



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,
ARTES E DESIGN
FAMECOS

REVISTA FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 1-9, jan.-dez. 2021
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

<https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2020.1.37445>

AUDIOVISUAL

A vida em série: telas, corpo e cotidiano

Life in series: screens, body and daily life

Vida en serie: pantallas, cuerpo y la vida cotidiana

Vincenzo Susca¹

orcid.org/0000-0002-5489-6514
vincenzo.susca@univ-montp3.fr

Recebido em: 25/03/2020.

Aprovado em: 17/04/2020.

Publicado em: 09/03/2021.

Resumo: As séries de televisão tornaram-se agora um aspecto central de nossa vida cotidiana, tanto no meio pelo qual se espalham quanto nas mensagens que expressam. A sociologia da comunicação, imaginação e vida cotidiana sugere que a experiência serial é a maneira preferida pela qual a cultura contemporânea afirma e toma forma. A pesquisa aqui apresentada constitui uma análise etnográfica do consumo em série que visa identificar os vínculos entre essa prática e a vida cotidiana.

Palavras-chave: Imaginário. Telas. Cotidiano. Corpo.

Abstract: The television series have now become a central aspect of our daily life both in the medium through which they are spread, and in the messages they express. The sociology of communication, imagination and daily life suggest that serial experience is the preferred way in which contemporary culture affirms and takes shape. The research presented here constitutes an ethnographic analysis of serial consumption which aims to identify the links between this practice and daily life.

Keywords: Imaginary. Screen. Canvas. Body.

Resumen: Las series de televisión se han convertido ahora en un aspecto central de nuestra vida diaria, tanto en el medio a través del cual se difunden, como en los mensajes que expresan. La sociología de la comunicación, la imaginación y la vida cotidiana sugieren que la experiencia en serie es la forma preferida en que la cultura contemporánea afirma y toma forma. La investigación presentada aquí constituye un análisis etnográfico del consumo en serie que tiene como objetivo identificar los vínculos entre esta práctica y la vida cotidiana.

Palabras clave: Imaginario. Pantalla. Lona. Cuerpo.

“A definição de obscenidade seria então o devir real, absolutamente real, de alguma coisa que, até agora, era metaforizada ou tinha uma dimensão metafórica. A sexualidade tem sempre – a sedução também – uma dimensão metafórica. Na obscenidade, os corpos, os órgãos sexuais, o ato sexual são brutalmente não mais “representados”, mas imediatamente dados a ver, ou seja, a devorar, são absorvidos e reabsorvidos ao mesmo tempo. É um acting out total de coisas que, em princípio, são objeto de uma dramaturgia, de uma cena, de um jogo entre os parceiros. Nesse caso, não há jogo, não há dialética nem afastamento, mas uma colusão total dos elementos”.

(Jean Baudrillard, O obsceno, 2000)



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Paul-Valéry, Montpellier, França.

Introdução²

Cada época é impregnada de mito e cada época corresponde a mitos particulares, figuras e histórias que guardam e deixam emergir a profunda identidade de uma sociedade simultaneamente em sua dimensão imaginária, sua sensibilidade, e nos elãs oníricos e instintivos, em sua racionalidade. Os heróis protagonistas das narrativas mitológicas são, ao mesmo tempo, personagens fictícios e reais porque a biografia deles torna-se legendária apenas à medida que é atravessada por uma energia mito-poética que forja, através de seus gestos, valores e imagens do mundo. O corpo do herói torna-se um espaço simbólico dotado de sentido, no qual se depositam, configurando-se como estratificação de respostas sempre *in fieri*, as questões sobre as quais se desenrola a identidade coletiva, mesmo nos aspectos que se apresentam ao nosso olhar como inadmissíveis, amorais e absurdos. Os heróis se interpõem como intermediários entre as dimensões celeste e terrestre no imaginário de cada cultura: se, de um lado, difundem provas e exemplos de sublimação da vida mundana, de outro, encarnam, para apresentá-los na terra, modelos de grande valor ou atroz monstruosidade. Semideus, o herói clássico apela, portanto, a uma conduta espiritualmente elevada cujo sacrifício físico, a dor com tudo o que ela comporta em termos de renúncia e de esforços, representa a prova iniciática. Mas é também o sujeito de uma ruptura moral, de uma infração das regras estabelecidas: segundo uma versão do mito grego, o homem é forjado por um herói rebelde e hábil do qual nascem a culpa e sua expiação.

