

Novas temporadas do velho capitalismo: notas para uma história das narrativas seriadas

New seasons of old capitalism: notes towards a history of serialized narratives

Fabio Camarneiro

Professor no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Vitória, Brasil. E-mail: fabio.camarneiro@ufes.br

Resumo:

Nestas notas para uma história das estruturas narrativas seriadas, lembramos que o surgimento do romance está ligado a novas compreensões do indivíduo (WATT, 2010) e novas relações sociais impostas pelo capitalismo (MORETTI, 2020), valores que estão também na base das séries contemporâneas. Nelas, podemos perceber reflexos de episódios históricos recentes — como uma conseqüente crise de certo modelo de masculinidade, decorrente da segunda onda do feminismo — mas também traços da individualidade exacerbada e da concorrência desenfreada preconizadas pela razão neoliberal. Mais que outras manifestações culturais, as séries revelam diversas facetas do capitalismo contemporâneo, entre elas o “horror ao fim”, sentimento que surge a partir de uma negação em relação às mudanças climáticas em curso no planeta e que acabam por contaminar a própria experiência de fruição das séries televisivas.

Palavras-chave:

Narrativas seriadas; Romance; Capitalismo; História.

Abstract:

In these notes towards a history of serialized narrative structures, we recall how novel emerged from a new understanding of the self (WATT, 2010) and from new societal norms imposed by capitalism (MORETTI, 2020), values we still find in the contemporary series. Within them, we can perceive reflections of recent historical episodes — such as the consequent crisis of a certain model of masculinity, stemming from the second wave of feminism — and also the traces of an exacerbated individuality and an unrestrained competition advocated by, “neoliberal reasoning”. More than any other contemporary cultural manifestation, series unveil many aspects of contemporary capitalism, including the “horror of the end,” a feeling that arises from a denial of the ongoing climate changes on the planet and end up contaminating the very experience of enjoying television series.

Keywords:

Serialized Narratives; Novel; Capitalism; History.

1 Introdução

Não foram poucos a identificar as mudanças nos formatos narrativos das séries desde a década de 1990, o aparecimento de uma nova “era de ouro” da televisão (McCABE; AKASS, 2007). Em 2006, um autor notava como “a complexidade narrativa já está suficientemente difundida e popularizada a ponto de podermos considerar o período que abrange dos anos 1990 até hoje como a era da complexidade televisiva” (MITTELL, 2012, p. 31). Mais tarde, outros notaram como, na mesma década de 1990, o chamado *boom* das indústrias ponto-com — que promoveram o surgimento de uma nova economia de dados baseada na rede mundial de computadores — coincidiu com um momento de “especulação financeira, alimentada por grandes quantidades de capital de risco, e expressa nos altos níveis de cotação de ações”, cujas consequências incluíam a criação de “uma base de infraestrutura para a economia digital” e, ao mesmo tempo, “uma mudança em direção a uma política monetária ultra adaptável em resposta a problemas econômicos” (SRNICEK, 2017, p. 26).

Enquanto muitos buscavam explicar as razões da popularidade da “complexidade televisiva” (MITTELL, 2015), um número muito menor de autores se dedicou a estabelecer conexões entre as estruturas narrativas do século XXI e os contextos do capitalismo contemporâneo. Uma primeira tentativa de responder a essa questão poderia apontar para como o novo status cultural das séries não teria acontecido sem o aporte de sucessivas tecnologias (a TV a cabo, o DVD, a internet, o *streaming*). Mas a importância da revolução ponto-com para as séries não se resume à criação de bases materiais para o surgimento de novos modelos narrativos — o que equivaleria considerar que o grande evento responsável pela Revolução Industrial no século XVIII teria sido a invenção do motor a vapor.

Na verdade, da mesma maneira que o motor a vapor foi apenas um entre uma complexa série de eventos culturais, políticos e econômicos que colaboraram para os acontecimentos da Revolução Industrial, o mero cabeamento de computadores ao redor do planeta não bastaria para causar alterações significativas nos modelos narrativos vigentes. Seria mais provável que tanto os novos paradigmas das séries quanto a revolução ponto-com tenham sido respostas, ora mais ora menos integradas, aos impasses da época em que surgiram. Neste ensaio, são as crises e evoluções do

capitalismo mundial que comporão a linha-mestre a partir da qual tentaremos deduzir uma história dos formatos narrativos seriados.

