



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

LARISSA BRITO DOS SANTOS

**CAMINHOS INTERCAMBIÁVEIS ENTRE LITERATURA E CINEMA:
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM *THE AFFAIR***

João Pessoa

2018

LARISSA BRITO DOS SANTOS

**CAMINHOS INTERCAMBIÁVEIS ENTRE LITERATURA E CINEMA:
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM *THE AFFAIR***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

João Pessoa

2018

Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Santos, Larissa Brito dos.

Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema / Larissa Brito dos Santos. - João Pessoa, 2017.

81 f.

Monografia (Graduação em Letras / língua portuguesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Carmem Sevilla Gonçalves dos Santos.

CAMINHOS INTERCAMBIÁVEIS ENTRE LITERATURA E CINEMA:
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM *THE AFFAIR*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes, da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito parcial para obtenção do grau de
Licenciatura em Letras – Língua
Portuguesa.

Aprovado em:

03/06/2018

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (CE/UFPB)

Orientadora



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (CCTA/ UFPB)

Examinador



Prof.ª Dra. Fabiana Ferreira da Costa (CCHLA/UFPB)

Examinadora

*O que importa na vida não é
o que acontece com você,
mas o que você lembra
e como você lembra.*

Gabriel García Márquez

À todas as vezes que pensei em desistir, mas segui em frente.

À Carmen e Fernando, aos quais devo todo o meu crescimento intelectual (mas não só!)
dos últimos cinco anos.

A todos os livros de literatura que li e que me constituíram.

Ao cinema que ressignificou minhas ideias provando ser emancipador.

Agradecimentos

Agradeço aos professores que acreditam na força da literatura, enfaticamente aqueles que me mostraram essa força;

Aos colegas do PALHSE, CANAL 67, PARDAL e suas reverberações, pelas tardes de aprendizado mútuo, sob o cuidado maternal de Carmen Sevilla e paternal de Fernando Andrade;

Especialmente à Carmen, que abraçou minha vontade de estudar Cinema e tornou este trabalho possível.

À minha família, principalmente a tríade de mulheres exemplo – avó, tia e mãe, que privilegiaram minha educação, nos momentos fáceis e difíceis.

Aos professores Fabiana Ferreira da Costa e Luiz Antonio Mousinho Magalhães por participarem da construção deste trabalho.

À todas as mulheres que lutam para conseguir espaço no meio acadêmico predominantemente masculino.

Às escritoras, cineastas e professoras.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise das semelhanças e dissemelhanças entre a linguagem literária e a cinematográfica, a partir da hipótese de que é possível utilizar o cinema como caminho intercambiável à literatura para uma experiência estética de qualidade que resulte na emancipação do sujeito leitor/espectador. Para isso, utilizamos o conceito de perspectivas textuais, formulado por Wolfgang Iser na Antropologia Literária, para compreender como as categorias de narrador, personagem, enredo e ficção do leitor se estabelecem em uma narrativa audiovisual, a saber, a série estadunidense *The Affair*. Justifica-se a possibilidade de emancipação a partir da experiência estética proporcionada pelo cinema, pois a forma como a narrativa se constrói é deveras similar aos procedimentos utilizados nos textos literários e a própria teoria cinematográfica fundamentou-se nas teorias da literatura para se estabelecer, levando em consideração as idiosincrasias pertencentes a cada suporte. A Antropologia Literária é capaz de evidenciar as similaridades entre as duas linguagens justamente por explicitar os procedimentos internos realizados pelo indivíduo no processo de atribuição de sentido que extrapola a literatura e assume o território da própria existência, tornando a ficcionalização como algo antropológico, portanto, capaz de ser observado também em outras formas de arte, dentre elas, o cinema. Com a análise da série *The Affair* foi possível compreender como as perspectivas textuais estão sendo constantemente alternadas em busca de um ponto de vista intencionado, capaz de abranger a totalidade da obra e estabelecer sentido, guiado pela estrutura de tema e horizonte, confirmando as hipóteses acima formuladas. Logo, literatura e cinema, a partir da Antropologia Literária, parecem ser caminhos intercambiáveis para o mesmo fim: a experiência estética, de caráter emancipador e capaz de suprir a necessidade humana de ficcionalização.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Antropologia Literária. Perspectivas Textuais.

ABSTRACT

This work is concerned on the analyses on the similarities and dissimilarities between literary and cinematographic language. The analyses is based on the hypothesis that it may be possible to apply cinema as an alternative to literature, providing readers and spectators an aesthetic experience in terms of quality, guiding them to their emancipation. In order to understand how the functional of an audiovisual narrative is established, the Wolfgang Iser's concept of textual perspective in literary Anthropology was considered. The possibility of emancipation through the use of aesthetic experience provided by the cinema is justified according to two mainly reasons. Firstly, the process of construction of an audiovisual narrative is similar to the procedures that are used in literary texts. Secondly, the cinematographic theory establishes itself based on the literature theories, considering all existing indiosyncrasies. Furthermore, literary Anthropology is able to emphasize the similarities between literary language and cinematographic language. It is possible by explaining the inner procedures performed by the individual during his own process of designating sense. In its turn, the process of designating sense is complex and goes beyond literature turning a fictionalization subject into an anthropological one. After analyzing the TV series 'The Affair', it was possible to understand how textual perspectives have been alternated constantly as an attempt to reach an intentional perspective, which could embrace the work in its totality. Consequently, literature and cinema appear to be two interchangeable manners of achieving a common goal, i.e., readers and spectators' emancipation through aesthetic experience in order to rectify human's necessity of fictionalization.

KEYWORDS: Literature. Cinema. Literary Anthropology. Textual Perspectives.

Lista de Quadros

Quadro 1 Análise de fatos, causas e consequências no enredo de The Affair (Episódio 12 da Segunda Temporada)	43
Quadro 2 Análise de discrepância entre as perspectivas.....	51
Quadro 3 Vazios entre as perspectivas.....	53
Quadro 4 Desenvolvimento do personagem - Noah	57
Quadro 5 Desenvolvimento de Personagem - Helen	59
Quadro 6 Desenvolvimento de personagem - Alison.....	62
Quadro 7 Desenvolvimeto de personagem - Cole.....	65

Lista de Figuras

Figura 1 Noah	55
Figura 2 Helen	58
Figura 3 Alison	61
Figura 4 Cole	64
Figura 5 Relações de personagem-conflito	68
Figura 6 Frame 1, Episódio 12, Temporada 2	73
Figura 7 Frame 2, Episódio 12, Temporada 2	74
Figura 8 Frame 3, Episódio 12, Temporada 2	74
Figura 9 Frame 4, Episódio 12, Temporada 2	75
Figura 10 Frame 5, Episódio 12, Temporada 2	76
Figura 11 Frame 6, Episódio 12, Temporada 2	77

Sumário

Introdução	13
1 Experiência estética e narrativas ficcionais: caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema	15
1.1 Experiência estética além da literatura	17
1.2 Literatura e Cinema: um intercâmbio possível	22
1.3 Semelhanças e dissemelhanças entre a literatura e o cinema	23
1.3.1 Tempo é dinheiro: a arte na era da Modernidade Líquida	23
1.3.2 Direito à literatura (e às demais manifestações artísticas)	24
1.3.3 Escalas de cinza na interação texto-leitor	25
1.3.4 O signo linguístico e o signo cinematográfico	27
1.3.5 Relações dialógicas entre repertórios	28
1.4 Antropologia Literária e perspectivas textuais	29
2 Sinopse e recorte	32
2.1 Temporada 1	33
2.2 Temporada 2	36
2.3 Recorte	40
3 As perspectivas textuais em <i>The Affair</i>	41
3.1 Part One: O enredo	41
3.2 Part Two: Os personagens	54
3.2.1 Noah	55
3.2.2 Helen	58
3.2.3 Alison	61
3.2.4 Cole	64
3.2.5 Relações entre as perspectivas dos protagonistas e conflito	67
3.3 Part Three: O narrador	69
3.4 Part Four: A ficção do leitor	71
Tema e Horizonte nas perspectivas textuais: caminhos para a construção de sentidos	78
Referências	80

Introdução

A ficcionalização é uma necessidade que constitui o indivíduo antropologicamente e, portanto, desperta o interesse, em consonância com Wolfgang Iser (1996) em compreender “a razão pela qual nós precisamos de mundos possíveis ao invés do mundo no qual vivemos”. Ao conceber a literatura como uma ponte para a emancipação, devido aos procedimentos cognitivos e emocionais realizados no processo de leitura, é possível identificar que esses mesmos procedimentos também se aplicam às narrativas cinematográficas e, portanto, extrapolar a teoria iseriana para a sétima arte. Tomando essa hipótese como ponto de partida, objetivou-se analisar como a literatura e o cinema – ambos suportes para narrativas ficcionais – podem ser investigados sob a perspectiva da Antropologia Literária, afim de compreender a viabilidade de estabelecer a narrativa fílmica como um caminho intercambiável para a experiência estética de qualidade, propiciando a emancipação do sujeito que com ela interage, caminho este já percorrido pela literatura.

Para isso, definiu-se como objeto analítico a narrativa audiovisual *The Affair*, uma série estadunidense produzida pelo canal *Showtime* e idealizada por Sarah Treem e Hagai Levi, utilizando como recorte o décimo segundo episódio da segunda temporada, por trazer à tona desenlaces importantes de conflitos explorados no decorrer dos episódios, possibilitando o desenvolvimento da análise.

Como aporte teórico, articularam-se teorias clássicas do campo da literatura e do cinema, considerando que as teorias literárias fundamentaram as cinematográficas, mas evidenciando, entretanto, o conceito de perspectivas textuais e sua relação com a estrutura de Tema e Horizonte, pertencentes à Antropologia Literária, com o intuito de explorar ainda mais as semelhanças entre os dois suportes e os processos cognitivos capazes de possibilitar a interação com o leitor/espectador.

Esse trabalho justifica-se por levar em consideração a popularidade do cinema perante a literatura, típica da fluidez dos nossos tempos - a Modernidade Líquida denominada por Bauman, que parece propiciar um maior interesse da população e da cultura de massa pelas narrativas audiovisuais. Porém, a reconfiguração admitida pela arte visa constantemente adequar-se às particularidades da sociedade em questão, não tornando menor a vivência de significado proporcionado pela experiência estética, se vivenciada de forma qualitativa, de modo a viabilizar a emancipação do indivíduo.

Portanto, no primeiro capítulo explicitou-se o que é a experiência estética e porque ela vai além da literatura, mostrando as características das teorias cinematográficas que se originaram nas teorias literárias. Com isso é possível perceber as semelhanças estruturais das narrativas ficcionais de ambos os suportes e evidenciar as escolhas das teorias que embasaram a análise da narrativa.

No segundo capítulo há uma contextualização acerca dos acontecimentos centrais da narrativa de *The Affair*, além da justificativa do recorte escolhido para análise. Já no terceiro capítulo, discorre-se acerca das perspectivas textuais formuladas por Iser – a saber, a perspectiva do enredo, dos personagens, do narrador e da ficção do leitor; observando as estratégias de utilização apresentadas em *The Affair* com o objetivo de produzir sentidos para a trama.

Concluimos evidenciando os caminhos entre cinema e literatura e suas relações intercambiáveis, principalmente ao considerar a Antropologia Literária, trazendo à tona o papel social da arte: emancipar os leitores/espectadores e proporcionar o crescimento dos seus repertórios, alargando as possibilidades de compreender a si mesmos e ao contexto em que estão inseridos. Além disso, declaramos as múltiplas possibilidades de análise da narrativa aqui explicitada, propondo continuações deste estudo sob outras óticas e perspectivas teóricas.

1 Experiência estética e narrativas ficcionais: caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema

A literatura e o cinema são manifestações artístico-culturais que provocam os leitores e espectadores a atribuir sentidos para suas indeterminações, convidando-os a interagir com as narrativas ficcionais e, em consequência disso, vivenciar a experiência estética. Se os processos vivenciados pelo leitor, no momento em que este aceita o pacto ficcional e atualiza os sentidos possíveis e em potencial no texto, são similares àqueles vivenciados no cinema, por que apenas um desses suportes é considerado emancipador? É possível estabelecer relações concretas entre a literatura e o cinema sem priorizar uma ou outra narrativa ficcional?

Os avanços tecnológicos fomentam a massificação da indústria cinematográfica e a facilidade de acesso dessa mídia – estabelecida principalmente pela popularização da *internet* e seus programas de compartilhamento e plataformas de *streaming* - que transformaram o cinema, assim como outrora, com o surgimento da imprensa, transformou e popularizou a literatura, numa mercadoria de consumo, apropriada pelo sistema capitalista. Ora, em uma sociedade capitalista, a arte só interessa se for mercadológica.

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, isto é, como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção (MARX, 2013, p. 157).

Por se tratar de uma forma de entretenimento mais fácil de ser consumida (ao compararmos com a literatura, se considerarmos principalmente o tempo necessário para uma experiência completa em cada suporte), e sobretudo mais barata, o cinema tem se consolidado como uma forma de satisfazer a necessidade humana de ficcionalizar aliando-se com as mudanças ocorridas na sociedade, principalmente aquelas relativas ao consumo, que vem se modificando tal qual modificou-se a própria sociedade, cada vez mais fluida, mais suscetível à transformações. Andrade e Santos (2015) afirmam:

O cinema — e aqui estamos pensando também nos filmes vistos em casa pela televisão ou baixados da internet e não apenas no ambiente público de mesmo nome — é um suporte ficcional de fabricar mundos

que parece, atualmente, ser muito mais buscado pelas pessoas do que a literatura. Por que será? Muito provavelmente, porque o caminho para a experiência estética é de duração menor e em muitos casos mais fácil – o que, ao lado da cultura cinéfila desenvolvida no Brasil – mais propriamente videofílica, diriam Duarte e Alegria (2008) –, ajuda a explicar por que filmes são diariamente disponibilizados. Explicamos: nós somos a presentificação de apenas uma possibilidade de nós, o cinema mostra-nos uma outra, a da direção, nos textos ficcionais, como a direção é feita por nós, há a possibilidade de formulação de “novos eus” que se fazem e desfazem em *recursive looping*.

O modo de consumirmos a arte está diretamente conectado ao contexto no qual estamos inseridos. Os tempos de sociedade “globalizada”, em que as fronteiras físicas são maleáveis e a comunicação entre pessoas de lugares cada vez mais distantes tornou-se algo naturalizado, foram denominados por Bauman (2001) de Modernidade Líquida. A liquidez deriva da impossibilidade de fixar-se em si mesma, em suas relações (de trabalho, de consumo, interpessoais, etc), tornando a própria estrutura social incapaz de estabelecer e “manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam” (BAUMAN, 2007, p.7). Ora, não podemos ignorar: a arte é produto a ser consumido, é entretenimento, e como tal, está sujeito às alterações sociais e (r)existe também para subvertê-las, mas, em sua maioria, busca adequa-se ao público e às determinações do capital, e nesse caso,

[i]nterrupção, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossa vida. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas por outra coisa que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados... Não podemos mais tolerar o que dura (BAUMAN, 2001, p. 8).

É importante salientar: não se acredita na possibilidade de o cinema ocupar o lugar da literatura no campo da arte, até porque a própria literatura tem se modernizado e aproveitado das novas tecnologias (os livros digitais e os *e-readers* são exemplos disso), nem mesmo que o cinema possa ser considerado menos complexo, portanto mais acessível.

O mesmo processo mercadológico cria, em escalas de produção quase fordistas, filmes em massa, para concorrerem a prêmios e preencherem as salas de cinema todas as semanas com novidades. Esse processo também foi (e é) vivenciado pela literatura e seus *best-sellers*, por exemplo, mas a diferença fundamental está enraizada também no sistema capitalista: numa mesma exibição cinematográfica estão dezenas de consumidores (o que

diminui os custos!), e não podemos ignorar a “movimentação” dos cinemas para dentro dos *shopping centers*, os centros do consumo. À parte os *blockbusters*, temos o cinema de arte, o cinema narrativo, o cinema experimental, entre outros subgêneros que têm propósitos artísticos e estéticos capazes de se constituírem além de uma fórmula pré-concebida moldada para atingir o maior público possível.

Apenas com essas discussões em mente, abre-se a possibilidade de dar início a uma proposta de intercâmbio entre os caminhos da literatura e do cinema, ou seja, identificar se estes caminhos podem ser utilizados, ainda que alternadamente, com o propósito de emancipar os respectivos leitores/espectadores através da experiência estética, sem que uma narrativa ficcional seja colocada em detrimento da outra. Para isso, é necessário compreender como se realiza a experiência estética e, conseqüentemente, compreendê-la como um evento que vai além do texto literário, apesar de estar centrada em uma teoria da literatura (a Antropologia Literária), e extrapolar a vivência de significado, colaborando para a construção dessa teoria ainda *in progress*.

1.1 Experiência estética além da literatura

As teorias da literatura admitiram por muito tempo as ideias e o propósito comunicativo do autor como significado e limite de sentido do texto literário. Com o passar das décadas e o crescente interesse e conseqüente desenvolvimento de outras teorias literárias, as intenções do autor tornaram-se apenas uma parcela das possibilidades de sentido expressas na literatura e na análise e crítica literárias. Estas se transportaram também para o texto e o leitor, participantes da construção de sentido. Os estruturalistas e os formalistas russos, por exemplo, admitem que os significados possíveis de um texto literário estão contidos no próprio texto, objeto autônomo de investigação, e o papel dos leitores é desvendá-los, interpretá-los. Enquanto isso, os historiógrafos da literatura priorizam a análise das características estéticas dominantes em determinados períodos de tempo. Jauss (1994) afirma que essas teorias ignoram o leitor, o principal destinatário da literatura, pois nenhum texto literário é escrito para ser analisado ou dissecado, mas genuinamente para ser lido e vivenciado.