Este artigo sugere assim a declinação inédita dos mitos de hoje, mostrando, através de suas mais recentes encarnações televisivas, o ponto culminante de um processo de espetacularização gradual da vida cotidiana. Os protagonistas, observados pelos autores como emblemas das mitologias contemporâneas, propõem um modelo de heroísmo que transborda constantemente em atitudes que podem parecer anti-heroicas

aos olhos dos espectadores, cujos traços característicos equivalem à aparição de um estilo de vida erradicado na vida cotidiana. Aqui, nos parece recorrente a tendência a representar as mais altas ambições humanas, mas também e sobretudo o que foi considerado desde sempre defeituoso, tenebroso ou mesmo vicioso. Os heróis do cotidiano são, portanto, figuras que exprimem a exuberância do vivido, no equilíbrio sempre incerto entre a força coerciva das circunstâncias, materiais e espirituais, e a necessidade inextinguível de perseguir seu prazer, aqui e agora, na difícil adaptação aos valores e princípios estranhos a seu próprio corpo estendido.

As figuras da serialidade televisiva analisadas exprimem um caleidoscópio apto a refletir sobre os aspectos essenciais de nosso tempo, revelando os eixos simbólicos e afetivos em torno dos quais toma corpo; essas figuras exibem imediatamente uma relação de reciprocidade e mesmo de cumplicidade com a vida cotidiana em sua temporalidade, seus vícios e seus afetos, sem nunca pretender impor-se como um modelo ao qual recorrer para sua própria elevação cultural, ideológica ou civil. Instaladas nos interstícios da vida ordinária, consumidas no contexto doméstico e nos intervalos íntimos do habitat, as séries de TV constituem, ao mesmo tempo, sua reverberação e sua matriz. Cada vez que cristalizam um hábito, um estilo de vida ou um costume, elas contribuem para propagar sua luz e corroborar sua trama.

As histórias daquela que parece ser a última forma possível e eficaz de narração televisiva ficcional pura constituem a única alternativa válida ao formato que hoje caracteriza a produção de TV, narrativas nas quais a linha de demarcação entre realidade e ficção é ainda mais nuançada. Ao menos desse ponto de vista, as séries de TV se colocam como as descendentes do cinema. Mas essas duas formas de representação parecem, a nosso ver, bem delimitadas em sua singularidade graças a certa variedade de nuances. O texto cinematográfico privilegia modalidades narrativas que se servem do ritmo e da atmosfera da vivência

² O presente artigo contou com a tradução de *Simone Ceré*.

coletiva para romper seu equilíbrio, introduzindo na vida ordinária acontecimentos contados através de sua dimensão excedente e extraordinária. É, justificadamente, o impacto do inesperado sobre um equilíbrio constituído por hábitos perpetrados cotidianamente que gera a tensão filmica.

A serialidade televisiva, ao contrário, trabalha em reviravoltas contínuas, em uma alternância tão acentuada de desaceleração e movimento, de equilíbrio e de ruptura, que destrói a fronteira que separa o ordinário daquilo que se lhe opõe: de um lado o inesperado se torna ordinário, de outro a banalidade da vida de todos os dias assume uma ressonância extraordinária. Por essas razões, as páginas que seguem procuram destacar tanto a atitude de perceber e insinuar na trama do vivido a tensão para o excepcional própria do herói, quanto o mecanismo oposto, ou seja, a inversão inovadora dos planos pela qual os ícones televisivos seguem e amplificam aqueles domésticos, abandonando-se em suas pregas espaciais e seguindo a temporalidade.