2 Narradores, experiência e morte

A Revolução Industrial europeia dos séculos XVIII e XIX marca não apenas o início do capitalismo industrial e de um novo colonialismo em busca de suprimentos de matérias-primas, mas também, como bem notou Walter Benjamin em 1936, o ponto de mudança entre dois mundos narrativos. Um deles, surgido a partir da modernidade europeia, no momento de ascensão dos valores burgueses, teria o romance como gênero literário por excelência e estaria vinculado a uma sociedade com vínculos baseados na circulação dos jornais e na *informação*. Em oposição a esse modelo, o filósofo alemão recorda um outro, encontrado em sociedades pré-modernas e mesmo arcaicas, nas quais prevaleciam as narrativas orais e os vínculos sociais marcados pela *experiência*. Ligado a esse outro tempo histórico é que estaria ligada a figura do “narrador”. Em tom de lamento, Benjamin sentencia que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

A respeito de Nicolai Leskov, um dos poucos remanescentes da arte da narrativa em atividade ainda durante o século XIX, Benjamin afirma que ele “frequentou a escola dos Antigos” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Para Leskov, a narrativa ainda representaria “uma arte artesanal” e “não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial” (BENJAMIN, 1994, p. 205-206). O trecho é literal: a técnica estabelece o limite entre uma e outra época (entre um e outro modelo narrativo). Depois da criação dos teares industriais, as tramas narrativas passaram a ser criadas em processos análogos aos fabris. Nesse sentido, é interessante lembrar as anedotas sobre como “a energia de Balzac era ilimitada; (...) sua produtividade, impressionante”; ou como o autor do ciclo de romances *A comédia humana* (um dos mais abrangentes painéis da sociedade parisiense do século XIX) “se matava de trabalhar, dentre outros motivos, pela necessidade de saldar suas dívidas enormes (...). Além disso, seu estilo de vida era de tal modo extravagante que as dívidas continuaram aumentando até o fim” (HUNT, 2011, p. 9).

Em tudo diferente do romancista que precisa preencher páginas e mais páginas a fim de vender livros para saldar suas dívidas, Benjamin vê o narrador “entre os mestres e os sábios”:

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Esse modelo de narrador como depositário da sabedoria e de uma experiência não apenas pessoal, mas também coletiva, sobrevive ainda hoje nas figuras do pajé ou do xamã, em comunidades de povos originários. São, via de regra, pessoas anciãs, que possuem essa “dignidade” de poder contar sua vida “inteira”. A experiência se adensa quando a pessoa está próxima ao fim da vida, pois “é no momento da morte que o saber e a sabedoria da pessoa e, sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Assim, não causa espanto que, “no decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação” (BENJAMIN, 1994, p. 207).

O filósofo alemão parece ter notado que, para que o romance florescesse — e, com ele, os modos narrativos hegemônicos da nascente indústria cultural —, o épico teria de fenecer. Se a experiência dos narradores se distancia do imperativo capitalista da acumulação, a Internet, com sua oferta virtualmente ilimitada de informações, seria seu apanágio. E, ainda no final do século XVIII, uma queixa sobre o caráter vazio do excesso de informação parece antecipar nossa sensibilidade contemporânea. Ao se apresentar, o personagem homônimo do famoso poema de Goethe confessa: “O que só liquidei depois de tanta lida, / foi que a humana inciência é lei nunca infringida” (GOETHE, 1997, Quadro II, Cena 1).

Tudo o que Fausto leu — toda a *informação* que conseguiu reunir durante seus estudos — não foram suficientes para aproximá-lo de mestres ou sábios, mas sim para transformá-lo em um “intrépido impostor”. Não é um acaso que *Fausto* seja contemporâneo do nascedouro da sociedade baseada na informação, nem que, assim como Balzac na França, Goethe seja um dos nomes incontornáveis em qualquer

história sobre o surgimento do romance europeu. (E sensação semelhante à de Fausto é bem conhecida pelos adeptos da “seriefilia” (JOST, 2012) que, mesmo após várias temporadas assistidas e séries maratonadas, sentem o insuportável peso de tudo que ainda não tiveram tempo de assistir).

O problema, como veremos, é que essa aparente “infinita” quantidade de informação entra em choque com um imperativo do modelo anterior: os narradores antigos sabiam que tudo, mais cedo ou mais tarde, deve chegar a termo, pois “é no momento da morte que a experiência assume forma transmissível”. Mas a quantidade exponencial de informação disponível no contemporâneo parece negar esse fato. Como Benjamin bem percebeu, a sociedade da informação tem horror à morte — que aqui chamaremos de “horror ao fim” —, que aparece também em seu oposto complementar, ou seja, na superexposição de cenas de morte, tanto na ficção quanto no jornalismo. E esse mesmo horror tem levado muitos abastados a buscar consolo na ideia da morte como “um problema técnico que pode e deve ser resolvido” (HARARI, 2016, loc. 405), numa época em que “uma minoria crescente de cientistas e pensadores (...) declara que a principal empreitada da ciência moderna é derrotar a morte e garantir aos humanos a juventude eterna” (HARARI, 2016, loc. 440).