No final da década de 1960 na Escola de Constança, Alemanha, foram desenvolvidas duas teorias da literatura que renovaram as perspectivas dos estudos literários: a Teoria da Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético. A primeira,

criada por Hans Robert Jauss, objetiva compreender a forma como os textos são recebidos pelos leitores em determinado recorte espaço-temporal. Para ele,

a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo assim o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

Portanto, a observação e a análise da recepção de uma dada obra literária varia de acordo com o tempo e o conhecimento prévio da comunidade de leitores e será diferente, por exemplo, no momento de sua publicação ou duzentos anos depois, com uma fortuna crítica e um imaginário coletivo já formulado acerca do texto.

A Teoria do Efeito Estético, por sua vez, foi criada por Wolfgang Iser com o foco no papel do leitor no processo de construção de sentido, a partir da descrição do processo fenomenológico da leitura. A sua motivação surgiu a partir da necessidade de compreender o que acontece na mente do leitor quando este dá sentido a um texto literário e qual o efeito de sentido gerado a partir da interação entre texto e leitor. Logo, prioriza o aspecto individual em decorrência do coletivo e considera as particularidades de cada leitor em potencial, colocando-o como parte constitutiva no processo de leitura. Essa teoria foi precursora da Antropologia Literária, criada para tentar responder questionamentos originados, porém não abarcados pela Teoria do Efeito Estético.

A interação texto-leitor é um dos aspectos fundamentais do pensamento iseriano. A atribuição de sentidos por parte do leitor (que preencherá os vazios típicos da subjetividade do texto literário) levará o texto à sua completude e o resultado desse processo é a experiência estética vivenciada pelo leitor, possível só quando ele interage com o polo artístico – o livro em si, ou seja, o objeto estético – transformando-o em obra literária, visto que tem seus sentidos atualizados por meio da interação.

a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da memória das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Iser, ao descrever os processos cognitivos e emocionais ativados no leitor no momento da interação com o texto, denomina repertório do leitor o conjunto de experiências anteriores por ele vivenciadas (considera-se aqui o seu conhecimento de mundo e suas leituras anteriores). O repertório do texto é o que o leitor identifica de familiar e é fundamental para o sucesso da experiência, propiciando a ligação entre os polos (artístico e também estético) e possibilitando a leitura. Santos (2009) evidencia a interação sintetizando as palavras de Iser:

Para Iser, o leitor é um ser ativo cuja participação permite a existência da obra, dessa maneira, o sentido literário será sempre virtual. Não se trata, portanto, da consciência do leitor ser invadida pela consciência do autor, como preconiza Poulet, mas de o leitor agir como coautor da obra, porquanto a ele é dado o papel de suplementar a porção não escrita, mas implícita no texto. Cada leitor preencherá os vazios ou áreas de indeterminação de sua própria maneira, todavia, isso não quer dizer que o texto seja fruto da subjetivação do leitor, pois o preenchimento de vazios precisa estar em consonância com as disposições construídas pelo texto, o *leitor implícito* (p. 63).

Ao estabelecer uma relação entre o polo artístico e o polo estético, as dimensões do texto e do leitor, caracterizamos a experiência estética como produto de uma relação individual e imanente. Essa experiência não pode se repetir e é diferente em cada vivência de significado porque os leitores também o são – e serão novamente caso releiam o mesmo texto, caracterizando uma nova experiência a cada leitura. O que torna a experiência estética um reduto de sentidos, variando conforme se altere também o polo estético, a concretização estabelecida pelo leitor, é a diversidade entre os seus repertórios.

A experiência estética, de forma similar ao modelo proposto por Iser (1996) é teorizada amplamente na teoria literária e cinematográfica, tendo sua origem provavelmente estabelecida a partir do conceito de *catarse* desenvolvido por Aristóteles (2007, p. 54). Para ele, a arte era responsável por “proporcionar-nos o prazer de sentir compaixão ou temor por meio de uma imitação”.

Robert Mckee, roteirista e professor de escrita criativa estadunidense, comenta um processo deveras similar, designado por ele de *Emoção Estética*, reforçando o conceito postulado por Iser, ao afirmar:

Sua vida intelectual o prepara para experiências emocionais que então lhe levam a novas percepções que, por sua vez, recriam a química dos novos encontros. Os dois reinos influenciam um ao outro, mas primeiro um e depois o outro. Na verdade, na vida, momentos que brilham com a fusão de ideia e emoção são tão raros que, quando acontecem, você acha que está passando por uma experiência religiosa. Mas enquanto a vida separa o significado da emoção, a arte os une. A estória é um

instrumento com o qual você cria tais epifanias a gosto, o fenômeno conhecido como emoção estética (MCKEE, 2006, p. 114).

Essa experiência não se resume às sensações provocadas por textos escritos, codificados a partir da língua, mas se caracteriza também em outros tipos de linguagem artística, como a cinematográfica. O objeto estético é o produto ficcional (literário, cinematográfico, musical, pictórico, etc) envolvendo o leitor e instaurando a interação, ao constituir a obra. Ele se configura no polo artístico, ou seja, na elaboração do autor. A obra promove o efeito estético, o momento em que os sentidos são formulados e o texto é apreendido por completo por parte do leitor, trazendo como consequência a experiência estética.

O efeito produzido pelos textos literários libera um acontecimento. A investigação concernente a tal elaboração é o interesse central de uma teoria do efeito estético. O texto tem caráter de acontecimento porque rompe a realidade de referência ao **selecionar** elementos e ao **combiná-los** ultrapassa os limites semânticos do léxico (SANTOS, 2009, p. 92, grifos nossos).

Elaborado a partir das estratégias de seleção e combinação, o acontecimento supracitado é a atualização das possibilidades de sentido do texto ficcional, quando o leitor, a partir do seu repertório, se depara com os vazios do texto, guiados pelo leitor implícito, e os preenche, viabilizando o processo de leitura.

Para Eisenstein (2002, p. 17) “o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes”. Essa proposição está em consonância com a tese de que através do cinema é possível compreender melhor os processos cognitivos subjacentes a atribuição de sentido de um texto ficcional, como afirma Santos (2017, p. 6):

O processo de preenchimentos/articulação de vazios em uma ficção parece ser mais fácil de ser revelado no cinema. Favorecer a elucidação do processo de leitura literária, via cinema, pode ser, portanto, um caminho mais viável para explicar o fenômeno em si e o seu ensino. Na tela, a maior parte dos vazios ficcionais está preenchida, havendo uma análoga concreção do processo de leitura explicado por Iser (1974, 1996). No cinema, há uma chave predominante a ser analisada: a da direção, que fornece para o espectador as cenas prontas, via câmera, ao passo que nas ficções literárias, as perspectivas textuais são sintetizadas pelo leitor que enveredará por múltiplas vertentes na articulação dos vazios e “montagem” das cenas.

Para possibilitar uma investigação acerca da relação entre literatura e cinema precisamos compreender a ficção como necessidade humana e, a partir daí, elucubrar porque os seres humanos são tão engajados em atos de fingir. Santos afirma que a teoria iseriana está

[e]mpenhada no engajamento do leitor numa atividade que envolve um “fingimento”. (...) Trata dos atos impulsionados por tal simulação, mesmo referindo-se a um evento ilusório. A implicação em “atos de fingir” denuncia nosso gosto na vivência de ilusões (ISER, 1983). A vivência desse fingimento, por assim dizer, pode revelar algo sobre nós e os seres humanos demonstram precisar desse tipo de artifício.

Mas o que separa o fictício da realidade? E por que nos empenhamos em realidades reformuladas? “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? (ISER, 2002, p. 957)”, e, principalmente, “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (ISER, 2002, p. 958). As respostas para tais questionamentos só podem ser formuladas a partir da compreensão dos atos de fingir, possibilitando a representação da realidade sob uma reformulação não pertencente à realidade a que se refere e não se esgota em sua referência.

Assim o ato de fingir ganha a sua própria marca, que é provocar a repetição do texto na realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido (ISER, 2002, p. 958).

Portanto, de acordo com Iser, o fictício possibilita a existência de narrativas que possam ser consideradas de caráter ficcional a partir da transgressão de limites possibilitada pelos atos de fingir e o imaginário é o produto dessa reconfiguração do real, dissipando a oposição entre ficção e realidade e redesignando as fronteiras que o separam a partir da tríade proposta.

A experiência estética é capaz de emancipar o leitor, tornando-o capaz de compreender textos cada vez mais complexos e se envolver cognitivamente e emocionalmente com os mundos possíveis a partir da relação estabelecida entre texto e leitor. Sobre essa emancipação, Santos (2009, p. 44) afirma que “a leitura nos modifica e por isso modifica o mundo ao nosso redor, este por sua vez modifica nossas futuras leituras até o ponto em que não sabemos mais quem determina ou é determinado: a leitura é sempre um processo dialético”. A leitura, como se vê, não se resume a decodificação das letras e posteriormente das palavras, mas da compreensão e formulação de sentidos evidenciada

a partir da experiência estética e, portanto, favorecida também por outras formas de arte, dentre elas, o cinema.

1.2 Literatura e Cinema: um intercâmbio possível

As teorias cinematográficas são consideravelmente mais recentes que as teorias da literatura. Enquanto em 1895 era exibido o filme intitulado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, um curta-metragem de 45 segundos considerado o primeiro filme da história do cinema e produzido pelos irmãos Lumière, a literatura pode remeter sua origem às tragédias, muitas delas sem que nem mesmo possamos atribuir uma data ou autoria específica, mas considerando como marco de mais antigo documento ocidental a *Ilíada*, com a autoria atribuída a Homero.

Ora, é de se esperar na literatura uma quantidade considerável de teorias objetivando descrevê-la, conceituá-la, fundamentá-la e interpretá-la e essas teorias continuam a ser elaboradas desde Aristóteles, com sua *Arte Poética* (2007) até a contemporaneidade. Já no cinema e audiovisual, a fundamentação teórica começou a surgir utilizando como ponto de partida as já estabelecidas teorias literárias. Por isso, ainda que a linguagem cinematográfica seja, por definição, uma linguagem autônoma, muito de sua teoria é fundamentada a partir de teorias consolidadas na literatura – seja aquelas atribuídas à linguagem, às representações, às classificações ou mesmo às narrativas ficcionais, como afirma João Batista de Brito:

O cinema é uma arte tão narrativa quanto o é a literatura, e há pelo menos uma expectativa a partir da qual faz sentido comparar essas duas modalidades de arte. É que foi de fato a literatura que inspirou a narratividade do cinema. Descrevendo a formação da linguagem cinematográfica, os historiadores do cinema não cansam de mostrar como o pai dessa linguagem, o americano D. W. Griffith inspirou-se nas técnicas narrativas do romancista inglês Charles Dickens para conceber, no âmbito da linguagem fílmica, recursos que, por ironia, se tornariam específicos do cinema (BRITO, 1995, p. 193).

Portanto, estabelecer relações entre a leitura literária e a leitura cinematográfica, considerando a possibilidade de vivenciar a experiência estética através de ambos os suportes, não só é possível como também “Não é nada estranho que a narrativa literária tenha inspirado quem, reconhecidamente, fundamentou a linguagem cinematográfica. São muitos os pontos semióticos em comum entre as duas modalidades discursivas

(ROSAS; MAGALHÃES, 2010, p. 179)”. Ora, ambas as teorias constantemente se mesclam, evidenciando os caminhos intercambiáveis entre um e outro objeto estético no processo de atribuição de sentido e busca pela emancipação.

1.3 Semelhanças e dissemelhanças entre a literatura e o cinema

Considerar os caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema para uma experiência estética de qualidade não implica reduzir uma linguagem a outra. Cada forma de arte tem sua especificidade e esta seção pretende explicitar as semelhanças e dissemelhanças entre os dois suportes, evidenciando as similaridades entre eles sem, contudo, ignorar as particularidades que os diferenciam. Essa comparação é viável, pois

[o] estudo da narrativa no cinema é analisado de forma bastante aprofundada por uma gama de teóricos e realizadores em diferentes áreas acadêmicas. A narrativa cinematográfica foi estudada, apropriada e utilizada por sociólogos, psicólogos, teóricos da cultura, antropólogos e semiólogos, assim como por teóricos da literatura. Indiscutivelmente, entretanto, a fonte mais abundante de análise narrativa vem de acadêmicos com formação literária, que geralmente trabalham seguindo a hipótese de que todas as narrativas operam da mesma maneira (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 43).

Dessa forma, conceber que os procedimentos cognitivos e emocionais proporcionados pela experiência estética por meio da leitura literária são semelhantes aqueles que acontecem no momento em que interagimos com outras formas de arte, principalmente a cinematográfica ou audiovisual, é cada vez mais indubitável.

Identificam-se duas possibilidades de estabelecer comparações entre a literatura e o cinema: a partir da forma como se consome e a forma como se analisa. Pensando como os consumidores experienciam essas duas formas de arte, algumas discussões vêm à tona: o tempo de elaboração da experiência estética, o acesso a esses suportes e o grau de interação.

1.3.1 Tempo é dinheiro: a arte na era da Modernidade Líquida

Em relação ao tempo de contato do indivíduo com determinada narrativa, seja literária ou cinematográfica, percebe-se no cinema uma limitação temporal. É necessário fazer com que o leitor aceite o pacto ficcional e seja seduzido pela trama já nos primeiros

minutos, e, então, apresentar os personagens, desenvolver o enredo, inserir um conflito e finalmente organizar o desfecho em uma média de duas horas. A narrativa literária dispõe de maior tempo de interação entre texto e leitor, acompanhando-o em diversos momentos e em diversas disposições psicológicas e emocionais, proporcionando um envolvimento maior desse leitor à trama. Quando pensamos em literatura e cinema, considerando o aspecto mencionado, percebemos a estrutura de apelo nas duas vias: para o primeiro, o tempo de contato com o leitor (além da versatilidade de poder ler no transporte público, em filas, no intervalo do trabalho, enfim, trata-se de uma forma de entretenimento deveras portátil), enquanto o segundo aproxima-se do leitor/espectador por meio da identificação dos seus conflitos com a realidade extraficcional, além de poder se concretizar enquanto experiência estética completa apenas nesse contato único.

O imediatismo típico do cinema parece adequar-se mais a uma sociedade caótica em que os indivíduos têm cada vez menos tempo para dedicar ao lazer: a era da modernidade líquida, termo cunhado por Bauman (2001) para evidenciar a liquidez das relações de consumo típicas da contemporaneidade. Além disso, com o desenvolvimento das tecnologias e a popularização das produções narrativas para televisão, serviços de *streaming* e compartilhamento de arquivos via *internet*, ir até o cinema não é mais pré-requisito para o consumo dessa forma de arte.

Porém, a narrativa audiovisual seriada é um suporte que traz consigo o melhor dos dois mundos: estende-se de forma a possibilitar um desenvolvimento coerente dos personagens, pode trazer à tona diversos conflitos e evidenciar as consequências deles, e é consumido em etapas, de forma muito similar à leitura de um romance, ressaltando as particularidades de cada linguagem.

1.3.2 Direito à literatura (e às demais manifestações artísticas)

Antonio Candido em *Direito à literatura* traz à tona uma reflexão acerca da importância de pensarmos os direitos humanos referentes não só às necessidades básicas dos indivíduos, embora em muitos lugares do mundo até mesmo esses direitos elementares, apesar de serem estabelecidos por lei, sejam negados à milhares de pessoas. Ele expande esse conceito para o que denomina de bens incompressíveis, responsáveis por garantir a integridade espiritual, entre eles o direito à crença, à opinião, ao lazer, à arte e à literatura, “por corresponderem a necessidades profundas do ser humano” (CANDIDO, p. 174). Ele complementa:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (...) Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.

O pensamento defendido por Candido está em consonância com a teoria de Iser (1996) ao afirmar que a ficcionalização é uma necessidade de caráter antropológico, inerente ao ser humano. Ficcionalizar é um procedimento constante, praticamente ininterrupto, independe da classe social, o grau escolar, a posição geográfica ou do momento histórico e até mesmo do suporte ao qual se expressa, pois está presente em todas as manifestações artísticas, constituindo-se, portanto, como um direito inalienável.

O problema do acesso à literatura e à arte no geral é uma questão deveras complexa e envolve políticas públicas, sistema capitalista, classes sociais entre outros conceitos que não fazem parte do escopo deste trabalho. Salientamos, entretanto, apesar de não se ater nessa problemática, que a literatura, principalmente no Brasil, é elitizada, cara, de difícil circulação e falta incentivo para o seu consumo. O cinema é mais acessível – ao menos o cinema comercial, pois, ao se situar dentro dos centros comerciais, se dispor de ampla verba para marketing e publicidade, e possuir preços mais convidativos, além da possibilidade de abarcar a interação social no momento do consumo, se mostra como alternativa mais popular entre as diversas camadas sociais. A própria publicidade que envolve uma narrativa cinematográfica já age como um elo da interação entre o leitor e o texto, propiciando a interação e colaborando para o sucesso da experiência estética.

1.3.3 Escalas de cinza na interação texto-leitor

A interação entre texto e leitor, conforme postulada por Iser, pode acontecer em maior ou menor grau, a depender de alguns fatores como o repertório do leitor, seu interesse prévio pelo objeto estético, a forma como os vazios do texto estão dispostos, etc. Considerando a existência de diversificados graus de interação, é possível depreender que na literatura exige-se uma maior participação ativa do leitor, devido à necessidade de transformar as palavras em histórias numa atividade de co-criação – ora, entre uma descrição detalhada de um cenário e a apresentação da imagem de um cenário já montado, não é difícil perceber qual das situações exige mais disposições cognitivas e,

consequentemente, participação ativa do leitor. Por outro lado, a literatura é capaz de descrever sentimentos e sensações impossíveis de serem representadas imagetivamente, como postulado por Edgar-Hunt, Marland e Rawle:

Há coisas que são difíceis de fazer no cinema. O próprio fato de ele ser um meio predominantemente visual torna as coisas invisíveis (as coisas da mente e do coração) impossíveis de serem transmitidas, exceto de maneira direta. Diferentemente de um romance, um filme não consegue nos levar aos pensamentos inconscientes ou às aspirações secretas de uma personagem (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10).