O roteiro serial rompe a linearidade narrativa multiplicando-a no prisma das histórias de seus personagens e de seus pontos de vista, sabiamente alternadas como nas antigas histórias do romance cortês ou na epopeia cavaleiresca. A técnica de narração das séries de TV consiste em um entrelaçamento muito elevado: as histórias dos personagens são desencadeadas e interrompidas para em seguida ser retomadas e de novo suspensas, remetidas de um episódio a outro como eram as histórias de Arthur, Tristão, Orlando. Também a técnica da publicação em episódios, característica do folhetim do século XIX, frequentemente lembrada como o antecedente direto da serialidade televisiva, parece vir de longe, de uma evolução que se poderia facilmente definir como "épica".

O ritmo narrativo das séries de TV contribui para alimentar a aptidão a um consumo ainda mais participativo. O dispositivo se apresenta como um elemento de junção eficaz entre o gênero "telefilme" e aquele da "telenovela"; e é justamente essa condição de "mediedade" conceitual que o torna sensivelmente diferente das duas outras formas de narração: o telefilme e a telenovela

representam, talvez, o que uma série de TV não é. O desenvolvimento recente e crescente dos sistemas multimídia contribui, de fato, para reforçar e transformar a relação entre o fã e suas séries preferidas: *sites, blogs, chats, Fandome, fanfics* no YouTube associam-se à narrativa televisiva e se trançam com ela, contribuindo não apenas para aumentar quantitativamente a recepção da obra, mas também para modificar sua qualidade. O espectador, assim, tende a ultrapassar uma condição de simples receptividade para se apropriar do "produto" e moldá-lo à sua maneira: podemos assistir a uma temporada inteira em uma noite ou ver ao infinito o mesmo episódio, ou ainda decupá-lo em uma série de fragmentos visualizados em *loop* ou compartilhados. A recepção *on demand* corta a ideia de um relato concebido como sucessão de sequências narrativas e articulado segundo um ritmo que se impõe do exterior ao espectador. Este deixa de ser um espectador e se apropria do espetáculo: assim, como Pirandello rompera a quarta parede do espaço cênico, as redes transformam hoje a tela da TV em uma fronteira sutil e permitem a entrada do público, que acaba por influenciar a trama e as escolhas de representação de modo ainda mais considerável.

O que transparece à sombra das séries – superficiais apenas para aqueles que não sabem ou não querem ver sua importância – é uma coerente trama simbólica que revela de maneira emblemática a atualidade de éticas e estéticas há muito tempo marginalizadas em nossa cultura, em particular naquela definida como "alta". A "tematização" que se identifica nas séries mostra, da maneira mais crua e mais verídica possível, que a sombra, o mal, o efêmero e os caprichos do corpo, apesar de seu esforço político e cultural que tende a eliminar ou melhorar os vestígios em nossas sociedades, irrigam de maneira impetuosa a vida cotidiana. E isso tanto em sua dimensão sensível quanto em seu universo imaginário. As séries inventam e representam mundos que, mesmo que sejam às vezes fantásticos, surreais ou paroxísticos, são ao mesmo tempo terrivelmente cotidianos, pondo em jogo nossos desejos e nossas quimeras, nossas esperanças e expectativas; mundos que nos oferecem espelhos de nosso

ser-no-mundo, simultaneamente nos fornecendo a possibilidade de criar uma interpretação e uma compreensão de grande envergadura. Em muitos aspectos, não se trata de um *medium* como todos os outros, nem de uma história normal ou de um simples formato narrativo: bem ao contrário, suas formas expressivas, assim como a maneira com que se sobrepõem em nossas vidas, prefiguram como está mudando nossa existência cotidiana, até mesmo nossa maneira de ser humanos.

Da obra ao espectador

Uma noite de verão. Está tudo pronto para acolher o corpo na doce travessia para o dia seguinte: a cama, o silêncio e o sono. As paredes da casa, as cortinas e as persianas atenuam apenas um pouco a luminosidade desse mês de agosto, enquanto o odor das férias impregna os lençóis ainda frescos. A luz palpável da festa, brilho insondável na escuridão, se reflete na tela do *laptop*, clareando, a seu turno, uma espessa camada de fantasmagorias na atmosfera da peça.

