



SER E NÃO SER: Shakespeare em Succession

LÍVIA SAMPAIO

**Mestre em Comunicação e Cultura
Contemporâneas pela Faculdade
de Comunicação (Facom/UFBA)
e doutoranda pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas
(PPGAC), tendo a orientação da
Profa. Dra. Cleise Mendes.**

RESUMO

Este artigo explora novas maneiras de representar a ficção dramática, com foco nas narrativas de longo prazo de ficções seriadas televisivas. A proposta é mostrar que as transformações trazidas por novas mídias, especialmente pela internet, não aniquilam as anteriores nem são incompatíveis com a qualidade do texto dramático. À luz de estudos sobre dramaturgia e noções de convergência midiática, no sentido indicado por Henri Jenkins, este trabalho será ilustrado pela série televisiva *Succession*, relacionada em diversas críticas e estudos acadêmicos às tragédias de Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Ficção seriada televisiva. Shakespeare. *Succession*. Convergência midiática.

TO BE AND NOT TO BE: Shakespeare in Succession

ABSTRACT

*This article explores new ways of representing dramatic fiction, focusing on the long-term narratives of television serial fiction. The proposal is to show that the transformations brought about by new media, especially the internet, do not annihilate the previous ones nor are they incompatible with the quality of the dramatic text. In the light of studies on dramaturgy and notions of media convergence, in the sense indicated by Henri Jenkins, this work will be illustrated by the television series *Succession*, related in several criticisms and academic studies to Shakespeare's tragedies.*

KEYWORDS:

*Dramaturgy. Television serial fiction. Shakespeare. *Succession*. Media convergence.*



INTRODUÇÃO

O piloto de *Succession*, série televisiva da HBO, estreou em maio de 2018. Com o título de “Celebration”, em razão do aniversário do patriarca da família Roy, o tom da série é dado nessa primeira das mais de quarenta horas de “Família Roy”, divididas em três temporadas ao longo de quatro anos. A quarta e última temporada, que terá dez episódios, vai estrear em 26 de março deste ano, 2023.

Na primeira hora, conhecemos o intragável milionário Logan, interpretado por Brian Cox, dono de um conglomerado de mídia e entretenimento – emissoras de rádio e TV, jornais, parques de diversão e linhas de cruzeiros – que, já idoso, com problemas de saúde, pensa em se aposentar e deixar um dos quatro filhos à frente dos negócios.

Kendall, o segundo filho, é o que foi preparado para a função. É esperado que ele já assuma quando Logan, nos primeiros minutos da série, sofre um mal-estar e fica confuso no dia do seu aniversário de 80 anos. Os outros filhos são: o delirante Connor, primogênito, fruto do primeiro casamento; Roman, o típico *playboy* inconsequente, e Shiv, única mulher, aparentemente mais centrada e extremamente ambiciosa. Ela está de casamento marcado com Tom, que trabalha nas empresas Roy, que é o “saco de pancadas” da família. Conhecemos também Márcia, terceira esposa de Logan, e o primo Greg, um rapaz atrapalhado que cai de paraquedas na família Roy e, como o único aparentemente abaixo de Tom na escala de importância familiar, acaba sendo bode expiatório das suas maldades. A dupla Greg e Tom rende momentos hilários, mas nunca tranquilos. O clima é sempre tenso, ainda que uma das razões da popularidade de *Succession* seja creditada ao equilíbrio inteligente entre sátira e drama.

Logan, porém, desiste da aposentadoria, deixando os filhos atônitos, especialmente Kendall. Essa primeira reviravolta na trama é o conflito que vai disparar a intriga (MENDES, 2021, on-line) que se estenderá em todos os episódios e temporadas.

Críticas, estudos, entrevistas fazem sempre a referência à “tragédia shakespeariana” mostrada em *Succession*. De fato, o enredo em muito se assemelha a algumas tragédias de Shakespeare,



especialmente *Rei Lear*. Logan e Lear possuem diversas semelhanças, inclusive alguns diálogos em *Succession* parecem saídos de peças de Shakespeare.

A proposta deste artigo é trazer à discussão algumas possibilidades de representação dramática, especialmente as mediadas pela tecnologia, demonstrando que, em que pesem preferências relacionadas a épocas e contextos diversos, uma forma artística não destrói a outra. Compreender que a arte é gregária e atualizar tramas com seus elementos narrativos e estéticos, fazendo uso dessa experiência, enriquece as formas artísticas, no caso, aqui, os dramas ficcionais.

Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. [...]. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias. (JENKINS, 2009, p. 41-42)

TRANSFORMANDO A PROLE EM REPASTO

Em uma das cenas mais impactantes de *Succession*, Logan Roy diz, olhando com desprezo para Kendall, que está à sua frente trêmulo, com lágrimas nos olhos, “Os incas, em momentos terríveis de crises, sacrificavam uma criança para o sol”, e prossegue dizendo que Márcia, sua agora ex-mulher, perguntou a ele enquanto lia essa história: “o que você ama tanto que poderia matar para fazer o sol nascer de novo?”. Assim, Logan informou a Kendall que ele foi escolhido para assumir publicamente a culpa por um grande rombo financeiro nas empresas da família. Não por acaso, essa fala de Logan, e tudo que a envolve, tem similaridades com o que Lear diz à filha Cordélia, quando ela, sem querer expressar seu amor pelo pai da forma que ele exigiu, é deserdada.



LEAR

[...]

Pelos arcanos de Hécate e da tétrica Nyx,
Por toda operação das órbitas celestes,
De onde vem nosso ser e cessamos de ser,
Descarto aqui todo o meu zelo paternal,
Propinquidades e propriedades de sangue,
E, como se estranha fosses à minha essência,
Disso te privo para sempre. O bárbaro cita,
Ou aquele que transforma sua prole em repasto
Fartando o apetite, terá de meu peito
Tanta acolhida, piedade e consolo quanto
Tu, que foste minha filha.

(SHAKESPEARE, 2020, p.105, Ato I, Cena 1)

Entre sócios, genro, sobrinho-neto, secretária, conselheiros, outros filhos, Logan decide que Kendall, justo ele, o que mais se dedicou à sucessão do pai, e aquele que por ele demonstra um temeroso afeto, será sacrificado. Logan está sentado e Kendall, em pé; mas os gestos, a expressão de pai e filho, mostram um Logan forte, gigante, e um Kendall minúsculo e estraçalhado. Obediente, entretanto. Essa decisão cruel de Logan, no último episódio da segunda temporada, intitulado “Isto não é para lágrimas”, vai direcionar os eventos cada vez mais trágicos que acontecem na terceira temporada.

Na terceira temporada, um Kendall mais fragilizado ainda convida o pai para jantar a fim de expor seu desejo de se retirar da sociedade das empresas, exigindo, como praxe no comportamento dos Roys, um valor de dez dígitos de dólares. Logan tenta se esquivar, fala que tem restrições de dieta, mas Kendall insiste, dizendo que entrou em contato com os médicos do pai e mandou preparar o que ele poderia comer. Sentado à mesa, Logan pergunta pelo neto, filho de Kendall, que o chama. O garoto vem, o avô brinca com ele, pergunta se o menino gosta de mozzarella e o faz provar a que está no seu prato antes de se servir. Traição, envenenamento, ódio, mágoa, vingança. Está tudo ali.



As semelhanças entre a trama de *Succession* e as obras de Shakespeare, além de evidentes, são assumidas, orgulhosamente, pelos responsáveis pela série. Ao convidar Jeremy Strong para o papel por “que ele se interessasse”, Adam McKey, produtor da HBO, disse-lhe que *Succession* era um “Rei Lear de um complexo industrial de mídia”.¹

Brian Cox, que dá vida a Logan Roy, é um premiado ator escocês de teatro, cinema e televisão. Durante décadas, trabalhou no National Theatre e fez parte da Royal Shakespeare Company, em que interpretou Titus Andronicus, Rei Lear, Julio Cesar, Ricardo III, entre outros. Sua lista de prêmios é proporcional à quantidade de papéis, mas o reconhecimento popular aconteceu com Logan Roy. Elogiadíssimo por sua interpretação, Cox disse em 2019: “Coloquei Logan no nível de um Titus Andronicus, ou mesmo de um Júlio César e certamente de um Rei Lear” [...] “A história é realmente o Rei Lear, exceto que Logan não herdou nada.”² Em 1992, ele publicou o livro *Os Diários de Lear*, no qual fala sobre o abalo físico e o emocional que sentiu interpretando Rei Lear, além de questões das apresentações em turnês, enquanto se preparava para interpretar Ricardo III. De Shakespeare, o ator escolhido para o papel do magnata da família Roy entende bem, e este foi mais um grande acerto na escolha do elenco.

