal apenas de transmissão de esportes e que funcionava apenas em localidades específicas. Em 1975, a rede se tornou o primeiro canal de televisão a transmitir via satélite para territórios

³ Chamo de “dramas procedurais” as séries dramáticas que tinham histórias isoladas por episódio, sem uma costura central diluída em episódios seguintes.

demarcados, marcando um ponto de virada na indústria da televisão por assinatura. Este avanço tecnológico permitiu que a HBO expandisse seu alcance rapidamente, oferecendo programação premium, que chamava a atenção por não ter cortes e nem intervalos comerciais. Foi nesse contexto que as produções teledramatúrgicas encontraram a oportunidade de se reestruturarem de acordo com essa nova realidade, mudando tanto em forma quanto em conteúdo. Ao longo do tempo, a HBO se tornou uma espécie de “divisor de águas” da televisão, passando a investir em produções originais de alta qualidade; que ficaram mundialmente conhecidas como parte de uma “marca”.

Tudo isso começou em 1998, quando a rede fez uma divisão histórica e mudou a televisão. Os executivos do canal buscavam uma identidade que fosse inteiramente ligada à produção dramatúrgica, que, para se destacar daquela indústria de cartilhas sagradas, precisava seguir por outras direções. Era como dizer que a televisão estava se “desligando” da TV. A HBO promovia o primeiro grande cruzamento entre mídias narrativas, incutindo códigos cinematográficos na estrutura televisiva; até um ponto em que o slogan da empresa passou a ser “Não é TV, é HBO”.

Da mesma maneira que os romancistas agradecem a Deus pela existência dos contistas, os contistas agradecem a Deus pelos poetas, e os poetas, pelos poetas mais experimentais – todos por tornarem suas escolhas de uma carreira profissional modelos de sensatez sobre como levar a vida -, a TV pode ter sido inventada por cineastas com o único propósito de lhes permitir apontar o dedo para qualquer outra forma de arte comercial mais degradada que a sua. Mais surpreendente, no entanto, é a extensão em que os próprios doutores da TV quiseram entrar na farra da raiva. Nenhum outro veículo contém tal dose de trivialidade e autodepreciação. A HBO, sem sombra de dúvida uma rede de televisão, estabeleceu-se com base na declaração de que “não é TV, é HBO”. (MARTIN, 2014, p. 40)

Figura 1 - Campanha publicitária HBO



Fonte: <http://marketing-case-studies.blogspot.com/2011/04/overview-of-its-not-tv-its-hbo-campaign.html>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Com isso, o canal deu início à “Terceira Era de Ouro da Televisão”⁴ (MARTIN, 2014,

⁴ Terceira Era de Ouro da Televisão: termo usado por Brett Martin (2014) para definir o período da história da TV em que ela passou a ser reconhecida midiaticamente como superior; e que compreende o final da década de 90 até os dias de hoje

p. 39). A relação antes distanciada entre roteiro e literatura começou a se estreitar, dando espaço para narrativas complexas, que passaram a exigir uma análise cada vez menos automatizada.

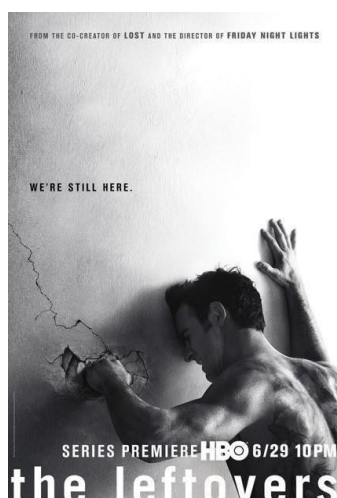
A Terceira Era de Ouro da Televisão - que começou entre 1998 e 2000 - foi marcada pela grande percepção de que os códigos narrativos estavam mudando no mercado, impulsionada principalmente pela ascensão da televisão a cabo e, mais tarde, pelas plataformas de streaming. Era como se o “vasto deserto” estivesse se transformando em um “oásis”. Reconhecemos esse período pelo surgimento de narrativas mais complexas e personagens sem bases maniqueístas, que desafiavam as convenções morais da televisão. Séries como *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Breaking Bad*, e *Mad Men* redefiniram o que poderia ser feito em termos de roteiro, produção e imagem na televisão. A Terceira Era de Ouro é também identificada pela liberdade criativa concedida aos roteiristas e produtores. É notório que grande parte do reconhecimento a respeito do sucesso desse período se deve ao tanto de controle que os criadores e desenvolvedores tinham sobre suas obras; o que permitia uma maior experimentação de métodos narrativos e estruturais. A chegada de empresas de streaming como Netflix e Amazon Prime transformou ainda mais o cenário televisivo, oferecendo conteúdo de acordo com a demanda e rivalizando diretamente com a linguagem cinematográfica.

O primeiro grande drama da nova era se chamava *The Sopranos* (1998), uma história sobre um mafioso com transtorno de ansiedade que buscava na terapia uma alternativa para não ser flagrado pelos seus em um ataque de pânico. A HBO apresentava ao mundo uma nova “forma” de se fazer televisão, com número de episódios reduzido e atenção a detalhes que antes pareciam intimidadores. Era a primeira vez que uma obra televisiva lançava mão de referências literárias, cinematográficas, plásticas, que ajudavam a compor personagens com mais complexidade, através de uma calculada manipulação de dados. A televisão havia descoberto uma maneira de ser profunda através de um movimento de convergência, descrito por Henry Jenkins (2013) como o primeiro passo para uma nova relação entre obra e espectador.

Do lado criativo, uma série de programas cult e inovadores definiram o aspecto da televisão de envolvimento. Conforme observaram escritores como Jason Mittell e Steven Johnson, esses seriados são marcados pela complexidade formal e narrativa, muitas vezes representada por um elenco fixo, longos arcos de história e uma constante intensificação e prorrogação de enigmas narrativos. A confiança em elencos fixos e na mistura de vários gêneros de entretenimento significa que essas séries fornecem vários pontos de entrada, atendendo fãs com diferentes perspectivas e interesses [...] Enquanto a complexidade nos anos 1980 talvez fosse definida em termos da necessidade de oferecer “drama de qualidade” para um consumidor de mídia de massa em tempo de televisão, o espectador de hoje no momento de entretenimento de gênero, na esperança de atrair os mais jovens, que estavam abandonando a televisão em favor de jogos e outros entretenimentos interativos. Quando esses fãs foram atraídos para um programa, eles exigiram um relacionamento mais intenso e profundo com o conteúdo. (JENKINS, 2013, p. 188)

Entre tantos títulos que compõem esse período de desenvolvimento da Terceira Era de Ouro da Televisão, a pesquisa destaca a criação e execução de *The Leftovers* (2014). O drama criado por Damon Lindelof e baseado na obra de Tom Perrota, sustentava a prática da crítica especializada como uma ferramenta persecutória de interpretações; sendo ela, a crítica, a propulsora de uma relação riquíssima entre as mídias e seus receptores.

Figura 2 - Pôster de divulgação da série



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt2699128/>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Tom Perrota publicou o livro *The Leftovers* em 2011, mas ele só foi adaptado para a televisão em 2014. A série se passa em uma sociedade como a nossa, em que 2% da população mundial foi “arrebataada” num dia 14 de Outubro de um ano não especificado. Apesar do evento ser encarado pelos personagens, num primeiro momento, como o equivalente ao arrebatamento religioso, aos poucos vai ficando claro que os arrebatados foram escolhidos aleatoriamente, o que gera um imediato colapso social. Após 3 anos, a vida vai se obrigando a seguir e os personagens precisam lidar com o absurdo dentro da normalidade, reconhecendo a existência daquele evento, mas precisando tentar retornar à rotina.

Damon Lindelof, um dos criadores da série, escolheu uma história de mistério com uma abordagem distinta: a de, gradativamente, derrubar a obrigação de elucidar o enredo, enquanto, ao mesmo tempo, criava narrativas repletas de conexões referenciais prontas para a elucidação. A teledramaturgia pode dizer que se aproveitou da fusão com literatura, imagem, música, proporcionando uma ampliação de sua análise, que, entre referências e citações, foi provocando seu público e criando uma inesperada rede de experiências sensoriais, capazes de gerar reações criativas derivadas não só da obra, como também de sua crítica.

Esse efeito foi certamente apontado tanto pelo ensaio *Inter textus. Inter Artes. Inter Media*, de Claus Cluver, publicado em 2006, quanto pelo já mencionado artigo de Maria Cristina Ribas no livro *Interconexões: Mídia, Saberes e Linguagens* (2018):

Vale lembrar que em finais da década de 60, teóricos propuseram incluir a discussão sobre a chamada “iluminação mútua das artes” como um dos centros de interesse da Literatura Comparada, de modo que as noções e métodos utilizados no estudo de uma arte pudessem ser utilizadas em benefício da outra. (RIBAS, 2018, p. 238)

É inevitável não lançar na direção da análise um problema inconveniente: ao passo em que essa pesquisa reforçará os efeitos interpessoais e sensoriais de uma crítica, não seria a própria crítica, também, uma condução obrigatória de sentidos e percepções?

A televisão, quando nasceu para sua Terceira Era de Ouro, foi atrás de embasamentos, derecursos que expandissem o processo criativo e que embora não precisassem ocupar uma posição hierárquica entre si, e fossem tratadas como “fascículos”, acabaram produzindo um invólucro erudito (no sentido mais excludente da palavra), que “premiava” espectadores com referências e analogias, enquanto “segregava” outros ao destino do hermético, do *rebuscado*; sendo tal palavra – rebuscado – a palavra que caberia perfeitamente no exercício da crítica. A análise da série *The Leftovers* se tornou um lugar para *re-buscar* o que, outrora, parecia obscurecido.

O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura -se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexo solidário e hierarquizante entre as obras em processo de mistura e mixagem e, em decorrência, de *se on stró i a id e ia d e n e ce ssá ria c om p le me nta rida de e m p ro l d e u m sen tido to ta lme nte acabado, perfeito*. Estamos falando mais uma vez do método de comparar fora dos enquadres hierárquicos e que considera a relação entre mídias e artes com o efeito de mútua iluminação. (RIBAS, 2018, p. 234-235)

É interessante para o processo da pesquisa colocar sobre esta profusão de reações virtuais contemporâneas uma lupa de rastreamento comportamental; entender como tais tabelas de julgamento pessoal são montadas na rotina de um espectador/leitor e reconhecer o papel de cada elemento nesse desenvolvimento. O crescimento da televisão enquanto linguagem havia tambémamadurecido a forma de se escrever uma crítica.

Se a arte tem mudado radicalmente, desde pelo menos a década de 1960, seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção, é fundamental que a crítica também se ponha em questão, redefina seus métodos, interesses e formas de disseminação pública. (OSORIO, 2005, p. 13)

Do ano de 2013 até os dias de hoje, foram produzidas críticas sobre a série *The Leftovers* de modo ativo, em alguns dos principais veículos de entretenimento e cultura pop do país. Entre 2014 e 2016 – enquanto *The Leftovers* esteve no ar – o autor dessa pesquisa cobriu todos os 28 episódios com críticas individuais; um trabalho que demonstrou-se muito relevante no tocante à resposta dos leitores e à longevidade da contínua discussão a respeito do que a série nos apresentou.

Foi através da mencionada experiência que os processos da escrita crítica se apresentaram como uma oportunidade de escrutínio. O que se produzia estava afetando os leitores de maneiras muito incomuns e pretende-se apresentar nesta dissertação a relação entre a escrita de aspectos “iluminadores” e a ativação de um leitor diferenciado, capaz de revigorar sentidos, multiplicar resultados e afetar até mesmo a sobrevivência da obra.

O surgimento da Terceira Era de Ouro da Televisão, por exemplo, trouxe consigo práticas artísticas que podemos considerar totalmente interligadas. A televisão até meados dos anos 90 era um campo de ideias “originais”, que não tinham pontos de adaptação e eram reproduções de ideias que já estavam estabelecidas no mercado. O sucesso de um drama procedural que se passava em um hospital, acabava gerando outros inúmeros títulos baseados na mesma ideia. O sucesso de uma comédia sobre amigos morando juntos numa cidade grande, gerava ao menos uma dezena de outras tentativas de êxito da mesma história. A essência e a reputação da televisão foram construídas alimentando essa mimese.

Curiosamente, os primeiros grandes sucessos da Terceira Era não eram adaptações literárias. Tanto *The Sopranos*⁵ quanto *Six Feet Under*⁶ (2001) - dois dos pilares da nova linguagem – eram fruto das mentes criativas de David Chase e Alan Ball. Contudo, o primeiro investimento da HBO em comédias veio com *Sex And The City* (1998) - uma história sobre nova-iorquinas de classe média em busca do amor - saída das páginas de um jornal. Era uma comédia baseada em crônicas semanais publicadas por Candance Bushnell no jornal *The New York Observer*.

Tais crônicas se tornaram uma série de TV, depois um livro e então foram para o cinema; e voltaram à TV em 2021. Esse processo se tornou uma característica natural dessa nova Era, que passou a mergulhar muito mais profundamente na relação entre mídias e no que resultava desses cruzamentos – o que era, quase sempre, a produção de um novo conteúdo, híbrido, inerente ao conteúdo anterior.

⁵ Primeira série dramática da Terceira Era de Ouro da Televisão, no ar entre 1999 e 2007.

⁶ Estreou dois anos após *The Sopranos* e já reproduzia em sua forma e conteúdo os novos códigos propostos pela HBO para o mercado da dramaturgia na televisão.

A série *The Leftovers*, objeto da pesquisa, também passou por um processo peculiar de adaptação, sendo outro bom exemplo da pluralidade de recursos na hora de transferir uma obra de uma mídia para outra.

Tom Perrota lançou o livro em 2011 e apesar da complexidade proposta pelo enredo, a história termina de maneira abrupta, deixando uma enormidade de questões em suspenso. Damon Lindelof chegou para a adaptação e por toda a primeira temporada seguiu quase à risca tudo que poderia ser encontrado no livro. Isso significava que, para uma potencial segunda temporada, a obra literária teria seus personagens em uma sobrevivência além das páginas do original.

O próprio Tom Perrota trabalhou ao lado de Lindelof na criação da continuação da história, que saltou das páginas do livro para as páginas de um roteiro; mas, não em forma de reprodução e sim de continuação. É comum ver autores de obras literárias adaptando seus livros para a tela do cinema ou mesmo entregando-os para serem adaptados por outros roteiristas; mas não é tão comum assim ver autores de obras literárias continuando suas histórias no cinema ou na TV. *The Leftovers* foi para a televisão adaptada e continuada, passando da mídia escrita para a mídia visual, mas mantendo intacto o eixo que ligava os dois veículos. A história começava no livro e continuava na TV. O autor escreveu o livro e depois escreveu os roteiros. A obra foi primeiro adaptada e depois continuada, alcançando o feito de ser derivada e original ao mesmo tempo adicionando elementos novos que eram condicionados ao livro, mantendo, assim, a coesão entre mídias.

Esse é um ponto que fará parte da pesquisa justamente por reforçar a suspeita de queas ideias de “iluminação mútua” retiradas do trabalho de Claus Cluver, podem estar ligadas aos processos difusores da intermídia.

No discurso midiático, o conceito de “mídia” abrange nitidamente categorias diversas, embora intrinsecamente ligadas entre si, que só devem ser diferenciadas de modo mais categórico quando o interesse da pesquisa assim o exigir. É importante insistir que essa definição coloca o peso principal sobre os processos de comunicação e não sobre as técnicas de produção. (CLUVER, 2006, p. 3)

O lançamento da série em 2014 foi simultâneo ao período em que o trabalho do autor da pesquisa como crítico de TV chegou até um veículo maior, capaz de levar a produção até um número muito grande de leitores. A inquietação era ir além do ajuizamento pautado em destrinchar se a produção em cheque cumpria ou não as cartilhas formalistas; se questões de análise puramente técnicas privilegiavam a obra. Sobretudo, essa inquietação era parte de um interesse por aspectos emocionais provocados pelo processo de descoberta de cruzamentos e

referências. A posição como crítico permitiu um rastreamento de impressões sobre a produção textual e sobre como ela afetava aqueles que a acessavam todas as semanas. Com o tempo, foi ficando evidente que as críticas não eram procuradas apenas para uma comparação de pontos de vista. O leitor – e espectador – se engajava nos textos em busca de compreensão a respeito do que via e de como se sentia diante daquela obra, porque “o homem-leitor cria ao interpretar, e através da criação enobrece, comunga com a alteridade” (AMORIM, 2012). Parecia haver impacto em todas as mídias envolvidas: o livro em que se baseava, a adaptação em si e a produção crítica direta (feita pelo autor da pesquisa) e a indireta (produzida informalmente pelos leitores através de comentários).

E esse preenchimento cabe ao homem-leitor, nobre no momento da interpretação. A criação enobrece porque provoca em cada um de nós uma das múltiplas forças que nos faz resistir, a força artística, que Nietzsche afirma enobrecer a vida. A capacidade de criação do leitor por meio da percepção, compreensão e interpretação de uma obra é um modo de dar a esse leitor uma visão mais nobre da vida. A vontade de poder é reanimada pela arte, pela sua crítica e sua criação. A hermenêutica faz do leitor um ser atento e forte. (AMORIM, 2012)

O leitor que “busca pela profundidade” tem uma trilha por onde seguir e também um caminho que o faz sentir aceito e confortável. Quem é esse leitor?

No percurso das críticas produzidas sobre *The Leftovers*, os processos de iluminação mútua do texto crítico geravam uma resposta emocional dos leitores e provocavam, em parte, uma necessidade de expor impressões não somente da obra em si, mas da análise dela; o que constituía uma terceira via textual, que não era nem o livro, nem a adaptação e nem a crítica direta; e sim um híbrido que reunia todos esses elementos.

Para rastrear a relevância de tal colocação, a pesquisa vai buscar nos estudos de Henry Jenkins sobre convergência, uma correlação entre intermídia e “inteligência coletiva”.

O modelo transmídia está intimamente ligado às grandes mudanças no modo como a indústria televisiva americana encara seus consumidores – distanciando-se de um modelo baseado em hora marcada para um paradigma com base na televisão de envolvimento. (JENKINS, 2013, p. 188)

Esse ciclo (criação, exposição e análise) é uma parte de como o consumidor de mídias se relaciona com a internet como um todo; e traços de comportamento virtual podem ser reconhecidos na maneira como a indústria passou a se desenvolver: “o homem-leitor toma para si o texto, abarca a ficção e, a partir deles, renova sua soberania ao criticar e criar. A interpretação é uma atuação da vontade de poder e, por fim, sua expressão” (AMORIM, 2012). O estudo da constituição desse homem-leitor-espectador-criador desbrava parte do crescimento

da relação entre literatura e televisão; que tem atravessado as décadas como uma força artística capaz de afetar mais profundamente seus consumidores, mesmo que isso se dê pelo simples exercício da intelectualidade, ainda que “a estabilidade da interpretação seja inexistente” (AMORIM, 2012).

A cada crítica publicada, o trabalho era não só o de simples análise, mas também consistia em rastrear outros aspectos da construção narrativa, como o título do episódio, sua trilha, suas citações; todos os elementos que compunham a ideia do autor, que incutia as mencionadas referências em busca de respostas emocionais, catárticas, de todos os leitores que pudessem alcançá-las.

Uma pintura que revelava uma provocação do enredo, uma música que esclarecia parte das intenções de um personagem, um título para o episódio que invocava a literatura... No processo de inquietações está o chamado para estudar esses elementos, incluí-los no texto; e a resposta dos leitores seria reagir a esse processo com ainda mais curiosidade; gerando o que Henry Jenkins chama de “inteligência coletiva” (JENKINS, 2013, p. 31); e que já mencionamos nessa introdução.

A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo – e é isso o que este livro entende por inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Lévy. Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. (JENKINS, 2013, p. 31)

O mais fascinante a respeito da experiência foi acompanhar os leitores das críticas amadurecendo sua relação com esse fluxo de referências, que lhe agregaram auto-estima e mudaram valores culturais. A crítica - sob determinada ótica - adquire o sentido de propiciar uma leitura não hierarquizante, além dos padrões comerciais de consumo, ibope e lucros comerciais...que problematize padrões usuais de aceitação, que não se resume a número de seguidores e que impacte intelectual e – por que não – emocionalmente, visto que no núcleo de tudo isso reside o aspecto artístico fundamental.