O *medium*, depois de ter dispersado durante o dia as centelhas oníricas que, do contrário, são reservadas às zonas sombrias da mente e dos sentidos, espalha agora pelos ares as substâncias do sonho destiladas por nebulosas orgânicas e inorgânicas que flutuam em torno dele e brotam por seus próprios orifícios, desenrolando-as sob a forma de experiências vividas, a meio caminho entre maravilhoso, fantástico e banal.

O olhar se transporta para a trama narrativa das séries televisivas (INNOCENTI; PESCATORE, 2008; LA ROCCA; MALAGAMBA; SUSCA, 2010). Os olhos arregalados impulsionam o indivíduo para dentro da história, ao mesmo tempo que a intriga se inscreve em sua retina. A respiração do *laptop* esquenta as coxas do espectador e celebra por isso mesmo a promiscuidade mais concreta entre o dispositivo mecânico e a vida cotidiana, um estado em que se misturam erotismo, transe, *poiesis* e encantamento, provocando uma sensação paradoxal que oscila entre a excitação e a lascívia.

Transpiração. Circulação dos fluidos corporais. A máquina emana, o corpo transmite informações de alto teor emotivo e simbólico. Os dois órgãos

se interpenetram e entram em colisão, deixando escapar um magma denso e abundante na superfície da cama, depois no chão, enfim além da zona de habitação. Além do olhar: fora de cena.

A diminuição progressiva da distância entre o público e a tela que caracteriza o desenvolvimento da indústria cultural dos últimos cem anos, do cinema às telas portáteis e aos diversos aparelhos conectados, passando pela televisão, exprime e dá conta da inversão de polaridade entre a obra e o espectador, o escritor e o leitor, o representante e o representado, ou seja, a dinâmica da vida cotidiana, que leva, em primeiro lugar, à superposição – se não à anulação recíproca – os roteiros midiáticos e a vivência coletiva, e por consequência à superexposição da substância que emerge dessa penetração: uma excrescência.

O conteúdo e o recipiente, o meio e a mensagem, a obra e o público tendem a coincidir e colidir, contaminando-se um ao outro, não apenas pelas referências recíprocas, quando um personagem de série inspira um comportamento que se dissemina na sociedade, como os exemplos de *skins party* – das festas onde todos os excessos são permitidos à imagem da dissolução apresentada na série *Skins* –, ou ainda quando uma série faz alusão, de maneira quase servil, a um enredo saído da realidade transpondo-o para a ficção, segundo o esquema seguido por *A escuta* (*The Wire*, David Simon, 2002-2008) não tanto na representação constante de histórias que se inspiram em fragmentos de realidade reproduzidos de forma detalhada, fazendo referência, por exemplo, a profissões habituais (médicos, advogados, trabalhadores...), caprichos compartilhados ou anomias habituais (como McNulty em *The Wire*, policial centauro que oscila entre heroísmo, álcool e luxúria), mas ainda mais na intimidade e na associação que se estabelece a médio e longo prazo entre as máscaras dos atores televisivos e os espectadores.

As temporadas das séries televisivas, distribuídas por muitos anos, vestem agora com rara intensidade o ritmo da vida, tanto em seu caráter de espetáculo quanto na sua longa duração, dando a ver a seus espectadores ao mesmo tempo

visões extraordinárias e histórias familiares. Dexter, House, Tony Soprano ou Lynette, de *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012), atravessam o limiar em que se encontravam no imaginário coletivo as estrelas de televisão, inserem-se na vida de seus respectivos fãs com o duplo papel de amigos e modelos de comportamento, e atraem sobre eles essas formas de afeição e de interesse que frisam o mórbido – que se reserva, em geral, unicamente a nossas relações próximas – e que podem provocar comportamentos fanáticos, desejos compulsivos e apetites indiscretos, diante do personagem em questão ou da produção que ele representa. É o caso, por exemplo, do *spoiling*, fenômeno que consiste, da parte de uma comunidade de pessoas reunidas em um site ou fanzine, em revelar os horizontes diegéticos de uma série televisiva (JENKINS, 2007).