3 Telefones celulares, feminismos e outras dificuldades dos “homens difíceis”

Além dos problemas para lidar com sua própria mortalidade, os personagens das narrativas seriadas complexas parecem andar às voltas com uma questão muito mais trivial: os aparelhos celulares. Ainda em 2013, em meio à primeira leva de trabalhos que tentavam entender as novas séries, um livro notou a recorrente presença de

homens enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam. Esses protagonistas pertenciam a uma espécie que se poderia chamar de Homem Acossado ou Homem Oprimido — atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno. O adereço cênico indefectível dessa era é, sem dúvida, o telefone celular, sempre tocando, quase nunca num momento oportuno e, mais raramente ainda, para trazer uma boa notícia (MARTIN, 2015, p. 22).

O trecho merece análise mais detida. Em primeiro lugar, enquanto associa parte do sofrimento dos protagonistas das séries — entendidos como “acossados” ou “oprimidos” — à presença de aparelhos celulares, o autor escolhe ignorar que as mesmas redes de telefonia móvel desenvolvidas a partir da revolução ponto-com e responsáveis pelo funcionamento desses aparelhos foram uma importante etapa rumo ao que, décadas mais tarde, Srnicek chamaria de “capitalismo de plataforma”: um momento no século XXI em que “o capitalismo avançado se concentra na extração e no uso de um tipo particular de matéria-prima: os dados” (SRNICEK, 2017, p. 46).

Em outras palavras: em vez de perceber indícios de como as séries, ainda que inadvertidamente, capturavam mudanças na ordem econômica global na virada do século XX para o XXI, o autor de *Homens difíceis* contenta-se em adentrar a psicologia de seus personagens e ali encontrar elevados graus de ansiedade que se transformariam na evidência da suposta complexidade dessas narrativas. Apesar de certa ordem mundial estar desmoronando, era mais urgente perceber que os celulares não paravam de tocar.

Em uma análise mais sofisticada, François Jost desloca sua atenção para como “as séries recentes, sobretudo as estadunidenses, evoluíram em direção à intimidade” (MUNGIOLI, 2018, p. 141), com “uma ênfase sobre a vida privada” que remeteria ainda a outro formato televisivo de sucesso surgido durante a nova “era de ouro”:

os reality shows são também um lugar cujo sucesso se deve muito ao fato de se mostrar e colocar como espetáculo a vida privada, de modo que esta se torna, de repente, publicizada. (...) um retorno ao indivíduo como tal, e não apenas uma visão exterior dele (MUNGIOLI, 2018, p. 141).

Não pretendemos negar que a intimidade dos personagens é um dos motivos para o sucesso das séries contemporâneas. Mas, fosse apenas isso, elas estariam a repetir, dois séculos depois, a “tendência à particularidade” dos romances do final do século XVIII e início do XIX, que incorporaram “a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência” (WATT, 2010, p. 16). A análise de Jost confirma que as séries contemporâneas são herdeiras tanto das bases filosóficas do romance (o individualismo apontado por Watt, que Jost recupera como

“intimidade”) quanto de sua qualidade seriada, pois não foram poucos dos primeiros romances a serem publicados em capítulos, na forma de folhetins.

Ainda nesse sentido, o imenso ciclo de romances de *A comédia humana* pode ser encarado como uma grande “série”, com seus personagens recorrentes e um espaço narrativo comum (a França e, especialmente, a cidade de Paris no século XIX), configurando o que, hoje, poderíamos chamar de um “universo narrativo”. Em Balzac, as tramas são marcadas por uma “agitação permanente” e uma “falta de segurança” que correspondem a um período histórico de intensas mudanças sociais. Moretti identifica em *A comédia humana* uma “técnica narrativa que soube apreender o ritmo daquela passagem famosa: (...) tudo que era sólido e estável se desmancha no ar” (MORETTI, 2020, p. 227). Assim, se os golpes de sorte e o inesperado se multiplicam, isso não se deve apenas ao talento de Balzac ou ao desejo de seus leitores por aventuras cada vez mais mirabolantes. Ao concordarmos com Moretti, temos de admitir que a ascensão do capitalismo e dos valores burgueses em um novo ambiente metropolitano (Paris) foi o verdadeiro motor por trás dos impulsos dos personagens, a mola propulsora dos eventos retratados nas páginas dos romances balzaquianos.