A dinâmica entre o público e a intermídia é o principal campo de estudo dessa dissertação. A interação entre os espectadores e as diferentes formas de mídia que se

interconectam para criar experiências multimodais, será exemplificada e ilustrada a partir das críticas da série *The Leftovers*. No contexto intermediário, o papel do público é crucial, pois a recepção e interpretação das obras intermídia dependem da capacidade dos espectadores de navegar entre esses meios e decodificar os múltiplos significados que emergem da interação entre eles. Exatamente por isso, a pesquisa também passará pelas noções de Nietzsche a respeito do “leitor ideal”; e pela noção de inteligência coletiva discutida no trabalho sobre convergência de Henry Jenkins.

O que discutiremos no decorrer da presente pesquisa compreende um alcance específico; um público específico e a necessidade de um conjunto de saberes que funcione para os propulsores que esta dissertação está disposta a apontar. Se falaremos sobre a apuração do olhar artístico e do olhar crítico sobre o saber artístico, precisamos estabelecer o outro – o interlocutor – como aquele que “sabe”; ou que de algo sabe; para que seja possível discorrer sobre “como ele sabe”, “por que sabe” e “o que fará com aquilo que sabe”.

E o propósito de transformar o modo de olhar parece-nos o principal efeito do presente estudo, ao nos propor o exercício aparentemente extenuante de “desentolhar” nossa visão e prepará-la para vislumbrar, ainda que momentaneamente, a presença do estranho, inusitado, enfim, aquilo que nos parece deformação por ser diferente do que imaginei quando li, por ser diferente de mim. (RIBAS, 2017, p. 2884)

A vontade de “saber” e a necessidade de “olhar” são imperativos comuns, mas que agora não são apenas contemplativos. O público da intermídia não é mais um receptor passivo; ao contrário, assume um papel ativo na construção de sentido, produzindo e reproduzindo conteúdos de acordo com a demanda contemporânea, na qual a web tem um papel preponderante. A participação ativa pode ocorrer de várias maneiras, como na já citada interatividade proporcionada pelas novas mídias digitais, onde os espectadores podem influenciar ou até mesmo cocriar o conteúdo que consomem.

Veremos nessa dissertação, inclusive, que os resultados propagadores -expansivos – do contato com a crítica pode ser determinante para a criatividade de produtores de conteúdo. Contudo, esse é um estágio que o texto vai tentar correlacionar com um tipo de crítica sempre disposta a enveredar pelos caminhos da “escavação interpretativa”.

Esse processo também envolve a reconfiguração das expectativas do público. São inúmeros os fatores que estabelecem a dialética da intermídia com o consumidor; e ainda mais interessante para a dissertação é a alternância de métodos de recepção, que transferem o espectador passivo de um filme, por exemplo, para o espectador ativo da *review* que ele fará desse filme em algum blog ou aplicativo logo depois de assisti-lo. A mudança de papel do

público, de passivo para ativo, revela a natureza dinâmica e fluida da experiência intermediária.

A dissertação suspeita que essa dinâmica não só enriquece a experiência estética e cognitiva do público, mas também desafia as fronteiras tradicionais entre os meios de comunicação, apontando para um futuro em que o papel do espectador capaz de manipular métodos e ferramentas intermediárias se torne normativo. Através dos conceitos de intermídia, dos exemplos críticos de Patrick Suskind e Monteiro Lobato; e da série *The Leftovers*, esse texto caminha para a discussão de um leitor que seja cada vez menos consumidor e cada vez mais ativo.

A pesquisa - que analisa os fundamentos da crítica como estabelecadora de juízos de valor e também como desbravadora de produções de sentido - atenta para a possibilidade de que os processos intermediários sejam os grandes facilitadores do crescimento do segundo tipo. Contudo, não se está em busca de uma significação que controle os direitos a uma interpretação livre.

A pesquisa vai relatar possibilidades que sinalizam uma indagação que justifica a busca desses entendimentos. Seria a intermedialidade o núcleo de onde reverberam os significados oscilantes?

1 PARANOIA OU MISTIFICAÇÃO: A CRÍTICA QUE MUDA O ARTISTA

Eu sou o ideal, sou a obra-prima; julgue o público do resto, tomando-me a mim como ponto de referência.

Monteiro Lobato

1.1 Terry Eagleton: o que é o juízo de valor?

O que seria a “crítica” para aqueles que só a conhecem como juíza de valores? No contexto artístico e literário, a crítica é a prática de examinar uma obra em seus múltiplos aspectos, como conteúdo, forma, contexto histórico e impacto cultural. Ela busca não somente desvendar a obra, mas também entender intencionalidades, significados subjacentes a relevância dentro de uma amplitude panorâmica das coisas. A crítica tem um papel essencial na mediação entre a obra e o público (o que é de grande interesse dessa pesquisa); ajudando a decodificar o que pode estar implícito em camadas despercebidas. Nesse sentido, ela pode ser uma espécie de ferramenta interpretativa, que pode enriquecer a experiência do espectador/leitor, oferecendo novas perspectivas e produções de sentido.

Além da questão artística, o conceito de crítica se estende a aspectos filosóficos, onde é vista como uma oportunidade de desafiar pressupostos, analisando argumentos com rigor lógico. A crítica filosófica não se limita a apontar falhas, mas também a construir novas compreensões sobre questões fundamentais, promovendo o progresso do pensamento humano.

No entanto, para o público em geral - aquele que consome as obras que serão criticadas - o papel do crítico é o do ajuizamento puro e simples, que geralmente será injustamente embasado em preferências pessoais, inseridas no julgamento de maneira preconceituosa e desrespeitosa. Em geral, a crítica não é meramente um ato de desaprovação; e pode também ser um reconhecimento do mérito e “inovação”

Além disso, o conceito de crítica evolui com o tempo e o contexto, refletindo mudanças nos valores culturais e nas práticas sociais. De fato, a pesquisa se sustenta exatamente nos aspectos dessas transformações. Na era digital, a crítica ganhou novas dimensões com o surgimento das redes sociais e das plataformas de opinião, democratizando quem pode ser um

crítico, mas também aumentando o desafio de manter a qualidade e a profundidade das análises. Na introdução desta dissertação, falou-se sobre como a crítica – mesmo que embasada nos critérios primordiais formalistas – passou por uma diferença de abordagem, em que esses critérios foram pareados com uma noção mais expansiva da interpretação de signos. É necessário, contudo, fazer um mergulho mais profundo no que são as noções de “valor” atribuídas ao resultado artístico; ainda levando em consideração as palavras de Terry Eagleton sobre o abismo hermético em que foram lançadas a produção e a avaliação de obras de arte no mundo da teoria literária.

Quando estamos falando do indivíduo que consome a arte, o “juízo de valor” de uma obra depende de muitos fatores pessoais. Esses fatores nem sempre estão em concordância com como essa obra seria julgada por quem a analisa do ponto de vista especializado. Assim, estabelece-se um nível de exigência crítica que para o indivíduo considerado “leigo” tem uma forma sinuosa e para o especialista, retilínea.

Segundo Eagleton, em quase todos os casos, a linha reta por onde caminha a crítica especializada não traz consigo para tal jornada uma noção muito justa de acessibilidade.

O que há de verdadeiramente elitista nos estudos literários é a ideia de que as obras literárias só podem ser apreciadas por aqueles que possuem um tipo específico de formação cultural. (EAGLETON, 2006, prefácio à segunda edição inglesa)

A afirmação de Eagleton estabelece linhas implícitas entre tudo que é “bom” aos olhos da crítica especializada e tudo que é “bom” aos olhos do indivíduo. Na interseção está o artista, que pode ser considerado “bom” se seguir as exigências da norma especializada ou “ruim” se seguir as exigências do mercado. É provável que sua produção não tenha a intenção de ser sugada unicamente por nenhuma das duas possibilidades; mas, seu sucesso e sua reputação dependerão, inevitavelmente, desse julgamento.

O juízo de valor a que se refere Terry Eagleton – como mencionamos na introdução desta dissertação – não tem uma natureza somente acadêmica. Os caminhos que levam uma pessoa – especializada ou não – a avaliarem o impacto de uma obra, passam por muitas variáveis particulares que podem interferir severamente na percepção daquele conteúdo. Em alguns casos, infelizmente, o julgamento é deteriorado por esse mesmo elitismo a que Eagleton se refere quando fala sobre algumas vertentes da teoria literária.

O crítico, apoiado em suas referências pessoais, determina até que ponto uma obra deixa de acessar as referências que ele também tem do que é considerado mandatário para a teoria. O formalismo entendia a literatura como uma linguagem erudita sempre em contraste com a

linguagem “comum”, o que, para Eagleton, funcionava como um marcador discriminatório: “Para identificar um desvio é necessário que se possa identificar a norma da qual ele se afasta” (EAGLETON, 2006, p.7).

Para exemplificar esta dinâmica, a pesquisa - em momentos distintos - lança mão de exemplos em que a crítica especializada teria sido o algoz da criatividade; o que, também, acabou produzindo impactos nas vidas dos artistas.

Como primeiro desses exemplos, a pesquisa acessa um conto que revela como a ficção ilustrou o problema da criação que “sofre” da falta de “profundidade”.

1.2 Suskind e a “Profundidade”

Em 1981, no livro *Um Combate e Outras Histórias*, Patrick Suskind começou um de seus contos da seguinte maneira:

A uma jovem de Stuttgart, que sabia fazer belos desenhos, um crítico, que não nutria más intenções e que desejava apenas ajudá-la, disse-lhe quando de sua primeira exposição: "Seu trabalho possui talento e expressividade, mas apresenta pouca profundidade. (SUSKIND, 1996, p. 9)

A declaração do crítico do conto *Atração pela Profundidade* passa despercebida pelos ouvidos da artista escrutinada; ao menos até o ponto em que ela transita elusivamente em círculos fechados, sem conhecer a luz da opinião pública. Isso muda assim que a declaração se transforma em texto e vai parar nas páginas de um jornal.

Quando alguém está diante de uma obra e a declara “sem profundidade”, a afirmação acabaria sendo só uma perspectiva singular; uma opinião única, talvez incapaz de atingir o artista. Contudo, assim que a citada opinião é impulsionada por um veículo “formador de opiniões”, ela se transforma em uma perspectiva que absorve tudo que esse espaço editorial representa; e não pertence mais somente ao crítico. A opinião alastra a “verdade” do ajuizamento.

Podemos discordar disso ou da qualificação, mas a tal discordância só é possível porque partilha modos de certas maneiras “profundas” de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social, e que não poderiam ser modificadas sem transformarem essa vida. (EAGLETON, 2006, p. 22)

Embora o conto de Suskind fale sobre a relação entre crítica e artes plásticas, não é como

se a mesma dinâmica fosse impossível em outros setores da produção artística. Para cada “filme de arte” lançado nos cinemas, há o seu equivalente defenestrado como escória mercadológica; e que será, possivelmente, acusado de ser “popularesco”. No mundo dos best sellers ou das faixas musicais que alcançam o topo de paradas, o ciclo é o mesmo.

Como vimos até aqui, Terry Eagleton já tinha demonstrado uma preocupação em desmembrar essas noções eruditas acerca da recepção artística, tornando-as “mais acessíveis”. A tentativa de diluir o peso da palavra “valor” sem retirar dela toda sua importância semântica, poderia ser um caminho para que fosse discutido o contexto em sua natureza direta, desaplicandodele o juízo de qualidade e considerando-o apenas um dado característico.

Contudo, o estabelecimento do juízo de valor fixa-se no que podemos entender como uma histórica organização de elementos sociais, que não funciona exclusivamente a favor da expressão e acaba, inevitavelmente, provocando o ímpeto do domínio intelectual de uns sobre os outros.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízo de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros. (EAGLETON, 2006, p. 24)

Toda a discussão em torno da pesquisa esbarra no ajuizamento inevitável da arte – como disse Eagleton ao apontar a “frequentemente invisível rede de categorias de valores”. Para justificar a “busca pela profundidade” da televisão no final da década de 90, vamos buscar na obra de Brett Martin (Homens Difíceis, 2014) as evidências de um cenário aniquilado do ponto de vista criativo, o que, é claro, transformava as audiências daquele período de “deserto”, em receptores igualmente vazios.

A TV foi em busca da “profundidade” e assim que a crítica considerou a busca bem-sucedida (pelas vias dramatúrgicas realmente transformadoras do canal HBO), as audiências também se transformaram e atribuíram a si mesmas outros juízos de valor. A imortal separação entre o que é bom e ruim chegou até a teledramaturgia; inaugurando derradeiramente as dinâmicas de erudição e acessibilidade sobre as quais Eagleton (2006) fala em seu texto.

Patrick Suskind não demora muito a atingir sua personagem pintora com a realidade de que as palavras do crítico haviam atravessado sua auto-estima de uma forma permanente. Suas

inseguranças começavam a demarcar território.

A jovem não compreendeu as palavras do crítico e logo esqueceu sua observação. Entretanto, dois dias depois, saiu no jornal um artigo do mesmo crítico onde se lia: “A jovem artista possui grande talento, e seus trabalhos, à primeira vista, causam uma agradável impressão; infelizmente, apresentam pouca profundidade”. A jovem começou então a refletir (SUSKIND, 1996, p.9)

Assim que a personagem do conto começa a questionar seus processos criativos, começa o tormento pessoal que a leva à completa ruína. Ainda que a opinião do crítico tenha sido apenas uma entre muitas; quando ela atinge o veículo propulsor (um jornal), ela se propaga numa cadeia replicativa descriteriosa, criada pelos que fazem do jornal um periódico com credibilidade reconhecida. Quem o faz, quem o lê... É um ciclo de signos de valor, contra o qual a obra “sem profundidade” da personagem se choca.

Desesperada para ser “aceita”; para cumprir as expectativas desse aglomerado de ajuizamentos, a artista do conto afunda em uma espiral de inseguranças. A crítica - supostamente desprovida de embasamento sólido – apenas satisfaz a voracidade elitista que a consome; e tal qual uma bala atirada a esmo, vai atingir não seu leitor, mas a artista que caiu no engodo, desavisada.

1.3 Lobato, Malfatti e a “Profundidade”

Anos antes de Patrick Suskind contar a história de sua pintora trágica, a arte moderna vivia uma trama similar como se ela fosse uma irônica coincidência.

A pintora Anita Malfatti havia acabado de voltar de uma viagem aos Estados Unidos, onde havia estreitado relações com artistas expressionistas. O Brasil, até então dominado pela presença do realismo, reconhecia a passos calculados vertentes como o futurismo, o cubismo, o impressionismo e tantas outras classificações que filtravam a idade por uma ótica lúdica e hermética.

Era uma ruptura significativa com as tradições e convenções artísticas estabelecidas no século XIX, caracterizando-se por uma estética que em nada lembrava o concretismo comum no território nacional. Os artistas modernistas não tinham nenhum interesse em reproduzir a natureza e tampouco as formas lineares da pintura tradicional. A beleza desse novo caminho estava na subjeção, no abstratismo e na simbologia. Para os pintores modernos, a complexidade

e a fragmentação eram intrínsecas.

Anita Malfatti havia voltado para o país trazendo consigo um trabalho que ajudou a estabelecer os conceitos centrais da arte moderna no Brasil, que incluíam a valorização da subjetividade, a experimentação com formas e cores, a ruptura com as formas tradicionais de representação e a busca por uma linguagem visual que expressasse as tensões e contradições da modernidade.

A recepção inicial, contudo, foi problemática. O escritor Monteiro Lobato conhecia o lúdico (como acesso ao universo folclórico), e era tão nacionalista quanto burocrático. Em 1917, foi convidado pelo jornal “O Estado de São Paulo” para apreciar e criticar a exposição de Malfatti, recém-inaugurada; e vanguardista do movimento modernista no Brasil.

Publicada logo em seguida, a crítica de Lobato começava suas linhas restringindo a arte aduas colunas distintas: aquela dos artistas que “veem as coisas normalmente e por isso fazem artepura” e aquela dos artistas que “veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes” (LOBATO, 1917). Em uma conclusão simplória, Lobato diz que a arte só é “pura” quando nega as formas oníricas, razão pela qual ele fala com escárnio de pintores como Picasso, por exemplo.

Era quase como se em 1917, o episódio entre Lobato e Malfatti fosse a concretização da ficção de Suskind (1996). Ao descrever as impressões do trabalho de Anita, o crítico não poupou doses de condescendência.

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades. Percebe-se de qualquer daqueles quadros como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.⁷

Lobato passa boa parte da crítica ao trabalho de Malfatti falando sobre seu desprezo pela arte moderna. As “qualidades” atribuídas à visão artística da pintora passam por seu filtro condescendente; incapaz de reconhecer e analisar a estética por uma perspectiva menos realista. As formas da pintura de Anita (e as vertentes modernas como um todo) são descritas como “arte caricatural” e essa argumentação reacionária do crítico ecoa o elitismo e preciosismo de grande

⁷ Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em: 03 fev. 2024.

parte da cobertura cultural da época.

Figura 3 - Trecho real da crítica de Monteiro Lobato



Legenda: O Estado de São Paulo em 20 de Dezembro de 1917.

Fonte: <https://www.soliteratura.com.br/premodernismo/premodernismo6.php>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Segundo relatos feitos após a publicação da crítica, as palavras de Monteiro Lobato atingiram a opinião pública como uma verdade determinante. O veículo, o autor, a escrita, atribuíram valor à opinião, que alcançou o leitor como se fosse uma ordem de validação indireta. Assim como um espetáculo da Broadway pode ser cancelado se a crítica do New York Times for ruim, a crítica de Lobato lesou a carreira da exposição de Malfatti.

Não há registros de que Anita Malfatti tenha respondido a Monteiro Lobato. Sua exposição ficou em cartaz até janeiro, mas é inegável os impactos da crítica do escritor na carreira da jovem pintora. “A artista tinha conseguido vender algumas de suas telas na noite de abertura da exposição de 1917. Ela precisava desse dinheiro para pagar um empréstimo que fizera para custear seus estudos na Alemanha... e nos Estados Unidos, mas alguns compradores desistiram da compra após a publicação da crítica no dia seguinte”, conta o professor de literatura e autor do material didático do Anglo, Maurício Soares Filho⁸

No conto de Suskind, a jovem pintora definha em busca de uma resposta sobre a “profundidade” jamais alcançada. Em 1917, a crítica de Monteiro Lobato também atingia Anita.

Além de dívidas, há quem diga que a recepção da crítica alterou a rota do trabalho de Malfatti. Ainda assim, alguns críticos afirmam que a aproximação de uma pintura mais realista que representasse o Brasil, se afastando das propostas das vanguardas, teria sido uma opção de Anita, apenas desencadeada por Monteiro Lobato⁸

Anita Malfatti e a personagem do conto de Suskind encontraram um destino diferente,

⁸ Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/atualidades/desavenca-modernista-por-que-monteiro-lobato-cancelou-anita-malfatti>.

muito mais duro. A crítica embasada em achismos, em juízos de valor sem contextualização, havia soterrado a personagem do conto com receios e ferido a personagem real com dúvidas. Anita foi atingida pela crítica de Lobato a ponto de considerar voltar ao realismo total das artes plásticas, abandonando suas descobertas e inspirações. Nesse caso, a crítica de ajuizamento moveu o artista e não a arte.

O mais curioso disso tudo é que Anita voltou dos EUA flutuando em nuvens de desconstrução visual, mas todas elas calculadas pela sensibilidade inerente ao processo da arte. A realidade não bastava para ela... era preciso desafiar a superfície das obviedades. Malfatti, enfim, teria pagado um preço justamente por ser profunda.

Essa dissertação começou falando sobre a crítica a partir de suas interpretações: A interpretação da crítica como identificadora de um “sistema de sinais”; a interpretação do crítico como um “juiz” de atributos pré-determinados; a interpretação da crítica bifurcada entre o “juízo de valor” e a busca pela “profundidade”.

Tais dinâmicas foram demonstradas a partir da crítica de Monteiro Lobato sobre o trabalho de Anita Malfatti e da crítica do conto de Patrick Suskind, que foram pareadas como exemplos do quanto o juízo de valor pode afetar diretamente a produção do artista. Esse impacto aparece no conto de uma maneira extrema; mas, é descrito no caso Lobato X Malfatti com uma pluralidade de relatos sobre o quanto pode ser acachapante lidar com a ótica que vemdo outro.

Logo em seguida, a busca pela “profundidade” foi centralizada no gênero teledramatúrgico; quando, a partir do final dos anos 90, essa mídia sofreu transformações consideráveis que reconfiguraram sua reputação. Para isso, o impacto da série *The Leftovers* perante a crítica especializada levantou a suspeita de que as narrativas intermediáticas e referenciais dessa era, afetavam diretamente espectadores e leitores.