Todos os filhos se movem por interesses: ou pelas empresas, como o trio do segundo casamento “Kendall, Roman e Shiv”, ou por delírio, como Conan, o mais velho, fruto do primeiro casamento de Logan, que quer ser presidente dos Estados Unidos se valendo de uma possível ajuda financeira do pai, sem nenhuma experiência política, porém, embora a saga da sucessão de Logan envolva todo o núcleo familiar, é Kendall o mais ferido. Logan é um pai cruel que humilha, debocha, maltrata, usa os filhos, joga uns contra os outros, abusa das suas fraquezas, fere sem nenhum pudor, não parecendo buscar um sucessor, e sim, reafirmar seu poder e sua imprescindibilidade, mesmo com a saúde debilitada. Em uma cena, quando o celular de Shiv toca – e é o pai quem está chamando – a imagem que surge na tela do aparelho é de Saddam Hussein. Os filhos não se iludem com uma improvável demonstração de amor paterno, embora façam movimentos que, algumas vezes, parecem um pedido desesperado de amor desse pai tão imponente e cruel.

O espectador tem poucas informações sobre a história dos Roy antes de serem milionários. Sabe-se apenas que Logan era pobre até criar seu império, e pouco se fala da infância ou adolescência dos filhos. O que chega ao público é a abertura lírica, que mescla imagens antigas

¹ Entrevista disponível em <<https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/13/on-succession-jeremy-strong-doesnt-get-the-joke>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUl-3c4swqh0>>. Acesso em: 20 fev. 2020.



aleatórias da família com crianças brincando, jogando tênis, filmadas em 8mm, com imagens atuais de arranha-céus e símbolos do império Logan, como o telão de TV em Manhattan sincronizado no canal da família, o *Waystar Royco*.³

O pai está sempre com os filhos, indicando que foi presente, o que não é exatamente positivo, pois o pai da infância/adolescência demonstra, naquele pouco mais de um minuto, que sua postura autoritária e distante era a mesma. Acompanhando essas imagens e os créditos da abertura, está a canção composta por Nicholas Britell, vencedora do Emmy de Melhor Tema de Abertura em 2019, que será tocada em diversas cenas de todos os episódios, em ritmo de *rock*, de *hip hop*, de *blues*, a depender do momento. O tom da música costuma ser grave quando Logan age impiedosamente, ou seja, muitas vezes.

VOCÊ CRIA A SUA REALIDADE

Os paralelos feitos até aqui entre a série televisiva *Succession* e as obras de Shakespeare têm a função de mostrar que a representação de um drama nos palcos ou em um *streaming*, passando por todos os veículos que surgiram ao longo dos anos, não só podem coexistir pacificamente como também devem ser articuladas, engrandecendo as formas germinais. *Succession* é um exemplo extremo, pois as evidências com Shakespeare são marcadas e é uma série aclamada pelo público e por quase todos os níveis de crítica. Poderia ser uma série feita com um texto de Shakespeare, como tantos filmes já foram levados ao cinema, ou qualquer outra que quebrasse com nitidez as fronteiras que o lugar comum estabeleceu entre “arte” e “entretenimento”, como se arte e entretenimento não andassem de mãos dadas. *Succession*, entretanto, traz elementos dramáticos de Shakespeare, atualiza a trama, focando na sucessão de negócios típicos do mundo contemporâneo, como informações e poder da mídia televisiva na era digital, e ainda faz isso em formato de série televisiva.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G29Eye-Gzm9w>>. Acesso em: 20 fev. 2023.



Os apreciadores de série multiplicam-se. Não só já não vivem escondidos como dantes, quando o opróbio recaía sobre um gênero considerado ‘comercial’ e ‘degradante’, como também se manifestam, discutem, mostram seu entusiasmo e parecem não temer qualquer crítica. (ESQUENAZI, 2010, p. 7)

Quando uma nova forma de representação – no caso deste artigo, a dramática – surge, é natural se fazer a comparação com a anterior e muito frequentemente dizer que a antiga é melhor, lembrando que, dentro de cada forma, também há rivalidades: teatro romântico X teatro realista; cinema mudo X cinema falado e outras divisões e subdivisões. Atualmente, a crítica é à “Netflix”, uma das plataformas de *streaming* que está no mercado e, por ser a mais popular, tornou-se adjetivo. “Netflix”, “séries”, dizem alguns, são produtos descartáveis, tolos. “Programas ‘fast-food’”.