As narrativas audiovisuais entregam, portanto, alguns dos vazios inerentes à trama já preenchidos pela direção. Assim, o espectador do cinema se sente menos co-criador e mais testemunha da ação. Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 17) afirmam que “[o] cinema incorpora uma forma de ver que é inerentemente voyerista: satisfazer o prazer secreto que temos em assistir a outras pessoas”.

Essa argumentação, em consonância com o pensamento de Santos (2017), parece justificar a frustração de milhares de leitores ao verem sua obra literária preferida adaptada ao cinema: ora, a concretização da experiência estética do diretor, ao dialogar com o seu repertório, será precisamente diferente de todas as outras. Os que esperam ter suas expectativas confirmadas nas telas, se depararão com outras leituras e preenchimentos de vazios, logo, com outras formulações de sentido daquela obra, porque

[n]o cinema, o olhar predominante seria o indicado pelo da direção, que fornece para o espectador as cenas prontas ou sugeridas, via olhar da câmera, ao passo que nas ficções literárias, as perspectivas textuais são exaustivamente sintetizadas pelo leitor, que posto em implicitude articula os vazios, montando e desmontando as cenas. Muito possivelmente, este seria um dos motivos pelos quais, ler um livro envolve mais trabalho cognitivo/emocional/estético e, portanto, mais tempo que ver um filme, mas mesmo assim, na grande maioria das vezes, preferimos o livro à sua adaptação cinematográfica, pois sempre vamos eleger nossa direção como a melhor!

Isso não irá tornar o filme melhor ou pior, pois como o próprio nome já diz, trata-se de uma adaptação para um outro suporte e outra linguagem, sem o compromisso de trazer objetivamente a mesma vivência de significado (até porque isso não seria possível dadas as suas idiossincrasias). Caberá ao indivíduo leitor perceber essa relação dialógica e consumir cada obra como um final em si mesma, construindo os sentidos para as

narrativas. É por esse motivo, também, que ver um filme de uma adaptação literária de modo algum substituirá a sua leitura, são experiências diferentes.

Ao segundo eixo comparativo, referente ao processo de análise, tanto literária quanto cinematográfica, destacam-se como categorias de discussão o conceito de linguagem e a construção do signo, a intertextualidade e as relações dialógicas entre textos e leitores em potencial, assim como os seus repertórios individuais.

1.3.4 O signo linguístico e o signo cinematográfico

A linguagem humana se manifesta principalmente através da fala, mas também por meio de outros artifícios. Saussure (2006, p. 14) afirma: “na vida dos indivíduos e das sociedades, a linguagem constitui o fator mais importante que qualquer outro”. A comunicação se realiza a partir da linguagem e é ela que permite textos e discursos serem produzidos no decorrer do tempo alcançando outras gerações e serem perpetuados. O domínio da escrita é um dos marcos da evolução da humanidade, justamente por propiciar essa preservação de manifestações linguísticas. Somente a partir daí ficções geralmente reproduzidas de forma oral puderam ser registradas e considera-se que as peças de teatro da antiguidade, quando transcritas, tornaram-se os primeiros exemplares do que hoje conhecemos como literatura. Compreende-se, então, a escrita com o objetivo de representar a língua falada, mas as narrativas ficcionais não surgiram na escrita, e sim na oralidade. Com as devidas ideossincrasias entre a oralidade e a escrita, para representar determinado grau de abstração e subjetividade próprios da literatura, precisou-se convencionar novos signos em busca de uma linguagem própria. Deste modo, conseguimos perceber, de acordo com a linguagem, se estamos diante de um texto literário, jornalístico ou científico, por exemplo.

Entretanto, a constituição da linguagem se dá através de convenções sociais. Cada sociedade reproduz a partir da língua suas crenças e ideologias. Para Saussure (2006, p. 79), “os termos implicados no signo linguístico são ambos psíquicos e estão unidos, em nosso cérebro, por um vínculo de associação”. Logo, a forma como a linguagem oral se constituiu, ao estabelecer relações arbitrárias entre conceitos e imagens acústicas, foi levada para o cinema, afim de que uma linguagem propriamente cinematográfica pudesse ser elaborada. Hunt, Marland e Rawle (2013) definem o signo cinematográfico como “qualquer coisa que podemos ver, ouvir ou sentir que se refere a algo que não conseguimos ver, ouvir ou sentir – geralmente algo ausente ou abstrato. (...) Qualquer

coisa que vemos ou ouvimos, qualquer coisa a que prestamos atenção e da qual depreendemos um significado, funciona como um signo”. (p. 18-19). Logo, as relações sígnicas da linguagem cinematográfica se estabelecem nas relações entre as imagens e os significados por ela depreendidos, como quando associamos uma lágrima à tristeza (HUNT; MARLAND e RAWLE, 2013, p. 24), por exemplo. Convém destacar: a linguagem simbólica, amplamente utilizada no cinema e na literatura, não possui a arbitrariedade comum ao signo. Saussure (2006, p. 82) afirma que o símbolo “não está vazio, (pois) existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado”. Assim, a utilização dos símbolos remete a um sentido específico, objetivo, como a utilização de uma bandeira de determinada nacionalidade em um território, indicando sua dominação por tal país.

1.3.5 Relações dialógicas entre repertórios

Bahktin (1997, p. 346), assume que “dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano de sentido, entabularão uma relação dialógica”. Esta proposição implica em compreender os novos enunciados como resultantes de anteriores. Logo,

Em cada palavra há vozes, vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas (a voz dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), inapreensíveis, e vozes próximas que soam simultaneamente.

O cinema e a literatura, enquanto linguagens, parecem ser compreendidos a partir deste processo. Ambos proporcionam uma experiência estética concretizada somente a partir da interação entre texto e leitor, interação esta possível mediante a identificação entre o repertório de ambos os polos (ISER, 1996). Para o leitor, importará as camadas do dialogismo por ele percebido, funcionando como elemento familiar do texto, ativando os sentidos, emocional e cognitivamente, e possibilitando o sucesso da experiência estética. Logo, ele confrontará o seu repertório com os vazios textuais observando quais relações podem ser propostas, visto que o autor não as domina completamente e dispõe no texto um repertório arbitrário, evidenciando a multiplicidade de sentidos da arte. Para o analista, convém identificar a pluralidade de referências discursivas presentes no repertório do texto, responsáveis por aprofundar os níveis da análise. O dialogismo, porém, não se resume ao processo estabelecido a partir da concretização da leitura, mas também se produz a partir do polo artístico, a partir das escolhas do autor, intencionais

ou não, em dialogar, contrapor, questionar ou acrescentar algo remetendo a um enunciado anterior, sendo considerado por alguns teóricos como um sinônimo de intertextualidade.

Stam (1992, p. 73) faz uma leitura da obra de Bakhtin discutindo suas relações com o cinema. Para ele,

[o] dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias, como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, as atitudes implícitas, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas.

Depreende-se que a literatura e o cinema estabelecem relações dialógicas, tanto na macrosfera – as relações estabelecidas entre ambas as linguagens – quanto na microsfera, com as referências extratextuais ressignificadas naquele contexto.

1.4 Antropologia Literária e perspectivas textuais

O texto literário é apreendido – e conseqüentemente compreendido – a partir de um processo dinâmico. Cada elemento apresentado pode ser modificado e ter seus sentidos alterados em decorrência dos novos elementos apresentados sequencialmente. Só é possível estabelecer sentido a um texto quando concluimos a leitura, caracterizada por Iser (1999, p. 40) como um evento, concretizado a partir da articulação entre as perspectivas textuais presentes nos textos de natureza ficcional.

Esse processo, no entanto, ocorre de forma automática e não é possível controlá-lo ou percebê-lo. Ao dominar o código da escrita, a decodificação passa a ocorrer em segundo plano, pois o interesse do leitor real estará focado nos aspectos semânticos do texto, buscando a produção de sentidos. O cinema é mais democrático nesse aspecto: ele não exige o conhecimento de um código, portanto, se assemelha mais ao processo de aquisição da linguagem, ao permitir que se aprenda a língua, naturalmente, a partir da exposição e contato, no período propício. Edgar-Hunt, Marland e Rowle (2013, p. 8) asseveram: “Nunca tivemos que ‘aprender’ filme. Somos como pessoas que não precisaram aprender a gramática da sua língua-mãe porque é algo que acontece naturalmente pelo simples fato de serem expostas a ela”.

Logo, os procedimentos descritos na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, que explicitam os processos realizados na mente do leitor durante a interação com o texto literário, também ocorrerão com a experiência estética audiovisual. Em suas

teorias, Iser (1996; 1999), ao colocar as ficções como necessidades humanas, não deixou explícita sua relação com o audiovisual, porém, se todos os indivíduos padecem dessa necessidade, quem não têm contato ou domínio da linguagem literária, experiencia esteticamente ficções em outros tipos de linguagem.

No momento da interação com um texto ficcional, seja ele literário, audiovisual ou se apresente em outros tipos de suportes, utilizamo-nos de perspectivas textuais para podermos compreendê-lo. Ora, o texto alterna entre diversos pontos de vista que devem ser relacionados para, a partir dessa relação, juntar as peças desse quebra-cabeça narrativo e estabelecer sentido. As perspectivas apontadas por Iser vão além da mudança entre os olhares dos personagens que constituem o texto, configurando-se também através da subjetividade expressada pelo narrador, pelo enredo e pela ficção do leitor. Enfatizamos a existência de quatro perspectivas textuais constantemente alternadas na memória a partir de uma estrutura denominada tema e horizonte, responsável por coordenar e regular como cada ponto de vista se realiza na mente do leitor. A estrutura de tema e horizonte, junto com o leitor implícito, direciona as depreensões do leitor real acerca do texto ficcional, não permitindo que os sentidos estabelecidos sejam extrapolados e se realizem de forma arbitrária, sem consonância com o proposto naquele universo de possibilidades.

Se essa estrutura revela as posições perspectivísticas perante o horizonte das outras, então a mudança das coordenadas sempre produz pontos de vista, que se revelam como condições centrais para a síntese das perspectivas do texto. Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto (ISER, 1996, v.1, p. 182).

O leitor implícito em nada se assemelha ao leitor real (pertencente ao polo estético), como a nomenclatura pode suscitar; de fato, são raros os conceitos de leitor que a ele se referem. Entretanto, o leitor implícito iseriano é uma estrutura do próprio texto, ou seja, pertencente ao polo artístico da interação. Essa estrutura é responsável por guiar o leitor real, indicando os vazios e indeterminações textuais, possibilitando, quando preenchidos, estabelecer sentidos (SANTOS, 2015). Logo, essa estrutura está associada àquela, de tema e horizonte, tornando possível a interação, portanto, o processo de leitura.

Para tanto, e considerando também o aspecto linear da leitura – salientando que os textos ficcionais podem ser não-lineares, mas a leitura sempre o será – as perspectivas textuais aparecerão alternadamente no decorrer desse processo. Isso acontece porque

[n]ão somos capazes de apreender o texto num só momento; o contrário ocorre na percepção de um objeto dado, que talvez não seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção. Enquanto o objeto de percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido enquanto “objeto” em fases consecutivas de leitura. (...) A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos ponto de vista em movimento movendo-nos por dentro do que devemos apreender (ISER, 1999, p. 12).

Esse movimento, guiado pela estrutura de tema e horizonte, funciona da seguinte forma: durante a leitura, o ponto de vista em foco na atenção do leitor é considerado tema, enquanto o(s) anterior(es) permanece(m) na memória. Quando há uma retomada de um horizonte, este passará a ser tema, configurando o tema anterior como horizonte, num processo cíclico e repleto de *loopings* em alternância que quando reunidos, confrontados e sintetizados, possibilitarão a compreensão, pois “[c]ompreender, portanto, seria para o leitor a efetivação da síntese dos pontos de vista sob os quais os elementos selecionados do repertório se manifestam” (SANTOS, 2007, p. 72).

O processo de alternância entre as perspectivas em tema e horizonte se assemelha ao modelo de figura e fundo, presente na psicologia da *gestalt*, em que os planos se contrapõem na percepção do indivíduo. Entretanto, na literatura as alternâncias se constituem a partir das seleções contidas nos textos ficcionais (SANTOS, 2007, p. 71). A linguagem cinematográfica assimilará os dois modelos de alternância, utilizando a contraposição de planos para evidenciar as seleções indicadas pelo leitor implícito.

Nesse sentido,

[t]ais perspectivas possuem pontos de interseção originados da indeterminação semântica, os lugares vazios. Nenhuma das perspectivas por si própria fornece o ponto de vista que o leitor deverá assumir. Ele, o leitor, deverá reunir esta multiplicidade de perspectivas num ponto de vista intencionado (SANTOS, 2007, p. 72).

Na especificidade da linguagem cinematográfica, uma das perspectivas – a da ficção do leitor - se apresenta de forma dominante através do olhar do diretor sobre o texto. Com isso, parte dos vazios e indeterminações é preenchido através do repertório desse diretor, constituindo e direcionando o ponto de vista do espectador do texto. Esse é um dos motivos da constante predileção dos leitores pelo suporte literário no caso das adaptações fílmicas: na literatura há um grande número de construções que devem ser elaboradas pelo leitor enquanto no cinema, parte dessas construções já vêm prontas, concretizadas.

A série *The Affair* é um bom exemplo de como algumas concretizações podem ser explicitamente evidenciadas no texto fílmico: aparecem letreiros indicando qual ponto de vista está sendo colocado em evidência e quando esse ponto de vista é alterado, outro letreiro aparece para identificá-lo. Ora, apresentar a teoria iseriana não era objetivo dos produtores da série, portanto, outras perspectivas não são evidenciadas de forma tão clara, porém, a partir desse recurso empregado, podemos compreender melhor o funcionamento do ponto de vista em movimento que Iser (1999) conceitua ao descrever o processo de leitura. Isso corrobora com a premissa de Santos (2017) de que podemos identificar os procedimentos utilizados na leitura literária através do cinema, e a partir daí estabelecer uma leitura de literatura mais produtiva e emancipadora.

É preciso evidenciar, no entanto, que ao considerarmos o diretor de cinema como autor da obra ali explicitada – no caso dos roteiros originais, não adaptados – a perspectiva do diretor funcionará como diretriz reguladora a ser articulada com as demais perspectivas textuais, porém, utilizando-se da linguagem cinematográfica como forma de expressão. A perspectiva da ficção do leitor, considerando o leitor ficcional aquele a quem o autor pensa estar se dirigindo, dá conta desse processo.

2 Sinopse e recorte

The Affair é uma série estadunidense produzida pelo canal *Showtime* com três temporadas exibidas, totalizando 32 episódios, e uma quarta temporada em produção, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2018, nos Estados Unidos. A série foi criada por Sarah Treem e tem Mark Mylod e Hagai Levi como diretores e roteiristas da maior parte dos episódios.

Descrita pelo canal como

At once deeply observed and intriguingly elusive, *The Affair* explores the emotional effects of an extramarital relationship. Noah is a New York City schoolteacher and budding novelist with a wife of twenty years and four children. Alison is a young waitress and wife from Montauk at the end of Long Island, trying to piece her life back together in the wake of a tragedy. The provocative drama unfolds separately from multiple perspectives, using the distinct memory biases of each character to tell the story¹ (SHOWTIME, 2014).

¹ Em uma observação profunda e intrigantemente evasiva, *The Affair* explora os efeitos emocionais de uma relação extraconjugal. Noah é um professor de Nova York e um romancista iniciante com um casamento de vinte anos e quatro filhos. Alison é uma jovem garçonete e esposa de Montauk, no fim de Long Island, tentando retornar a vida normal depois de uma tragédia. Esse drama provocativo é apresentado

a proposta da série é explorar os efeitos emocionais de uma relação extraconjugal na vida dos personagens. O título, *The affair*, é uma expressão derivada do francês, *affaire*. A palavra francesa significa caso, pacto, assunto ou negócio, de acordo com o manual Francês: gramática prática (AVOLIO, J. C.; FAURY, M. L., 2016). Com o tempo, tornou-se uma expressão para designar especificamente relações amorosas mantidas em segredo, geralmente extraconjugais.

Os protagonistas, Noah e Alison mantêm uma relação, apesar de ambos serem casados com outras pessoas e a trama se desenvolve a partir das consequências desse caso amoroso.

Essa série dramática se diferencia das demais por sua estrutura narrativa inovadora, confrontando as perspectivas dos personagens principais e desvelando suas contradições, inconsistências de memória, mentiras, segredos, explorando, ao mesmo tempo, as diferentes relações de cada indivíduo com o mundo que o cerca, trazendo à tona questões de gênero, classe social, etnia, etc. *The Affair* foi vencedora de três categorias no Globo de Ouro, entre elas a melhor série dramática no ano de 2015, e ganhou dois prêmios no Satellite Awards, além de receber 17 indicações dentre as diversas premiações televisivas contemporâneas.

A escolha de *The Affair* como objeto de análise justifica-se pela forma explícita na qual as perspectivas dos personagens são evidenciadas, ilustrando o conceito de perspectivas textuais e ponto de vista em movimento conceituados por Iser (1999).