Ainda que Martin não esteja errado ao perceber que, nas séries, os telefones celulares não param de tocar; ainda que Jost esteja certo ao apontar que esses insistentes aparelhos ajudam a revelar a intimidade de seus personagens, entendemos que ambos os autores ignoraram a situação mais ampla apontada por esses pequenos sinais de alarme: uma outra “agitação permanente” e uma ainda mais aguda “falta de segurança” causadas pela crise de um conjunto de valores durante o contexto histórico que gerou as narrativas das séries contemporâneas. Um fato bastante evidente, também na origem de várias outras mudanças do período, seria a revolução ponto-com e a nova economia de dados do capitalismo digital, quando a informação passou a ser utilizada para

ensinar e dar vantagem competitiva aos algoritmos; habilitar a coordenação e a deslocalização dos trabalhadores; permitir a otimização e a flexibilização dos processos produtivos, tornar possível a transformação de produtos de baixa margem [de lucro] em serviços de alta margem; e a análise de dados é, em si mesma, uma geradora de dados, em um círculo vicioso (SRNICEK, 2017, p. 49).

Uma pergunta que se impõe é se o capitalismo digital (ou, para Srnicek, o “capitalismo de plataformas”) teria alterado as formas narrativas de maneira tão radical quanto o capitalismo industrial, que teria anulado a antiga figura do narrador oral. A resposta é negativa: os choques entre o mundo antigo e o capitalismo industrial foram muito mais intensos que aqueles entre o capitalismo digital e o momento histórico que o precedeu. Assim, entre os romances de Balzac e as séries contemporâneas, as diferenças podem ser entendidas como “de ênfase e não de tipo”: na história do romance no século XIX (e até os dias atuais), haveria uma continuidade marcada pela “fidelidade comum ao realismo formal ou de apresentação” (WATT, 2010, p. 315), algo muito próximo ao que Jost identifica como o “modo mimético baixo, que se identifica com o realismo” das séries (JOST, 2012, p. 38).

Para além das continuidades, interessa-nos as rupturas e dissonâncias entre esses dois modelos, causadas tanto pela distância histórica entre o capitalismo industrial dos romances de Balzac e o capitalismo digital das séries atuais (ou entre o folhetim impresso e a forma como o *streaming* se tornou a engrenagem fundamental para a difusão das séries), quanto pela concorrência de outros processos econômicos e sociais. A título de exemplo, podemos pensar no movimento feminista, que dificilmente deixaria passar despercebida a maneira como Martin insiste no gênero masculino (o “Homem Acochado” ou o “Homem Oprimido”) no próprio título de seu livro (*Difficult Men*, ou *Homens difíceis* na edição brasileira).

Ao centrar suas análises em personagens homens, Martin parece entender o universo das séries como a continuidade de um modelo que Fraser descreveu como uma “cultura política do capitalismo organizado pelo Estado [que] via o cidadão de tipo ideal como um trabalhador homem pertencente à maioria étnica — chefe da casa e homem de família”, modelo que prevaleceu desde o início do capitalismo industrial e no qual o salário do homem “deveria ser o principal, se não o exclusivo, sustento econômico de sua família, enquanto quaisquer ganhos financeiros de sua esposa deveriam ser meramente suplementares” (FRASER, 2019, p. 29). Esse estado de coisas passou a ser mais duramente questionado durante a chamada segunda onda do feminismo, entre as décadas de 1960 e 1970, e apareceu como um dos temas de uma das séries mais debatidas da nova “era de ouro”. Haralovich nota como, ao retratar os embates das personagens mulheres em uma agência de publicidade no início dos anos

1960 em Nova York, *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015) conseguiu explorar as questões inerentes a “um ambiente de trabalho sexista (...), [no qual] insinuações sexuais e assédio são tão comuns quanto fumar”, que se encontrava “à beira do movimento de liberação feminista” da segunda onda (HARALOVICH, 2011, p. 159). Na esteira de Haralovich e de outras análises comprometidas com o feminismo, personagens como Peggy Olson (Elisabeth Moss) ou Joan Holloway (Christina Hendricks) poderiam ser consideradas tão protagonistas — ou, de volta à expressão de Martin, tão “difíceis” — quanto Don Draper (Jon Hamm) ou Pete Campbell (Vincent Kartheiser).