2 ATRAÇÃO PELA PROFUNDIDADE: *THE LEFTOVERS* E OS SIGNIFICADOS OSCILANTES

Let the mystery be.

Iris Dement

2.1 *The Leftovers*: o livro, a série

A série *The Leftovers* mostra em sua primeira cena, uma mulher saindo de um supermercado. Ela fala ao celular enquanto o bebê que traz no outro braço chora sem parar. Para o espectador o que ela diz não tem nenhuma importância imediata, uma vez que a direção da sequência segue o bebê da rua para o carro, deixando evidente que o que está por vir não tem a ver com o que se diz e sim com o que se vê.

A mulher coloca o filho na cadeirinha, dá a volta até a entrada do motorista, se senta e de súbito, o choro da criança deixa de ecoar no veículo. A mulher olha para trás e o bebê não está mais na cadeirinha. Ela começa a chamar por ele; outros sons de vozes chamando por outras pessoas começam a vazar da distância atrás dela; ela sai do carro; há um outro menino gritando pela mãe logo adiante; a mulher começa a se desesperar; um som de outro carro correndo corta os gritos em volta e a mulher procura a origem do barulho a tempo de assistir, estupefata, carros se chocando uns com os outros.

É o dia 14 de Outubro de um ano não mencionado; e os espectadores saberão alguns minutos depois, que nesse dia aparentemente comum, ocorreu um fenômeno mundial sem precedentes, quando 2% da população desapareceu ao mesmo tempo, sem deixar rastros. Esse fenômeno ficaria conhecido como *A Partida Repentina*, descrito no livro original de Tom Perrotta da seguinte maneira:

E aí aconteceu. A profecia bíblica tornou-se realidade, ou ao menos parcialmente real. Pessoas desapareceram, milhões de pessoas ao mesmo tempo, em todo o mundo. Não era uma daquelas velhas histórias, nem uma lenda empoeirada [...] O “Arrebatamento” aconteceu nas cidades, com filhas de pessoas, com os seus, enquanto você mesmo estava dentro de casa. [...] “Aconteceu alguma coisa trágica”, repetiam os especialistas sem cessar. “Foi um fenômeno semelhante ao Arrebatamento, mas não parece ter sido de fato o Arrebatamento” [...] O interessante era que algumas das vozes mais destacadas na defesa dessa tese pertencia

m aos próprios cristãos, que não podiam deixar de notar que muitas pessoas desaparecidas no dia 14 de Outubro – hindus, budistas, muçulmanos, judeus, ateus, homossexuais, esquimós, mórmons ou o que diabo fossem – não tinham aceitado Jesus Cristo como salvador [...] O intuito era separar joio do trigo, recompensar os verdadeiros crentes e abrir os olhos do restante do mundo. Um Arrebatamento indiscriminado não teria nada de Arrebatamento. (PERROTA, 2012, p.10)

The Leftovers foi criada por Damon Lindelof e Tom Perrotta, baseada no romance homônimo de Perrotta. Chegou à televisão em 2014 na HBO e finalizou suas temporadas em 2017. Foram três temporadas que exploraram os impactos psicológico, emocionais e espirituais de um evento inexplicável: em um corriqueiro 14 de Outubro, 2% da população mundial desaparece sem deixar rastros. As pessoas simplesmente somem de onde estão, ao mesmo tempo, em uma fração de segundo. Imediatamente, começa-se a pensar no evento como "O Arrebatamento" do apocalipse bíblico; o que se descarta assim que percebe-se a aleatoriedade dos desaparecidos. Logo, denomina-se o evento como "A Partida Repentina". Esse fenômeno misterioso, que acontece sem qualquer explicação científica ou religiosa convincente, deixa os personagens e o mundo inteiro à deriva. Três anos se passaram e absolutamente nada aconteceu para explicar o fenômeno; o que, é claro, obriga as pessoas a voltarem para suas vidas, enquanto, ao mesmo tempo, lutam para encontrar sentido em um novo mundo marcado pela ausência e pela incerteza. A narrativa de *The Leftovers* começa na pequena cidade de Mapleton, Nova York, e seu objetivo é seguir os personagens que não foram levados. Entre os personagens principais estão Kevin Garvey, o chefe de polícia que não teve nenhum ente querido levado pela "Partida Repentina", mas que perdeu sua família nuclear por causa dela; Nora Durst, uma mulher que perdeu toda sua família no fenômeno e virou uma espécie de símbolo da tragédia; e os membros de uma seita misteriosa chamada Remanescentes Culpados, que adota o silêncio e a provocação como formas de lembrar o mundo do sofrimento contínuo.

A série estreou emocionalmente agressiva, com um destaque exacerbado para seu tom melancólico e introspectivo, que se refletia tanto na narrativa quanto na direção e na trilha sonora. Como veremos adiante, *The Leftovers* foi vendida como um mistério, mas ficou evidente que seu objetivo não era fornecer respostas claras sobre o evento central, preferindo explorar as complexas reações humanas diante da perda inexplicável e do luto não resolvido. A falta de uma resposta clara sobre o que havia acontecido com os desaparecidos tornava a retomada da rotina praticamente impossível. Cada episódio é uma exploração profunda dos dilemas existenciais e do trauma de cada um dos personagens, como no trecho do livro destacado abaixo:

Certa noite, diante da televisão, mudando de canal a esmo, Nora esbarrou com um conhecido episódio de Bob Esponja, aquele em que neva na Fenda do Biquíni. O

efeito sobre ela foi instantâneo e arrebatador: pela primeira vez em séculos, as coisas ficaram claras na sua cabeça. Sentiu-se bem, melhor do que isso. Não foi só o fato de que pôde sentir a presença do filho pequeno na sala, sentado bem ao seu lado, no sofá; às vezes era quase como se ela mesma fosse o próprio Jeremy, como se ela estivesse vendo o desenho através dos olhos do filho, experimentando o prazer desvairado que sente um menino de seis anos, rindo com tanta força que quase ficava sem fôlego. Quando terminou, Nora chorou duramente muito tempo, mas foi um choro bom, do tipo que deixa a pessoa mais forte. (PERROTA, 2011, p. 94-95)

Apesar da escrita de Perrota também privilegiar muito os aspectos emocionais, visualmente, a série também foi buscar enfatizar a sensação de isolamento e melancolia através de suas escolhas estéticas. Como já era comum na carreira de seu co-criador Damon Lindelof, *The Leftovers* desafiava as convenções narrativas tradicionais, utilizando técnicas como mudanças bruscas de tom, episódios focados em personagens específicos, e saltos temporais.

O elenco formado por Justin Theroux, Carrie Coon, Amy Brenneman, e Christopher Eccleston, ganhou certa notoriedade diante de performances sempre calculadas para representarem a intensa densidade emocional da produção. Inicialmente recebida com uma resposta mista do público, com o tempo a série ganhou aclamação crítica e desenvolveu uma base de fãs devotos; razão pela qual foi escolhida como exemplificação para essa pesquisa. Toda a relevância da série no mercado está quase totalmente amparada por sua reputação como produto da HBO e pelo seu reconhecimento crítico.

Ao longo de suas três temporadas, *The Leftovers* discutiu questões como a fé e a busca pela significação das coisas; e para isso acessou códigos referenciais que tornaram sua narrativa mais consistente. De fato, a série acabou se tornando um exemplo da busca pela “profundidade” porque ela acontecia não só entre os criadores da série, mas entre fãs e entre todos que se dispunham a analisá-la.

Os personagens do livro de Tom Perrota e os personagens da adaptação televisiva liderada por ele em parceria com o *showrunner*⁹ Damon Lindelof, estão vivendo a realidade do “arrebato” três anos depois que ele aconteceu. De fato, diante de um evento tão grandioso e que de certa forma confirma a existência de uma força maior, a sociedade entrou num estado de colapso religioso e filosófico, sobretudo porque acreditava-se que, em seguida, outro evento tão fenomenal quanto explicaria o que estava acontecendo.

Então, como seria possível voltar para a rotina depois de um acontecimento tão grandioso? E o mais importante: para onde foram esses 2% da população? Por que alguns não

⁹ A palavra *showrunner* se refere ao cargo elusivo de produtor executivo dentro da televisão americana. O criador de uma série – e em alguns casos um roteirista contratado – agrupa as funções de roteirista principal, produtor e consultor. O *showrunner* de uma série é quem toma todas as decisões sobre ela.

foram levados? Por que aquela pessoa ou aquela outra pessoa ficou entre *as sobras*¹⁰?

O mistério que ronda a série impôs seu potencial para o roteirista Damon Lindelof de uma maneira particular. A figura de Damon é importante para que se faça uma correlação entre o poder da crítica e os impulsos criativos que podem surgir a partir dela (como essa pesquisa tem exemplificado desde então).

Damon Lindelof foi um dos criadores e principais roteiristas de *Lost*¹¹, e durante seu trabalho na série, experimentou tanto sucesso quanto frustração. *Lost* se tornou um fenômeno cultural após sua estreia em 2004. Inicialmente, aclamada por conta de sua narrativa fragmentada, que exigia que os espectadores estivessem o tempo todo atentos aos acontecimentos, *Lost* foi um dos títulos da Terceira Era de Ouro que confirmaram e melhoraram o andamento do mercado teledramatúrgico ao continuarem inovando em conteúdo de forma.

No entanto, conforme a série progredia, Lindelof e sua equipe enfrentaram o desafio de manter o mistério e a complexidade sem perder a coesão narrativa. A pressão para atender às expectativas crescentes dos fãs e dos executivos da emissora ABC foi intensa. A série, sem saber quando seria encerrada, se desenvolvia em torno de perguntas e mistérios e ao passo em que se tornava uma série de referência para o que era possível na televisão de rede, também enfrentava muitas cobranças para que entregasse algo de concreto para a audiência.

E foi o constante desejo dos espectadores por respostas imediatas aos mistérios que frustrou Lindelof imensamente. Damon tinha uma visão mais filosófica e aberta sobre a série e frequentemente queria explorar os temas de fé, destino e moralidade. Tais questões para ele sempre foram mais interessantes que os maneirismos da narrativa misteriosa central. Enquanto isso, muitos espectadores queriam soluções concretas para os enigmas apresentados. Isso levou a um conflito entre a abordagem criativa desejada por Lindelof e as demandas de uma base de fãs que ansiava por uma narrativa mais fechada.

Além disso, a falta de um plano claramente definido desde o início da série gerou críticas. Na época, a rede ABC ainda estava atrelada às convenções mercadológicas da era pré-Terceira Era, que sempre privilegiou números e longevidade. Sem um plano para encerrar, percepções de que algumas reviravoltas e resoluções de trama pareciam improvisadas foram surgindo. A

¹⁰ “As Sobras” seria a tradução literal do título da série, *The Leftovers*. Contudo, no Brasil, a Editora Intrínseca traduziu o título como *Os Deixados Para Trás*, o que causou uma extrema confusão com a saga *Deixados Para Trás*, que não tem nenhuma ligação com o trabalho de Perrota e totalmente criada a partir das teorias religiosas sobre o fenômeno.

¹¹ *Lost* ficou no ar entre 2004 e 2010; e contava a história de um grupo de sobreviventes de um desastre de avião que ficavam presos numa ilha cheia de mistérios. Foi considerada uma das obras mais importantes da Terceira Era de Ouro da Televisão.

tensão entre a liberdade criativa e as limitações de uma produção televisiva longa foi um desafio constante. A decisão de encerrar a série após a sexta temporada veio como um alívio para Lindelof, que pôde organizar os acontecimentos de uma maneira que pudesse dar as respostas esperadas e mesmo assim continuar sua exploração filosófica e espiritual. Contudo, o final emocional provocou críticas negativas severas e a série acabou ganhando o estigma de ter sido uma produção que não resolveu suas tramas satisfatoriamente.

Figura 4 - Matéria falando sobre o acordo entre produtores e executivos



The image shows a screenshot of a news article from G1. The article is titled "ABC anuncia três últimas temporadas de 'Lost'" and is dated 07/05/07. The main text states that the series will have 48 more episodes and that the producers and executives have agreed to a final date for the series. A photo of actor Rodrigo Santoro is included, along with a caption identifying him as being in the cast of "Lost". There is also a sidebar with navigation links and a small poll titled "Enquete: qual a melhor temporada de 'Lost?'".

G1
07/05/07 - 14h31 - Atualizado em 07/05/07 - 15h09

ABC anuncia três últimas temporadas de 'Lost'

A série terá mais 48 episódios.
"Lost" já recebeu o Emmy em 2005 e com o Globo de Ouro em 2006.

Hollywood Reporter

Tamanho da letra
A- A+

editorias
Primeira Página
Blogs e Colunas
Brasil
Carros
Ciência e Saúde
Cinema
Concursos e Emprego
Economia e Negócios
Esporte
Mundo
Música
Planeta Bizarro
Política
Pop & Arte
Rio de Janeiro
São Paulo
Tecnologia e Games
VC no G1
Vestibular e Educação
Vídeos
Todas as notícias

G1 especiais
Carnaval 2011
Virada de Ano
Mais especiais

saiba mais
Matthew Fox, o Jack de 'Lost', deve participar de 'Speed racer'
Turma da Mônica parodia 'Lost' e flerta com animê e mangá
Criador de "Lost" vai dirigir novo "Jornada nas estrelas"
Lost: desespero dentro e fora da ilha

A ABC marcou data para o fim de "Lost". A série terá mais 48 episódios ao longo de três temporadas.

Os produtores-executivos de "Lost" Damon Lindelof e Carlton Cuse, que vinham falando abertamente em estabelecer um final para o programa, assinaram contrato para permanecer na série enquanto ela durar. Seus acordos, cada um na casa dos oito dígitos, incluem serviços para o programa e também o desenvolvimento de novos projetos ao longo de vários anos, a partir de quando "Lost" terminar, durante a temporada 2009-2010.

Enquete: qual a melhor temporada de 'Lost?'
"Devido à natureza única de 'Lost', sabíamos que seria necessária uma data final para manter a integridade e a força do programa consistentes o tempo todo e para dar ao público a recompensa que merece", disse o presidente da ABC Entertainment, Stephen McPherson.
Lindelof afirmou que ter um final em vista é "incrivelmente libertador". "É como se

Fonte: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL32610-7084,00-ABC+ANUNCIA+TRES+ULTIMAS+TEMPORADAS+DE+LOST.html>. Acesso em: 02 set. 2024.

A experiência com *Lost* deixou uma marca em Lindelof, que mais tarde admitiu ter ficado afetado pela pressão e pelas críticas recebidas. Apesar de tudo, Lindelof aprendeu com as frustrações de *Lost*, e foi por conta da citada experiência que chegamos até *The Leftovers*, que foi uma resposta direta ao que aconteceu.

Conhecido por esse trabalho à frente de *Lost*, Lindelof trazia consigo a reputação de ser

um criador incapaz de resolver as complexidades de sua criação. *Lost* já havia terminado, em 2010, sob protestos de uma audiência insatisfeita com as decisões do criador; e inconformada com a ausência de resoluções mais objetivas. Mais tarde, Lindelof teria admitido que seu “erro” foi provocar os espectadores com mistérios, quando o mais importante eram os personagens.

Sobre isso, ele disse em entrevista ao site *Esquire*¹²: “*Conforme a primeira temporada foi chegando ao fim, as pessoas me diziam: é bom você ter respostas para todas essas perguntas. E eu só pensava: ah não*”.

A decisão de se envolver com a adaptação do livro de Tom Perrota para a televisão parecia – para os fãs de *Lost* e para os especialistas em entretenimento – uma ousadia inesperada. Se havia sido tão difícil lidar com a insatisfação das pessoas sobre a resolução do mistério, por que trabalhar em cima de outro?

Tom e eu sabíamos muito bem, desde o começo, que nós não íamos falar sobre o mistério. Nós estávamos muito mais interessados nas ramificações emocionais de se viver num mundo onde uma coisa como essa aconteceu e não foi resolvida. Essa é quase uma resposta direta ao modo como *Lost* terminou. O problema de resolver mistérios é que sempre haverá um certo nível de insatisfação e irritação – porque a resposta nunca será tão excitante quanto o mistério. Com *The Leftovers* vamos somente abraçar a ideia.¹³

Não podemos deixar de destacar a interessante e inesperada correlação – quase acidental - entre o que foi descrito nesta pesquisa sobre os poderes transformadores da crítica. Assim como aconteceu com Anita Maltatti – impactada pela crítica de Monteiro Lobato - o *showrunner* Damon Lindelof foi impactado pela recepção da crítica sobre a série *Lost* o suficiente para que seu trabalho seguinte - que tem o mistério sem olhar para o mistério – fosse uma resposta direta às críticas. Quando *The Leftovers* começou, ele queria que o público só pensasse nos personagens; e que deixasse para trás – como foram deixados para trás os protagonistas da história – a necessidade de descobrir o “por quê”.

E esse era um compromisso tão forte para ele, que na segunda temporada da adaptação, a música de abertura da série foi usada para dizer o seguinte:

*Todo mundo está se perguntando de onde eles vieram
 Todo mundo está preocupado com para onde eles vão depois que tudo acabar
 Mas, ninguém sabe ao certo e é desse jeito mesmo pra mim
 Eu acho que só vou deixar o mistério ser o mistério*

¹² Fonte: <https://screenrant.com/lost-show-ending-controversy-damon-lindelof-response>. Acesso em: 03 fev. 2024.

¹³ Fonte: <https://screenrant.com/lost-show-ending-controversy-damon-lindelof-response>. Acesso em: 03 fev. 2024.

*Alguns dizem que eles foram para sempre
 Alguns dizem que eles vão voltar
 Alguns dizem que eles descansam nos braços do Senhor
 Alguns dizem que eles voltarão em um jardim
 Alguns dizem que eles foram para um lugar chamado glória
 E eu não estou dizendo que isso é um fato
 Mas ouvi que eles estão na estrada para o purgatório
 E eu não gosto do jeito que isso soa
 Eu acredito no amor e vivo minha vida de acordo com isso
 Mas eu escolhi deixar o mistério ser o mistério¹⁴*

Enquanto esteve no ar, *The Leftovers* fez o público se perguntar o que realmente teria acontecido naquele 14 de Outubro. Contudo, está na maneira com que Damon Lindelof resolveu contar aquela história, a chave para que possamos entender como o público foi convencido a acreditar na força além do mistério; um processo que o autor da pesquisa acompanhou durante os três anos em que produziu críticas para cada um dos 28 episódios da série.

2.2 *The Leftovers* e a comunidade crítica

Cabe à pesquisa apresentar a argumentação que discutirá o papel da intermídia na construção de *The Leftovers* e das críticas escritas sobre ela; além do quanto isso se relaciona com o que chamaremos - a partir do artigo de Claus Cluver - de “iluminação mútua das artes”. Porém, cabe tentar estabelecer uma conexão entre o ajuizamento promovido por Monteiro Lobato na crítica do jornal O Estado de São Paulo e a crítica no conto de Patrick Suskind, que numa irônica coincidência, afligem a artista real e a artista inventada, transformando-as criativamente.

Os dois exemplos foram trazidos à tona para ilustrar como a crítica pode ter um papel fundamental não só na construção de uma identidade artística, mas também na maneira como o artista se afeta e se transforma segundo sua relação com uma opinião especializada (que, eventualmente, pode afetar ainda que não seja). Porém, ao mesmo tempo, esse trabalho também pretende ilustrar o que pode acontecer quando a crítica impulsiona ao invés de travar; entregando o resultado disso a um importante tipo de propulsor: o leitor; que reage estendendo os processos analíticos e referenciais do texto. A crítica, nascida desse terreno dialético com o leitor, pode ser capaz de poderes tão colossais quanto o da ceifação da criatividade? Seria a crítica capaz do contrário? Teria sido esse aspecto, essencialmente, que garantiu à *The Leftovers*

¹⁴ Tradução da canção “Let the Mystery Be”, de Iris Dement, faixa do álbum *Infamous Angel*, de 1992.

sua sobrevida?

Em seus três anos de vida, a série nunca apresentou resultados mercadológicos significativos, mas teve, em todos eles, uma resposta intensa de seu pequeno público e, sobretudo, da crítica. Na figura abaixo, inclusive, Damon Lindelof usa o próprio Instagram para agradecer pela grande movimentação da comunidade da crítica especializada diante do anúncio da exibição do episódio final.

Figura 5 - Publicação do instagram de Damon Lindelof



Fonte: https://www.instagram.com/p/BU7mgdTd8_8/?igsh=em52M2w5NmZvcHpv. Acesso em: 03 fev. 2024.