2.1 Temporada 1

A primeira temporada de *The Affair* possui dez episódios de aproximadamente 50 minutos. Cada episódio é dividido em duas partes e cada parte é uma sucessão de fatos apresentada sob o ponto de vista de um dos protagonistas – *a priori*, Noah e Alison. Podemos observar duas estruturas principais, que aqui chamaremos de A e B, no decorrer da narrativa: a primeira perspectiva apresentada é geralmente a de Noah – isso acontece em oito de dez episódios - e desenvolve um certo grau da narrativa. Em seguida, o episódio é pausado e outra perspectiva é apresentada. Na estrutura A, a parte 2 do episódio é uma retomada da parte 1, explorando os mesmos acontecimentos, porém sob o ponto

separadamente entre múltiplas perspectivas, utilizando as incongruências típicas da memória de cada personagem para contar a história. (Tradução livre pela autora).

de vista do outro protagonista, geralmente Alison. Os acontecimentos, quando ressignificados sob a outra ótica, comumente apresentam alterações remetendo à subjetividade e memória de cada personagem naquele momento específico, caracterizando-se como concordantes ou discrepantes. Já a estrutura B ocorre quando as considerações apontadas pela segunda perspectiva do episódio continuam a narração sob uma sequência cronológica, dando prosseguimento à narrativa sem retornar aos acontecimentos apresentados pelo personagem anterior. Nesse caso, presume-se que não é intenção dos diretores suscitar uma desconfiança ou reflexão crítica por parte dos espectadores sobre os acontecimentos apresentados na primeira parte do episódio, diferentemente do que ocorre quando é apresentada uma versão digressiva da narrativa.

O primeiro episódio é uma quebra na rotina da família Solloway. Noah e sua família estão saindo de Nova York para passar o verão em Montauk, na casa dos pais de Hellen, sua esposa. Montauk é o espaço cênico mais recorrente ao longo dessa temporada. É a cidade natal de Alison, uma garçonete do Lobster Roll, restaurante típico da cidade. É lá onde eles se encontram pela primeira vez. Seus caminhos se cruzam novamente em uma festa na casa dos pais de Helen, com Alison trabalhando como garçonete. Alison é casada com Cole, mas seu relacionamento está em crise desde o falecimento de seu filho Gabriel, ainda na infância. A partir daí, surge uma conexão entre os dois personagens – Noah e Alison começam a procurar meios de se encontrarem novamente sem despertar a desconfiança dos demais. Ainda no início há uma resistência entre ambos para consumar a traição, mas, no quinto episódio, o *affair* já está consolidado e eles fazem planos de ficarem juntos. Entretanto, a pressão psicológica causada pela situação provoca em Noah algumas reações desproporcionais em relação a seus filhos e pessoas de sua convivência, causadas pelo receio de ser descoberto e ter sua estabilidade familiar em jogo.

Uma das estratégias utilizadas por Noah para se aproximar de Alison é solicitar ajuda na sua pesquisa sobre Montauk, cenário do livro que ele está escrevendo. Enquanto isso, Scott – irmão de Cole, e Whitney – filha de Noah, se envolvem romanticamente. É importante salientar que nesse período Whitney tem apenas 16 anos e eles escondem essa relação passageira, por medo da retaliação da família. Esse encontro resulta na gravidez de Whitney e no posterior aborto, causador do primeiro conflito entre Noah e Scott.

Além disso, a família Lockhart – Cole e seus irmãos, movimentam um esquema de venda de drogas na pequena cidade do interior. Trata-se de uma antiga tradição familiar, melhor apresentada quando falamos do desenvolvimento do Personagem Cole na seção 3.2.4. Essa atividade ilegal é sustentada a partir da empresa de táxis Blue Water

Cab, servindo como fachada para evitar suspeitas sob a prática, mas, ainda assim, Oscar Hodjes, um cidadão de Montauk e dono do Lobster Roll, sabe disso e utiliza essa informação para chantagear os Lockhart em diversas situações posteriores. Um *plot twist* é a participação de Alison no esquema de distribuição das drogas e quando Noah descobre, começa a questionar-se sobre o seu caráter, fazendo com que surja um conflito entre eles levando-os a por um fim no relacionamento. Inclusive, um ponto importante da trama é Oscar, ao desconfiar do *affair* envolvendo Noah e Alison, fingir ligar para polícia denunciando os Lockhart na frente de Noah e confirmar o envolvimento entre os dois quando essa informação é repassada para ela.

A separação de Alison e Noah é o estopim para a volta da família à Nova York. Nos preparativos para a viagem, Oscar Hodges ameaça contar à Helen sobre a relação extraconjugal e pede a Noah dez mil dólares para não o fazer. Até então, no sétimo episódio, passaram-se três meses no tempo cronológico da narrativa. O *stress* provocado pela chantagem, e o medo de sua família ser destruída por suas atitudes rovoça em Noah um ataque de pânico, servindo como um estímulo para que ele conte para Helen sobre o seu *affair* no verão em Montauk. Ao mesmo tempo, Cherry, mãe de Cole, encontra um bilhete deixado por Noah para Alison e também fica sabendo sobre eles e, confrontando-a, pede para não contar para seu filho, porém, um conflito com Oscar faz com que ele fique sabendo.

O episódio 8 revela outro salto temporal. Dessa vez, identifica-se uma passagem de três meses desde o fim do verão, totalizando sete meses de tempo cronológico. Há um reencontro entre Alison e Noah e eles, pela primeira vez, assumem o amor que sentem e conversam sobre o fato de o tempo passado até então não ter alterado os sentimentos nutridos um pelo outro. Já no próximo episódio, com Alison em Nova York, percebemos que eles voltaram a se relacionar e fazem planos para o futuro, mas uma frustração por parte de Alison impele sua volta para Montauk e tente se matar – afogada. Depois dessa experiência ela decide deixar a cidade ao mesmo tempo em que Noah também decide se separar de Helen. Contrariando as expectativas, eles não ficam juntos e passam a viver suas vidas independentemente. O salto temporal dessa vez é de quatro meses e o casal se reencontra quando Whitney vai à Montauk procurar por Scott. Nessa cena temos versões muito discrepantes entre as perspectivas. Helen e Noah vão até a casa de Cherry para buscar Whitney e, do ponto de vista de Noah, Scott aparece e eles começam a brigar. Cole interrompe a briga apontando um revólver para Noah e mandando-o ir embora. Já no

ponto de vista de Alison, Scott não está em casa e Cole aponta a arma para Noah e sua família, para Alison e inclusive para si mesmo, vivenciando o conflito causado pelo *affair* que desestruturou completamente a sua vida, deixando todos os personagens aflitos e inseguros, mas fraquejando no último momento.

Além das duas perspectivas supracitadas, *The Affair* apresenta paralelamente, através da técnica de *flashforward*, ou seja, antecipando acontecimentos do futuro, uma trama sob a perspectiva de um investigador. O tom da narrativa é alterado e as cenas se ambientam em uma delegacia, onde Noah e Alison, em momentos distintos, aparecem prestando depoimento. Pouco a pouco o mistério vai sendo desvendado. No primeiro episódio sabemos que algo errado aconteceu resultando na investigação. No segundo, sabemos sobre um assassinato. O terceiro episódio revela que esse assassinato aconteceu no dia do casamento de um dos personagens, mas a essa altura ainda não sabemos de qual. Apenas no oitavo episódio o *flashforward* apresenta quem foi assassinado: Scott Lockhart. No décimo episódio o investigador apresenta provas concisas incriminando Noah: uma reserva no hotel The End, localizado no fim da estrada onde o crime aconteceu, o depoimento de um mecânico afirmando ter consertado o carro de Noah na noite do acidente, o posterior suborno para que ele não contasse sobre a prestação de serviços e o vídeo de uma briga entre Noah e Scott na clínica onde Whitney fez um aborto. Entre os saltos temporais há um avanço ainda maior mostrando Noah, casado com Alison e com uma filha, sendo preso pela polícia.

2.2 Temporada 2

A segunda temporada de *The Affair* tem 12 episódios divididos entre os pontos de vista de quatro personagens: além de Alison e Noah, como na temporada anterior, acompanhamos também as versões de Cole e Helen, os cônjuges dos protagonistas que mantém o caso extraconjugal. Observa-se a perspectiva de Noah aparecendo mais vezes, oito no total, divididas entre os doze episódios, em relação a seis de Alison e quatro de Cole e Helen. Com isso, subentende-se, devido ao seu maior espaço na tela, Noah como personagem central, capaz de contar mais detalhes sobre a trama, favorecendo sua versão da história.

Nessa temporada, percebem-se muitos saltos temporais. Estima-se que, do último episódio da primeira temporada até a *series premiere*, da segunda, passaram-se seis

semanas. Nos primeiros episódios Noah aparece hospedado em Coney Island, na casa da dona de uma importante editora de livros literários, Yvonne, e seu marido Robert. Em meio ao divórcio, Noah e Helen precisam lidar com a logística da separação e os quatro filhos do casal (Whitney, Martin, Trevor e Stacey) sofrem muito com isso, principalmente porque Helen e Margareth parecem querer colocá-las contra o pai. Acompanhamos Helen e Noah conversarem com um advogado, na mediação em busca de estabelecer um acordo para o divórcio, buscando evitar a Corte, e chegar a uma decisão acerca da guarda dos filhos e dos bens do casal. Noah afirma não querer o dinheiro (dos pais) de Helen, apenas a guarda compartilhada dos filhos. Esse processo é dificultado porque ele não tem residência fixa; está hospedado em um chalé, tentando concluir o seu segundo romance.

Alison está morando com Noah no chalé, apesar de ele esconder essa informação de todos, com medo de se prejudicar no processo do divórcio. Ela parece ter abandonado toda sua vida em Montauk para ficar com ele. Na tentativa de ocupar os seus dias vazios longe da cidade, Alison começa a trabalhar para Yvonne, como assistente pessoal e auxiliando Robert na fisioterapia. Noah pede Alison em casamento, oficializando a relação deles, agora elevando-se para outro patamar. Quando questionados sobre como se conheceram, tendem a evitar o julgamento moral, contando histórias não correspondentes com a realidade. Quando Helen descobre os planos para o casamento, cancela a mediação do divórcio e entra com o pedido judicial, numa espécie de vingança moral contra Noah e isso é evidenciado quando ela começa a se relacionar com Max, melhor amigo de seu ex-marido. Quando Yvonne lê *Descent*, o livro de Noah, ela demite Alison, provocando uma reflexão importante para a trama: até que ponto o livro de Noah é baseado na relação com Alison e os conflitos por ele vivenciados em Montauk? É esse o motivo pelo qual Noah não permite que ela leia o manuscrito?

Motivada pela curiosidade, Alison lê algumas páginas do livro e se depara com uma objetificação intensa de si mesma, além de uma série de revelações sobre os moradores de Montauk que haviam sido mencionadas por ela confiar em Noah, sem saber que ele iria explanar tudo no romance, fazendo com que ela abandone o chalé e volte para sua cidade natal.

Enquanto isso, Cole está trabalhando na empresa de táxi Blue Water Cab. Após a separação ele se afastou da família e amigos e começou a usar drogas – cocaína especificamente, entrando em um estado de negação e quase ausente em sua própria vida. Quando ele conhece Luisa, imigrante filha da empregada de Margareth e Bruce se

apaixona novamente e começa a estabelecer sentido para sua vida. Entretanto, no dia que Alison volta para Montauk eles ficam juntos pela última vez.

Uma consequência direta do divórcio de Helen e Noah é a separação de Margareth e Bruce: logo no primeiro episódio, no táxi de Cole, Bruce afirma ter invejado a coragem de Noah de deixar a esposa e ir se aventurar em suas paixões, e deixa a sua própria mulher para viver uma outra relação. Outra consequência é a mudança de comportamento de Helen. Ela perde o controle das suas ações ao ingerir maconha junto com álcool, saindo de casa e cometendo uma série de atos imprudentes, dentre eles: tratar mal clientes de sua loja e funcionários de um salão de beleza, esquecer de buscar os filhos mais novos na escola e quando se dá conta disso sair correndo pela rua. Com os filhos no carro, ela estaciona em uma vaga prioritária e bate em outro carro, desacata os policiais que tentam entender a situação e acaba sendo presa. O descontrole de Helen nesse episódio é uma forma de evidenciar como um ato de Noah, ao trair sua esposa, gerou consequências na vida de todas as pessoas ao seu redor.

Passam-se seis semanas até que Alison e Noah se reencontrem. Nesse meio tempo, Noah estava cuidando dos seus filhos e um deles, Martin, foi diagnosticado com uma doença autoimune, precisando de uma cirurgia. Alison ficou, junto com a mãe, hospedada em um retiro espiritual de Yoga. Nesse reencontro Alison conta para Noah que está grávida.

Agora, no sétimo episódio, nos deparamos com mais um salto temporal. Alison já está em um estágio avançado da gravidez, com cerca de cinco meses, vivendo com Noah em um apartamento luxuoso em Nova York. O livro de Noah, já finalizado e publicado, o leva para uma turnê publicitária ao redor do país e Alison passa boa parte da gravidez sozinha e, mesmo nos momentos em que está fisicamente presente, ele não demonstra muita empolgação em ter um outro filho.

É importante salientar que um dos episódios, mais especificamente o nono, quebra a estrutura da narrativa, não explorando nenhuma das perspectivas individualmente, mas decide explorar apenas um dia – no tempo da diegese – apresentando simultaneamente o ação dos personagens. Nesse episódio ocorre o ápice da decadência dos personagens como consequência do *affair* e do divórcio entre os protagonistas. Está acontecendo uma grande tempestade na cidade, antecipando a chegada de um furacão. Alison entra em trabalho de parto e vai para o hospital sozinha, pois Noah não atende suas ligações. Enquanto isso, Noah vai a uma festa, com sua assistente na casa de um diretor de cinema *hollywoodiano*, com o intuito de adaptar o seu livro para a linguagem fílmica. Nessa festa,

depois de consumir muito álcool e drogas, Noah entra em uma banheira com duas mulheres nuas se beijando, mas, uma delas é sua filha Whitney. Desesperado, foge da festa em meio a tempestade e fica preso na estrada, devido a uma proibição da circulação de carros consequente da ameaça do furacão, e começa a chorar compulsivamente. Enquanto isso, Helen encontra Vik, o médico de Martin, em um restaurante e eles vão para a casa dela, onde fazem sexo. Helen tem uma crise e comenta as dificuldades de manter sozinha uma casa e quatro filhos após a separação. Já Cole, na casa onde vivia com Alison, descobre a infertilidade de Luisa e provoca uma briga, pois ter outro filho depois de Gabriel era algo importante para ele. Quando ela vai embora, Cole ingere muito álcool e decide colocar fogo na casa, no momento do nascimento da filha de Alison, Joannie, fechando o ciclo.

Até o próximo episódio temos um hiato de cerca de um ano. Nesse contexto, vemos Noah abdicando de sua carreira para focar em uma vida com Alison. Scott aparece, assim como em vários outros momentos ao longo da série, claramente viciado em drogas, com uma obsessão por investidores para comprar o Lobster Roll, em falência iminente. O sucesso do livro de Noah influenciou muito a vida dos habitantes de Montauk, desde a impossibilidade de Scott a continuar vendendo drogas, visto que seus esquemas foram escancarados no romance, até a criação de pontos de turismo explorando os lugares mencionados na trama. Cole está morando com Luisa em Nova York e eles estão planejando o casamento. Seis semanas depois, Cole e Alison decidem comprar juntos o Lobster Roll com o dinheiro conseguido com a venda da casa em que moravam e Luisa se compromete a auxiliá-los no gerenciamento. A partir da insistência de Scott em participar dos negócios ele é convencido a ir para a reabilitação como pré-requisito para sua inclusão no projeto.

Já a narrativa paralela, narrada em *flashforward*, nessa temporada, se inicia com a cena de Noah preso, já no primeiro episódio, e Helen custeia suas despesas com Jon, um dos melhores (e mais caros) advogados da região. A trama também apresenta a informação de o assassinato ter acontecido no dia do casamento de Cole. A prisão de Noah acarreta um interesse maior da população por ele, fazendo com que suas vendas sejam alavancadas e ele se torne o sucesso literário do momento. No quinto episódio vemos a fachada do Lobster Roll alterada para Lockhart's Lobster Roll, enquanto Oscar entrega alguma coisa para Jon, o advogado, nesse ponto, tentando incriminar Cole pelo assassinato. Oscar pede 100 mil dólares para entregar a prova do crime e Helen se dispõe a pagar, mesmo que para isso precise vender sua própria casa. Qual a justificativa para

esse intenso interesse de Helen em salvar Noah? O sétimo episódio apresenta o vídeo entregue por Oscar, de uma conversa entre Alison e Scott falando sobre um bebê, dando a entender ser filho deles, começando a colocar Alison como suspeita do assassinato e Helen tenta viabilizar um exame para comprovar a paternidade da criança. No dia do julgamento, Max depõe contra Noah, dizendo que ele foi até a sua casa no dia do acidente e limpou o seu carro que estava sujo de sangue, comprometendo-o perante a justiça.

2.3 Recorte

Todos os acontecimentos culminam na *season finale*, o objeto central da análise desse estudo. A escolha do episódio 12 da segunda temporada foi feita a partir dos seguintes critérios: há mais de um personagem explicitando seu ponto de vista; o episódio segue a estrutura A, ou seja, explora os mesmos acontecimentos, porém sob diferentes perspectivas; os acontecimentos desse episódio trazem à tona aspectos reveladores da trama e que tiveram uma boa recepção por parte do público e da crítica (considerando plataformas como IMDB e Rotten Tomatoes); e finalmente, revelam-se detalhes imprescindíveis no *plot* em *flashforward*, fechando arcos lançados em todo o decorrer da narrativa.