Para além de um desejo de fidelidade histórica, o interesse de *Mad Men* em revelar os contextos profissionais das mulheres nova-iorquinas dos anos 1960 está relacionado com um evento muito mais próximo ao estabelecimento da nova “era de ouro” e do universo de referências culturais do público da série: a publicação, em janeiro de 1992, de *Becoming Third Wave*, texto considerado o marco inicial da terceira onda feminista e cuja frase inicial diz: “Eu não sou uma das pessoas que se senta paralisada em frente à televisão para ver as audiências do Senado” (WALKER, 1992, p. 39). As audiências em questão tratavam das acusações contra Clarence Thomas, um juiz então candidato à Suprema Corte dos Estados Unidos, que teria assediado sexualmente Anita Hill, então sua estagiária, em um episódio cuja repercussão parece ter antecipado em diversos aspectos o movimento Me Too, que hoje busca incentivar a denúncia e a publicização de casos de assédio. No trecho citado, chama a atenção como Rebecca Walker enfatiza a onipresença do caso nas telas de televisão e como, apesar da autora não se colocar entre aqueles paralisados em frente ao aparelho, sua descrição revela um modo de conhecer o mundo que passa necessariamente pelo consumo de imagens técnicas.

Esse mundo totalmente mediatizado, essa “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) está muito próximo do que vemos nas séries, “em que a imagem propicia um conhecimento que o contato direto com o mundo não permitiria obter” (JOST, 2012, p. 31) e “a relação dos personagens com a televisão reproduz nossa própria atuação em relação a essa mídia” (JOST, 2012, p. 32). Em Balzac, a experiência imediata dos personagens ainda se equilibrava face à informação mediada pelos jornais na construção das impressões e no jogo de identidades dos personagens.

Mas, segundo Jost, “no mundo das séries, a verdade surge sempre através das imagens: imagens da atualidade que a televisão despeja, ou imagens índices que confundem os culpados” (JOST, 2012, p. 32). A informação deixou a experiência para trás. Muito mais do onipresentes, as telas se tornaram instrumentos compulsórios para uma certa maneira de estar no mundo. Estamos todos paralisados em frente às nossas telas.

Em *Mad Men*, enquanto acompanhamos as personagens femininas em suas tentativas de ascensão profissional em um ambiente abertamente machista, não é mero detalhe o fato da ação se desenrolar em uma agência de publicidade. A função de um publicitário, ou seja, construir uma imagem desejável relacionada a uma marca ou produto, aqui se torna uma espécie de comentário autoconsciente do contexto da década de 1960 (com o *boom* da produção em massa) e também do início do século XXI. Afinal, como bem sabe qualquer usuário de rede social na época do capitalismo digital, hoje toda pessoa precisa aprender a construir e projetar sua imagem de maneira semelhante a que um publicitário concebe um projeto de marketing para um novo produto — exceto que, hoje, o “produto” em questão é a própria pessoa. Na era da nova economia de dados, é preciso lidar com o imperativo de promover-se constantemente como um produto de si mesmo. Cada um de nós convertido em porções de informação que alimentam a nova economia de dados.

4 O colapso da produção em massa e a derrocada dos “homens difíceis”

Nos anos 1960, muito antes da nova economia de dados e da customização em massa que caracteriza os dias atuais, a “produção em massa (...) se baseava em poucas opções de produtos, produzidos de forma massiva e com uma estratégia de marketing apoiada em grandes conglomerados de comunicação” (HAVENS; LOTZ, 2017, p. 18). Com a crise econômica dos anos 1970, esse modelo se tornou cada vez menos viável economicamente e foi paulatinamente substituído por uma produção em menor escala, baseada em nichos específicos e com lucros mais imediatos:

Na época em que a produção em massa foi dominante, o crescimento econômico era previsível e consistente — particularmente nos Estados Unidos —, com taxas de juros estáveis, assim como a inflação, os salários etc. A fabricação de bens duráveis enfatizava a centralização e a padronização, com expectativas de lucro a longo prazo. (...) [os bens produzidos em massa] eram padronizados e com poucas opções de

INTERIN, v. 29, n. 1, jan./jun. 2024. ISSN: 1980-5276.

Fabio Camarinho.

Novas temporadas do velho capitalismo: notas para uma história das narrativas seriadas. p. 139-156.
DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2024.Vol29.N1.pp139-156

personalização, produtos que poderiam ser armazenados até serem comercializados e que, uma vez em posse dos compradores, poderiam durar muitos anos.

A indústria automobilística do século XX é talvez o exemplo por excelência da era da produção em massa (HAVENS; LOTZ, 2017, p. 18, tradução nossa).¹