Ao agradecer à comunidade da crítica especializada pela boa recepção da série, Damon Lindelof estava confirmando que seu trabalho à frente do desenvolvimento da produção estava diretamente atrelado ao quanto essa mesma produção exibía características consideradas suficientes para passar pelo crivo dos “especialistas” (incluindo o canal onde era exibida; seu público-alvo atrelado ao nome de seu criador; e os métodos narrativos referenciais). *The Leftovers* havia começado em um livro, passou para a série de TV e então, fez a volta e se tornou texto novamente, através da crítica oficial e da crítica amadora indireta. E a crítica moveu sua “mitologia” e garantiu-lhe mais tempo de tela.

Na ocasião da renovação da série para sua última temporada, Damon mencionou a cobertura da crítica especializada como uma das grandes responsáveis pela oportunidade de

encerrar a históriano terceiro ano, mesmo com números de audiência tão baixos.

Em nome da nossa incrível equipe e do nosso maravilhoso elenco, estamos tremendamente gratos à HBO por nos dar a oportunidade de concluir nossa série nos nossos termos. Essa é uma oportunidade rara e temos toda intenção do mundo em aproveitá-la ao máximo. E mais uma coisa: nós somos abençoados por termos o imenso apoio da nossa pequena base de fãs e de termos ao nosso lado a poderosa voz da comunidade crítica¹⁵

A transposição midiática que também chamamos de “adaptação”, também surge nesse texto como um dos traços mais intrigantes dessa relação entre obra/crítica/leitor; uma vez que, no caso de *The Leftovers* esse foi um processo diferenciado; e que veremos a seguir com mais detalhes.

2.3 Transposição midiática: do livro para a série

Embora o mercado dramaturgico esteja cercado de exemplos da transposição da mídia impressa para a mídia audiovisual, nem sempre esses exemplos compartilham da mesma natureza ou método. Sendo a transposição midiática um processo de adaptação de um conteúdo ou narrativa de um meio para outro, manter sua essência e reformular sua forma e expressão para adequá-la às características e limitações do novo meio, pode ser um processo que exige muito mais que a simples reprodução narrativa e estética. Este processo é comum na indústria do entretenimento artístico, onde obras literárias são transformadas em filmes, peças de teatro, séries de televisão, histórias em quadrinhos, etc. Cada mídia possui suas próprias linguagens, técnicas e convenções, o que exige um cuidado especial para que a transposição preserve a integridade do material original, ao mesmo tempo em que explora as potencialidades do novo formato.

Uma das principais questões na transposição midiática é como conseguir adaptar sem perder a essência, ao mesmo tempo em que se respeita o material original não como uma fonte sacra e sim como um ponto de partida. Há questões acerca do quanto de material original está disponível e se utilizá-lo até seu esgotamento faz parte das propostas criativas vigentes. Na adaptação de um livro para um filme, roteiristas e diretores precisam encontrar equivalentes

¹⁵ Fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/leftovers-renewed-third-final-season-845724/>. Acesso em: 03 fev. 2024

visuais para a linguagem escrita, desde que os objetivos se concentrem na bifurcação entre inspiração e referência. Além disso, é necessário condensar ou expandir eventos para se adequar ao tempo de tela e considerar o ritmo e o impacto visual de cada cena.

Em seu artigo “Modos de ver, modos de ler, modos de ser: Tópicos da transposição midial” (2017), Maria Cristina Ribas enfatiza a natureza desse processo como aquela que fulgura entre os melhores exemplos do conceito de Intermidialidade.

Nesta demanda de analisar a migração entre mídias, com ênfase na adaptação, instala-se, então, o estudo das Intermidialidades.. Entendendo a Intermidialidade como área de convergência de discursos da qual a literatura participa efetiva e assiduamente, nossa perspectiva lida com a relação intermidial texto literário / livro de literatura e adaptação fílmica / cinema. Esta é a razão pela qual nos detemos na transposição midial ou midiática. (RIBAS, 2017, p. 2879)

Esse processo não se limita à tradução literal de uma forma de arte para outra; é necessário compreender que a interpretação é parte essencial do caminho da transposição. Em muitos casos, adaptações bem-sucedidas trazem algo novo ao material original, reimaginando o que está impresso à luz das oportunidades apresentadas por uma nova mídia. No caso da adaptação de *The Leftovers*, por exemplo, tal reinvenção extrapola, inclusive, o “básico” do método, que geralmente se desenvolve através da expansão de subtramas ou de supressão e criação de personagens. A transposição de *The Leftovers* vai um pouco além.

Há preocupações nesse cenário, inevitavelmente. No processo de transposição midiática certas nuances e sutilezas do material original podem se dissolver, especialmente quando falamos dos alcances literários especificamente atrelados à onisciência do narrador, que é capaz de ouvir pensamentos e descrevê-los; tornando a transposição dessas percepções mais difíceis que aquelas que representam apenas aspectos factuais. Então, quando consideramos que a narrativa de *The Leftovers* privilegia o existencialismo, a ideia de transformá-lo em uma mídia audiovisual parece ainda mais ambiciosa.

Além disso, questões práticas como orçamentos, limitações tecnológicas e expectativas do público podem influenciar decisões criativas, levando a concessões que podem alterar significativamente a obra adaptada. Tom Perrota, o autor de *The Leftovers*, não tinha em mente que seu livro seria adaptado; muito menos que a marca da HBO influenciaria na citada transposição; ou mesmo que o nome de Damon Lindelof por trás dela também fosse interferir em como a adaptação seria percebida.

Um exemplo interessante disso está em considerar que caso a transposição do livro para a série não fosse feita para a HBO, talvez o tom tivesse privilegiado menos a psiquê e mais o

enredo; e caso Damon Lindelof não tivesse sido escolhido para criar a adaptação, é bem provável que o mistério se transformasse no objetivo de quem pegasse a transposição. Damon, como vimos até aqui, não estava mais interessado em dar respostas, mas em evoluir dentro de um estudo de personagens. Sua presença pode ter sido fundamental para que a adaptação ocorresse dentro das expectativas de alguns dos leitores do livro (que já conheciam o conteúdo bem pouco factual da trama).

Em resumo, a transposição midiática é um processo rico e complexo que exige uma compreensão profunda das diferenças e semelhanças entre mídias.

Em tal perspectiva, literatura e cinema são consideradas mídias (no sentido de meios de comunicação) que contêm outras mídias (meios) e são veiculadas em mídias (no sentido de suportes, tais como imagem, som, palavras escritas e faladas, arquivos digitais). A transposição trata-se, portanto, de um processo em cadeia mediante articulações, combinações, traduções, rasuras, apagamentos, distorções, apropriações entre mídias (meios e suportes), de modo a resultar em novas textualidades que diferem, às vezes de maneira radical, das obras isoladamente consideradas. (RIBAS, 2017, p. 2879-2880)

O estabelecimento das expansões mencionadas representa tanto um desafio quanto uma oportunidade para os criadores de adaptar histórias de maneiras inovadoras, ampliando seu alcance e impacto emocional. Cada adaptação bem-sucedida - e em alguns casos até nas que não são - demonstra como uma história pode transcender seu meio original, encontrando novas formas de ressoar com audiências em diferentes formatos e contextos.

O grande diferencial da adaptação de *The Leftovers* está, justamente, na maneira como ela transcende o objetivo inicial de reimaginar o conteúdo do original; ultrapassando as linhas da mídia literária para a tela durante o período em que a matéria-prima ainda norteava os contextos, até chegar de volta ao papel, quando o material original se esgotou, mas seu autor resolveu continuá-lo como roteiro e não mais como literatura.

Esse foi um processo ousado, que até mesmo se pode encontrar em obras adaptadas exclusivamente por terceiros, mas poucas vezes em obras tuteladas pelo próprio autor do original. Se Tom Perrota precisou ampliar seu olhar sob a própria obra para continuá-la a partir da transposição midiática, a análise dos resultados finais desses processos também precisou ser reconfigurada. Sob esse aspecto, não poderia haver melhor obra para investigar a partir dos efeitos da intermedialidade.

A flexibilização do olhar é, pois, fundamental para o trabalho do pesquisador e crítico, nessa área de interrelações sistêmicas. Para um estudioso das intermedialidades, não há como pensar a obra de arte de maneira isolada, absoluta e modelar, fora das relações de combinação, justaposição, referências. Os objetos em

consórcio presidem relações que só podem se materializar pela eficácia das transposições. (RIBAS, 2017, p. 2881)

Evidencia-se, portanto, na prática da crítica que suporta os métodos intermediáticos, uma pré-disposição à análise interpretativa; que como diz Maria Cristina Ribas em seu artigo, é mais compatível com efeitos de sentido e não com julgamentos puramente técnicos.

Por este viés multifacetado, examinar as releituras de literatura para o cinema significa não julgar ou hierarquizar as obras em jogo, procedimento que reduziria drasticamente a sua potência significativa. Interessa -nos, portanto, não enquadrar as obras analisadas e em escalas de valores, mas sim compreender a gênese do conjunto de procedimentos desenvolvidos para a transposição de uma mídia a outra e os seus efeitos de sentido. Obviamente, dentre os estigmas – ou antolhos – que reduzem drasticamente nossa visão, está a questão dos produtos da cultura de massa, os quais aprendemos a reconhecer e rapidamente depreciar. (RIBAS, 2017, p. 2881)

Sobre isso, Maria Cristina ainda atribui à prática da valoração ao empobrecimento de toda a potencial amplitude trazida pelo advento da intermídia como parte de uma tendência vigente que facilitou, sobretudo, o acesso ao que é considerado substancial nas artes.

Acrescente-se o fato de que há uma demanda crescente pela autoimplicação nos processos de produção de sentido e eventos, *pari passu* à percepção não hierárquica da presença do outro como força reconhecidamente atuante. A Desconstrução (DERRIDA, 1995) a ela vancou uma implosão das hierarquias discursivas, reação em cadeia, que implica: descentramento, desconstrução da sequência linear de origem, meio e fim, bem como do primado da continuidade, o que sinaliza a dissolução de padrões dicotômicos do pensamento. Pensando comparativamente nas relações entre linguagens, entre mídias, a implosão em cadeia vai abalar a noção de valor que define o artístico e o literário, sistema de valoração que, por sua vez, prescreve o cânone e o derroga como ponto de origem. (RIBAS, 2017, p. 2883)

Ao discorrer sobre o erro de se buscar “fidelidade” ao material original, o artigo de Maria Cristina Ribas se encaixa mais uma vez na estrutura que levou *The Leftovers* a ser considerada por essa pesquisa como um bom exemplo das ações intermediáticas. A presença do escritor da obra – Tom Perrota – na sala de roteiristas não intimidou o processo de adaptação; que após o esgotamento do material literário, trouxe consigo o interesse de Perrota em continuar com seus personagens à luz de uma nova mídia e de uma interpretação que não era necessariamente a dele.

Tom Perrota e Damon Lindelof criaram uma transposição que expandiu seus critérios a ponto de tornar-se adaptada e original, ao mesmo tempo, sem que isso representasse exatamente a “morte” de um sistema para o outro.

Reiteramos que o equívoco está ligado à noção de comparação como ajuizamento e

hierarquização entre as obras em diálogo, ao partir do pressuposto de que o texto adaptado é inferior à obra de partida, que o cinema, como produto da cultura de massa, vai necessariamente distorcer o sentido ‘original’, desaturizá-lo. Em outras palavras, a crença e os juízos de valor são fatores condicionantes e pregam que uma releitura/reescritura (adaptação) jamais conseguiria reproduzir os efeitos do literário em outra mídia e suporte. Ora, em se tratando de migração entre mídias, a cópia fiel é inviável. Trata-se de um postulado advindo do senso comum e de uma visão comparatista que institui a adaptação como aporia, impasse inexpugnável sem qualquer possibilidade e ainda responsável por ferir a sacralidade do literário. E mais: de monstruoso desconhecimento no modo de criação artística. (RIBAS, 2017, p. 2882 – 2883)

A recepção crítica de *The Leftovers* em âmbito internacional e seu papel na relação de longevidade do produto final está claro. Mas, a pesquisa também tem interesse em discutir a ligação entre obra, crítica e leitor por uma perspectiva mais específica, levando em consideração a experiência do autor da pesquisa analisando os episódios e verificando a recepção desses leitores ao texto crítico.

Com isso, surgem algumas perguntas: Por que as críticas de *The Leftovers* exigiram que se “escavasse os baixos fundos” da obra? E como as convergências midiáticas da série – desvendadas na crítica – desempenharam um papel essencial no reconhecimento de um leitor ativo? Estamos falando de uma obra que absorveu intensamente os códigos de amplitude da intermídia, e que, portanto, também aumentou as expectativas quanto ao nível de “solo escavável” que ela tinha a oferecer.

O próximo passo será demonstrar – através da experiência do autor da pesquisa com as críticas da série – como a linguagem intermediária e referencial proporcionou à produção crítica, um mergulho substancial no estudo de signos e alegorias. A cada nova crítica publicada, esse texto crítico encontrava-se com leitores ávidos por mais exercícios de significação; moldados a partir de uma série de características que continuarão a ser mencionadas na dissertação e que geralmente estão convergidas nos nomes por trás da obra e do veículo que a disponibiliza.

É o momento de explorar e compreender o que as teias de significação relacionadas ao já mencionado trabalho de Michel Foucault, têm a dizer sobre como elas se entrelaçam na construção dos significados sociais. É importante dizer que os discursos - entendidos como sistemas de significação - são instrumentos que exercitam a individualidade. Contudo, também é perceptível que as produções de sentido (apesar de se estabelecerem como múltiplas em possibilidades) ainda se oferecem como escopo analítico para as obras artísticas que supõem-se enriquecidas por sua forma intermediária. Ainda precisamos falar sobre elas; estudá-las; desafiá-las; ainda precisamos tornar relevante o espaço dialético, porque, de fato, está na busca pelo enquadramento inconsciente da crítica como “assessora de interpretações”, o detalhe que

provoca o andamento da pesquisa. É para tal direção que iremos nos capítulos posteriores.

3 ESCAVADOR DOS BAIXOS FUNDOS: A CRÍTICA QUE MUDA A ARTE

A interpretação se converteu finalmente,
numa tarefa infinita.

Michel Foucault

3.1 *Allegoria / Semeion*: o que fala mas não tem linguagem

A fé cênica talvez seja o conceito artístico que mais se aproxime do que é acreditar na linguagem que não é exatamente o que é. Esse conceito se refere à capacidade dos atores de acreditar e se envolver completamente na realidade ficcional que estão representando no palco. Essa "fé" não implica uma crença literal nos acontecimentos e nem em tudo que constitui a cena; como por exemplo quando objetos ocupam funções que não necessariamente representam o papel para os quais foram criados. A lógica não é lógica, mas ela existe a partir do ponto em que as emoções reagem verdadeiramente.

A ideia de fé cênica também é essencial para o público, que exercita sua noção de realidade através de uma perspectiva menos cristalizada. Mundo “real” e mundo imaginário se fundem graças à capacidade das coisas de não serem exatamente o que elas são; graças ao exercício da interpretação. Na dialética da fé cênica com o público, vale transgredir os signos e provocar o espectador a enxergar as mesmas coisas ocupando na encenação uma interpretação diferente.

Em *Theatrum Philosophicum* (1980), Michel Foucault fala sobre a linguagem nas culturas indoeuropeias produzindo dois tipos de suspeita:

A primeira é de que a linguagem não diz exatamente o que diz. O sentido se apreende e que se manifesta de forma imediata, não téra, porventura, realmente um significado menor que protege e encerra; porém, apesar de tudo transmite outro significado; este seria de cada vez o significado mais importante, o significado que está por baixo. Isto é o que o gregos chamam *allegoria*¹⁶ [...] Por outro lado, a linguagem engendrou esta outra suspeita: que, em certo sentido, a linguagem rebaixa a forma propriamente verbal, e que já muitas outras coisas que falam e que não são linguagem [...] pode ser que haja linguagens que se articulem em formas

¹⁶ Allegoria (alegoria): conceito filosófico e figura de retórica.

não verbais. Isso equivale ao *semeion*¹⁷ dos gregos. (FOUCAULT, 1980, p. 6)

Até esse ponto, falamos na pesquisa sobre a crítica como um sistema de sinais categorizados em uma percepção mais catalogável que sensorial. Mas, é evidente que a pesquisa quer chegar ao lugar em que, na construção do texto crítico, resida um número de coisas maior que um ranking de normas bem utilizadas.

É curioso pensar na palavra “Profundidade” – tão repetida na dissertação – como uma ilustração (ou alegoria) de tudo aquilo que não está na superfície dessas normas que ajudam a sistematizar a arte, colocando-a em lugares imediatamente reconhecíveis. Passeamos pelo reconhecimento dos símbolos, porque, enfim, é necessário que se conheça o que você pretende tentar transgredir, ainda que tal transgressão seja somente uma afirmação provocativa. A crítica formalista não é a “vilã” que categoriza - com seu classicismo ocasional - aquilo que é bom ou ruim. Mas, precisamos nos perguntar como seria tentar um texto crítico que partisse de um outro lugar; um lugar que não apenas detecta regulações, mas que está disposto a olhar paratodas as linguagens que se amontoam nas boas dramaturgias da Terceira Era do Ouro da Televisão; que está disposto a “cavar”.

Não podemos deixar, também, de reconhecer a quase automatização dos processos da escrita de uma crítica, que levam em consideração todas essas normas e sistemas de sinais. A cada novo longa-metragem, a cada novo episódio, a cada novo capítulo; a escrita segue a sua estruturação básica, com uma introdução conceitual; um resumo da obra para que os leitores que não a assistiram saibam do que se trata; uma avaliação de atuações e escolhas estéticas; para, enfim, encerrar com algumas linhas conclusivas sobre a importância da obra (se ela tiver uma).

Percebam que na fria lista de procedimentos, há pouco espaço para o desenvolvimento de um raciocínio artístico distinto; que considere aspectos menos diretos ou que vasculhe por detalhes dessa obra que possam ser discutidos no acesso a ela. Também podemos considerar esse processo um “aprofundamento” do ponto em que os símbolos deixam de ter apenas uma única “linguagem”. O crítico passa a ser quem rastreia as outras camadas, afim de entregá-las ao escrutínio público, esperançoso de que outros significados ampliem a compreensão da obra.

É sobre isso que Michel Foucault fala quando analisa Nietzsche, Freud e Marx em *Theatrum Philosophicum*.

Nietzsche denuncia manifestamente que esta profundidade implica a resignação, a hipocrisia, a máscara; ainda que o intérprete, quando recorre aos símbolos para denunciá-los deve descender ao longo de uma linha vertical e mostrar que a

¹⁷ *Semeion* (simiologia): área que se concentra em compreender os sistemas de significação da sociedade.

profundidade de integridade é realmente algo muito diferente do que parecia. É necessário, portanto, queo intérprete desça, que se converta, como disse Nietzsche, no bom escavador dos baixos fundos (FOUCAULT, 1980, p.11-12)

É possível estabelecer que estamos no campo da “interpretação”; e que o que pretende-se demonstrar no uso das palavras de Foucault é uma correlação entre o ato de interpretar e seu “valor” na dialética com aquele que acessa essa interpretação. Embora esse seja o caminho pretendido pelo presente estudo, não se pode lançar mão da obra de Foucault como determinante para o exercício da “escavação interpretativa”. De fato, em *Theatrum Philosophicum*, Foucault desafia o mergulho nos territórios interpretativos, colocando a prática como uma espécie de espiral interpretativa infinita, que acaba sendo, por si, infrutífera.

Se a interpretação não se pode nunca acabar, isto quer simplesmente significar que não há nada a interpretar. Não há nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo tudo já é interpretação, cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação o de outros símbolos (FOUCAULT, 1980, p.16)

Sendo assim, ainda que sob o risco de transgredir essa noção, precisamos reconhecer a experiência do autor da pesquisa como crítico - uma profissão muito ligada, enfim, aos domínios da interpretação - mas, como prevê esse texto dissertativo, considerando esse “ciclo interpretativo” como uma vantagem no discurso. Não seria também o julgo da interpretação uma outra interpretação? Todas as “escavações” não seriam um caminho em busca da “profundidade”? Há realmente um “escavador”? Qual obra foi escolhida para se “escavar”? E o que se pôde trazer de conhecimento para os leitores, que fosse suficiente para desafiá-los a manter a roda girando; ou quem sabe, eventualmente, para fazê-los escavar? “Escavar” aqui não seria, no final de tudo, uma alegoria para “interpretar”?