Succession responde a isso no episódio piloto. Quando Kendall rebate a decisão do pai de não se aposentar, dizendo que é necessário fazer mudanças nos formatos de mídia, pois o pai não está atualizado, já que o mundo está mudando, Logan responde:

Sim, sim. O mundo está mudando. Tudo muda. O estúdio ia falir quando comprei, todos iam ficar em casa vendo VHS, mas e aí? Não. As pessoas querem sair. Ninguém veria mais TV, mas você muda uma coisa e todos veem. Você cria sua realidade.

“Você cria sua realidade”. O tempo cria sua realidade. Se, por muitos anos, o palco foi lugar de representação de textos dramáticos, ao longo do tempo, essa exclusividade foi rompida e o drama passou a ter relações com outras linguagens como o cinema (MENDES, 1995). “À *dessacralização da arte – literatura, teatro, pintura, etc. – proposta pela própria arte, há uma dessacralização de gêneros, estilos, formas, temas*” (HOISEL, 2014, p. 83). Naturalmente, em tempos de internet, mundo virtual, novas tecnologias o tempo todo, quase atropelando umas às outras, o Drama não ficou parado. Como se deu ao longo dos séculos, ele criou sua realidade neste frenético mundo on-line, marcando presença nos *games*, nas animações, nas séries de TV. “O drama é certamente um desses termos que essa vasta polissemia beira a uma dissolução conceitual” (SILVA, 2015, p. 128).

Como tal, o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concentradamente personificada



ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espetatoriais. (SILVA, 2015, p. 128).

Para cumprir com o objetivo deste artigo, não é necessário fazer uma cronologia do Drama, mas é pertinente lembrar a conhecida “crise do drama” (SZONDI, 1988), no final do século XIX, quando se inicia um processo de ruptura com as exigências do gênero dramático, a partir da incorporação de elementos épicos e líricos nos textos, causando, como disse Szondi, fissuras no desenho que o gênero possuía. Isso ocorreu quando dramaturgos quiseram colocar no palco temas que não eram representados até então e não cabiam na temporalidade ditada pela forma dramática. Entre as transformações trazidas pela crise, Szondi aponta a *epicização* do Drama, que é uma virada para o épico através da introdução da narração que chega aos poucos nos textos dramáticos: uma lembrança aqui, um relato ali, e surge um teatro mais abrangente, que atende aos anseios espaço-temporais relacionados às modificações na sociedade. Nas palavras de Sarrazac, 2002, p. 8, “[...] se o drama ressuscita hoje, qual Fênix, não é das cinzas do gênero defunto, e sim, e bem pelo contrário, emancipando-se da noção de gênero”. Esta libertação deixou o Drama mais receptivo, incorporando outras linguagens, outras formas e sendo por elas apropriado em uma relação de reciprocidade.

Assim como o gênero dramático evoluiu com a crise, as formas de representação do Drama também foram encontrando outros espaços, levando o Drama a seguir seu curso sem se prender a fronteiras de encenação. A representação do Drama também se emancipou da noção de espaço.

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela ainda não se baixou a cortina. [...] É tempo simplesmente de apreender o que foi criado, a tentativa de lhe conferir formulação teórica. Seu objetivo é apontar formas novas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas por seu vir a ser formal. Da temática alterada do presente, os dramaturgos extraíram um novo mundo de formas – terá ele continuidade no futuro? É certo que tudo o que é formal – ao contrário do que é temático – traz dentro de si, como possibilidade, sua futura tradição. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto pôs em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. (SZONDI, 2001, p. 155)



Do teatro elisabetano, da crise do Drama, da *epicização*, da revolução provocada pela Internet, chegamos às séries televisivas contemporâneas. De grande relevância é o raciocínio de Marcel Silva (2015), – que conclui seu artigo sobre o Drama Seriado Contemporâneo, afirmando que as séries televisivas despontam como “uma organização dramática nova” (SILVA, 2015, p. 142), fazendo uma distinção entre a temporada, como estrutura narrativa, e o episódio, e afirmando que “a essência do drama seriado está precisamente nessa dialética” (SILVA, 2015, p. 142). Para o autor,