Esse episódio se situa três anos e três meses depois do início da série, no dia do casamento de Cole e Luisa, em Montauk, mais especificamente no Lobster Roll. Acompanhamos os acontecimentos da trama se aproximarem daqueles narrados em *flashforward*, indicando que o assassinato, considerado o ápice do seriado, pois a partir dele se desenrolam a maior parte dos conflitos, aconteceu naquele dia. A descrição e a análise dos fatos serão detalhadas no próximo capítulo, a partir da articulação com as teorias apresentadas.

É importante, no entanto, destacar que outros dez episódios foram exibidos depois desse que configura a nossa análise, mas os acontecimentos apresentados na terceira temporada não serão comentados no presente estudo.

3 As perspectivas textuais em *The Affair*

Em *The Affair*, as perspectivas textuais a que Iser se refere em suas teorias (do Efeito Estético e Antropologia Literária) são apresentadas de forma explícita. A estrutura de tema e horizonte pode ser facilmente compreendida quando a série separa os pontos de vista dos personagens confrontando-os.

Tomando como exemplo o episódio 12 da segunda temporada, selecionado como recorte para essa análise, percebemos uma divisão entre a perspectiva dos personagens Noah e Alison. Na primeira parte, Noah apresenta sua versão acerca dos fatos ocorridos no dia do casamento de Cole. Durante a primeira metade do episódio temos Noah como tema, pois sua descrição está em foco na mente do espectador. Todos os outros episódios da série culminaram nesses acontecimentos, desde o dia em que ele sai de férias com sua família em direção à Montauk, constituindo-se como horizonte, pois foram objeto central para o leitor outrora, mas permanecem em sua memória, embora não se constituam com protagonismo naquele momento. Quando a perspectiva do episódio é alterada, processo evidenciado a partir de um letreiro indicando o nome de outra personagem, Alison, passamos a rever as cenas, dessa vez sob o seu ponto de vista, agora tema de nossa leitura enquanto as descrições de Noah transformam-se em horizonte.

A partir da segunda metade do episódio o espectador articulará os acontecimentos nela apresentados com os exibidos na perspectiva anterior, colocando o seu próprio ponto de vista em movimento e utilizando os processos de retenção e protensão para tentar compreender quais aspectos são mais verossimilhantes (quando comparados às perspectivas dos episódios anteriores) a fim de criar sua própria síntese, ao estabelecer sentido para a narrativa. Esse processo alterna o tema e os diversos horizontes e possibilita ao espectador problematizar as escolhas da direção (ora, o autor imagina o seu leitor ficcional e tem um horizonte de sentidos próprio aos quais deseja comunicar).

3.1 Part One: O enredo

De acordo com Candido (2009), o enredo é uma série de fatos organizados e vivenciados por personagens fictícios. Esses fatos precisam ser verossimilhantes, ou seja, possuírem uma lógica interna, sem contradições, que levarão o leitor/espectador a assinar o pacto ficcional e a acreditar até mesmo nas situações mais distópicas e distantes da realidade extratextual, desde que elas façam sentido dentro do enredo.

De fato, o texto ficcional não possui o compromisso de representar o real, mas deve utilizar as normas da realidade, selecionadas e combinadas de uma forma não vista anteriormente, possibilitando, a partir disso, subvertê-las ou contrariá-las. O conflito entre literatura e realidade é apresentado na série a partir da publicação do romance de Noah, *Descent*, claramente elaborado a partir da sua experiência durante o verão em Montauk, porém, os moradores da cidade se viam espelhados na narrativa, problematizando as diferenças entre si e o que consideravam ser suas representação sob os olhos de Noah, evidenciando confundir os limites entre esses dois mundos tão distintos. No quinto episódio da segunda temporada Alison folheia o manuscrito do livro e se vê de maneira extremamente sexualizada, objetificada e considera sua representação enquanto personagem de Noah como uma ofensa, parecendo assimilar as características da personagem com o modo com que ele a enxerga. Além disso, diversos outros moradores da cidade sentem-se constrangidos por acreditarem numa reprodução literal elaborada por esse “estrangeiro” sobre aspectos e conflitos pessoais de suas próprias famílias para o mundo. Porém, “por mais real do que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”, salienta Gancho (2002, p. 14).

Os próprios depoimentos de Noah e Alison para o detetive investigador da morte de Scott exemplificam esse conflito entre ficção e realidade na medida em que as histórias contadas, episódio por episódio, em busca da reconstituição de uma situação particular, a morte de Scott, deveriam priorizar a absoluta verdade dos fatos, mas são modificadas, contudo, buscando manterem-se coerentes para não suscitarem a desconfiança por parte da polícia. O espectador, todavia, não é capaz de avaliar aspectos do depoimento que vão além da realidade, reconfigurando-a, cabendo a ele escolher as narrativas mais plausíveis e integrá-las ao processo de construção de sentido.

O espaço de ambientação da narrativa é principalmente entre Nova York e Montauk (apesar da terceira temporada ter vários dos seus episódios na França, na Pennsylvania, cidade natal de Noah e onde viveu até a morte de sua mãe, entre outras novas locações). Essas duas cidades são reais, localizadas nos Estados Unidos, e evidenciam as relações entre as realidades pertencentes ao espectro interior ou exterior à ficção.

Analisando a perspectiva do enredo, prezamos pela relação entre os fatos, a disposição de um conflito e as consequências por ele geradas. Em *The Affair*, como o próprio título indica, o conflito principal é a relação extraconjugal vivenciada pelos

personagens Alison e Noah. Muitas são as consequências dessa relação, que vão desde a separação de Noah e Helen, de Alison e Cole e até mesmo de Margareth e Bruce, até a viabilização da compra do Lobster Roll pelos Lockhart, o casamento de Cole e Luisa, a morte de Scott, a prisão de Noah, entre outros fatos dispostos no enredo como uma espécie de efeito dominó, possibilitados em consequência desse relacionamento.

Partindo para a análise do recorte selecionado neste trabalho, o Episódio 12 da segunda temporada, o enredo mostra, sob a perspectiva de Noah e de Alison, alguns desfechos de situações construídas ao longo das duas temporadas da série e principia arcos para suas próximas temporadas. De acordo com Gancho (2002, p. 10), “a nível de análise de narrativas, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência”. Logo, os fatos que ocorreram nesse episódio se organizam da seguinte forma:

Quadro 1 Análise de fatos, causas e consequências no enredo de *The Affair* (Episódio 12 da Segunda Temporada)

Análise de fatos, causas e consequências no enredo de <i>The Affair</i> (Episódio 12 da segunda temporada)		
Flashforward	Fato 1	O detetive Jeffries volta à estrada no caminho do The End e encontra uma pedra com o nome de Alison.
	Causa	Ele está no ponto da estrada em que se encontra um barco abandonado. É o lugar onde aconteceu o atropelamento. A pedra é um símbolo importante da relação de Gabriel com os pais, pois era um item que ele colecionava. Alison guardou as suas pedras e tinha por elas valor afetivo. (Isso é apresentado no episódio 3 desta temporada, quando ela conversa com Robert na floresta). A lembrança de casamento de Cole e Luisa é uma pedra com o nome dos convidados gravado.
	Consequência	O investigador percebe que Alison provavelmente esteve no local do crime e a considera uma das suspeitas do assassinato de Scott.
	Fato 1	Alison está morando no escritório em cima do Lobster Roll (onde Oscar costumava morar). Noah reserva um quarto no The End para ter mais conforto com Alison durante sua estada.
		Alison e Cole compraram juntos, com o dinheiro da venda da casa em que

Noah	Causa	<p>moravam, o Lobster Roll e Alison vai para Montauk alguns dias por semana para ajudar na administração.</p> <p>Noah já foi no The End com Alison, anteriormente, (isso aparece no episódio 6 da primeira temporada).</p>
	Consequência	<p>Em <i>flashforward</i> Noah é interrogado acerca de já ter estado no The End, mas nega. O assassinato de Scott aconteceu na estrada a caminho de lá. O investigador descobre a reserva em nome dele, cancelada naquela noite.</p>
	Fato 2	<p>Alison sai chorando no meio da cerimônia de casamento entre Cole e Luisa e Noah vai atrás dela. Ela afirma não saber quem é o pai de Joannie.</p>
	Causa	<p>No episódio 5 da segunda temporada, quando Alison é demitida por Yvonne e folheia o manuscrito de <i>Descent</i>, ela volta para Montauk.</p> <p>Lá, ao voltar para casa, onde Cole continuava morando, eles se reencontram, fazem sexo e dormem juntos.</p>
	Consequência	<p>Alison engravida de Cole na noite em que vai para Montauk.</p> <p>Quando ela conta para Noah, eles brigam e ele começa a beber uma grande quantidade de álcool, apesar de já ter tomado um Xanax, oferecido por Margareth.</p> <p>Scott, ao descobrir que a filha de Alison é também de Cole, começa a chantageá-la.</p> <p>Essa conversa é gravada em vídeo por Oscar, no episódio 6. Ele utiliza esse vídeo para, em troca de dinheiro, vender para Jon e Helen, incriminando Alison no julgamento da morte de Scott (esse vídeo dá a entender que ele é o pai de Joannie).</p>
	Fato 3	<p>Noah e Helen saem da cerimônia casamento e vão até a praia conversar.</p> <p>Noah assume sua contrariedade acerca de ter um filho com Alison desde o início de sua gravidez.</p>
	Causa	<p>Luisa é filha da empregada doméstica de Margareth, logo, ela também é convidada para o casamento.</p> <p>Helen vai para a cerimônia acompanhando sua mãe, mas Vik não pode ir porque está de plantão no hospital.</p>

		Noah demonstra pouco interesse no nascimento de Joannie desde o episódio 6 da primeira temporada, quando decide matar a protagonista inspirada em Alison no seu livro depois dela assumir estar grávida. Ele sai em uma turnê de divulgação do mesmo livro deixando-a sozinha durante a gravidez; o cômodo da casa que deveria ser o quarto do bebê é na verdade o escritório de Noah e ele fica contrariado quando isso muda no sétimo episódio; quando Alison entra em trabalho de parto Noah está em uma festa, no episódio 9, etc.
	Consequência	Há uma reaproximação entre Helen e Noah, que estavam constantemente em conflito e agora aproveitam a tarde juntos, como no passado, quando ainda eram jovens. Noah desiste de dirigir quando vai embora com Helen, passando o volante para ela, atingindo Scott na estrada.
	Fato 4	Noah e Helen estão indo embora e ele a leva até a casa de seus pais em Montauk.
	Causa	Ambos estão muito bêbados. A música que Helen coloca para tocar no som do carro – San Francisco Days – leva Noah a pensar sobre seus atos desde o verão passado com a família em Montauk e o seu envolvimento com Helen, deixando-o confuso e com sentimentos de culpa.
	Consequência	Helen assume o volante do carro e, no caminho, atinge alguém, mas tenta continuar dirigindo, sendo impedida por Noah, que insiste em prestar socorro à vítima.
	Fato 5	O carro de Noah, dirigido por Helen, atropela uma pessoa, no caso, Scott, que já é encontrado sem vida quando eles descem do carro.
	Causa	Noah e Helen, após passarem a tarde juntos, tem um momento de aproximação, concretizado fisicamente quando eles tocam suas mãos, no carro.
	Consequência	É nesse fatídico segundo em que Helen e Noah tocam as mãos que ela se distrai e atropela Scott.

		Os envolvidos no atropelamento ficam emocionalmente instáveis e tentam fugir das responsabilidades que o acometem.
	Fato 6	Noah vê Alison entre as árvores, fora da estrada.
	Causa	Eles não se falam devido a briga ocorrida na última vez que se viram antes do acidente. Como foi Helen que estava dirigindo o carro, ignorar a presença de Alison na cena do crime era também protegê-la.
	Consequência	Noah, ao se perceber incapaz de escolher entre seus dois amores, Alison e Helen, para entregar a justiça, assume essa responsabilidade e diz ser culpado. Seu estado psicológico é completamente desestabilizado na cadeia, gerando surtos entre paranoias e esquizofrenia, comportamento agressivo e tentativas de suicídio, explorados na terceira temporada da série.
Flashforward	Fato 2	Noah descobre, por intermédio de Jon, que Alison é suspeita no assassinato de Scott.
	Causa	O detetive encontrou a pedra com o nome dela na cena do crime. Helen pegou a chupeta de Joannie e, provocada pelo vídeo, mandou fazer o exame de DNA provando que ela não era filha de Noah. O vídeo de Alison e Scott, além das constantes tentativas de contato por parte dele, incitavam uma possível relação entre ambos, intensificando a suspeita de que Joannie era, na verdade, filha de Scott.
	Consequência	Noah, ao ser indiciado como assassino de Scott alavanca a venda de seus livros.
	Fato 1	Cole conta para Alison sobre a infertilidade de Luisa.
	Causa	A conversa de Cole e Luisa no episódio 9 da segunda temporada, em que ela assume ser estéril.
	Consequência	Alison, ao saber que Cole não poderá ter outro filho depois da perda de Gabriel, se sensibiliza, pois ele não sabe que Joannie é na verdade sua filha e poderia ter a oportunidade de uma experiência reconstrutora.

Alison		Ela conta para Noah sobre a verdadeira paternidade de Joannie, provocando o conflito entre ambos.
	Fato 2	Noah afirma não estar feliz com a quebra do acordo entre eles e a notícia de que Alison queria ficar trabalhando em Montauk. Ele enfatiza sobre a importância de ficarem juntos, criando Joannie.
	Causa	O afastamento de Alison por conta do trabalho no Lobster Roll. As dúvidas de Alison em relação ao seu relacionamento com Noah. A culpa por saber que Joannie pode não ser filha dele.
	Consequência	Vontade de falar a verdade para Cole e Noah, sabendo que causará conflitos com ambos, intensificada ao ouvir os votos de Cole no casamento e compreender se tratarem de coisas que ela não praticava com Noah.
	Fato 3	Alison vai conversar com Scott e percebe que ele acredita também ser sócio do LR.
	Causa	No episódio 11, quando o LR é leiloado, Scott aparece, sob efeito de drogas, e ao perceber que Alison e Cole compraram o estabelecimento, insiste em participar da sociedade. Cole concorda com sua participação caso ele vá para a reabilitação.
	Consequência	Scott volta para o casamento, já reabilitado, mas percebe que as promessas feitas por Cole eram infundadas, levando-o a voltar a beber. A sua embriaguez somada à raiva de se ver novamente fora do negócio provocam uma briga com Alison na estrada, a caminho do The End. Na tentativa de se defender, Alison empurra Scott, atingido por um carro que vinha passando na estrada e morre.
	Fato 4	Alison vai atrás de Scott, na tentativa de impedi-lo de beber novamente.
	Causa	A discussão com Cole acerca de sua incapacidade para gerir o negócio. Scott e seu problema com uso e tráfico de drogas. Histórico de confusões e irresponsabilidades ao longo da vida.
		Scott se sente fracassado na vida, assim como o seu pai, de quem ninguém gostava.

	Consequência	Durante a conversa entre ambos, Scott ameaça contar para Cole sobre Joannie. Esse momento é gravado por Oscar e ele manipula a filmagem para dar a entender um envolvimento entre Alison e Scott. Oscar utiliza a fita para chantagear Helen, servindo como evidência para incriminar Alison no julgamento e absolver Noah. Depois da ameaça, Alison decide contar para Noah sobre Joannie.
	Fato 5	Alison revela para Noah que Joannie não é sua filha.
	Causa	A conversa com Cole antes da cerimônia de casamento. As ameaças de Scott sobre contar a verdade. As conversas com Noah e a forma como Joannie interferia na vida dele sem que fosse sua verdadeira filha. A música sobre infância cantada por Scott no casamento e os sentimentos de culpa por ela provocados.
	Consequência	Alison vai embora da festa sozinha, aparentemente indo encontrar Noah no The End. Ela encontra Scott inconformado e bêbado no caminho.
	Fato 6	Scott insiste em participar da sociedade no Lobster Roll, aproveitando-se da situação (ele está bêbado, eles estão sozinhos em um lugar ermo, ele é homem e ela mulher) e tenta inicialmente assediá-la, e em seguida agarrá-la contra a sua vontade.
	Causa	Scott já foi apaixonado por Alison, mas ela acabou casando com seu irmão Cole (assim como ocorreu com Luisa). Ele sabia de várias pessoas com quem ela tinha se relacionado e do seu <i>affair</i> com Noah e a subjugou, como se por isso ele estivesse no direito de ficar com ela também. Scott parecia com inveja por Alison conseguir comprar o Lobster Roll e ele não estar incluído nisso. Ele afirma que ela é sempre perdoada pelos seus erros, mas ele, não.
	Consequência	No desespero, para tentar livrar-se de Scott e com medo, Alison o empurra, em legítima defesa, em direção à estrada, mas justamente nesse momento, um carro passa e o atropela.

	Fato 7	Alison corre para atrás das plantas, com medo e, ao observar Noah saindo do carro, tenta adverti-lo sobre ter empurrado Scott. Ele apenas observa e vai embora.
	Causa	A revelação sobre a verdadeira paternidade de Joannie. A tentativa de Noah em proteger Alison, ocultando sua presença na cena do crime.
	Consequência	Noah se declarar culpado e não assumirem a verdadeira história sobre o atropelamento de Scott. Helen e Alison carregarem a culpa da morte de Scott, sem que ambas compreendam as sutilezas do acidente.
	Fato 8	Alison volta para o Lobster Roll e tenta agir normalmente, como se nada tivesse acontecido. Noah chega momentos depois e eles conversam sobre o ocorrido.
	Causa	A participação de ambos, ainda que indireta (ou não intencionalmente) na morte de Scott.
	Consequência	Os danos causados no carro são reparados por um mecânico que posteriormente irá depor contra Noah no julgamento. Noah confirma com Helen o atropelamento de um veado.
Flashforward	Fato 3	Noah permite que Jeffries preste seu depoimento (ciente que ele incriminaria Alison devido à pedra encontrada na cena do crime), mas depois muda de ideia e se declara culpado.
	Causa	Noah precisou escolher entre Alison (a mulher que ele ama) e Helen (a mãe de seus filhos). Ao sentir-se incapaz de tomar essa decisão, transfere a culpa para si mesmo (única testemunha dos fatos).
	Consequência	Noah foi preso, o que alavancou sua venda de livros, porém gerou conflitos e desordens psicológicas em si.