3.2 Espectador e leitor modelo

Para uma grande parte dos consumidores de um produto artístico – seja ele audiovisual ou literário – a crítica funciona como uma etapa opcional de interlocução com a obra. Algumas pessoas leem a crítica de algo que elas não viram em busca de elementos que as convençam a consumir ou não tal produto; e outras pessoas leem a crítica de algo para validar suas próprias impressões a respeito. O que existe em comum entre esses dois tipos é a exigência de uma

informação prévia.

Para os leitores que não consumiram ainda a obra em questão, o interesse em fazê-lo parte de uma conexão direta com alguns dos elementos que compõem essa obra: seu título, sua propaganda ou mesmo a produção pregressa de seu executor. Mesmo que de uma maneira muitíssimo indireta, algum sinal de conhecimento antecessor é que vai engatilhar o interesse em conhecer uma obra tomando a crítica como primeiro passo para tal.

Para os leitores que já conhecem a obra e buscam a crítica como forma de diálogo, a necessidade de conhecimento prévio reside no ato por si só. O leitor assistiu, ouviu, sentiu aquela obra e foi buscar na crítica o material que confirma ou contesta suas ideias. Sem uma base identificável de referência, esse “diálogo” entre obra, crítica e leitor seria absolutamente hermético; inacessível.

Em seu artigo “Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal”, o pesquisador Eduardo Nasser falou sobre como Nietzsche, em seu itinerário como filósofo, esperava que a partir de algumas coordenadas, seus escritos pudessem ser recebidos de maneira “correta”. Nietzsche criticava a abordagem convencional da leitura, que muitas vezes busca segurança em interpretações fixas, e propõe que o leitor ideal deve estar disposto a abraçar a ambiguidade e a incerteza. Esse leitor é descrito como alguém que lê entrelinhas, buscando significados mais profundos edesafiando suas próprias convicções.

Além disso, Nietzsche enfatizava a importância do contexto histórico e cultural da interpretação, argumentando que o entendimento pleno de uma obra é um ato de diálogo entre o passado e o presente.

O “leitor ideal” não seria apenas um consumidor de conhecimento, mas um co-criador do significado. Como mencionado, o artigo de Eduardo Nasser abordou esses pontos.

Diferentemente de grande parte dos filósofos, Nietzsche sempre se mostrou preocupado com o seu leitor. Provavelmente antevendo a grande quantidade de controvérsias que marcaria a recepção do seu pensamento [...] O bom leitor dos textos nietzschianos seria aquele que toma distância dos valores cultivados na modernidade, como pressa, improbidade, utilitarismo. Conter a ansiedade é um preparo necessário para se ter a experiência de alteridade, para aprender a reconhecer o texto enquanto tal ao invés de si mesmo¹⁸.

Em uma proporção referencial e não filosófica, a crítica seria um tipo de produção textual que tampouco poderia ser apreciada em sua função original sem que o leitor invadisse o texto com seus próprios conhecimentos (que se encontram com a obra artística) e suas próprias

¹⁸ Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/zXQ4bCdmdLrw39B38yg7rw/?lang=pt#:~:text=O%20leitor%20filólogo%20é%20a,atenha%20à%20literalidade%20do%20texto>. Acesso em: 17 jul. 2024.

expectativas (que buscam a obra artística como repertório pessoal).

O artigo de Eduardo Nasser fala a respeito de um leitor filólogo, que por conta da natureza prática da relação com o texto, acaba não sendo o tipo de leitor que alcança o objetivo essencial da crítica. Já o leitor intérprete – também mencionado – flexibiliza sua relação com o texto em bases que servem muito mais ao exercício e consumo da análise crítica.

Vemos emergir uma segunda figura do leitor idela de Nietzsche, que em alguma medida contradiz a primeira (do leitor filólogo). O filósofo o solicita nos casos de escritos aforísticos, dando a entender que a má compreensão é também um elemento constituinte dos seus escritos. É verdade que o destinatário continua sendo o mesmo (o homem moderno); porém, temos novas informações sobre o leitor e o texto. A novidade é que uma simples leitura atenta já não é mais suficiente. Para além da leitura, exige-se uma *arte da interpretação*¹⁹.

Para além dos critérios de Nietzsche em sua relação com os leitores, estão os critérios que aproximam a crítica de seu interlocutor. Estamos falando de uma sucessão de exigências implícitas que atraem ou repelem espectadores e leitores. É como se a partir desses critérios, uma espécie de “passe” autorizasse a conexão entre os envolvidos nessa dinâmica (arte, crítica e leitor).

Esse conjunto de critérios – para a produção crítica – atravessa o texto como resultado direto dessa quase “curadoria” de leitores capazes de acessar e interpretar a crítica por uma ótica que o crítico considere mais adequada a seus propósitos. Propósitos esses que não são sensoriais apenas; e sim referenciais. Obra, crítica e leitor se encontram nessa equação.

Vamos tomar a própria série *The Leftovers* para exemplificar a sistemática.

A série foi produzida e exibida na HBO, um canal de TV por assinatura que – como já foi relatado na dissertação – alterou profundamente a maneira como se faz TV. A reputação da empresa no mercado alterou, também, o perfil do espectador.

Com episódios de mais de uma hora de duração, mais densos e dramáticos; e com uma escrita atenta e referencial, a HBO logo se tornou a rede que continha em seu catálogo produtos julgados como mais complexos e – em alguns casos – difíceis para o público, como exemplificados no trecho da reconstituição da história da TV promovida pelo prêmio Peabody, em seu site:

A televisão com roteiro, seja comédia ou drama, nunca mais seria a mesma depois que a HBO conseguisse fazer o que queria. A rede incluiu deliberadamente, elementos que há muito tornavam a transmissão de TV complicada – sexo, violência e atrevimento – bem como questões que limitavam criadores de TV – raça, gênero e orientação sexual.

¹⁹ Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/zXQ4bCdmxdLrw39B38yg7rw/?lang=pt#:~:text=O%20leitor%20filólogo%20é%20a,atenha%20à%20literalidade%20do%20texto>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Séries marcantes como *OZ*, *Deadwood*, *The Wire*, *The Sopranos* e *Sex and the City* provavelmente teriam sido desinfectadas até a inutilidade se tivessem aparecido em uma grande rede de transmissão aberta. A falta de anúncios na HBO também afetou o ritmo narrativo – sem intervalos – e liberou os criadores para ultrapassar os blocos de programação padrão de 22 a 44 minutos. E a dedicação do público às séries permitiu uma narrativa muito mais serializada. Em vez de resolver os problemas na mesma semana, os programas começaram a trabalhar a sua presença para criar experiências que poderiam crescer a longo da temporada²⁰.

Quando *The Leftovers* estreou, veio acompanhada exatamente desses apontamentos e adentrou o mercado selecionando indiretamente o grupo de espectadores mais dispostos a enfrentarem uma jornada criativa menos óbvia. Ao mesmo tempo – como também já foi dito aqui – se a série não estivesse na HBO - em que prêmios e prestígio tinham um papel fundamental na construção da reputação da empresa - ela talvez não tivesse durado mais que alguns episódios.

Damon Lindelof, o criador de *The Leftovers*, conseguiu estabelecer o tom da produção e a partir da evidência desse cenário, em que a linguagem proposta pela rede que transmitia a série permitia a sua dose calculada de erudição; e embora qualquer criador de roteiros tenha em mente que seu trabalho existe para alcançar o máximo possível de pessoas; é sabido que detalhes como rede, veículo e público-alvo, formam o conjunto de características de cada grupo de espectadores-leitores. O impacto dessa outra forma de consumo foi sentido e está apontada em algumas partes do livro de Brett Martin sobre a Terceira Era de Ouro da Televisão:

Os programas da HBO haviam alcançado aquela rara e maravilhosa equação de serem respeitados pela crítica e, ao mesmo tempo, um fenômeno popular. Nos termos de uma análise até caricatural, os seriados podiam ser apreciados em “dois níveis”: por seus prazeres viscerais (as guinadas na trama, as palavras usadas erroneamente com efeito cômico, o sangue, o sexo) ou por seus prazeres literários. Em termos um pouco mais precisos, os programas também podiam ser apreciados nesses dois níveis simultaneamente, e o prazer então estava justamente na tensão entre usufruir da cultura e da engenhosidade artística da crítica. (MARTIN, 2014, p.197)

A questão do “público selecionado” pode parecer – em primeira instância – um tipo condescendente de esnobismo; mas, nesse caso, essa é uma expressão que serve aos propósitos do consumidor, que manifesta seu interesse por uma obra de acordo com sua necessidade momentânea. Algumas vezes o espectador quer rir, em outras quer torcer por um romance e às vezes ele só quer relaxar e não se preocupar com continuidade.

O espectador de *The Leftovers* era o espectador que vinha na esteira dos mistérios propostos pela carreira de Damon Lindelof; e que também vinha para esta experiência

²⁰ Disponível em: <https://peabodyawards.com/stories/how-hbo-transformed-television/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

esperando encontrar pelo caminho oportunidades de ramificação interpretativa; referências e analogias. Esse “espectador ideal” estaria melhor preparado para as provocações e também mais receptivo à escavação pelos baixos fundos da narrativa, que, mais tarde, seriam propostos pela construção da crítica.

3.3 As críticas de *The Leftovers*

A primeira crítica sobre *The Leftovers* acessada por essa pesquisa foi publicada em 30 de Junho de 2014. O trabalho do autor da dissertação como crítico havia começado há pouco mais de um ano, no que ainda era um blog chamado “Série Maníacos” (atualmente a plataforma já tem seu próprio domínio e se expandiu para o YouTube e o Instagram).

Em um primeiro momento, a análise da série ainda estava apoiando-se apenas nas referências diretas: o livro, o autor, o criador da série, as provocações religiosas da mitologia. A busca sempre foi tentar acrescentar à análise técnica das obras, uma dose calculada de interpretação emocional; o que acredita-se ter sido, enfim, a brecha por onde se começou a entender de uma forma mais ampla a relação dos leitores com a crítica.

Mais do que destrinchar os aspectos comuns da crítica de um episódio, que levam em consideração a estrutura narrativa e os atrelamentos de uma adaptação literária; foi percebido que a abordagem, em se tratando de *The Leftovers*, precisaria ser mais condizente com suas exigências dramáticas.

Vamos tomar como primeiro exemplo a crítica do episódio 4 da primeira temporada, chamado “*B.J and the A.C*”. Em sua sinopse o episódio descreve como a comunidade de Mapleton enfrenta as complexas emoções do período natalino, agora carregado de luto e incerteza após o desaparecimento das pessoas.

No corpo da dissertação já mencionamos a sinopse da série, mas vale lembrar que estamos falando de personagens que após o fenômeno da *Partida Repentina* - em que 2% da população mundial desapareceu no ar – precisaram tentar voltar às suas vidas. No episódio em questão, o Natal se aproxima e o desaparecimento de um boneco que servia como Menino Jesus para o presépio da cidade, ilustrava a primeira sequênica do episódio.

Segue na imagem abaixo um trecho da crítica em questão:

Figura 6 - Trecho de crítica de *The Leftovers*

O catolicismo, dentre todas as religiões que nos cercam, talvez seja a organização de dogmas mais dada a simbologias. Lembro-me muito bem que no apogeu da difusão dos evangélicos, o hábito de tornar físicas algumas dessas simbologias foi bastante atacado. A "adoração de imagens" virou uma espécie de argumento irrefutável que inferiorizava a ligação dos católicos com Deus; que estariam em busca de desnecessários intermediários. É óbvio que em religião tudo é uma questão de simbologia, mas quando o símbolo passa pelas mãos do homem ele adquire uma certa dose de impureza; o que, geralmente, se pauta pelo valor monetário dessa relação.

A empresa *Aforda* faz bebezinhos perfeitos para serem desperdiçados. E a ironia vem logo desse nome da marca, que pode sofrer uma tradução livre bem relevadora: a palavra *Afford* significa "poder", "permitir", "dispor". Ao som de *I'm not the One*, esses bonequinhos são feitos para realmente não serem os escolhidos. Eles são parte dessa intermediação desnecessária, sendo tratados em todo seu status de puro material sintético, como se precisassem ser honrados simplesmente porque vestiram um manto dourado e foram colocados numa manjedoura. Os resquícios de fé dos personagens de *The Leftovers* ainda estão ali, impressos na relutante reverência com que tratam o sumiço do boneco. Porém, como ainda respeitar a simbologia de Jesus Menino, quando o mundo foi tomado da mais pura e bruta crueldade?

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-1x04-b-j-and-the-a-c/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

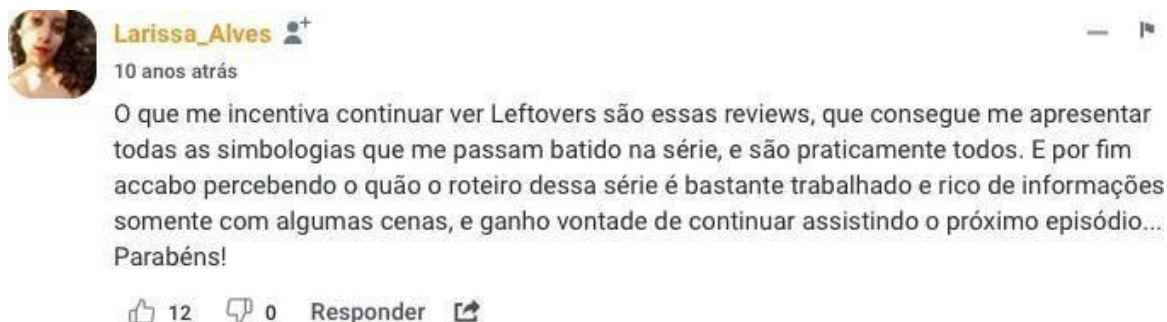
A abordagem na construção das críticas privilegiava não somente a análise direta – considerando tecnicidades como atuações, roteiro e direção - como também aspectos emocionais indiretos e suas ramificações. Ainda que os leitores se engajem em discussões sobre essas tecnicidades, elas mantêm a discussão em um campo possivelmente mais prático do que uma escrita como esta parece invocar. Eles ainda cobram que se faça comentários sobre as atuações, a fotografia, as escolhas de ângulo... Mas, frequentemente acabavam – no caso das críticas da série – intrigados com o que estava além.

Estamos considerando aqui, é claro, que a “escavação” de significados em detalhes que podem passar despercebidos pelos espectadores, acabam funcionando para os leitores da crítica como um provocador de novas respostas emocionais. A cada nova introdução que apresentava os aspectos densos da dramaturgia, os leitores eram convidados a um outro tipo de jornada. O “convite” era, enfim, uma oportunidade de interpretação.

Não demorou muito para que, com o tempo, fosse ficando evidente que a resposta dos leitores diante de uma crítica que ia para os “baixos fundos” era diferente da crítica que – essencialmente – estabelecia uma abordagem especificamente técnica. Embora os comentários sobre tecnicidades fossem necessários para cumprir as expectativas, a recorrência de comentários que sinalizavam uma nova percepção começou a aumentar.

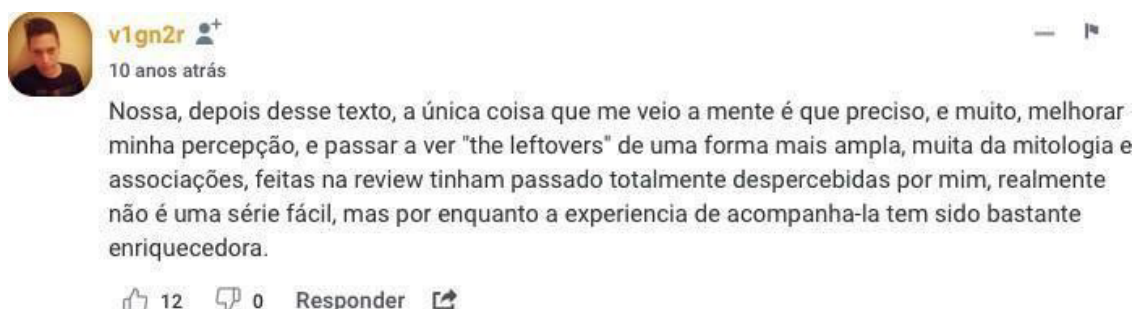
Abaixo estão dois exemplos desse tipo de comentário:

Figura 7 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-1x04-b-j-and-the-a-c/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Figura 8 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-1x04-b-j-and-the-a-c/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

A próxima crítica que usaremos como exemplo é a crítica do episódio 7 da segunda temporada. Nele, o protagonista Kevin (cuja família foi desmantelada por causa do tal arrebatamento) está sendo constantemente perturbado por visões do espírito de uma mulher chamada Patti. O pai de Kevin está internado em uma instituição para tratar sua esquizofrenia; o que faz com que Kevin, imediatamente, tenha medo de que tais visões representem para ele a chegada da doença. Kevin tem a opção de procurar por ajuda profissional, mas decide fazer o contrário e vai atrás de “curandeirismo”. Ele encontra-se com outro personagem, chamado Virgil, que oferece ao assustado Kevin a possibilidade de “morrer” e “ressuscitar” para, com isso, livrar-se das visões com Patti.

O nome “Virgil” imediatamente chamou a atenção. Segundo uma descrição prática, Virgílio, ou Virgil, é uma das figuras centrais na *"Divina Comédia"* de Dante Alighieri, atuando como guia do poeta através do Inferno e do Purgatório. Representando a razão humana e a sabedoria clássica, Virgílio é escolhido para levar Dante até os domínios do pós-vida. Mesmo que fosse capaz de conduzir Dante, ele mesmo estava proibido de adentrar os domínios divinos por conta da própria condição de pagão. Seu papel é essencial na obra, pois ele ajuda Dante a

compreender as complexidades do pecado e da redenção, oferecendo conselhos e proteção ao longo do caminho. Virgílio encarna a ponte entre o mundo clássico e o cristão, guiando Dante até o ponto em que a razão deve ceder lugar à fé.

Imediatamente, o nome do personagem acabou nos direcionando para uma referência; o que resultou em uma crítica baseada totalmente nessa correlação.

Figura 9 - Trecho crítica de The Leftovers

Talvez nem todos estejam familiarizados com a *Divina Comédia*; um poema escrito por *Dante Alighieri*, que narra a aventura dele mesmo, junto com seu guia *Virgílio*, até o *Jardim do Éden*. Antes de chegarem até o paraíso, eles precisam passar pelo inferno e pelo purgatório. A travessia até o inferno, pelo rio *Aqueronte*, é a mais interessante, porque uma vez à beira do rio, o barqueiro *Caronte* não permite que *Dante* entre, porque ele é muito pesado e o barco não aguentará. Esse peso é porque ele está vivo e é preciso uma autorização divina para que a viagem seja feita, afinal de contas, "afogar-se não é o melhor meio de atravessar".



Pintura representando a travessia de Dante e Virgil para o inferno

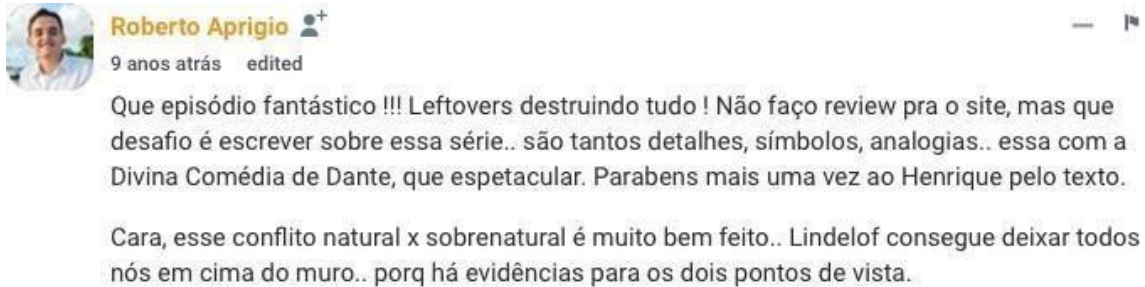
A analogia com a *Divina Comédia* não está apenas no nome de *Virgil*, mas na forma como *Kevin* se vê acreditando numa possibilidade quase fantástica de adentrar o mundo de *Patti* (no inferno) para conseguir livrar-se dela. Assim como em detalhes como o simples fato de ter quase se afogado ao buscar, na primeira conversa com *Virgil*, essa mesma travessia. Faltava-lhe o guia, o barqueiro... faltava-lhe *Virgil* e *Caronte*; faltava-lhe *Virgil* e *Michael*. Foram muitos detalhes que vistos em panorama, vão resolvendo esse episódio e estabelecendo a grandiosidade de seu roteiro.