No contexto da produção em massa, os anúncios publicitários precisavam atingir uma faixa populacional muito ampla e, para isso, utilizavam redes de longo alcance como as cadeias nacionais de rádio e televisão, as revistas de ampla circulação etc. Porém, na passagem para a customização em massa, os métodos da publicidade se alteraram completamente. Em primeiro lugar, do público-alvo da era da produção em massa (uma entidade até então genérica e abstrata) foram revelados o gênero (masculino), a etnia (branco) e o extrato social (classe média ascendente), um esboço equivalente àquele “cidadão de tipo ideal”, “trabalhador homem pertencente à maioria étnica — chefe da casa e homem de família” identificado por Fraser (FRASER, 2018). Nas narrativas-modelo da época, séries de TV ou no cinema de grande público, por exemplo, essa mesma descrição serviria bem a qualquer protagonista. Por outro lado, as personagens femininas obedeciam aos estereótipos de mãe ou dona-de-casa, cujos ganhos financeiros, ainda na descrição de Fraser, “deveriam ser meramente suplementares” aos do marido. Se decidissem se rebelar contra esses padrões, as personagens mulheres tinham a opção de preencher o estereótipo da *femme fatale* e acabarem, de maneira quase inescapável, fadadas a um desfecho trágico.

O outro lado dessa história pode ser visto no arco dramático de Don Draper, que, descobrimos a certa altura, assumiu a identidade de outra pessoa. Não uma identidade qualquer, mas o modelo de masculinidade dos anos 1960: o já citado homem branco, heterossexual, de classe média e chefe de família. O fim da era da produção em massa trouxe consigo o colapso desse estereótipo, e *Mad Men* demonstra isso na maneira como Draper, de típico WASP (“White Anglo-Saxon Protestant”, ou

¹ Original em inglês: “The era in which mass production dominated was a time of predictable and consistent economic growth—particularly in the United States—which led to reliable interest rates, inflation rates, wages, and more. Manufacturing practices emphasized centralization, standardization, long-term profit horizons, and durable goods. (...) [mass-produced goods presented] few options for customization, and focused on building products that could be warehoused until needed and that would last consumers many years. “The automobile industry of the twentieth century is perhaps the quintessential example of mass production”.

“branco anglo-saxão protestante”) como mostrado no primeiro episódio, acaba se transformando, no episódio final da série — após a nova economia mundial colaborar com a derrocada de certo modelo de masculinidade e às vésperas da geração *flower power* —, em alguém em busca de sua “verdadeira” identidade, algo presente em diferentes tendências da contracultura, esse conjunto de crises comportamentais, sociais e políticas no final dos anos 1960.

Se alguns ideais da contracultura tiveram vida curta, outros foram em pouco tempo cooptados pelo mercado. A partir dos anos 1970, com o aumento dos custos de produção industrial e o fim da era da produção em massa, a saída da indústria foi declarar que, a partir de então, cada produto estaria associado a determinada identidade. Ou, dito de outra maneira, que cada indivíduo passava a ser livre para criar sua própria performance identitária a partir do consumo de determinados produtos ou práticas ofertados pela indústria de bens ou, ainda mais, pela indústria cultural — o que culminaria naquilo que, anos mais tarde, seria chamado de “identidade *prêt-à-porter*” (ROLNIK, 2018). Em meio a esse processo, a ideia de individualismo atingiu novos patamares, aos quais as narrativas seriadas da “era de ouro” não seriam alheias. Em *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), Jost identifica que

não há mais tal espírito de comunidade — é cada um por si. As leis e os políticos não conseguem fazer com que as instituições funcionem e, portanto, há apenas respostas individuais. (...) há uma espécie de perda da ideia de comunidade, que leva à emergência desses novos [personagens] maus, como Walter White, totalmente egoísta (MUNGIOLI, 2018, p. 144).

Entre Don Draper (*Mad Men*) e Walter White (*Breaking Bad*) — dois dos “homens difíceis” de Martin —, se aquele representa uma masculinidade “ideal” que entra em crise e que, no limite, precisa ser destruída (alguns diriam “desconstruída”), este revela uma masculinidade “acossada”, desvalorizada tanto no campo profissional quanto no familiar que tenta recuperar parte dos antigos modelos “ideias” de masculinidade. Para isso, o personagem encontra uma das poucas esferas sociais em que o antigo modelo de masculinidade segue ainda vigente: no crime e na contravenção.

5 “Horror ao fim”: o apocalipse não será televisionado

Ao lado de um extremo individualismo — cuja face mais visível seriam os *yuppies* —, os anos 1970 viram o surgimento de histórias de criminosos no estilo de *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), com suas continuações e imitações. Diferentemente dos filmes de *gangster* dos anos 1930, estas obras não foram percebidas como fábulas morais trágicas sobre a contravenção, ou seja, sobre criminosos com ascensões meteóricas e quedas ainda mais vertiginosas (WARSHOW, 1948). A partir do filme de Francis Ford Coppola, os criminosos passaram a representar alguns modelos de comportamento adequados ao mundo dos negócios da época do neoliberalismo e do capitalismo financeiro. É ilustrativo dessa tendência a quantidade de textos publicados na rede social LinkedIn com, por exemplo, “as 10 lições de negociação” ou as “3 lições sobre gerenciamento” que podem ser aprendidas com *O poderoso chefão* (1972). Mais contundente, um deles afirma que o livro de Mario Puzo que baseou o filme de Coppola “não é sobre a Máfia, mas sim um dos textos mais interessantes sobre governança corporativa e gestão de marca que você pode ler”.²