A relação entre o drama e a épica, ou seja, entre a intensidade concisa do episódio e a distensão narrativa da temporada proporcionam um duplo engajamento sensorial que exige de um lado a vivência febril da violência dramática condensada em uma hora de exibição contínua e o prazer vagaroso em fogo brando do desenrolar da narrativa em semanas, meses, anos de exibição prolongada. (SILVA, 2015, p. 129)

Uma das peculiaridades das séries de longa duração é que, quando se escreve a primeira temporada (ainda que seja lançada semanalmente, as temporadas são feitas em bloco), as tramas não se fecham totalmente. É necessário deixar alguns pontos abertos que continuarão na temporada seguinte e assim por diante. Isso é um trabalho meticuloso, pois não se deve deixar muitos fios narrativos sem fechamento, irritando o espectador, mas também não é prudente encerrar toda a história em uma temporada, sem deixar o público curioso pelo que virá. Via de regra, as temporadas seguintes são feitas se a anterior tiver boa audiência.

É por isso que, dentro de cada episódio, há um acontecimento principal, formando um arco narrativo, enquanto outro arco se forma envolvendo os episódios da temporada. O prazer vagaroso em fogo brando, a que Marcel Silva se referiu, inclui também a história maior, a trama geral, que molda a série. No caso de *Succession*, a questão: quem será o sucessor de Logan Roy?

A força dramática condensada nos episódios convive com a expansão narrativa das temporadas e, se tudo correr bem, convive também com uma extensão ainda maior, uma *epicização* mais evidenciada, pois a trama só acabará com o final da série, que pode levar dois, três, cinco anos, como é o caso de *Succession*.



“Você cria sua realidade” é uma frase que condensa a necessária emancipação de gêneros, formas, espaços, suportes, a fim de atender à constante evolução do mundo e, conseqüentemente, dos espectadores.

AS SÉRIES CONTEMPORÂNEAS E A CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA

Ao tratar do drama seriado contemporâneo, Silva (2015) sublinha a necessidade de apontar características específicas dessa forma de representação, afastando uma discussão restrita às paixões de gêneros, formatos e nacionalidades.

A serialidade, inclusive a de longa duração, é um fenômeno antigo. Como disse García (2021), trazendo um estudo de Jennifer Hayward, quando se segue o fio da história, vê-se que a origem da narrativa seriada de longa duração está nos folhetins literários que se popularizaram quando surgiu a imprensa escrita nas sociedades industriais. Em um salto no tempo, a chegada da internet mudou o mundo e, logicamente, as formas de entretenimento, como já foi dito. A competição com as novas linguagens audiovisuais atingiu em cheio a televisão, que teve de buscar novos modos de contar histórias.

Nesse caminho, as séries chegaram com diversos formatos e se instalaram como uma das melhores maneiras de capturar o espectador de televisão e, com isso, os patrocinadores, parte essencial para manter a engrenagem funcionando. Os consumidores e as práticas de criação da “cultura de fã” (JENKINS, 2009) ficaram distribuídos e abertos à participação em grupo, através de *fanfictions*, memes, campanhas, entre diversas possibilidades de consumo e circulação desse produto artístico que vai além do seu veículo original que é a televisão, que, apesar de ainda ser o



mais importante, não detém exclusividade: jogos de tabuleiro, videogames, personagens que têm seu próprio “Twitter”, *blogs* que jogam pistas sobre o que vai acontecer, *podcasts*, redes sociais de *showrunners*, diretores, atores prendem a atenção do público que, por sua vez, responde interagindo com esse universo transmídia. Todas essas interações são medidas para análise de recepção, e as possibilidades desse universo parecem infinitas.

Brian Cox conta que nunca havia sido reconhecido nas ruas por nenhum trabalho seu – que envolve muitas peças, alguns filmes e diversos prêmios – como ocorre agora, quando dá vida a Logan. Mesmo se mostrando algumas vezes incomodado com isso, Cox gostou da ideia do aplicativo Cameo: por cerca de US\$ 600, é possível pedir uma mensagem personalizada do Brian/ Logan Roy, com seu reiterado “Fuck Off”.⁴ Segundo um artigo publicado no *TheDipp.com*, na primeira e na segunda temporadas de *Succession*, Logan despejou seu “Fuck Off” 27 vezes para as pessoas no seu entorno.⁵ Não é pouco dinheiro e não é pouca popularidade: ouvir o “Fuck Off” personalizado do Logan custa muito mais caro do que qualquer mensagem personalizada de outros artistas disponíveis no site, certamente pela popularidade da série e pelo carisma do personagem que é um poço de maldade e magnetismo. Se nas séries de longa duração, os escritores têm tempo para aprofundar os personagens, os espectadores também têm tempo de criar uma intimidade com eles.