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Durante o episódio, *Virgil* oferece a *Kevin* a possibilidade de ir até o “outro lado”, para tentar resolver suas questões com o fantasma que ainda o persegue. A narrativa ainda nos deixa livre para acreditarmos ou não na “viagem” (considerando o histórico de esquizofrenia do pai de *Kevin*), mas a referência não-sublinhada está presente no episódio; e a reação dos leitores ao destaque disso no texto, mais uma vez, causou comoção nos comentários; como se pode ver

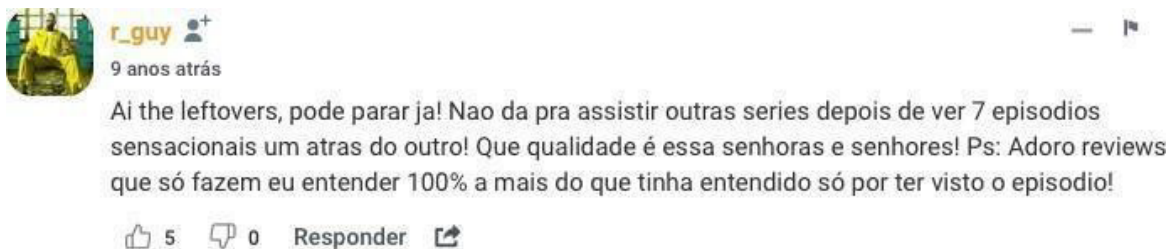
nas próximas figuras:

Figura 10 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/> Acesso em: 17 jul. 2024.

Figura 11 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

A relação com os leitores foi se fortalecendo no decorrer da série. Os episódios – apoiados em todo esse compêndio de fatores mencionados nesse texto – eram apresentados ao público com cada vez mais complexidade, exigindo do texto crítico que o trabalho de representação de significados se fortalecesse progressivamente; o que, também, aumentava o séquito de espectadores-leitores, definitivamente envolvidos com a série e com as críticas de uma maneira especial. Era muito comum, inclusive, que o trabalho de “escavação” fosse transferido da crítica para a seção de comentários.

Na figura abaixo, por exemplo, sinalizamos para os leitores do texto anterior, que uma leitora chamada Ana, havia oferecido uma nova teoria sobre porquê o suposto arrebatamento teria acontecido:

Figura 12 - Trecho de crítica de The Leftovers

As Sobras 3: Uma leitora chamada *Ana* publicou um comentário semana passada que me deixou com a pulga atrás da orelha. Procurem na área dos comentários do texto passado (está com o nome de Simon). Não vou postar todo aqui porque é grande, mas é uma teoria sobre as pessoas que partiram serem todas, de alguma forma, partes de um desejo realizado, tal qual aquele feito por *Erika*. E ela cita exemplos bem contundentes.

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Em mais um exemplo, comentamos o quarto episódio da terceira temporada, quando o casal protagonista da série passa por uma grande transformação que resulta em sua separação. Kevin – que não perdeu ninguém no Arrebatamento – e Nora – que teve toda sua família levada – tentaram um relacionamento por anos, mas acabaram sendo vencidos pelas circunstâncias. As referências que ilustram a fragilidade dessa relação entre os personagens estão encaixadas na simples execução de uma música durante a sequência final do episódio. A sinalização ou não desse detalhe não afeta a experiência dos espectadores diante do enredo do episódio, mas, dentro do texto crítico, funciona para os leitores como mais um elemento de catarse.

Nora e Kevin, os protagonistas, se separariam dentro da narrativa mesmo que isso acontecesse no mais absoluto silêncio. O trabalho do roteirista e do diretor do episódio na execução da sequência é estabelecer uma junção de fatores que adornem a cena de elementos que proporcionem ao espectador a oportunidade de expandir sua relação emocional diante dos acontecimentos e a afetar sua produção de sentido.

Embora não seja possível – dentro da cena - sublinhar a referência, analogia ou alegoria sem parecer perigosamente didático, é possível destacá-la no texto da crítica; oferece-la ao leitor como oportunidade de expansão; cabendo a ele absorver ou não esse elemento como fortalecedor de sua relação com a obra.

Nesse episódio, Nora precisa seguir seu caminho para tentar reencontrar os filhos desaparecidos; enquanto Kevin já aceitou seu destino e não quer mais investir nos mistérios do “arrebatamento”. De certa forma, estão ambos em “mundos opostos”; tentando puxar um ao outro para o próprio lado.

Na derradeira cena que decide o destino do casal, a canção “Take on Me”, do A-Ha, foi usada como uma forma de comunicar ao público mais um detalhe melancólico dessa relação. Em sua letra, ela diz o seguinte:

*Estamos jogando
conversa fora We're*

talking away
Eu não sei o que
vou dizer I don't
know what I'm to
say Eu direi
mesmo assim
I'll say it anyway
Hoje é outro dia para te
encontrar Today's
another day to find you
Me evitando
Shying away
Eu voltarei para buscar o seu amor, tá bom?
I'll be coming for your
love, okay? Me dê uma
chance (me dê uma chance)
Take on me (take on me)
Me aceite (me dê uma
chance) Take me on
(take on me)
Eu
irei
emb
ora
I'll
be
gone
Em um
dia ou
dois In a
day or
two²¹

A canção é um dos pontos que ajudam a compor um quadro que não afetará as impressões se não for percebido, mas que, diante do espectador, pode ajudar não a “explicar” os personagens, e sim a aproximá-los das verdadeiras emoções humanas.

A crítica, nesse caso, traz à tona esse detalhe como mais uma maneira de refletir sobre a qualidade narrativa da série. Parece possível dizer que as oportunidades de inserir contextos dentro de um produto dramático pertencente ao exercício intermediário, são mais detectáveis. A canção diz muito sobre a situação em que está o casal, mas ao mesmo tempo, a cena funciona perfeitamente sozinha, sem tal percepção. Esse detalhe está ali como um *souvenir*, como uma especiaria que adiciona camadas.

“Revelado” na crítica, o detalhe pode oferecer ao leitor uma perspectiva aprofundada, que pode servir como argumento emocional de investimento naqueles personagens e em suas tramas. Ainda que o detalhe não transforme a história; que não mova ou atrase os personagens, ele pode servir como marcador catártico.

²¹ “Take on Me”: Composição: Magne Furuholmen / Morten Harket / Paul Waaktaar-Savoy, 1995.

Abaixo está o trecho citado em que a canção que ambienta a cena é sinalizada como referência:

Figura 13 - Trecho crítica The Leftovers

Assim, *Take on Me* começa a tocar, numa iniciativa musical inesperada para ângulos de imagem tão lúdicos. A canção é agitada, serviria para pessoas dançarem numa balada oitentista. Mas, o quadro aqui é outro. Notem que no clipe um homem e uma mulher estão em realidades diferentes e lutam para ficarem juntos.



O final feliz do videoclipe não se repete no final de G'Day Melbourne, que num dos momentos mais lindos que já tivemos o privilégio de testemunhar, faz a água (esse símbolo tão forte de passagem entre universos) derramar sobre *Nora* e escorrer de seus olhos como se fosse a engrenagem de uma fonte, que não se esgota porque sua força não é corrente e sim cíclica. As lágrimas não acabam porque ela chora sempre pelas mesmas coisas. E as luzes vão se apagando, a imagem vai sumindo, no exato momento em que a canção diz:

"Aceite-me

Me leve

Eu estou indo embora

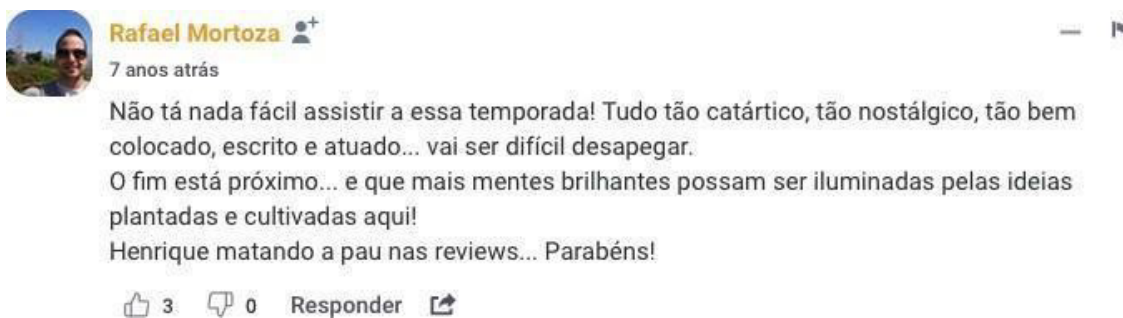
Em um dia ou dois".

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/leftovers-3x04-gday-melbourne/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Mais uma vez, o resultado desse “mergulho” aparecia na seção de comentários, em que leitores exercitavam suas próprias construções de sentido; e expressavam o contentamento e o senso de coletividade que surgia ao ver detalhes sendo desvendados, discutidos e compartilhados; não só entre eles, mas também na forma de outros tipos de conteúdo que poderiam estar tanto próximos do campo de discussão quanto fora dele.

Abaixo, mais um exemplo de comentário:

Figura 14 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

A partir desse ponto, a dissertação rastreará o que representa para a produção crítica o que *Wechselseitige Erhellung der Künste* traduziu e Claus Cluver também chamou de “sistema de iluminação mútua das artes” (CLUVER, 2006, p. 18) e como ele se conecta a esse novo tipo de leitor, que reverbera a obra e a crítica com novas análises e discussões.

Como veremos, a expressão "iluminação mútua das artes" não se atenta somente às diferentes formas de arte, como a literatura, a pintura, a música, o cinema, entre outras, que podem se enriquecer mutuamente. Esse sistema é exatamente fascinante porque estabelece um curso em que a descoberta de uma obra – vista à luz de uma reunião de apontamentos de referências – não “ilumina” apenas essa obra; e sim todas as outras que serviram como parte dessa construção. A interação entre as artes promove a interlocução criativa, que transcende as barreiras de cada camada da obra, permitindo um maior alcance para leitores/espectadores que a acessam. Uma obra pode inspirar outra que, por sua vez, evoca imagens visuais em uma terceira obra, criando uma cadeia de influências que se retroalimentam. O que entendemos como a “iluminação mútua”, é a oportunidade de criar a partir das “luzes”, itens que possam ser “ilumináveis”; em um contínuo intercâmbio entre diferentes formas de expressão, cada uma contribuindo para o enriquecimento da outra. Como possível resultado final, fulgura o “leitor expansivo”, que acessa, absorve, promove e também “ilumina”.

É justamente esse leitor o foco do último momento da pesquisa, quando voltaremos às palavras de Henry Jenkins sobre o poder da convergência e às palavras de Maria Cristina Ribas sobre a intermídia como possível acesso para uma crítica transformadora; dessa vez, contudo, não como ditadora dos juízos de valor, mas como transformadora do espectador-leitor a partir de incentivos referenciais, alegóricos, emocionais, apontados e relacionados, no que a pesquisa ousou nomear de “crítica de iluminação”.

4 LEITOR ATIVO: INTERMÍDIA NOS PROCESSOS CRIATIVOS

As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte da expectativa.

Claus Cluver

4.1 Iluminação mútua das artes

Esse texto dissertativo começou falando sobre o poder da crítica; começou falando a respeito de como sua versão a partir do conto de Patrick Suskind; e sua versão a partir do conflito entre Monteiro Lobato e Anita Malfatti, atingiram os criadores das obras criticadas de maneiras semelhantes: nos dois casos a artista sucumbiu.

A tentativa foi de estabelecer uma correlação entre a “crítica deajuizamento” e a “crítica de iluminação” como paralelos de abordagem onde estão apoiadas as demandas do processo artístico específico da televisão. Para isso, a dissertação voltou até os anos 90, quando a TV mudou drasticamente sua forma, exigindo, inevitavelmente, que a maneira de analisá-la se adequasse aos novos métodos; sendo essa, a razão pela qual a pesquisa se debruça sobre a intermedialidade como a estrutura de possibilidades que proporcionou à TV as vias para o encontro com as expectativas artísticas dominantes.

Especialmente no caso da televisão, esses “rankeamentos” de posição artística acabam sendo importantes, considerando que o papel da crítica está em, inicialmente, reconhecer e analisar a maneira como esses códigos se distribuem na execução de uma obra; sendo a análise ou reconhecimento pontos de interesse primordial do leitor. A pesquisa parte desse princípio básico, entendendo que para o desenvolvimento produtivo de uma “crítica de iluminação” e para que ela seja apelativa para o leitor, é importante que se prolifere cada vez mais a relação do crítico e do leitor com a expansão de mídias.

Contudo, a pesquisa também está debruçada sobre a complexidade de termos como “mídia”, “comparação” e “texto”; em um processo bastante discutido entre teóricos do mundo

todo, que se debruçam sobre as aberturas interpretativas que cada uma dessas palavras impõe.

Na coletânea de ensaios “Intermedialidade e Estudos Interartes” (2012), a pesquisadora Irina O. Rajewsky fala sobre isso:

A pesquisa sobre a intermedialidade, pelo menos no contexto acadêmico alemão, já deixou sua infância. O desenvolvimento inicial das perspectivas de pesquisas na área vem sendo seguido por reavaliações, de modo que o próprio termo “intermedialidade” não é mais considerado como um *slogan* ubíquo, surgido nos anos de 1990 com estrondoso sucesso [...] Isso se demonstra ainda pelo crescente reconhecimento internacional do conceito de intermedialidade, que inicialmente veio fazer parte de um inventário crítico fixo, principalmente na comunidade de pesquisa de falantes de alemão. Tornam-se cada vez mais frequentes os apelos a uma virada terminológica e conceitual em direção à intermedialidade em artigos de língua inglesa, especialmente na área tradicionalmente de Estudos Interartes; um campo em que o conceito de intermedialidade foi, por muito tempo, negligenciado. (DINIZ, 2012, p.15)

Essas questões aparecem, também, no ensaio *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*, de Claus Cluver, em que o autor falava sobre a necessidade de expandir os conceitos de “literatura”, “texto” e “mídia” para além de sua natureza primeva, em busca de se adequar à imensa demanda de novas linguagens.

Cluver considerava em seu ensaio, que a expressão “Estudos Interartes” ainda mantinha a Literatura como “ponto de referência dominante” (CLUVER, 2006, p. 13) e que, exatamente por isso, não resolvia as preocupações acerca do que ainda é texto, sem que necessariamente seja representado pela palavra.

Para se perguntar, entretanto, se existe uma correspondência entre o que se entende na Alemanha por pesquisa sobre a intermedialidade e o campo de pesquisa que, nos EUA e em outros países, por enquanto ainda leva o rótulo de Estudos Interartes. Digo “por enquanto” porque tal rótulo, como espero demonstrar, torna-se cada vez mais equívoco e questionável. Frente a isso talvez fosse melhor seguir os exemplos mencionados e introduzir uma designação derivada do termo usado em alemão. Entretanto, isto seria aconselhável apenas caso se considerasse os termos “Estudo da Intermedialidade” e “Estudos Interartes” como plenamente equivalentes, como pressupõem Wolf e Wagner; ou se, após uma discussão mais aprofundada dos dois conceitos e de seus campos correspondentes, fosse possível aproximá-los tanto na formulação de tarefas quanto no método e, sobretudo, na escolha dos objetos de pesquisa. Além disso, é necessário não só esclarecer o modo como o conceito de “intermedialidade” deve ser entendido, mas também discutir se ele não é mais problemático do que sua utilização atual deixa transparecer. (CLUVER, 2006, p.12)

Adentrar o terreno da discussão sobre o que é intermedialidade é necessário para que fique evidente o quanto do processo das críticas abordadas na pesquisa, está diretamente influenciado pelo apontamento desses cruzamentos midiáticos e seu uso como dialética entre produtor de texto e receptor de texto; tudo isso movido pelo interesse em estimular a produção

desentido. A dinâmica, enfim, é o que poderíamos chamar de “iluminação mútua das artes”, um processo que atravessa a função das mídias na construção de uma obra e – sobretudo – na maneira como ela é percebida pelo espectador-leitor.

Esse é um caminho natural quando consideramos que todo esse trabalho foi influenciado pela ideia de percepção enquanto instrumento de significação; um terreno movediço e instável, mas que também abre os caminhos para o estímulo criativo, algo sobre o qual Maria Cristina Ribas fala muito bem ao descrever em seu artigo “Olhares de intacta retina: O exercício-do-ver-profundo e a intermedialidade” (2018), como um simples jogo de observação com suas filhas, resultava numa busca pela escavação de novas óticas sobre os mesmos elementos.

Com a prática, as meninas iam desconfiando do que achavam que via m, do que estava de fato lá ou a t e m s m o s e o f a t o e r a s e m e n t e j o g a d a p o r a l g u m p a s s a r i n h o v o l a n t e , a l g u m d e p ó s i t o v e n t o s o o u f r u t o i n v e n t a d o d o o l h o . N a o u t r a f a s e d o j o g o , e l a s p o d i a m s a i r d o l u g a r e e n t ã o p e r c e b i a m q u e s e c o r r e s s e m a t r á s d o p r o f u n d o , e l e f i c a v a b e m n a f r e n t e d o o l h o e s e d e s e s c o n d i a . M o r a l d a h i s t ó r i a : f o r a m a p r e n d e n d o q u e v e r é t r a b a l h o , d e p e n d e d e o n d e s e o l h a , d e c o m o s e o l h a , d e c o m o o q u e é v i s t o p o d e s e r e p o d e n ã o s e r a q u i l o q u e s e v ê , q u e o u t r o s e n x e r g a m d i f e r e n t e , q u e h á u m a d o b r a e n t r e o v i s t o e o v i s í v e l , q u e v e r c o m o s o l h o s “ q u e e s s a t e r r a h á d e c o m e r ” n ã o é g a r a n t i a d e v e r d a d e , e n f i m . . . q u e o m a i s c e r t o p a r a l e r s e r i a e r r a r . (R I B A S , 2 0 1 8 , p . 2 2 8)

O jogo proposto por Maria Cristina Ribas em um piquenique com suas filhas reverbera suas bases em todos os aspectos da pesquisa; desde o ponto em que a personagem de Patrick Suskind busca pela profundidade depois de uma crítica, até o espaço entre a obra *The Leftovers* e a análise crítica do autor da pesquisa, onde está o estudo do quanto a intermedialidade e a cultura participativa facilitaram a dialética do espectador-leitor.

Importante pensar estas questões no ato de ver/interpretar. Temos a prática usual de ler, escrever, enfim, “cavar” um evento, uma situação, um filme, um texto literário, em busca da profundidade. Vivemos em busca do profundo, por aquilo que não vemos mas temos certeza de que existe e estaria ‘por detrás’, ‘por baixo’, ‘oculto’. (RIBAS, 2018, p. 231 - 232)

Por mais abstrata que a busca possa parecer, os estudos de intermedialidade oferecem ferramentas que podem servir como base interpretativa.

Isso nos leva de volta ao ensaio de Irina O. Rajewsky, no livro “Intermedialidade e Estudos Interartes”, em que a pesquisadora estabelece uma organização do conceito de Intermedialidade a partir de subcategorias que ajudam bastante a visualizar a dinâmica de interpretações.

Vamos passar por essas subcategorias ao mesmo tempo em que a pesquisa aplica sobre elas exemplos ilustrativos pautados ainda na produção das críticas da série *The Leftovers*.

A primeira subcategoria sugerida pela pesquisadora é “A Intermidialidade no sentido restrito de *transposição midiática*:

Aqui a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermidialidade "genética", voltada para a produção; o texto ou o filme "originais" são a "fonte" do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário. (DINIZ, 2012, p. 24)

Esse poderia ser considerado o primeiro passo para a construção de uma crítica que tem o mínimo interesse em dialogar com as capacidades de uma obra e sua relação com o espectador-leitor. A pesquisa usa a série *The Leftovers* como recorte; sendo ela, por si só, um exemplo dessa *transposição midiática* (como falamos em um dos capítulos anteriores).

A série foi adaptada do livro homônimo de Tom Perrota e esse foi um dado importante para estabelecer – imediatamente – o olhar que os espectadores interessados teriam sobre essa adaptação: leitores da obra literária e espectadores da série se encontrariam em uma interseção que aqui é representada pela crítica.

Falamos anteriormente sobre como a adaptação literária era corriqueira no cenário atual; porém, de fato, existem fatores que diferenciam a adaptação do livro para o cinema e do livro para a televisão; tais como o tempo e a rede que hospeda o produto final. No caso de *The Leftovers*, o tempo foi uma questão que libertou a série de seu material original e a hospedagem (o pomposo canal HBO) lhe garantiu uma existência segura diante de números discretos e pouca popularidade.