Fonte: Elaboração própria.

Em uma narrativa seriada é importante que os conflitos sejam constantemente atualizados para manter o interesse do espectador. Conflito, para Gancho (2002, p. 11), “é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”. Em *The Affair* o conflito inicial promovido no início da narrativa, ao tirá-la de

uma posição de neutralidade, é a relação extraconjugal entre Noah e Alison, principalmente o conflito moral existente sobre esse tipo de relação, evidenciado inclusive pelo receio dos protagonistas em se envolverem, a primeiro momento, numa espécie de negação e a tentativa de afirmar que isso era inevitável, num segundo momento, quando o relacionamento já estava consolidado.

Entretanto, mesmo quando os personagens não estavam mais casados com seus respectivos cônjuges, outros conflitos foram desencadeados, possibilitando o desenvolvimento de teias narrativas e complexificando o enredo, entre elas o tráfico de drogas, a venda do Lobster Roll, a gravidez de Whitney, a doença de Martin, a morte de Scott, etc., que proporcionaram diversos pontos de clímax para a série e consequentemente vários desfechos gerando outros conflitos, sucessivamente. Essa relação de causalidade

“conduz uma estória em que as ações causam efeitos que, por sua vez, se transformam em causa de outros efeitos, e assim interligando os vários níveis de conflito em uma reação em cadeia de episódios até o clímax da estória, expressando a interconectividade da realidade” (MCKEE, 2006, p. 62).

O quadro “Análise de fatos, causas e consequências no enredo de *The Affair* (Episódio 12 da segunda temporada)” destaca essas relações.

Ora, ao classificarmos, dando ênfase ao recorte, ou seja, em apenas um dos episódios, os principais acontecimentos do enredo, assim como os fatos já no horizonte da memória, mas desencadeadores daqueles acontecimentos e as consequências advindas deles nos episódios posteriores, utilizamos o modelo da estrutura tema e horizonte (SANTOS, 2009, p. 103), fazendo com que o espectador esteja a todo momento articulando os fatos e os pontos de vista apresentados, explicitando, de forma objetiva, como ocorrem esses procedimentos e tornando, deste modo, mais fácil de perceber o funcionamento dessa estrutura no processo de leitura.

A perspectiva apresentada a partir do *flashforward* é salutar para algumas das consequências e novos conflitos serem antecipados, fazendo com que o espectador se posicione ativamente na tentativa de constituir e reconstituir os fatos sob os variados pontos de vista em busca de um sentido coerente com as informações explicitadas. Isso é perceptível desde o episódio piloto, pois ao final de cada ponto de vista há uma cena com um personagem principal prestando depoimento a um investigador, fazendo com que o espectador ficcionalize sobre os possíveis acontecimentos que levaram ambos, no futuro, para o interrogatório.

Para Brito (1995, p. 189), *flashforward*, também conhecido como prolepse pela teoria narrativa, “nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace”. A série, em consequência disso, dá pequenas dicas vindas diretamente do futuro através desse recurso para que a subnarrativa seja aos poucos constituída pelo espectador, que vai juntando as informações dadas em cada episódio, culminando, sobretudo, no episódio 12 da segunda temporada, quando é possível, finalmente, compreender quem são os envolvidos na morte de Scott e como ela ocorreu, além de alguns outros desfechos caracterizados como exposições para novos conflitos nas próximas temporadas.

Em relação às perspectivas apresentadas na série, contando a mesma sequência de fatos, porém, sob pontos de vista diferenciados, a saber, o de Noah, Alison, Helen e Cole, até então, são muitas as divergências indo desde detalhes até acontecimentos evidenciando contradições entre as narrativas, levando o espectador a confrontar os fatos e, ao compreender que uma das versões é mais ou menos coerente que a outra, tentar perceber essas diferenças e conseqüentemente fundamentá-las, para só então estabelecer sentido à trama. O quadro abaixo explicita algumas dessas discrepâncias no episódio 12 da segunda temporada.

Quadro 2 Análise de discrepância entre as perspectivas

Análise de discrepâncias entre as perspectivas		
Noah	Alison	Jeffries
Quando Noah chega em Montauk, observa de longe Alison conversando de forma íntima e bem-humorada com um pescador no cais.	Alison está negociando com um pescador acerca do preço das lagostas, que farão parte do cardápio do casamento de Cole e Luisa.	x
O vestido amarelo de Alison é elogiado por Noah.	A roupa de Alison é, na verdade, um vestido estampado, amarelo e cinza, completamente diferente daquele apresentado na perspectiva de Noah. Não há destaque sobre ele.	x
Noah fala para Alison que quer ir à França pesquisar para seu próximo livro e pede para ela e Joannie o	Alison revela que vai ficar em Montauk depois do casamento para cuidar do Lobster Roll até Cole e Luisa voltarem da lua de	

acompanharem. Ela diz que irá pensar sobre isso.	mel. A viagem de Noah para a França já estava marcada para o outono, quando Alison voltasse para Nova York.	x
Noah senta no restaurante para aguardar o início da cerimônia de casamento e Margareth senta com ele na mesa. Ao encontrar a mãe, Helen também se aproxima e conversa com eles.	Alison observa de longe Noah e Helen conversando cordialmente em uma das mesas. Margareth não aparece na cena.	x
Durante a cerimônia de casamento Alison começa a chorar e vai embora. Noah vai atrás dela.	Alison assiste toda a cerimônia de casamento e depois ajuda nos preparativos para a festa, dentro do restaurante.	x
Enquanto o casamento está acontecendo, Alison revela não saber quem é o pai de Joannie, e Noah vai embora da festa, com Helen, devido à frustração da notícia.	Horas depois do casamento, durante a festa, Alison revela que Noah não é o pai de Joannie. Ele não apresenta nenhuma reação a esse fato.	x
Noah, ao dirigir pela estrada, vê o barco abandonado no acostamento. O atropelamento de Scott só acontece minutos depois de ultrapassarem esse barco.	Na perspectiva de Alison, ao caminhar pela estrada ela encontra Scott dentro do próprio barco.	Na perspectiva do investigador Jeffries, quando ele retorna ao barco onde ocorreu a cena do crime encontra uma pedra com o nome de Alison.

Fonte: Elaboração própria.

Essas diferenças entre as perspectivas caracterizam a originalidade da narrativa e geram conflitos para o espectador que, na tentativa de dar sentido às formulações que a série provoca, precisa articular os pontos de vista em busca do objeto estético. Percebe-se, além das incongruências apresentadas no quadro acima, alguns vazios, pontos de indeterminação necessitando uma combinação (ISER, 1999, p.126). Esses aspectos são pontuais na série ao suscitar preenchimentos não observáveis e que, portanto, exigem a negatividade, ou seja, a formulação a partir do não dito, como papel do leitor. Esses vazios podem ser percebidos em maior ou menor grau para os espectadores, por isso, são listados

de forma genérica, a título de exemplificação, a partir da experiência estética da autora desse trabalho, considerando o episódio selecionado como recorte:

Quadro 3 Vazios entre as perspectivas

Vazios entre perspectivas	
Noah	Alison
Por que os outros irmãos e a mãe de Cole não aparecem no casamento?	Por que Alison estava andando em direção ao The End?
Em que momento Helen e Noah ficam juntos (e bêbados) na segunda perspectiva? Ora, nas últimas cenas Noah apareceu bem, sem resquícios de uma possível embriaguez, por exemplo.	Por que Scott não vai para a casa de Cherry depois da festa?

Fonte: Elaboração própria.

Além das proposições aqui explicitadas, a diferença entre as perspectivas também revela conflitos morais, econômicos e psicológicos evidenciados pelos personagens a partir da narração, realçando aspectos de seus pontos de vista, permeados por suas diferenças socioeconômicas, educacionais, geográficas, etc. Dentre elas, destacamos o machismo impregnado na subjetividade das narrações masculinas, ao mostrar, por exemplo, a roupa das personagens femininas, mostrando o corpo ou de forma mais “sensual” do que as roupas vestidas por elas em seus próprios pontos de vista, ou sob o ponto de vista de outras mulheres. Além das vestimentas, as próprias atitudes dessas mulheres perante aos homens, principalmente de Alison para com Noah, de provocação, sedução e investidas de apelo sexual que não apareciam em versão dos relatos, ou o amor incondicional de Helen, mostrado por ele, também não condizente com o olhar dela sobre o ex-marido. A câmera também foca nas partes íntimas, sexualizadas, das mulheres, representando, literalmente, o olhar do protagonista. Até mesmo nos diálogos as mulheres, sob o ponto de vista de Noah, principalmente, parecem sempre não entender, não ter uma visão clara dos acontecimentos, como no episódio 4 da primeira temporada, em que Noah tenta explicar para Alison como funciona o farol.

Diversos outros elementos poderiam ser discutidos levando em consideração a diferença entre os olhares dos protagonistas e as relações de causa e consequência do enredo, porém, fogem do escopo deste trabalho.

3.2 Part Two: Os personagens

A categoria analítica do personagem, tanto na literatura quanto no cinema, possui muitas similaridades. Gancho (2002, p. 16) classifica os personagens dos textos ficcionais, quanto à caracterização, entre planos e redondos (ou esféricos). Os personagens planos são pouco complexos e quase não possuem atributos, já os redondos são elaborados a partir de um conjunto de características que englobam aspectos físicos, sociais, psicológicos, ideológicos e morais possibilitando se desenvolver no decorrer da história, sem se fixar na posição de bons ou maus, mas transmitindo a complexidade inerente ao ser humano, essencialmente não maniqueísta. Sobre o segundo tipo, afirma Abdala Júnior,

A personagem redonda, pela sua caracterização complexa, deve figurar entre as personagens centrais da narrativa. Ela é imprevisível e suas predicções vêm aos poucos. Por apresentar complexidade psicológica, a personagem redonda pede focalizações internas, seja dela própria ou de outras personagens que a observam (1995, p.42).

No contexto de *The Affair* é possível perceber, ao longo dos episódios, uma constante transformações dos personagens, pois estes não se situam como bons ou maus, mas assumem características consideradas benéficas ou maléficas a depender da situação na qual se encontram. Podemos identificar a imprevisibilidade dos personagens em diversos momentos, seja quando Helen consome uma bala de maconha e esquece de buscar seus filhos na escola, quando Cole põe fogo na casa onde vivia com Alison, quando a própria Alison decide ir para um acampamento de Yoga com a sua mãe – que tanto criticava, ou quando Noah decide se entregar a justiça como culpado pela morte de Scott, para citar exemplos marcantes entre os protagonistas.

A partir disso, Abdala Júnior designa que

[s]e essa personagem tiver, em sua construção, a predominância de atributos sociais, seu comportamento no espaço social será altamente previsível e interiormente ela não terá conflitos maiores. Se esses atributos sociais que se projetam na sua interioridade estiverem em conflito com valores psicológicos próprios, essa personagem entrará em tensão interior, e seus pensamentos e ações serão imprevisíveis (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 49).

Essa tipologia dos personagens é reafirmada por Antonio Candido (2009, p.45) quando afirma ser

(...) possível “tratar as personagens de dois modos principais: 1) como sêres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por tôdas com certos traços que os caracterizam; 2) como sêres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Dêste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enrêdo complicado com personagem simples, para o enrêdo simples (coerente, uno) com personagem complicada.

Ora, em *The affair*, os acontecimentos, quando observados isoladamente, são praticamente banais, senão exaustivamente explorados no campo da ficção. Um relacionamento amoroso extraconjugal, traições, mentiras, assassinatos... Tudo isso fulgura como aspecto central de um sem-número de enredos. Em *The Affair*, ao atribuir aos seus personagens aspectos do segundo modo descrito por Candido, ou seja, apresentar personagens deveras complexos, imprevisíveis, limítrofes entre o bem e o mal, temos um modo diferente de compreender a narrativa. A complexidade desses quatro protagonistas será melhor evidenciada nos tópicos a seguir.

3.2.1 Noah

Figura 1 Noah



Fonte: Rotten Tomatoes

Noah é um professor de inglês de meia idade com uma carreira frustrada de escritor. Com um livro publicado – *A person who visits a place* - ainda que sem grande relevância no mercado editorial, ele ainda sonha em ser reconhecido pelo seu trabalho. Casado desde o final da faculdade com sua primeira namorada, agora pai de quatro filhos, Noah tem sua estabilidade financeira garantida pela família da esposa. As relações familiares anteriores ao casamento são indefinidas na primeira temporada, mas sabemos que sua mãe faleceu quando ele era ainda muito jovem e seu pai e irmã não participam ativamente da sua vida. Desde a primeira cena do primeiro episódio é construída uma imagem de Noah como um homem fiel e devoto a sua esposa e família, próximo e afetuoso com os filhos. Trata-se, inicialmente, de um personagem plano, estável, mas que se altera profundamente a partir do momento em que conhece Alison. Curiosamente, esse encontro é delineado por um episódio envolvendo toda a sua família. O desenvolvimento desse personagem é delineado justamente a partir do ponto de transição do roteiro, a saber, o caso de Noah com Alison.

Seu comportamento varia sobremaneira, inicialmente, por tentar esconder de todos os seus desejos proibidos e depois, para tentar provar para o mundo e para si mesmo que a sua decisão de se divorciar de Helen e casar com Alison impulsionaria sua carreira de escritor, mas também o levaria à decadência, à prisão e à confusão mental, era a mais acertada. Alison é uma espécie de musa inspiradora para Noah e é a existência dela e do seu contexto (cidade, família, amigos...) que possibilita a conclusão do romance *Descent* e faz com que tenha o sucesso não obtido por ele enquanto era casado com Helen e cumpria o papel de patriarca da família. Há uma interessante relação entre Noah e Alison: enquanto ele perdeu a mãe, com quem nutria uma forte relação, pois havia cuidado dela durante todo o avanço da doença até a sua morte, ela perdeu o filho, morto ainda na infância. Ambos carregam um forte sentimento de culpa por conta dos acontecimentos que circundam as mortes, acabam por assumir o papel do ente que já não existe mais, e deixaram atrás de si um vazio a ser preenchido. Além disso, a mãe de Noah costumava trabalhar como garçonne, assim como Alison, no *Lobster Roll*.

Algumas cenas são marcantes e definem a evolução desse personagem, são elas:

Quadro 4 Desenvolvimento do personagem - Noah

Desenvolvimento de personagem - Noah	
Cena 1 – Temporada 1, Episódio 1	Quando Noah nada em uma piscina pública e uma mulher tenta abordá-lo, mas ele demonstra ser casado e não aceita sua investida, evidenciando sua fidelidade para com a esposa.
Cena 2 – Temporada 1, Episódio 4	Noah e Alison estão conversando no farol de Block Island e compartilham momentos íntimos sobre suas respectivas vidas, mostrando a profunda conexão entre ambos.
Cena 3 – Temporada 1, Episódio 7	Noah, já de volta à Nova York, tem um ataque de pânico e decide se separar de Helen, como se a crise fosse uma somatização gerada a partir da culpa que sentia em esconder o seu <i>affair</i> .
Cena 4 – Temporada 2, Episódio 8	Noah, ao ter seu trabalho criticado por um estudante universitário, tem um conflito de ego e reage com uma agressão física.
Cena 5 – Temporada 2, Episódio 12	Noah assume ter atropelado Scott, mesmo sendo inocente.

Fonte: Elaboração própria.

3.2.2 Helen

Figura 2 Helen



Fonte: Rotten Tomatoes

Helen é uma mulher madura, casada e com quatro filhos. Ela vê sua estabilidade entrar em colapso quando descobre que o seu marido, Noah, está tendo um caso com outra mulher, desde o verão, quando eles visitavam os seus pais em Montauk. A família de Hellen é de classe alta e ela tem um suporte financeiro proveniente da renda dos seus pais, isso faz com que boa parte de seus problemas sejam resolvidos através do dinheiro. Hellen não tem uma profissão específica e trabalha em uma loja de decoração da qual é dona. Suas preocupações principais sempre foram o bem-estar de seu marido e filhos, mas quando se separa de Noah, com quem já estava há mais de 20 anos, precisa reconfigurar sua vida e prioridades. Ela se relaciona com Max, melhor amigo de Noah desde a faculdade, provavelmente na tentativa de vingar-se da traição, mas demonstra não ter um interesse físico real nele. No decorrer da narrativa Hellen mostra muitos traços de fragilidade, principalmente devido a sua mãe controladora e seu pai extremamente egocêntrico.

Um ponto interessante a ser destacado é o fato de que Hellen se apaixona por Noah, aspirante a escritor, e ele possui diversas características em comum com o seu pai, Bruce. Além disso, seu pai também teve um relacionamento extraconjugal com a sua

professora de piano e quando Noah e Hellen finalmente se separam, Bruce também decide se separar de Margareth. Logo, Helen vê ruir seus dois principais pilares ao mesmo tempo: a separação dos seus pais motivada pela sua própria separação.