As mudanças tecnológicas provocaram uma alteração tão grande nas preferências do público que, neste momento, estão sendo testados diversos formatos de ficção seriada televisiva de longa duração. Se até há um ano a duração dos episódios, em geral, variava de 45 minutos a uma hora,⁶ atualmente, fazem episódios de 30 a 40 minutos, buscando atender espectadores que querem um consumo diário regular, mas que não pretendem dedicar uma hora por dia a isso. A duração mais curta dos episódios satisfaz também a demanda de pessoas que assistem a séries pelo celular em algum tempo livre no trabalho, por exemplo. A disponibilização dos episódios também é outra questão, pois, se durante alguns anos predominou o modelo Netflix de lançar uma temporada inteira de uma só vez, plataformas como a HBO e a Star+ lançam um episódio por semana, resgatando aquela ansiedade do público em aguardar os acontecimentos que serão mostrados na semana seguinte, o que também favorece a “cultura de fã”. A própria Netflix já passa a rever seu modelo original, lançando algumas séries com episódios semanais.

⁴ Disponível em: <https://www.cameo.com/brian_cox>. Acesso em: 06 mar. 2023.

⁵ Disponível em: <<https://thedipp.com/succession/ranking-e-very-logan-roy-fuck-of-f-in-succession>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

⁶ Excetuando as sitcoms, que variam entre 20 e 30 minutos por episódio.



Por sua vez, a convergência dos meios de comunicação impacta o modo como consumimos esses meios. Um adolescente fazendo a lição de casa pode trabalhar ao mesmo tempo em quatro ou cinco janelas no computador: navegar na Internet, ouvir e baixar arquivos MP3, bater papo com amigos, digitar um trabalho e responder e-mails, alternando rapidamente as tarefas. E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet. (JENKINS, 2009, p. 44)

A interação entre o público de séries é muito mais importante do que o veículo pelo qual se assiste. O espectador não é mais um ente passivo, que apenas recebe o que é mostrado. O espectador atual é extremamente ativo. Por isso, a convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que sejam. “A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009, p. 32).

Nas séries de longa duração, a escrita caminha ao lado dos estudos de recepção. Se um personagem está agradando ao público, ele será mantido e vice-versa. O mesmo acontece com tramas paralelas que são esticadas, encerradas e criadas a depender da demanda. Nas palavras de Alberto Garcia (2021, p. 23, tradução nossa), “ao longo do desenvolvimento de uma série, o público se torna um elemento essencial da produção e é muito mais ativo do que em outros gêneros ou formatos”.⁷

Não se pode esquecer de que a televisão é um veículo de massa. Não se investe em um programa para que dez pessoas assistam. Investe-se para ter lucro, e frustrar o espectador é caminho direto para o fracasso. Na ficção seriada, é imprescindível manter o público atento também nos intervalos entre as temporadas, que podem ser de meses ou anos, e isso se faz por meio das redes sociais, *blogs*, *podcasts* etc. As comunidades virtuais de discussão de séries se multiplicam como os clubes de corrida. Só no Facebook, uma das comunidades de *Succession* tem mais de 20 mil membros que fazem diversas postagens por dia.⁸

⁷ Tradução livre de “throughout the development of a series, the audience becomes an essential element of production and is much more powerful and active than in other formats or genres”.

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/succession.hbo>>. Acesso em: 06 mar. 2023.



CONCLUSÃO

Enquanto *Succession* faz sucesso no *streaming*, *Rei Lear* segue nos palcos pelo mundo. Em Washington DC, EUA, a STC – Shakespeare Theatre Company – lota as sessões do Klein Theatre com uma versão muito elogiada de *King Lear*. “Este ‘Rei Lear’ pode ser o melhor que nosso crítico de teatro já viu. A elegante produção do Diretor Simon Godwin com um consumado Patrick Page como o rei vaidoso e tolo é definitiva”,⁹ estampa a manchete da matéria escrita por Peter Marks para o caderno de Teatro e Dança do *Washington Post* em 03/03/2023.