Décadas mais tarde, Walter White seria apenas mais um exemplo desse empreendedorismo-*gangster* que surge logo após o ocaso da contracultura e que tenta responder, não sem cinismo, aos impasses do capitalismo do século XXI, um “capitalismo de terra arrasada, que destrói tudo aquilo que permite que grupos e comunidades busquem modos de subsistência autossuficientes, de autogoverno ou de apoio mútuo” (CRARY, 2023, p. 59). Uma resposta certamente extrema a um contexto de concorrência desenfreada que podemos encontrar já no autor de *A comédia humana*:

a grande inovação de Balzac consiste em deslocar a origem do enredo de uma *violação individual* para um mecanismo *supraindividual*: o mecanismo da *concorrência* que, com a unificação dos mercados internos

² Em, respectivamente: Harison XAVIER, “The Godfather: 10 Lessons On Negotiation”, **LinkedIn**, 15/10/2020. Disponível em <<https://www.linkedin.com/pulse/godfather-10-lessons-negotiation-harison-xavier-harison-xavier>>. Acesso em: 06/03/2023. Albert EICHHOLZER, “3 lessons the Godfather taught me about management”, **LinkedIn**, 25/05/2020. Disponível em <<https://www.linkedin.com/pulse/3-lessons-godfather-taught-me-management-albert-eichholzer>>. Acesso em: 06/03/2023. Tom BERRY, “What can *The Godfather* teach us about business and brand?”, **LinkedIn**, 26/06/2015. Disponível em <<https://www.linkedin.com/pulse/what-can-godfather-teach-us-business-brand-tom-berry>>. Acesso em: 06/03/2023.

verificada na primeira metade do século XIX, passa de *exceção esporádica* à *regra* das relações entre os homens (MORETTI, 2020, p. 230).

Na produção cultural da passagem do século XX para o XXI, o individualismo exacerbado será pano de fundo para várias formas de “entretenimento unilateral” (DEBORD, 1997, p. 140), como as séries ou outras opções disponíveis por meio do *streaming*. Nesse sentido, a presença da internet tornou-se “parte essencial da reorganização maciça de fluxos de capital e da reconstituição dos indivíduos como ‘empreendedores de seus capitais humanos’” (CRARY, 2023, p. 23). A forma da internet e o individualismo exacerbado não são fatores desarticulados entre si, mas se alimentam mutuamente. Em uma crítica radical ao mundo *online*, Crary identifica a função da internet ligada a alguns “componentes constitutivos do capitalismo do século XXI: (...) a desativação da memória e a absorção das temporalidades vividas — não o fim da história, mas sua transformação em algo irreal e incompreensível (CRARY, 2023, p. 22).

O “fim da história” já foi decretado, de forma um tanto exagerada, desde a suposta vitória, no início dos anos 1990, dos ideais do capitalismo liberal e da livre concorrência (FUKUYAMA, 1992). Mas, quando observado a partir de um ponto de vista religioso ou escatológico, a ideia de um “fim da história” deixa de fazer sentido, já que o único fim possível seria algo equivalente ao apocalipse. Assim como a História, para que as narrativas façam sentido, elas precisam apontar para algum termo. Ao tentarem negar essa necessidade, as narrativas colaboram com a impressão de um mundo “incompreensível” no qual (como notou Benjamin) o acúmulo de experiências e a figura do sábio tendem a desaparecer. O “horror ao fim” pode privar o público de certas balizas sensoriais (noções de início, meio e fim, as ideias de sentido, de linearidade ou de circularidade) que seriam necessárias para a noção humana de temporalidade (KERMODE, 2023).

Ao contrário, a própria ideia de temporalidade está em crise. A ausência de um “fim” marca tanto o ato de navegar pela internet como a busca por opções em uma plataforma de *streaming*. Nas séries, ainda que tenhamos uma conclusão para a trama — ou que a série seja “descontinuada”, conforme o contemporâneo jargão da indústria —, a satisfação em descobrir o que afinal aconteceu com determinados personagens (e em atribuir um “sentido” à narrativa) parece menor que a expectativa por uma

continuidade virtualmente infinita, em um perpétuo jogo de “o que teria acontecido se...” O fenômeno das fanfics ou a recente proliferação de multiversos funcionam também como outros aspecto desse desejo de que as narrativas não tenham fim, ao menos não antes que absolutamente todas as suas possibilidades tenham sido exploradas.