Outro ponto importante a ser destacado em relação às representações do sistema patriarcal na série é a diferença entre as consequências do *affair* nas personagens femininas e masculinas: ora, após a separação de Alison e Cole e Helen e Noah, nos outros relacionamentos que se formam com essas mulheres “separadas”, não há um intuito de casar: nem Noah chega a casar com Alison, apesar de ter feito o pedido enquanto ainda era oficialmente casado, nem Vik para com Helen. Porém, Cole casa com Luisa, a mulher jovem, que nunca vivenciou uma relação conjugal.

Algumas cenas são reveladoras para compreendermos o desenvolvimento dessa personagem, são elas:

Quadro 5 Desenvolvimento de Personagem - Helen

Desenvolvimento de Personagem - Helen	
Cena 1 – Episódio 9, Primeira Temporada	Quando Noah assume ter se relacionado com Alison durante o verão em Montauk, Helen reage de forma explosiva, evidenciando sua dependência emocional no relacionamento com ele.
Cena 2 - Episódio 1, Segunda Temporada	Helen vai até a casa de Max e eles fazem sexo, em seguida, ela aparece chorando escondida no banheiro e fumando maconha em uma praça.
Cena 3 – Episódio 4 , Segunda Temporada	Helen sai do estado de negação no que se refere à sua relação com Noah e passa a sofrer o luto do seu casamento, cometendo delitos e usando álcool e drogas, atitudes até então improváveis para sua figura maternal e de esposa fiel, apresentada até então.
	Margareth está vivendo na casa de Helen depois de sua separação com Bruce e,

<p>Cena 4 – Episódio 6, Segunda Temporada</p>	<p>agindo de forma castradora, tenta sempre tomar as decisões que competem à sua filha. Helen, nesse episódio, se resigna e manda sua mãe ir embora da sua casa, explicitando uma mudança em relação a sua postura subserviente no que se refere a sua família.</p>
<p>Cena 5 – Episódio 12, Segunda Temporada</p>	<p>Conversando com Noah na praia, depois da cerimônia de casamento entre Cole e Luisa, Helen assume que a maturidade não é necessariamente ter mais certeza sobre as coisas, tira a roupa e mergulha no mar, demonstrando usufruir, ainda que tardiamente, da sua juventude, que lhe fora tirada cedo devido as obrigações com o casamento e os filhos.</p>

Fonte: Elaboração própria

3.2.3 Alison

Figura 3 Alison



Fonte: Rotten Tomatoes

Alison entra na narrativa de *The Affair* como um conflito que desestabiliza a ordem – no caso, a organização familiar de Noah. A complexidade dela é assumida a partir do desenvolvimento da personagem, ao mesmo tempo em que o seu *background* é explorado ao longo dos episódios. Com uma família incomum, a mãe ausente e a representação familiar consolidada a partir do relacionamento de Alison com a sua avó, além do fato de que ela perdeu o seu único filho quando este ainda era uma criança, fazendo com que sua vida prosseguisse carregada de culpa por esse acontecimento, ela tem uma postura distante e misteriosa, por vezes arraigada de uma solidão, como se a própria vida não fizesse mais sentido, como se ela não pudesse mais se envolver com a realidade, criando um abismo dentro de si mesma, o que pode ser evidenciado na fala da personagem já no segundo episódio da primeira temporada, quando diz

“Às vezes, eu dou um passo enorme para dentro de mim e assisto todas as pessoas indo em frente, como de uma janela lá no alto. Senti que podia ver tão claramente lá de cima ... o jeito que a massa crescia e diminuía, fluía em um sentido, depois mudava de direção, como a maré.

Ficar tão longe de todos fez eu me sentir melhor. Estava só. Estava segura.”

O envolvimento de Alison com Noah representa uma tentativa da personagem em vivenciar uma relação que a faça se sentir viva novamente, contrariando a estabilidade evidenciada na sua relação marital, com um casamento quase falido desde a morte do Gabriel, o filho dela com Cole, e da cidade pequena em que vive desde a infância, Montauk, onde as coisas costumam ser pacatas e rotineiras. Noah é um nadador, sua relação com a água é evidenciada desde a primeira cena do primeiro episódio, Gabriel, morreu afogado em uma piscina. Estar com Noah é finalmente superar o medo da água causado pelo trauma, é possibilitar uma nova inserção, uma relação reconstrutora com a água, a possibilidade de viver uma vida de sentidos pós-Gabriel, consumada pela sua gravidez e posteriormente pelo nascimento de Joannie, que vai ser revelado posteriormente como fruto da sua relação com Cole, o pai de Gabriel.

Porém, a relação de Alison com Noah, ao ser concretizada, quando ela deixa de ser amante para assumir o papel de esposa, acarreta na frustração, pois a carreira de Noah a ofusca no seu relacionamento e impede o desenvolvimento de sua própria carreira, causando a falência da relação para ela. A revelação da paternidade de Joannie é o clímax dessa quebra, coincidindo com a compra e reforma do Lobster Roll e a evidenciação de que Alison poderá, sozinha, reestabelecer a ordem da sua própria vida.

Quadro 6 Desenvolvimento de personagem - Alison

Desenvolvimento de Personagem - Alison	
Cena 1 – Episódio 1, Temporada 1	Alison, ao ver Stacey se engasgar no Lobster Roll, tem uma crise de choro no banheiro, rememorando o falecimento do seu filho Gabriel, ainda na infância.
Cena 2 – Episódio 6, Temporada 1	Evidencia-se que Alison participa do esquema de tráfico gerenciado pela família Lockhart.
Cena 3 – Episódio 9, Temporada 1	Alison, ao brigar com Noah em Nova York, encontra com Oscar e vai para a casa dele, onde fazem sexo. Essa atitude parece representar a forma como o sexo é

	<p>utilizado por ela como uma válvula de escape, mostrando o que a motivou a se relacionar com Noah. Nesse mesmo episódio ela tenta se suicidar afogando-se no mar, em Montauk, mas é salva por uma criança que, junto com a sua mãe, está passando pela praia.</p>
<p>Cena 4 – Episódio 3 , Temporada 2</p>	<p>Depois de conversar com Robert sobre seu sentimento de culpa em relação ao que aconteceu com Gabriel, Alison entra na piscina do chalé de Yvonne (ela tinha uma relação traumática com a água desde então). Esse mergulho representa o também mergulho de Alison na sua relação com Noah, pois ela finalmente está deixando para trás o seu passado e se dispondo a construir um novo futuro.</p>
<p>Cena 5 – Episódio 12 , Temporada 2</p>	<p>Depois de vivenciar a solidão que era estar com Noah, principalmente depois do seu sucesso enquanto escritor, Alison decide vender a casa que morava em Montauk e, junto com Cole, comprar e administrar o Lobster Roll, assumindo o controle de sua vida e deixando para trás a dependência financeira e a solidão de ter deixado tudo para trás (cidade, família, amigos, emprego...) para viver com Noah.</p>

Fonte: Elaboração própria.

3.2.4 Cole

Figura 4 Cole



Fonte: Rotten Tomatoes

Cole é o primogênito em uma família de quatro irmãos, a saber, Scott, Hal e Caleb. Com a morte de seu pai – ao cometer suicídio no seu aniversário de dez anos, ele assumiu uma postura de patriarca da família, auxiliando a mãe tanto no gerenciamento do rancho da família, quanto na criação de seus irmãos. Nos primeiros episódios ele é retratado como um homem bruto, distante, abusivo, quando visto sob a ótica de Noah, que se apaixonou pela esposa dele, e o da própria Alison, que já não se sente mais apaixonada, pelo contrário, vê no marido a imagem do filho perdido. A partir da segunda temporada, quando Cole ganha espaço na série, narrando sob sua própria perspectiva, percebemos o homem frágil e complexo que ele é, além do seu amor incondicional por Alison, com quem nutre um relacionamento afetivo desde os seus dezesseis anos.

Os conflitos familiares na família de Cole – desde a falência, a perda do rancho, o envolvimento com o tráfico e os problemas de Scott com drogas são evidenciados no decorrer da narrativa, colocando Cole como o homem a quem cabe a incumbência de resolver todos os problemas, de manter a ordem familiar e assegurar o bem-estar de todos.

Com a separação, um Cole devastado invade as telas, incapaz de cuidar de si mesmo, e como consequência disso, a ruína da família é evidente, os relacionamentos são fragilizados, a estrutura social e o aspecto financeiro entram em crise, culminando em uma possível extinção da família Lockhart.

Até mesmo nesse aspecto Cole age como organizador e restaurador da ordem: é ele quem possibilita a continuação da linhagem familiar, dessa vez com o nascimento de uma mulher em uma família sempre formada por homens: Joannie.

Quadro 7 Desenvolvimento de personagem - Cole

Desenvolvimento de Personagem - Cole	
Cena 1 – Episódio 5, Temporada 1	Cole chama Alison para ir à praia junto com ele e ela diz que não quer sair de casa, minutos depois ele volta ao quarto e ela está se arrumando para sair, porém, apesar de perceber claramente que ela mentiu, ele não a questiona.
Cena 2 – Episódio 10, Temporada 1	Quando Noah e Helen vão até a casa de Cherry para buscar Whitney (após sua tentativa frustrada de falar com Scott), Cole confronta Noah pela primeira vez depois de saber do <i>affair</i> . Ele ameaça atirar em Noah, em Alison e depois em si mesmo, mostrando um grande descontrole emocional provocado pela separação.
Cena 3 – Episódio 2, Temporada 2	Depois de perder o rancho, Cole passa a trabalhar como taxista na Blue Water Cab (empresa que servia para encobrir o esquema de tráfico da família Lockhart). Visivelmente desgastado, tanto físico quanto psicologicamente após a separação, ele mantém uma rotina de trabalho e autodestruição pelo consumo de álcool e drogas. Ao ter como

	<p>passageiro Bruce, o pai de Hellen, ele o houve afirmar que, depois de Noah ter se separado da esposa ele se sentiu a vontade de fazer o mesmo, sem se dar conta que falava com o ex-marido de Alison. Cole demonstra uma profunda apatia pelo que acontece ao seu redor, até conhecer Luisa, no estacionamento da casa de Bruce, visto que ela era filha da secretária doméstica da mansão.</p>
<p>Cena 4 – Episódio 9, Temporada 2</p>	<p>Quando Cole descobre sobre a infertilidade de Luisa ele a trata mal para que ela se afaste. Sofrendo muito por perceber a possibilidade de não ser pai novamente, ele começa a beber o aguardante fabricado pelo seu avô e utiliza as garrafas que sobraram para colocar fogo na casa. Junto com o fogo, Cole destrói também suas memórias relacionadas à Gabriel e o sofrimento profundo causado por sua perda, sem saber que esse fogo também é renascimento, pois sua filha, Joannie, nasce nesse exato momento.</p>
<p>Cena 5 – Episódio 10, Temporada 2</p>	<p>Mesmo depois do profundo sofrimento causado pela separação, Cole decide pedir a ajuda de Alison para comprar o Lobster Roll, reconstruindo a relação fragmentada entre ambos, junto com os destroços do restaurante. É lá que ele se casará com Luisa, após a reforma.</p>

Fonte: Elaboração própria.

3.2.5 Relações entre as perspectivas dos protagonistas e conflito

Com este capítulo pretende-se esquematizar algumas das relações entre os principais personagens de *The Affair* e como eles interagem com o conflito principal, estabelecendo o atropelamento de Scott como clímax da narrativa (salientando, porém, que outros recortes também seriam possíveis nesse contexto).

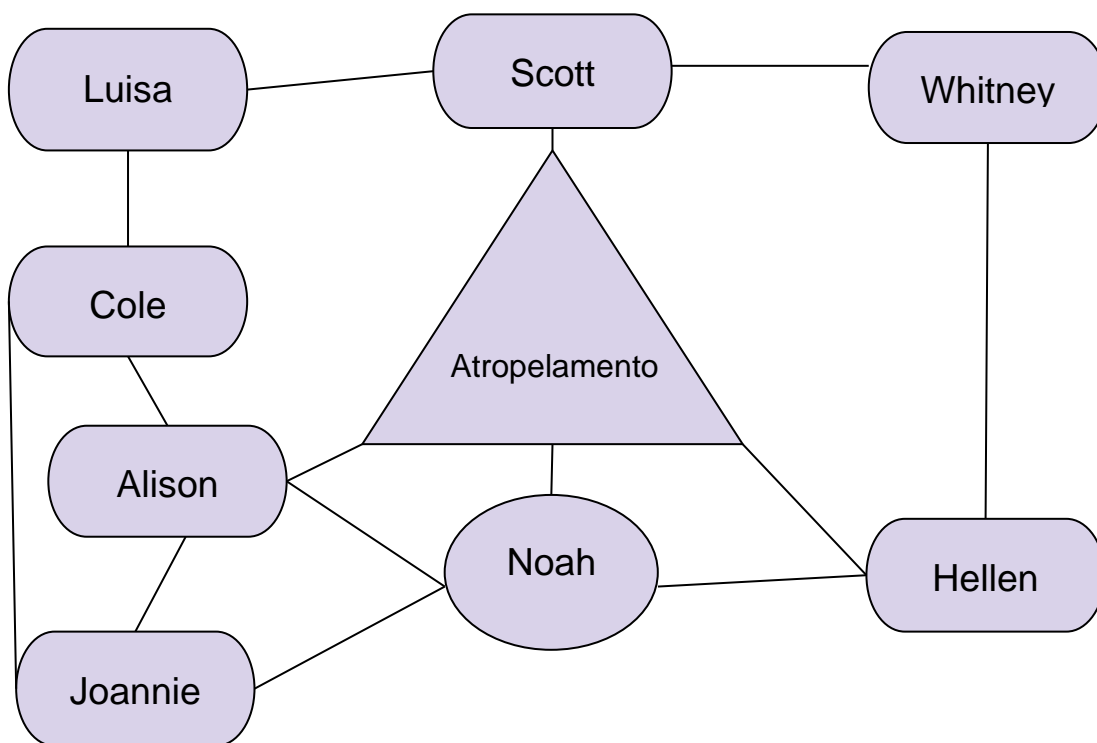
Inicialmente, destacam-se as relações afetivas vivenciadas por Scott no decorrer da série: o envolvimento fluido resultou em consequências graves com Whitney - a gravidez da adolescente e o posterior aborto, assim como uma espécie de obsessão que ela nutria para com ele e a sua relação com Luisa, deixando-o para ficar com Cole, seu irmão, reafirmando uma escolha já feita por Alison anteriormente.

Alison fora casada com Cole desde a adolescência e sua separação foi motivada pelo *affair* que teve com Noah, pai de Whitney. Além disso, revela-se que Joannie, a quem antes acreditava-se ser fruto da relação entre Alison e Noah, é na verdade filha de Cole, desestabilizando a sua relação com Luisa.

A morte de Scott é um dos grandes mistérios ao longo da primeira e da segunda temporadas de *The Affair*. Ele foi atropelado por Helen – a mãe de Whitney e ex-mulher de Noah, depois de ser empurrado por Alison – a cunhada atual de Noah e ex-cunhada de Scott. No julgamento, Noah é considerado o principal suspeito devido às evidências ocultadas para proteger Alison e Helen. Ao perceber que uma delas poderia ser presa por conta do acidente, ele assume o homicídio, ainda determinado a protegê-las, e para isso, aceita como consequência sua sentença de três anos na prisão.

Além disso, Luisa, ex-namorada de Scott e depois esposa do seu irmão Cole, também se relaciona com os demais protagonistas, pois é filha da empregada doméstica de Margareth e Bruce, os pais de Helen. O diagrama abaixo ilustra as conexões entre os personagens supracitados:

Figura 5 Relações de personagem-conflito



Fonte: Elaboração própria.

É interessante observar que todas as mulheres mencionadas passaram por processos de maternidade corrompida: além da morte de Gabriel, filho de Alison, ainda na infância, e o aborto de Whitney, do filho que teria com Scott, a narrativa também expõe a infertilidade de Luisa e um aborto feito por Helen, ainda na adolescência.

Já Cole e Noah se relacionam no que cerne o cuidado com a mãe, assumindo posturas indo além daquelas esperadas para ambos ainda na juventude. No caso de Cole, cuidar da família e dos irmãos depois do suicídio do seu pai, no de Noah, cuidar da mãe durante todo o processo de degradação da sua doença até o momento de sua morte, do qual ele afirmou ter participação ativa, auxiliando-a a tomar pílulas para provocar a morte.

Para compreender a complexidade dessas relações entre as famílias é necessário levar em consideração a alternância entre as perspectivas apresentadas pela série através do sistema de tema e horizonte, possibilitando sintetizar essa rede, deveras emaranhada, de acontecimentos e conexões e ilustrada aqui a partir de um breve recorte, buscando objetivar um ponto de vista intencionado, a partir de correlatos de sentença, muito semelhantes ao processo de leitura literária, já que:

[a] estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato de consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto (...) mas só será bem sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento (ISER, 1999, p. 9).

Essas sínteses são gradativamente construídas, mas alteradas a cada informação nova atribuída pela perspectiva em tema, logo confrontada com as demais que permanecem no horizonte do leitor.

Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos de leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor (ISER, 1999, p. 13).

Além dos acontecimentos apresentados pelos personagens, há de se levar em consideração as perspectivas do narrador e da ficção do leitor, explicitadas nos próximos tópicos.

3.3 Part Three: O narrador

As definições para o narrador dentro das teorias literárias e cinematográficas não são consensuais, porém, o narrador é uma estrutura textual de importância central na ficção, principalmente nas narrativas ficcionais. A distância assumida pelo narrador em relação ao texto, a sua participação como personagem do enredo, seu conhecimento parcial ou total dos fatos e acontecimentos expressados, entre outros aspectos, alteram significativamente o andamento da história.