A magia do teatro convive com a magia do cinema, das séries, que convivem entre si, tanto na forma de minisséries, quanto na de *soap operas*, de séries modais, nas quais cada episódio traz uma trama com início e final, quanto de séries evolutivas, com diversos arcos narrativos, tanto de curto quanto de longo alcance (ESQUENAZI, 2010). Essas conquistas não são descartadas. São apropriadas. Como disse Cleise Mendes sobre criação de textos, “o que tinha que ser inventado, já foi. A tarefa do artista do século XXI é buscar a comunicação com nosso espectador. O resto está em segundo plano” (MENDES, 2021, on-line).

Shakespeare escreveu *Rei Lear* há quatro séculos e o texto continua a ser encenado nos palcos, tanto em versões fiéis ao original, quanto em versões modificadas, adaptadas, mescladas. Se, no próprio teatro, existe essa abertura para o texto, o que se pode dizer das possibilidades trazidas pelo século XXI? A tarefa do artista do nosso século é, sim, se comunicar com o espectador da melhor forma possível, e para isso o artista deve pensar em todas as possibilidades de atrair e fidelizar esse espectador. As séries televisivas de longa duração são excelentes para essa demanda, pois permitem que as pessoas se apeguem à trama, aos personagens, e passem uma parte do seu tempo “vivendo” aquilo que é mostrado na tela também através de outras mídias, em rodas de conversa, em dicas de amigos, em *blogs* de críticos e/ou fãs. “Uma coisa é certa: sempre que se pede a um fã para falar de uma série, nunca mais se cala e parece literalmente impregnado por um universo vivido como planeta real”, diz Esquenazi (2010, p. 140).

Em seu artigo “A emergência dos afetos nas ficções contemporâneas de TV”, Robin Nelson (2016, p. 28, tradução nossa) afirma que “‘momentos de afeto’ constituem um princípio estruturante

⁹ Tradução livre de “This ‘King Lear’ might be the best our theater critic has ever seen. Director Simon Godwin’s sleek production, with a consummate Patrick Page as the vain and foolish king, is definitive”.



significativo para sustentar o engajamento em seriados de formato longo”.¹⁰ Os estudos acadêmicos sobre os afetos, as emoções, as paixões provocadas pelas séries televisivas ainda são recentes, embora não pareça dúvida de que o engajamento afetivo com a trama e com os personagens seja fundamental para o desenvolvimento e o sucesso dessas séries. Estamos no século XXI, somos espectadores e falamos, primeiramente, deste lugar. Depois, somos também criadores, diretores, acadêmicos, curiosos e apaixonados.

REFERÊNCIAS

- » ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As Séries Televisivas*. Ed. Texto & Grafia. Lisboa, 2010.
- » GARCÍA, Alberto N. Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de “prolongación temporal” como superación de la serialidad televisiva. *Jornal Area Abierta*, 21(3), p. 349-365. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5209/arab.75200>>. Acesso em: 01 ago. 2023
- » GARCÍA, Alberto N; GONZÁLES, Ana Marta. Emotional Culture and TV Narratives. *In: García, Alberto N. (org). Emotions in Contemporary TV Series*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.
- » HOISEL, Evelina. Fronteiras do gênero Dramático. *In: Lopes, Cassia e LEÃO, Raimundo (orgs). Tempo de Dramaturgias*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- » JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- » MENDES, Cleise. *As estratégias do Drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- » MENDES, Cleise. *Aula Síncrona*. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-yXC1xtXek>>. Acesso em: 01 ago. 2023
- » NELSON, Robin. The emergence of ‘Affect’ in Contemporary TV Fictions. *In: García, Alberto N. (org). Emotions in Contemporary TV Series*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. Crisis du drame. *Poétique du drame moderne et contemporain*, Études Théâtrales, n. 22, 2001, p. 7-14.

¹⁰ Tradução livre de “‘moments of affect’ constitute a significant structuring principle to sustain engagement in long-form serials, augmenting linear narrative hooks”.



- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Campo das Letras, 2002.
- » SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Coleção Clássicos. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Penguin. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- » SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. *Revista MATRIZES*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/100677>>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- » SZONDI, Pedro. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Instituto de Teatro, 2001.