Não parece ser coincidência que o “horror ao fim” ocorra ao mesmo tempo em que acompanhamos a inexorável proximidade do esgotamento dos recursos naturais do planeta e de uma série de mudanças climáticas que podem eliminar as condições para a vida humana na Terra. É tampouco coincidência que, como vimos, existam promessas de “juventude eterna” para aqueles que puderem pagar. O “horror ao fim” e a negação das mudanças climáticas estão entrelaçados nas formas narrativas contemporâneas, especialmente nas histórias de zumbi, quando o “fim da história” (o apocalipse) parece ter se antecipado ao final da própria série.

6 Considerações Finais

Um dos objetivos deste ensaio foi apontar como o tempo histórico se interrelaciona com as formas narrativas, aqui entendidas como material privilegiado para se perceber os “sintomas” (JOST, 2012) de algumas das disputas (culturais, políticas, econômicas, comportamentais) inerentes a cada época. Observamos as relações entre a derrocada do narrador oral (BENJAMIN, 1994) e a ascensão do romance em meio a uma nova compreensão do indivíduo (WATT, 2010) e a novas relações sociais impostas pelo capitalismo (MORETTI, 2020). Vimos também como, desde a ascensão romance até as atuais estruturas seriadas, a *experiência* cedeu lugar à *informação* e, assim, o “discurso realista” se tornou o “modo de narração tanto dos romances do século XIX como das estruturas seriadas contemporâneas” (JOST, 2012, p. 42).

Tão reveladoras quanto as continuidades, as rupturas das narrativas atuais mostram as recentes mudanças nas relações de gênero (especialmente após a segunda onda do feminismo) ou a exacerbação do individualismo e da competitividade que gerou a onda de empreendedores-*gangsters* da qual Walter White seria, entre os exemplos recentes, um dos mais bem acabados. Ao retomarmos *Breaking Bad* e outras

séries de grande visibilidade, já muito comentadas e debatidas, tentamos descobrir novos aspectos a serem abordados e tecer conexões com o capitalismo contemporâneo. Talvez de forma mais evidente que em outras manifestações culturais, as estruturas seriadas apontam para diferentes aspectos desse fenômeno: o interesse do capitalismo financeiro pela especulação e pela virtualização de capitais (BERARDI, 2020), o desmonte das regulamentações trabalhistas e da concorrência desenfreada propostos pela “razão neoliberal” (DARDOT; LAVAL, 2016), a aposta do capitalismo digital em uma nova economia de dados (SRNICEK, 2017) ou o esgotamento dos recursos naturais e a inevitabilidade de um ponto-sem-retorno do “capitalismo de terra arrasada” (CRARY, 2023). Defendemos afinal que o capitalismo contemporâneo é um dos principais fatores por trás da atual complexidade televisiva, “um modo de storytelling associado a práticas de produção e recepção, com um vasto leque de programas em um grande número de gêneros” (MITTELL, 2015, p. 445).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras Escolhidas; 1)

BERARDI, Franco. **Asfixia**: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.

FRASER, Nancy. “Feminismo, capitalismo e a astúcia da história”. *In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

HARALOVICH, Mary Beth. “Women on the Verge of the Second Wave”. In: EDGERTON, Gary R. (ed.). **Mad Men: Dream Come True TV**. London; New York: I. B.Tauris, 2011.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Kindle Edition)

HAVENS Timothy; LOTZ, Amanda D. **Understanding Media Studies**. 2nd Ed. New York; Oxford: Oxford University Press, 2017.

HUNT, Herbert J. “Introdução”. In: BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012. (Estudos sobre o Audiovisual)

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

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2015.

McCABE, Janet; AKASS, Kim. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. London; New York: I. B. Tauris, 2007. (Reading Contemporary Television)

MITTELL, Jason. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. **Matrizes**, ano 5, nº 2, jan/jun. 2012, p. 29-52. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326/>>. Acesso em: 11/02/2023.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York; London: New York University Press, 2015.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “François Jost: entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)”. **Comunicação & Educação**, ano XXIII, nº 1, jan/jun. 2018. p. 139-147. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/145518>>. Acesso em: 11/02/2023.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

SRNICEK, Nick. **Platform Capitalism**. Cambridge, Polity Press, 2017.

WALKER, Rebecca. "Becoming the Third Wave". *Ms.* jan. 1992, p. 39-41.

WARSHOW, Robert. "The Gangster as Tragic Hero". *Partisan Review*, February 1948, p. 240-244.

WATT, Ian. **Ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 10.03.2023

Aceito em: 13.11.2023