O narrador de *The Affair* é, a princípio, quem nomeia o ponto de vista ora apresentado, logo, conclui-se que a narrativa é guiada por diversos narradores-personagens alternados. Entretanto, essa divisão não é justa: o tempo de tela de Noah é consideravelmente maior em relação aos demais protagonistas. Além disso, diversas situações críticas são apresentadas apenas na perspectiva de um dos personagens, sem um confronto daquele acontecimento sob novas perspectivas para que a veracidade do fato seja ou não comprovada (ou pelo menos passível de ser questionada).

Em um jogo narrativo que exige do leitor/espectador um posicionamento ante os fatos narrados, na tentativa contínua de estabelecer quem deles – se é que algum deles – está falando a verdade, somos obrigados a confiar em um ou outro sujeito que parece não estar comprometido com a fidelidade daquela narrativa. Daí, subentende-se que o narrador não é necessariamente confiável, como muitos insistem em acreditar.

Porém, apesar dessa narração mais explícita fornecida pelos personagens protagonistas, ainda há um narrador que organiza a fala desses personagens e a forma como a história é contada, assim como as cenas em *flashforward*. Ora, se há um letreiro indicando um determinado personagem que começará a contar uma história, é provável, sob outra instância, que a história esteja sendo narrada como num todo, afinal, “É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfo.” (VANOYE, 2012, p. 38). É essa “instância narradora” capaz de delegar poderes aos outros vários narradores (a saber, os personagens) para que estes se encarreguem ou da totalidade ou de partes da narrativa (VANOYE, 2018, p. 48).

Ainda corroborando este pensamento, Gomes afirma:

[n]a realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro (GOMES, 2009, p. 82).

A primeiro momento podemos considerar que *The Affair* apresenta, no episódio escolhido para análise, uma narração em primeira pessoa, dividida em dois pontos de vista. Esses dois narradores podem ser considerados como pertencentes à categoria narrador-personagem, ou mais especificamente, narrador-protagonista, tendo em vista que Noah e Alison são os principais focos da ação. Para Gancho (2002, p. 28), narrador personagem “é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente”. Essa limitação é bastante perceptível em todo o decorrer da narrativa e a partir dela suscitam-se dúvidas em relação as histórias que estão sendo contadas sob cada perspectiva: cada personagem narra uma versão da história levando em consideração sua visão de mundo, seus privilégios (ou a ausência deles), sua ideologia, suas expectativas, etc.

Porém, no cinema a narração não funciona de forma tão regulada quanto na literatura. Além da narração alternada entre os protagonistas, também há uma “instância narradora”, utilizando as palavras de Vanoye, guiando as cenas de *flashforward*, divide

regula a divisão entre as perspectivas e mostra as cenas do detetive, em que nenhum dos personagens protagonistas aparece.

No início do episódio 12 da segunda temporada, Jeffries, o detetive, vai até o local onde Scott foi atropelado. Essa cena não aparenta antecipadamente se submeter à nenhuma das perspectivas dos personagens protagonistas, apesar de fazer parte da narração, diferentemente do que acontecerá minutos depois, ao ser introduzida a perspectiva de Noah, e em seguida com Alison. Brito explica:

Acontece, porém, que desde o seu surgimento o cinema desenvolveu uma tendência natural a não respeitar as regras do jogo e ser, entre outras coisas, onisciente quando não podia e limitado quando não devia. Com o passar das décadas, esses desrespeitos se tornaram tão normais que foram consagrados pela recepção e definitivamente incorporados ao essencial da linguagem fílmica (BRITO, 2007, p. 8).

Isso implica dizer que na linguagem cinematográfica é comum encontrar certos “desvios”, momentos fora da alçada do narrador, porém esse é um procedimento comum, não se configurando como um erro, mas como algo já pertencente a esse tipo de linguagem. Logo, a narrativa pode configurar-se sob a perspectiva de um personagem específico, mas não ser subjetiva, mostrando-o em terceira pessoa, por exemplo, porque a própria câmera tem uma função narrativa, como explicita Rosenfeld (2009, p. 22):

a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close up, o travelling, o “panoronomizar” são recursos tipicamente narrativos.

Também destacam-se, como já foi mencionado anteriormente, a utilização recorrente do *flashforward*, também conhecido como prolepse, sempre voltado à morte de Scott e as suas consequências. As cenas apresentadas sob esse recurso são geralmente nos interrogatórios, no enterro de Scott, na sala do advogado Jon, no tribunal e na prisão, criando uma rede de suspense em relação aos acontecimentos futuros, principalmente por não registrar um ponto de vista de um personagem específico.

3.4 Part Four: A ficção do leitor

A perspectiva da ficção do leitor, assim como o leitor implícito, pode ser confundida com o papel do leitor, mas ela não se refere ao leitor real e sim ao leitor

fictício: aquele a quem o autor pensa estar escrevendo, também conhecido nas teorias literárias como leitor virtual. Para Iser,

O papel do leitor, inscrito no texto, não pode coincidir com a ficção do leitor. Pois é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim o autor produz uma perspectiva complementar que enfatiza a construção perspectivística do texto (ISER, 1996, p.75).

Com a subjetividade inerente à essa perspectiva e a respectiva dificuldade de delineá-la no texto, consideraremos aqui os aspectos inerentes à linguagem cinematográfica e sua organização, discutindo como o papel da direção em uma narrativa audiovisual é capaz de modular as percepções do espectador, proporcionando sensações e construindo uma experiência estética. Sendo a ficção do leitor a perspectiva para qual o autor pensa se dirigir no momento que compõe o texto, portanto, discutiremos brevemente nesta seção os recursos cinematográficos portadores de sentido, tais como a escolha dos planos, fotografia, trilha sonora, entre outros, nas cenas que compõem a morte de Scott.

Inicialmente, vemos a morte de Scott sob a perspectiva de Noah. À ela se antecede o fato de Noah e Helen estarem bêbados após passarem a tarde juntos na praia em Montauk e eles decidem ir para casa. Após uma breve discussão sobre quem iria dirigir o carro, Noah acaba aceitando a direção. Há um corte e os personagens estão dentro do carro. Helen muda as músicas no rádio até chegar em uma canção por ela já conhecida e começa a cantar. Logo em seguida eles passam pelo barco à beira da estrada – o mesmo barco aparece incansavelmente nos *flashforward* indicando que ele tem algum papel importante na narrativa. Esse barco parece despertar em Noah algumas memórias de conversas com Helen durante a separação, dos primeiros encontros com Alison, conflitos com Bruce e até mesmo o encontro com Whitney na festa que aparecem sob a forma de uma voz *over*, com *flashbacks* de conversas. Temos algumas visões de uma câmera subjetiva, com o ponto de vista de Noah da estrada, parecendo deformada, como em um sonho. Enquanto as vozes ecoam, toca a música San Francisco Days, de forma diegética, pois além de ter sido colocada no rádio do carro, também é cantada por Helen. Noah, atormentado por suas memórias, para o carro e pede para Helen assumir a direção e quando eles trocam de lugar, temos uma visão externa, da parte da frente do carro, e as sombras dos personagens delineadas pelos faróis.

Com Helen dirigindo, dá-se um *close-up* no rosto de Noah e em seguida, no rosto de Helen, evidenciando que ele olhava para ela, cantando os versos “ I still need you, don’t hang up and say goodbye”. Nesse momento, as mãos dos personagens se tocam,

distraindo Helen e fazendo com que ela atropеле algo na estrada. A partir desse momento, diante da recusa de Helen e da insistência de Noah em parar o carro, a câmera perde a estabilidade. Durante toda a cena entre o carro e a estrada, a fotografia da série é muito escura e com neblina. Quando Noah sai do carro, com exceção dos elementos cênicos (o carro, com Helen, Noah, o corpo morto de Scott e a placa indicando o caminho do The End), nada mais é visível ao espectador, aumentando a atmosfera de suspense. Além disso, vemos o enquadramento sob um plano geral e todos os elementos que compõem a imagem estão à direita do quadro, divididos pelas faixas amarelas da pista.

Figura 6, Frame 1, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime

O desespero de Noah, ao reconhecer Scott e perceber que ele já estava morto é evidenciado a partir da posição da câmera. Nesse momento de desespero, aumentado ainda mais por sua disposição na tela – Noah está de joelhos no chão - captura-se a sua angústia e medo.

Figura 7 Frame 2, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime.

Porém, é interessante comentar que Noah, antes de voltar para o carro e ir embora com Helen, olha em direção à floresta duas vezes. Nesses dois momentos a câmera assume, brevemente, uma posição subjetiva.

Figura 8 Frame 3, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime.

Como a imagem demonstra, está muito escuro e não é possível identificar nada além das plantas. Ora, a linguagem audiovisual é, nesse aspecto, muito sintética: ela não focalizará nada que não seja necessária à trama. Até mesmo a completa escuridão entre as árvores se tornará significativa quando comparada à segunda perspectiva, a de Alison. Quando Noah volta para o carro, com a câmera em primeiro plano, variando entre campo-contra-campo, ele fala para Helen esquecer o que aconteceu e ir para casa.

Observando os mesmos acontecimentos, mas sob outro ponto de vista, observa-se que Alison caminha sozinha pela estrada. Esse não era um caminho usualmente percorrido a pé pela personagem e, assim como na perspectiva anterior, observa-se uma neblina densa sobre toda a estrada, dificultando a visão de quem está passando, tanto de carro, quanto a pé. A câmera plana e a disposição dos elementos cênicos à esquerda do quadro, ao contrário do que se viu na perspectiva anterior, enfatizam as contradições inerentes a cada ponto de vista.

Figura 9 Frame 4, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime.

Alison encontra Scott deitado dentro do barco, o mesmo barco responsável por despertar as memórias de Noah, ao ultrapassá-lo na estrada, surgindo no início do episódio, quando Jeffries procura evidências do crime e que tantas outras vezes aparece figurativamente nos episódios, sem que seja possível compreender, até então, sua significação.

A fotografia utilizada nos planos que envolvem a morte de Scott contrasta muito com o resto do episódio, assim como a série no geral. Essa escuridão dá uma atmosfera de sonho, quase como em um filme de terror, e o espectador precisa de certo grau de esforço para enxergar os personagens devido ao tom escuro e a densidade da neblina. A mudança na fotografia da série também é visível nos momentos de *flashforward*, nos quais o tom das imagens é mais hermético, ligeiramente acinzentado, destacando-se em relação às cores quentes do verão de Montauk, predominando forte luz natural e ao tom ligeiramente azulado do inverno, além das cores intensas e o uso do contraste presentes nas cenas gravadas em Nova York.

Figura 10 Frame 5, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime

O diálogo entre Alison e Scott se dá sob um plano médio, porém, a câmera, ao alternar os planos, mostra sempre os dois personagens, não atuando como câmera subjetiva, mais evidenciando ainda mais o caráter de *voyeur*, de testemunha, que o espectador assume naquela cena, como se esse fosse um indício de que algo importante iria acontecer. A discussão entre ambos começa a se tornar mais crítica e a câmera evidencia isso através de uma breve desestabilização, até sermos despertados da transe propiciada pelo diálogo a partir do carro, que o atropela. Com medo, Alison se esconde atrás das árvores, mas Noah a vê.

Figura 11 Frame 6, Episódio 12, Temporada 2



Fonte: Showtime.

Aqui há um forte contraste com a perspectiva anterior, onde Noah olha para as árvores, mas não vê nada. Agora que a informação de Alison escondida entre as árvores já foi dada ao espectador, subentende-se que o fato dele ocultar esse detalhe da memória quando explicita o seu ponto de vista é uma escolha do personagem de modificar os fatos com o intuito de proteger Alison, tirando-a da cena do crime.

Durante o momento em que eles se olham, ela é enquadrada em primeiro plano, e ele em plano médio e enquanto ele volta para o carro, ainda em silêncio, o observamos por entre as folhas, com a sensação de estarmos enxergando o personagem sob a ótica de Alison, ali escondida.

Essa breve análise de alguns dos planos envolvendo o acidente que matou Scott objetivam apenas exemplificar como a linguagem própria desenvolvida pelo cinema pode ser observada na prática, levando em consideração alguns procedimentos técnicos que causam determinados efeitos de sentido já clássicos nesse tipo de linguagem. Ora, se a ficção do leitor se relaciona tão intimamente com aquele leitor imaginado pelo polo artístico, o autor, no cinema, as composições, *mise-en-scène*, fotografia, entre outros elementos de sentido são elaborados em busca de causar um determinado efeito no espectador, tendo em vista que todo ato comunicativo se sustenta em uma mensagem, ainda que ela dificilmente seja compreendida da mesma forma que se concretizou na mente do autor, devido à subjetividade adjacente à esse tipo de linguagem.

Tema e Horizonte nas perspectivas textuais: caminhos para a construção de sentidos

A narrativa seriada de *The Affair* traz, explicitamente, uma separação entre as perspectivas dos personagens, confrontando os pontos de vista e atribuindo ao espectador o papel de formular um ponto de vista intencionado com o intuito de dar sentido ao objeto estético. Dessa forma, a partir de um produto audiovisual é possível compreender de forma mais concreta o conceito formulado por Iser (1999) de perspectivas textuais. Ora, todas as perspectivas apontadas por Iser em sua Teoria do Efeito Estético e posteriormente na Antropologia Literária também podem ser observadas no cinema e demais narrativas audiovisuais, contribuindo para a proposição de que é possível vivenciar uma experiência estética de qualidade, capaz de emancipar o leitor, a partir dos dois suportes.

Considerar o cinema como um caminho intercambiável para a experiência estética não diminui a importância da literatura, pelo contrário, possibilita utilizar o cinema como intermediário para propagar os procedimentos de leitura e, conseqüentemente, adquirir repertório suficiente para uma leitura literária emancipatória. Além disso, perceber as semelhanças e dissemelhanças entre essas duas linguagens possibilita ao leitor compreender que o cinema vai além do mero entretenimento e a rede de complexidades possíveis, formuladas a partir de uma linguagem plurissignificativa, como a linguagem cinematográfica, também dispõe de meios para que o leitor signifique suas experiências e avance qualitativamente em termos cognitivos e emocionais.

A necessidade humana de ficcionalizar, uma das premissas da Antropologia Literária, não se resume ao código da escrita e à leitura de literatura. As ficções vão muito além, e estão presentes nas demais linguagens artísticas e até mesmo no cotidiano dos indivíduos, ao preencher os vazios da existência com aspectos do seu repertório pessoal. O cinema é mais democrático que a literatura por não exigir do seu espectador um conhecimento prévio da sua linguagem subjacente: ele é elaborado de modo que as sensações *catárticas* por ele transmitidas sejam por si mesmo envolventes, fazendo com que se confundam as realidades intra e extratextuais, corroborando numa maior identificação por parte do leitor contemporâneo. Mckee completa: “A vida por si própria, sem a arte para moldá-la, deixa-o na confusão e no caos, mas a emoção estética harmoniza o que você sabe como o que sente, para dar-lhe uma consciência elevada e uma certeza do seu lugar na realidade” (2006, p. 115).

O caráter plurissignificativo do cinema possibilita também diversas outras leituras acerca do objeto de estudo aqui utilizado como recorte, evidenciando aspectos que não puderam ser trazidos à tona durante este trabalho, mas que podem ser explorados em pesquisas futuras, em consonância com outros campos teóricos como a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a análise do discurso, a crítica feminista, e outras teorias literárias e cinematográficas que não convergiam com os objetivos aqui propostos, declarando a multidisciplinaridade do cinema.

Portanto, conclui-se que a literatura e o cinema possuem várias similaridades tanto no que se refere à forma como se assimila e os processos cognitivos e emocionais relacionados à experiência estética quanto aos próprios procedimentos analíticos, proporcionando a emancipação do leitor, que amplia seu repertório e torna-se capaz de compreender textos cada vez mais complexos, além de tornar-se mais consciente da realidade extratextual, desenvolvendo-se criticamente como sujeito social em tempos de Modernidade Líquida em que a arte é constantemente subjugada, colocada como mero entretenimento ou diletantismo, afastada de seu papel social, com os propósitos cada vez mais alienantes das classes dominantes para com a população no geral. Logo, as ficções se constituem como necessidade humana, de caráter antropológico, porque nos constituem enquanto indivíduos, tornando-nos cada vez mais críticos.

Referências

- ABDALA JUNIOR, B. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- ANDRADE, F. C. B.; SANTOS, C. S. G. **Da ficcionalização em Animação de Curta-Metragem para o ensino da leitura literária na Educação Infantil: a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental**. PROLICEN/UFPB, 2015.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AVOLIO, J. C.; FAURY, M. L. **Francês: gramática prática**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2016.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. **Tempos Líquidos**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRITO, J. B. **Imagens Amadas: Ensaios de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- _____. **O ponto de vista em cinema**. Graphos, João Pessoa, v. 9, n 1, p. 7-12, Jan./Jul. 2007.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. O direito à literatura. IN: _____. **Vários Escritos**.
- EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996. v. 1.

_____. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999. v. 2.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. IN: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, ed. 3.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 23.

MARX, K. O capital - crítica da economia política. Livro I: **O processo de produção do capital.** Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 157.

MCKEE, R. **Story:** substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Trad. de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROTTEN TOMATOES. **The Affair.** Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/the_affair. Acesso em: 06 maio 2018.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural:** o leitor como interface. Tese de doutorado. 2007.

_____. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural:** o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

_____. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte? IN: SEDYCIAS, J. (Org.) **Repensando a teoria literária contemporânea.** Recife: Editora UFPE, 2015.

_____. **Literatura e Cinema:** uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. Recife: 2017.

SAUSURRE, F. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

SHOWTIME. **The Affair.** Disponível em: <http://www.sho.com/the-affair>. Acesso em 06 mai 2018.

STAM, R. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012, 7ª ed.