Abaixo, um dos trechos de uma das críticas que abordam tal transposição:

Figura 15 - Trecho crítica de The Leftovers

Damon Lindelof, no entanto, não está preocupado com o conceito de arrebatamento... tanto que a palavra só aparece no texto na metade final do piloto. *Damon* quer deixar as coisas bem claras: *Não é o mistério que importa*. E dessa vez ele foi esperto, buscando inspiração na obra de *Tom Perrota*. O livro *The Leftovers (Os Deixados pra trás*, em português) tem um compromisso com personagens que é soberano, salvando, com isso, o *Sr. Lindelof* de qualquer pressão pelo mistério. Se você achou que o piloto da série explorou pouco dele, acostume-se com isso, porque se a adaptação for fiel, permaneceremos assim por muito tempo.

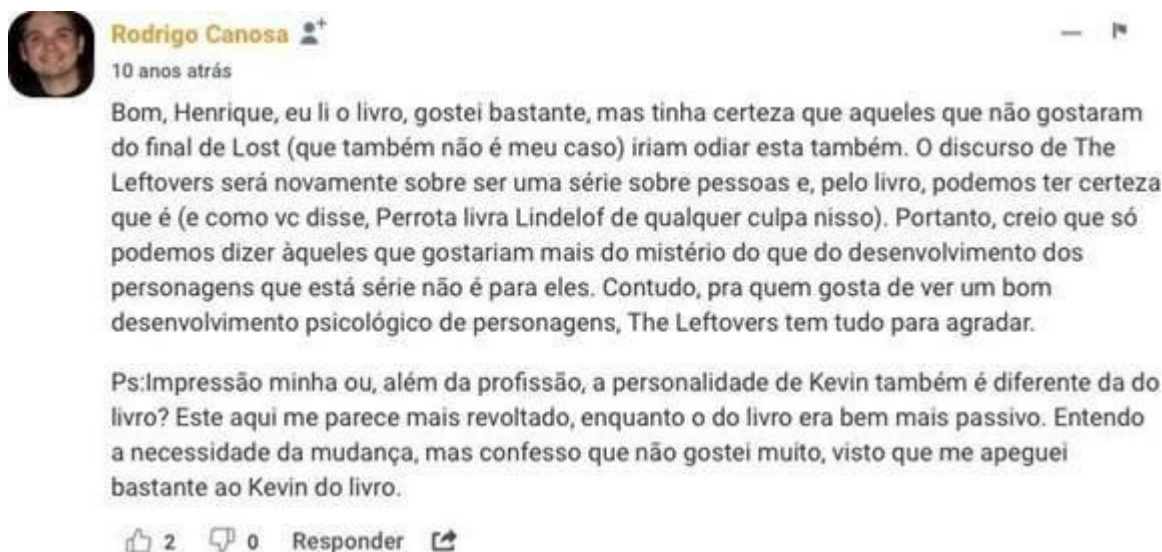
Provavelmente o fato de pegarmos a história três anos depois dos desaparecimentos configura uma tentativa de deixar a curiosidade e o choque, dormentes. Se a série tomasse a decisão criativa de explorar o 14 de Outubro, precisaríamos lidar com histeria e caos. Claramente, a intenção não foi essa. *Damon Lindelof* e *Tom Perrota* apoiaram sua trama em melancolia, latência, no desnorteamento provocado pela sensação de que alguma coisa ficou pela metade, alguma coisa que – literalmente – nos esqueceu após o apogeu de algum processo.

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/primeiras-impressoes-the-leftovers/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Adaptações literárias são um terreno sensível. Talvez elas sejam as mais comentadas entre espectadores de séries de TV e leitores de críticas a respeito de uma série de TV. Leitores do material original – principalmente – procuram dentro do corpo da crítica por semelhanças ou discrepâncias na adaptação, transformando o espaço de comentários em um fórum que também analisa as decisões criativas dos adaptadores. A relação entre obra literária e adaptação talvez seja uma das manifestações de intermídia mais comuns e mais independentes da ação progressiva do tempo. Leitores buscam por semelhanças; espectadores buscam por antecipações; e no centro de tudo isso está a independência da obra, que precisa estar atenta ao que constitui sua adaptação, sem, contudo, ceder à pressão do preciosismo apaixonado dos fãs. Ao mesmo tempo, soa castradora a ideia de que uma adaptação não pode buscar inspirações em vertentes mais estreitas, não tão conectadas assim ao que o original propõe, sob o risco do movimento ser julgado como uma descaracterização.

É notório que as hipóteses que rondam as adaptações transformam a relação do leitor com a crítica. Abaixo, mais um exemplo do tipo de reação comum na seção de comentários da crítica do primeiro episódio da primeira temporada da série.

Figura 16 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/primeiras-impressoes-the-leftovers/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

No caso da adaptação de *The Leftovers*, a reação dos leitores respondia de duas maneiras. Na primeira – durante a primeira temporada – esses leitores reagiam ao processo essencial de adaptação, comparando as abordagens. A primeira temporada foi a única que usou os acontecimentos do livro. Ao final dela, o material da obra de Tom Perrota já estava esgotado. A partir do segundo ano da série, Damon Lindelof e Perrota começaram a seguir com o destino dos personagens de modo independente; ainda respeitando a base em que a história estava apoiada, mas extrapolando as páginas e adicionando mais substância criativa ao cenário literário. O livro acabou, mas a vida da adaptação continuou fazendo com que leitores do livro e espectadores da série se iguallassem na experiência de conhecimento.

Partimos, então, para o que Irina O. Rajewsky fala sobre a Intermidialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*.

Intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. " A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (DINIZ, 2012, p. 24)

Na dramaturgia, a combinação de mídias tende a ser confundida com “referência”, uma vez que a aparição ou citação de um outro produto midiático dentro da obra vigente, pode soar

como uma combinação de mídias, quando, na verdade, a combinação de mídia é – exatamente como diz Rajewsky – “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto”.

Uma das formas comuns de combinação de mídia está na inserção de música dentro da estilização dramatúrgica. A faixa ainda existe por conta própria, mas sua execução calculada dentro da dramaturgia entrega ao produto final mais oportunidades de significado.

Esse fenômeno aparece no trecho da crítica do episódio 8 da segunda temporada de *The Leftovers*.

Figura 17 - Trecho crítica de The Leftovers

Ao acordar no quarto de hotel *Kevin* abre o guarda-roupa e existem algumas peças de vestuário, determinantes para o que acontecerá dali por diante. São três versões e ele acaba por escolher o terno, fazendo com as engrenagens daquele universo se configurem para receber o “assassino internacional”, que se livrará de *Patti* num engenhoso plano de espionagem. Lembrem do que estava escrito na porta do guarda-roupa? “Saiba primeiro quem você é, então adorne a si mesmo adequadamente”.

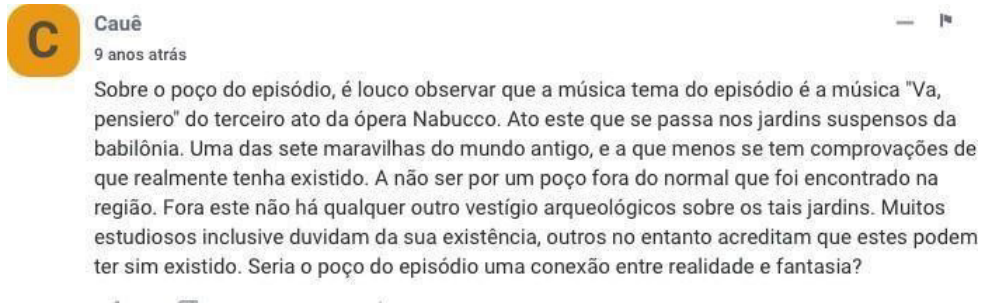
Devidamente adornado, *Kevin* segue para desbravar aquele mundo e o tempo todo em que interage com elementos dele, é perseguido pela ópera *Nabucco*, mais precisamente a canção do terceiro ato “*Va, Pensiero*”, que diz no meio de uma crescente dramática:

*Vá, pensamento, sobre as asas douradas.
(...) Traga-nos um ar de lamentação triste
Que o Senhor lhe inspire uma harmonia
que transforme a nossa dor em virtude**

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x08-international-assassin/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Mais uma vez, a crítica destaca em seu corpo o impacto dramático da combinação midiática resultante da inserção do trecho da ópera *Nabucco*. Os leitores, novamente, respondem a isso na sessão de comentários, chegando, em casos como o da Figura abaixo, a expandir as discussões:

Figura 18 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x07-the-most-powerful-adversary/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

O processo de “iluminação mútua” continua quando Rajewsky fala sobre a intermedialidade nosentido mais restrito de *referências intermediáticas*.

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação totaldo produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, "referência individual"), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (Systemreferenz, "referência a um sistema"). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. (DINIZ, 2012, p. 25)

Curiosamente, nesse caso a referência pode surgir tanto da crítica para o leitor quanto do leitor para a crítica, como demonstrado na interação de um leitor com o seguinte trecho da crítica do oitavo episódio da segunda temporada:

Figura 19 - Trecho crítica The Leftovers

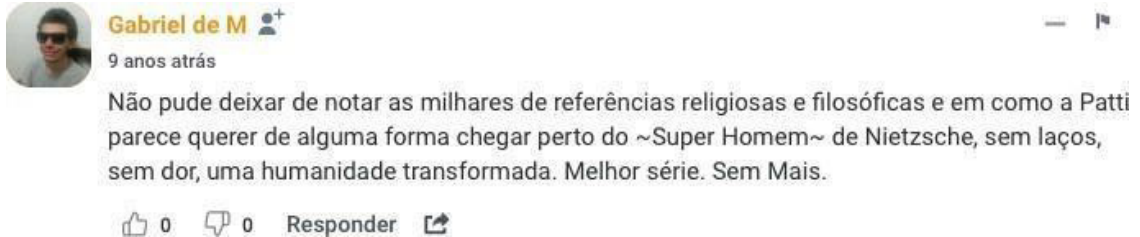
Como Patti se vê: A líder dos *Remanescentes Culpados*, que finalmente oferece aos espectadores uma análise definitiva sobre o grupo: eles querem destruir a família, os laços, o apego; e como consequência bem-vinda disso, destruir o amargo da perda. Uma sociedade sem laços emocionais, sem amor, é uma sociedade onde o 14 de Outubro não teria o menor impacto. Nesse mundo não importariam os medos, não importaria se houvesse a fuga. Nesse mundo ninguém correria no meio da chuva para resgatar quem quer que fosse. *“Podemos ficar buscando sinais do amor, da vida, do passado, ou podemos transformar as coisas”*.

Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x08-international-assassin/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

O trecho da crítica analisa uma importante personagem da série; uma mulher que liderava uma seita chamada *Remanescentes Culpados*, que tinha como propósito transformar a sociedade numa sociedade sem laços interpessoais.

Embora a crítica não tenha referenciado diretamente essa análise, bastou a insinuação para que um dos leitores fizesse um ponte com outra referência:

Figura 20 - Comentários dos leitores



Fonte: Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-leftovers-2x08-international-assassin/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Esse capítulo da pesquisa apresentou o conceito de “Iluminação Mútua das Artes” mencionado por Claus Cluver, ilustrando-o a partir de críticas da série *The Leftovers* e da resposta dos leitores à ela. Contudo, é inevitável não pensar em todo esse cenário como um cenário de entrelace midiático; o que acabou por levar esse texto até Henry Jenkins, que em 2006 (mesma época em que o ensaio de Cluver foi publicado) falava sobre o cruzamento e o encontro de mídias usando para isso a palavra “convergência”.

O trabalho de Jenkins é importante nesse contexto porque ainda que ele também fale sobre como as novas formas de mídia trazidas pelo advento da internet, seu enfoque é caracterizado por uma atenção específica a como os espectadores manifestam essa nova compreensão midiática a partir da geração de conteúdo.

É exatamente esse espectador ativo que interessa à dissertação; que usando o trabalho de Jenkins, vai reforçar como a intermídia facilitou a construção de uma relação de produção de sentido que se alastra tanto entre consumidores de televisão, como também entre os interessados em análise e prática filosófica a partir dessas convergências.

4.2 Convergências midiáticas

Desde o início da pesquisa estamos falando sobre o diálogo entre obra e crítica (que afeta os artistas e suas obras); e entre crítica e leitor (o que afeta tanto os críticos quanto os leitores da crítica); mas, é necessário demarcar que esses diálogos são filhos de uma era de pleno alcance entre as partes.

No primeiro capítulo, a dissertação mencionou a grande transformação pela qual a televisão passou no final da década de 90, exatamente no ponto em que a internet começou seu caminho de difusão.

Antes do ano de 1998 (quando a HBO começou a lançar as séries que mudariam a TV), o diálogo entre os meios de comunicação era passivo; e o espectador-leitor mantinha a distância “segura” imposta pela quarta parede.

Era comum, inclusive, que o contato entre fãs de cultura pop se desse através de cartas entre si, trocadas a partir de publicações de endereços em periódicos impressos. Esta era uma comunicação que privilegiava a troca de impressões e informações entre fãs. No que diz respeito à comunicação entre veículos e leitores-espectadores, a troca era quase inexistente e, portanto, a intrinsecidade de conteúdos permanecia elusiva.

Embora Henry Jenkins não especifique a crítica como parte da equação, em seu livro “Cultura da Convergência”, ele menciona a uniteralidade do alcance dos meios de comunicação.

Houve uma época em que empresas publicavam jornais, revistas e livros e não faziam muito mais do que isso; seu envolvimento com outros meios de comunicação era insignificante. Cada meio de comunicação tinha suas próprias e distintas funções e seus mercados, e cada um era regulado por regimes específicos, dependendo de seu caráter: centralizado ou descentralizado, marcado por escassez ou abundância, dominado pela notícia ou pelo entretenimento, de propriedade do governo ou da iniciativa privada [...] Diversas forças, contudo, começaram a derrubar os muros que separam esses diferentes meios de comunicação. Novas tecnologias midiáticas permitiram que o mesmo conteúdo fluísse por vários canais diferentes e assumisse formas distintas no ponto de recepção. (JENKINS, 2006, p. 40)

Ele se debruça bastante sobre a ideia da convergência midiática acontecendo sob a noção de que sua característica maior é estabelecida pelo deslocamento de um meio para o outro; de uma mídia para a outra.

O panorama da pesquisa acerca de *The Leftovers* já apresentava na prática essa conversação entre formatos; quando a história passou das páginas do livro para a TV como adaptação; e após o esgotamento do material original, expandiu a dramaturgia de maneira independente. Logo em seguida, dos episódios para a crítica; da crítica para o fórum de discussão e daí para outras manifestações de exposição de conteúdo.

A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma - um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos de mídia e em

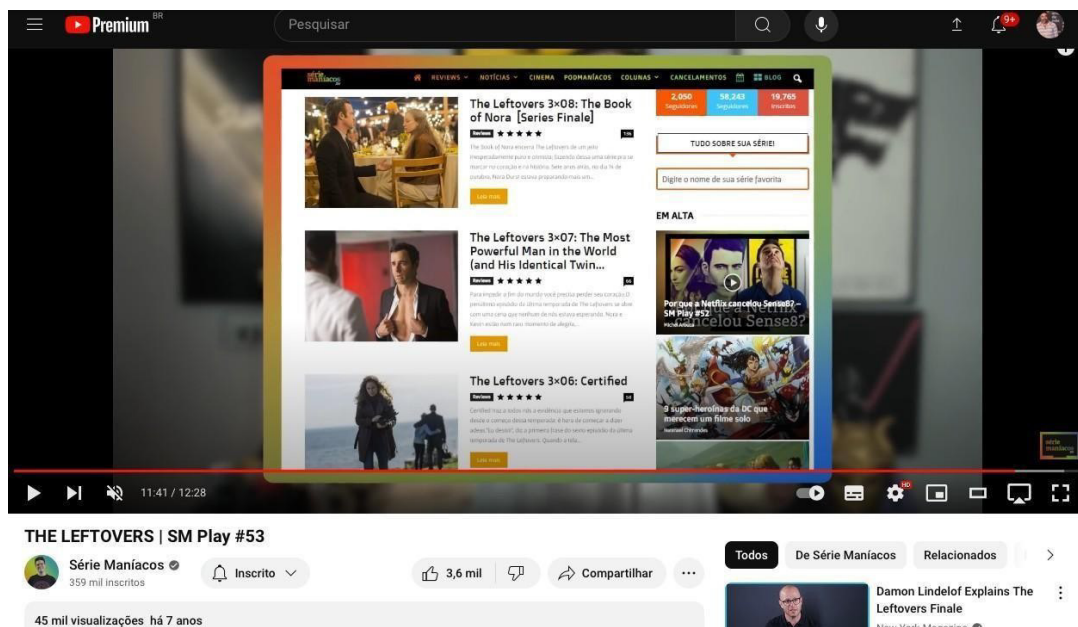
direção a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima. Apesar da retórica sobre a "democratização da televisão", essa mudança está sendo conduzida por interesses econômicos e não por uma missão de delegar poderes ao público. A indústria midiática está adotando a cultura da convergência por várias razões: estratégias baseadas na convergência exploram as vantagens dos conglomerados; a convergência cria múltiplas formas de vender conteúdos aos consumidores; a convergência consolida a fidelidade do consumidor, numa época em que a fragmentação do mercado e o aumento da troca de arquivos ameaçam os modos antigos de fazer negócios. (JENKINS, 2006, p. 327)

É especialmente curioso colocar em perspectiva a experiência na cobertura das críticas de *The Leftovers*, quando entende-se que o processo de se levar a dramaturgia para a crítica e a crítica para o fórum, também possibilitou que essa dinâmica – como afirma Jenkins – fosse de uma mídia para outra.

Na figura abaixo a série *The Leftovers* está sendo resenhada em vídeo para um canal especializado em séries de TV; e nesse vídeo as críticas do autor da dissertação sobre a obra são mencionadas e discutidas. É o resultado interessante de um processo que começou com a publicação de um livro, passou para a adaptação de um roteiro; tornou-se crítica e acabou até uma “resenha sobre a resenha”; em formato de vídeo. A obra em si – *The Leftovers* – saiu do papel para o vídeo e do vídeo para o papel diversas vezes no andamento desse ciclo.

Na área de comentários, mais uma vez, o diálogo com espectadores-leitores volta a acontecer.

Figura 21 - Canal de YouTube do site Série Maniacos



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1pPN-eMqGM>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Figura 22 - Área de comentários



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1pPN-eMqGM>.
Acesso em: 17 jul. 2024.

A ideia de “comunidade implícita” defendida por Henry Jenkins não aponta a intermedialidade como fator decisivo na construção de tais ligações, mas, ao mesmo tempo, não consegue evitar a relação entre o surgimento de formatos participativos com o fortalecimento do leitor-espectador ativo; esse que plurifica a rede mundial de computadores com conteúdos acerca de outros conteúdos; explorando mídias para comentar outras mídias; estabelecendo a noção derradeira de convergência.

Este livro apresentou estudos de casos específicos de grupos que já estão alcançando algumas das promessas da inteligência coletiva e de uma cultura mais participativa. Não tenho a intenção de interpretar esses grupos como o típico consumidor médio (se é que existe tal coisa, numa era de nichos e cultura fragmentada). Em vez disso, devemos interpretar esses estudos de casos como demonstrações do que é possível fazer no contexto da cultura da convergência. (JENKINS, 2006, p. 332)

A pesquisa se sustenta na comunicação entre as partes do enredo midiático, mas, provavelmente, se permitirá uma última provocação: o leitor/espectador ideal seria aquele que tem uma grande atração pela profundidade, pela resolução linear dos conflitos, por uma interatividade que seja quase um tutorial, que lhe dê segurança e garantia acerca do que vê/lê/assiste?

4.3 A crítica do dissenso

Toda a pesquisa foi teorizada a partir do anseio de apontar os mecanismos que tornam a crítica uma etapa igualmente importante dos processos de recepção; sobretudo, porque, a partir dela – que recepta – se estabelece a possibilidade de emitir espaços para a produção de sentidos. A pesquisa buscou exemplificar que a partir do início da Terceira Era de Ouro da Televisão, a crítica especializada – assim como as dramaturgias como um todo – encontrou um

terreno fértil de cruzamento de informações e impressões; tendo as dinâmicas intermídia como esteira onde apoiar-se.

Exatamente por isso, a pesquisa também falou especificamente sobre a abertura de comunicações: comunicação entre obra e receptor (crítico ou não) e entre receptor e receptor; sendo essa a maneira mais simples de referir-se ao que acontece entre quem escreve a crítica e quem lê a crítica. Absolutamente tudo é recepção; mas, a pesquisa fez seus apontamentos

partindo do princípio de que essa recepção é parte fundamental de um conjunto de características que também constroem a identidade da obra criticada e também de quem a consome e, por fim, a avalia.

Ao pensarem sobre suas carreiras, não é incomum ver críticos falarem sobre como trabalho sofre de uma curiosa contradição: ao mesmo passo em que a crítica é considerada “prepotente”, ela também é procurada como uma oportunidade de validação. O mesmo crítico ressentido que “não passa de um artista frustrado” (OSORIO, 2005, p. 15), também é anunciado como “juiz”, como argumentação de defesa ou ataque quando uma obra começa a enfrentar o crivo da população.

Em “Razões da Crítica” (2005), Luiz Camillo Osorio refuta a palavra “juiz”, que em uma interpretação direta, representa dizer – determinantemente – o que é bom ou ruim em um título de dramaturgia. Essa finitude da dialética da apreciação artística não deveria ser creditada exclusivamente aos críticos, mas é compreensível que isso tenha acontecido depois de décadas de uma produção massiva de críticas de ajuizamento.

Para Camillo, interessa muito mais a posição do crítico como “testemunha da atividade artística”, porque acaba sendo dessa maneira, enfim, que a posição do crítico e a do leitor não se afetam pela quebra de expectativas.

Afinal, há que se pensar a crítica deslocando-a da posição de juiz (maneira tradicional de ver o crítico) para a de testemunha, que deve estar atenta aos fatos para poder trazê-los a público. Obviamente, para se arrojar na escrita de um texto

crítico há que se assumir um mínimo de autoridade (favor não confundir autoridade e autoritarismo). Deve-se estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e de um conjunto de "saberes relacionais" (OSORIO, 2005, p. 17)

A diferença entre esses papéis fica um pouco mais clara quando trazemos de volta um pouco do que já discutimos sobre a crítica que Monteiro Lobato fez acerca do trabalho de Anita Malfatti em 1917.

É evidente que estamos mantendo um olhar distanciado acerca do momento histórico do país e também acerca de como a crítica exercia um papel diferenciado no meio intelectual vigente. Monteiro Lobato escrevia para o jornal O Estado de São Paulo, em um tempo em que o jornal era o mais poderoso e respeitado meio de comunicação do mundo. Some-se isso ao fato de que aquele era um período em que não se discutiam padrões de interlocução entre consumidores e obras artísticas da mesma maneira que fazemos hoje.

Mas, se nos descolarmos da responsabilidade de olhar para o passado com os mesmos olhos do passado; e avançarmos a nossa análise apenas como base de comparação, é possível traçar um paralelo entre o texto de Monteiro Lobato e seu caráter única e exclusivamente ajuizador.

Assim como diz Osorio na citação logo acima, ainda há no exemplo de Lobato um apoio em conhecimentos específicos sobre arte; as palavras do escritor não chocam-se contra o papel deliberadamente. Mas, elas são carregadas de impressões pessoais que não se descolam de si mesmas adequadamente; impedindo que o trabalho de Anita (também ansioso para provocar novas produções de sentido) seja avaliado sem ruídos subjetivos.

Vejam um pequeno trecho da crítica de Monteiro Lobato à ocasião da exposição da artista, em São Paulo. Logo nas primeiras linhas, Lobato determina que só existem dois tipos de artista; o que respeita os clássicos (e que ele gosta) e o que interpreta as coisas “à luz de teorias efêmeras” (que ele considera anormais).

A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora se dêem como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranóia e a mistificação²².

²² Disponível em: <http://arterodrigo.yolasite.com/resources/PARANÓIA%20OU%20MISTIFICAÇÃO.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Mais adiante, Monteiro Lobato não se priva de dar seu parecer a respeito das principais mudanças ocorridas àquele momento no mundo das Artes Plásticas. Mudanças essas, é claro, que ele considera aberrativas e desnecessárias para o cenário de plena segurança das faculdades artísticas clássicas que – por sua ótica – já dominavam o país.

Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador²³.

E se já não estava satisfeito em determinar que apenas os clássicos detinham a verdade das manifestações artísticas, Monteiro Lobato foi mais além, determinando em seu texto que não estava sozinho em suas impressões e que as feições de quem deixava a exposição eram legíveis o suficiente para que ele as julgasse partidárias de sua causa.

A fisionomia de quem sai de uma de tais exposições é das mais sugestivas. Nenhuma impressão de prazer ou de beleza denunciam as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente²⁴.

O escritor dispara para todas as direções, determinando, inclusive, que os outros críticos – aqueles que tentavam discutir o trabalho de Malfatti – eram “entendidos de uma Estética Superior” que apenas tratava os leitores de seus textos como “bestas”. A leitura de “Paranoia ou Mistificação” termina desnorteante, acusando a artista de alienação; os críticos de pseudoteóricos e o público simpatizante daquela exposição de bestas.

Não seria nenhum exagero determinar que naquele dia em que Monteiro Lobato descreveu a exposição de Malfatti, ele era apenas um juiz.

A pesquisa utiliza experiências de um trabalho em crítica televisiva para discutir intermídia e convergência, mas é evidente que não existe aqui nenhuma pretensão de ser uma espécie de “contraponto perfeito autodeclarado” do que foi discutido sobre a crítica de Lobato. Contudo, tomando as palavras de Luiz Camillo Osorio sobre a crítica como “ato testemunhal”, nos perguntamos, inevitavelmente, como seria o texto de Monteiro Lobato caso a natureza de seu impulso criativo não fosse o julgo puro e simples; e sim a análise de um contexto segundo

²³ Em: <http://arterodrigo.yolasite.com/resources/PARANÓIA%20OU%20MISTIFICAÇÃO.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2024.

²⁴ Disponível em: <http://arterodrigo.yolasite.com/resources/PARANÓIA%20OU%20MISTIFICAÇÃO.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2024.

as bases em que está o objeto e não o crítico. Determinado a julgar arte, Lobato perdeu a chance de testemunhar arte.

Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não se tornar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar e pela crítica, entendida aqui como estratégia de deslocamento e negociação de sentido para uma arte sempre afrontada coma ameaça do não-sentido e da não-arte. A crítica de arte deixa de ser tomada no sentido normatizador que determinava o modo de ser das obras, e passa a ser um esforço reflexivo que busca qualificar uma experiência singular do mundo (OSORIO, 2005, p. 24)

Os resultados conquistados por Monteiro Lobato com a publicação dessa crítica – como vimos na pesquisa – foram bastante negativos para Anita Malfatti. As razões para tanto permeiam um ponto importante da pesquisa: o gosto.

Após a crítica do escritor ser publicada, o trabalho da artista passou a ter sua qualidade questionada e o que antes parecia ser uma recepção agradável às suas novas tendências para arte moderna, passou a ser um “porém” comercial. Telas adquiridas foram devolvidas, entre uma série de outros transtornos. De alguma maneira, as palavras de Lobato invadiram leitores com uma imposição de gosto que precisava ser validado segundo o gosto dele próprio.

É aí,então, que esbarramos na questão do papel do crítico como estipulador de juízos; um papel perigoso, que trava a comunhão de incongruências tão necessárias para a experiência do consumo artístico. Visto como um juiz do que é bom ou ruim, o crítico ainda consegue agregar os que compartilham de suas impressões, mas dificulta terrivelmente a abordagem dos hesitantes; que – no caso de Monteiro Lobato, por exemplo – são julgados com a mesma implacabilidade.

Seria possível, então, contornar a translucidez prática da crítica testemunhal e fazê-la ser relevante? A pesquisa acredita que sim, se consideramos os processos de iluminação mútua como parte fundamental dessa prática.

Esse trabalho começou dizendo lá no primeiro capítulo que *gosto se discute sim*, mas o gosto não deve ser uma barreira e sim um primeiro passo de identificação da própria identidade; não sendo eles – nem a identidade e nem o gosto – imutáveis.

À primeira vista, pode parecer que tomar o gosto como algo indiscutível - que cada um fique com o seu - seja sintoma de grande tolerância em relação à diferença. Mas creio queé justamente o contrário o que interessa. Somente quando queremos discutir nossos argumentos é que pomos à prova nossa capacidade de lidar com a diferença. O importante é o fazer-se e o mostrar-se da discussão. Nela nós dizemos quem somos e a que viemos. De algum modo, o gosto busca o consenso, mas ele prefere, ou melhor, ele habita o dissenso (OSORIO, 2005, p. 46)

O trecho retirado do livro de Luiz Camillo Osorio não poderia ser mais certo no que tange aos objetivos desse capítulo, que discorre sobre como a crítica não deveria ser o ponto definitivo nem para uma análise e nem para uma interpretação.

Apesar dos esforços da pesquisa em reforçar a importância da crítica, foi necessário demarcar que o trabalho não busca nenhuma reafirmação soberana do papel da crítica na relação entre obra e leitor. De fato, a pesquisa entende que o papel da crítica está em abrir o caminho para a construção individual das produções de sentido; servindo como facilitador de conhecimentos e conexões; estando todos eles à serviço dessa individualidade; algo que Osorio apontou muito bem quando disse que “A arte, portanto, só existe na medida em que é capaz de elaborar uma linguagem expressiva que crie significados e que ultrapasse a dimensão do gosto” (OSORIO, 2005, p. 38).

Sobre isso, Osorio também apontou os fatores agregadores do exercício da discordância, sempre tão subestimado pelo domínio da autoafirmação:

O que está por trás da faculdade de julgar é que todos compartilham as mesmas faculdades da razão e um mundo em comum. A universalidade reclamada pelo juízo estético não se impõe por sua certeza, mas é requisitada por sua gratuidade e singularidade. Essa pretensão universal é que faz com que o juízo estético abra um espaço sempre negociável de sentido, de novos sentidos que se querem comuns. A necessidade de julgar se impõe pela força singular do fenômeno poético, que não é determinável por uma expectativa prévia ou por um saber constituído. Convocados a ajuizar, a decidir sobre os sentidos em causa, nos colocamos abertos aos outros, dispostos a expor nossos pontos de vista que são uma entrega para a diferença a ser conquistada e/ou enfrentada, abrindo um lugar em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nossa pertença ao mundo. Ajuizar é criticar. Criticar é abrir -se ao outro e à diferença. Essa abertura nos habilita para o dissenso e para o espaço em comum. (OSORIO, 2005, p. 30)

Seguimos, então, uma linha de reações que começa quando a obra se apresenta, mas que não termina quando o crítico descreve suas impressões sobre ela. O mundo moderno e a intermídia foram fatores que proporcionaram a uma obra a garantia de sua subexistência além da mídia em que ela foi inicialmente ajustada. A crítica que defende os processos de iluminação mútua citados por Claus Cluver e as convergências citadas por Henry Jenkins, exerce um papel importante na produção de novos conteúdos e na ampliação de saberes e interpretações.

Apesar da beleza dessa dinâmica, entende-se que nunca se pode perder de vista outra beleza ainda mais essencial: a beleza do discurso; a beleza fundamental do dissenso.

CONCLUSÃO

O espaço em que se encontra a predominância da arte é aquele onde reside grande parte da nossa identidade. A arte é parte essencial da mimese da vida, justamente porque produz e propaga os códigos culturais que servirão como base existencial para a maioria das pessoas. Nunca se soube exatamente até que ponto o comportamento humano não esteve apenas reproduzindo as feitorias da arte.

Sob esse aspecto, é claro, acaba-se determinando que o estudo analítico dos efeitos da expressão artística acaba sendo um caminho interessante para entender a noção de criatividade e seus receptáculos. A pesquisa, enfim, foi desenvolvida a partir do que começou como uma percepção: a de que as maiores mudanças na forma de se contar histórias vieram do surgimento de outras mídias; mídias essas que poderiam ser a matéria-prima para fusões e convergências que reconfigurassem as noções pré-estabelecidas da arte como um todo.

Começamos a entender como chegar nesse caminho a partir da gênese do pensamento crítico especializado, que passou pelo escopo formalista e estabeleceu suas influências no que chamamos de “crítica de ajuizamento”. Era necessário sinalizar que a crítica afeta leitores e artistas; uma vez que para que a pesquisa tivesse bases relevantes, a crítica não poderia aparecer simplesmente como um arauto da máxima *gosto não se discute*. Para isso, foi preciso utilizar o discurso de Terry Egleaton sobre “valor”; que para os princípios dessa pesquisa estava ali como característica neutralizada de julgamentos. Era preciso estabelecer a importância do “valor”; exatamente porque, mais adiante, falaríamos sobre como se atribui especiarias a ele.

Discutimos a significação do que é “gosto” a partir do quanto ele interfere na maneira como nos expressamos socialmente. Vimos que o “gosto” representa uma série de características que ecoam a personalidade e o senso de pertencimento de quem o detém; um detalhe que precisava ser demarcado para que entendêssemos as noções de “inteligência coletiva” propostas pelo trabalho de Henry Jenkins. De fato, assim que colocamos a questão panoramicamente, foi inevitável perceber que crítica especializada também sofreu algumas transformações para que pudesse se comunicar mais do que só com o produto artístico, mas também com as convergências facilitadas pelo advento das novas mídias e seus afluentes.

Todo o trabalho dependia do estabelecimento de que uma crítica discorre sobre uma criação, mas que sua publicação é capaz de interferir severamente na organização social (a partir do compartilhamento de predileções) e nas próprias obras antes criticadas. No caso de uma série de TV – em que há uma oportunidade de continuidade - esse impacto é ainda maior.

A exemplificação do papel da crítica foi feita a partir da correlação entre o conto de Patrick Suskind, “Atração Pela Profundidade”; e a crítica que Monteiro Lobato fez sobre a exposição de Anita Malfatti, em 1917. A artista do conto definha em busca da “profundidade” que um crítico dissera que lhe faltava; e a artista da crítica impressa no jornal O Estado de São Paulo teve sua carreira diretamente afetada pelas palavras do crítico.

Esses dois exemplos conversavam entre si tendo o juízo de valor como identidade. Vimos que o “gosto” (uma série de referências autoatribuídas pelo indivíduo e que formam sua noção de identidade) e “juízo de valor” (uma série de subjetivações que nem sempre fazem parte do repertório do indivíduo) são distintas, mas tendem a se encontrar quando se fala sobre arte.

Como vimos – e para fins de ajuste argumentativo - tanto a crítica do conto quanto a crítica de Monteiro Lobato foram chamadas de “críticas de ajuizamento”; e a pesquisa discorreu sobre as características que permitiram caracterizar esses dois exemplos. A pintora do conto de Suskind definiu por causa de uma crítica; e Anita Malfatti teve seu talento questionado também por causa de uma crítica. Seria seguro dizer, então, que a função e o impacto da crítica foram estabelecidos na dissertação de acordo com uma argumentação pautada em exemplos bastante específicos.

Isso foi extremamente importante para que a chegada da série *The Leftovers* nesse contexto pudesse ser devidamente categorizada. A pesquisa discutiu as mudanças que a televisão atravessou após o ano de 1998, quando a rede HBO (que também transmitiu *The Leftovers*) começou a produzir narrativas artísticas mais complexas, que lançavam mão de recursos que antes não serviam ao formato “enlatado” das produções pré-Terceira Era de Ouro. Para isso, o trabalho do pesquisador americano Brett Martin foi essencial na exemplificação dessa grande transformação da televisão, na sua forma e conteúdo; e que reverbera até os dias de hoje. Com esses dados, foi possível solidificar a argumentação acerca dos impactos da série *The Leftovers*.

The Leftovers foi uma série que reuniu em si uma gama de possibilidades de estudos intermediários, vindos desde sua gênese de transposição (adaptada de uma obra literária; esgotou o material original e seguiu para além das páginas do livro) até sua estrutura dramática que servia-se de outras manifestações e referências midiáticas. A série foi um exemplo calculado para ilustrar o tipo de produção que invadiu a TV após tudo mudar em 1998. Refletimos sobre como a intermedialidade, possivelmente, só encontrou terreno fértil para sua procriação de significados, quando a intermídia tornou-se acessível e compreensível na nova ordem das coisas.

Anos de experiência como crítico de TV proporcionaram ao autor da pesquisa a

impressão de que os leitores estavam reagindo de maneira diferente a um trabalho que eles mesmos afirmavam tê-los “ajudado a entender melhor a série”. A pesquisa, então, começou a discussão sobre como os processos de intermídia haviam afetado não só a produção artística, como também a produção crítica e, por consequência, a maneira como os fãs dessas produções reagiam; dessa vez não de maneira passiva e distanciada, mas como perpetuadores das novas produções de sentido.

Também para fins de ajuste argumentativo, essa crítica de “escavação de significados” e exposição de possibilidades foi chamada de “crítica de iluminação”; sendo esse processo de “escavação” sinalizado pelo artigo de Nietzsche; e a “crítica de iluminação” uma expressão inspirada pela dinâmica de “iluminação mútua das artes” revelada no artigo de Clair Cluver. A pesquisa, enfim, sinalizou que ao contrário da “crítica de ajuizamento” - que mudou os artistas - a “crítica de iluminação” mudou a obra, garantindo ao exemplo da série *The Leftovers*, mais tempo de “vida”.

A crítica aqui foi discutida não só como uma estrutura de gênero literário, mas também como uma forma de diálogo *obra-crítico-leitor*, com tudo que isso representa do ponto de vista social e criativo, já que em seus capítulos finais, exemplificou como essa dialética entre TV e crítica reverberou para os consumidores na forma de produção de conteúdo, estabelecido em plataformas midiáticas de toda natureza. Acabamos, enfim, chegando à hipótese de que a busca pela profundidade viu nos processos intermediários uma corda em direção às escalas de produção de sentido; e que a convergência desses fatores afetou positivamente criadores, espectadores e leitores.

Toda obra artística está, por essência, carregada de expectativas, de sonhos de impacto emocional, de juízos de valor, de promessas de esclarecimentos. A literatura, o cinema e as artes plásticas já viviam a longa jornada dessas bifurcações; que como aponta Maria Cristina Ribas, não podem ser perdidos de vista: “precisamos estar dispostos a ouvir toda essa possível multiplicidade – que paradoxalmente inclui a mesmice - e a olhar com mais atenção, curiosidade e estudo para cada manifestação lítero-artístico-cultural que irrompe diante de nossos olhos, em geral míopes e astigmáticos” (p.229).

Foram as mudanças ao final da década de 90 que entregaram a televisão, a oportunidade de classificar os próprios valores. E foram tais mudanças, também, que proporcionaram à teledramaturgia o direito ao escrutínio e lhe entregaram – merecidamente – a justiça da interpretação.

Nesses tempos em que as mídias impressas carregam o estigma do obsoleto, a crítica busca seu espaço na babelônia virtual; o que, enfim, estabelece a maior das ironias desde sua

“formalização”: A crítica é criticada por quem não acredita nela; mas garante na agressividade e na beleza do dissenso, a sua sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Alexandre. *Nietzsche, o leitor e a vontade de poder*. In: Educação Pública. Publicado em 04 de Dezembro de 2012. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/12/46/nietzsche-o-leitor-e-a-vontade-de-poder>. Acesso em: 03 jun. 2021.
- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRETT, Martin. *Homens Difíceis*. Edição em língua portuguesa para o Brasil. São Paulo. Ed. Aleph, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria, literatura e senso comum*. 3ª ed. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.
- CLUVER, Claus. *Inter textus*. Inter Artes. Inter Media. Belo Horizonte. Aletria. 2006. DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura, uma introdução*. 6ª ed. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. São Paulo. Princípio Editora. 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo. Ed. Ática, 1994.
- JOBIN, José Luis. *(Novas) Palavras Críticas*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021.
- LOBATO, Monteiro. *Paranoia ou Mistificação*. Estado de São Paulo, 20/12/1917.
- NASSER, Eduardo. *Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal*. In: *Cielo Brasil: Cadernos Nietzsche*. Publicado em Dez, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/zXQ4bCdmxdLrw39B38yg7rw/?lang=pt>. Acesso em: 03 jun. 2021.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. São Paulo. Jorge Zahar Ed. 2005.
- PERROTA, Tom. *Os Deixados Para Trás (The Leftovers)*. Rio de Janeiro. Ed. Intrínseca, 2012.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Interconexões: Mídias, saberes e linguagens*. Série E-books ABRALIC, 2018.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midiática*. In: *XV Congresso Internacional Abralic 2017 – Rio de Janeiro*. Anais: Rio de Janeiro, 2017.

SUSKIND, Patrick. Um Combate e outras histórias. São Paulo. Ed. ASA, 1998.