A intriga das séries se pode pensar como a linha do horizonte de uma paisagem onde um grupo de pessoas se reúne, inicialmente apropriando-se dos ícones totêmicos dos personagens, dos lugares e dos fetiches que lhes são associados; em seguida, uma vez endossada essa identidade, essa sensibilidade compartilhada e que a ambição narrativa se desenhou, desenvolvendo os múltiplos níveis de recreação, tanto no nível de um divertimento infinito (BLANCHOT, 1969) quanto guiando a história segundo suas próprias inspirações narrativas. Ao abrigo de uma vocação aparentemente habitada unicamente por um espírito racional, embora principalmente pontuada de sobressaltos hedonistas e oníricos, se revela igualmente uma pulsão voyeurista e tátil de nuances selvagens, um olhar quase comovido pelo desejo ardente que tem de conduzir um corpo a corpo ágil com o personagem da ficção, cada vez menos misterioso, em seu nível supremo, tocando-o com o dedo, penetrando-o, consumindo-o, até manipular sua estética, seu caráter e destino. O *spoiling*, nessa ótica, pode ser interpretado como um ato de sabotagem da temporalidade preestabelecida pela produção televisiva, visando a subordinar essa última ao turbilhonante ritmo da visualização participativa da história. Aquela que é invocada pelo grupo –

para seu uso e consumo pessoais – para que ela lhe corresponda como uma roupa que deve se adaptar a um movimento e a um contexto que o estilista que a desenhou não previra.

De modo ainda mais radical, a *fanfic* apresenta, quanto a ela, reelaborações narrativas do produto audiovisual forjadas pelos assinantes de maneira principalmente independente de seu roteiro inicial (INNOCENTI; PESCATORE, 2008), conservando unicamente, mas com amplas modificações, suas grandes linhas.

Estamos diante de uma reapropriação da história oriunda dos fãs e voltada para o corpo da série tornada objeto de uma cirurgia estética e social que não exclui as nuances sexuais e violentas, em que todo o imaginário da morte, da tortura e mesmo do estupro aparece apenas velado, em segundo plano, para selar a homologia estrutural entre o bem de consumo e o próprio consumo (BAUDRILLARD, 1970). Aliás, a relação diante da ficção em série não se baseia mais no simples olhar, investindo a integralidade do corpo até tornar-se sua glorificação e sacrifício. O advento de um corpo e a confusão dos corpos de onde ele tira sua origem são por consequência o equivalente da dissipação dos outros corpos: aquele do espectador e do indivíduo que lhe serve de precursor, assim como sua versão na telinha enquanto objeto cênico independente de seu próprio público.

Encantados, seduzidos e acariciados pela história, presas consensuais e alucinadas do dispositivo audiovisual, os fãs se jogam sobre os protagonistas das séries televisivas como tantos amantes diante de parceiras que os tivessem maliciosamente enfeitado para em seguida recusarem-se a eles, consagrando-lhes, como contraproposta à prodigalidade narrativa desenvolvida pelas ficções, não apenas uma fidelidade e uma curiosidade estimuladas pelas produções audiovisuais, mas, segundo a lógica do relançamento (BAUDRILLARD, 2000), o ato excessivo do *frisson* amoroso encarnado pelo despir voluptuoso da pessoa amada, pela adoração de todos seus detalhes mais íntimos elevados ao nível de fetiches, revelando as reentrâncias mais escondidas, obscuras e inconfessáveis do corpo e da alma do outro. Até que não reste mais

nada a descobrir. Essa eterna busca é, de outra parte, o mais importante *leitmotiv* da maioria das séries contemporâneas: *Dexter* (James Manos Jr., 2006-2-13), *House* (David Shore, 2004-2012), *The Big C* (Darlene Hunt, 2010), *Estética* (Nip/Tuck, Ryan Murphy, 2003-2010), *Californication* (Tom Kapinoos, 2007), *CSI* (Anthony E. Zeiter, 2000-2015) e tantas outras, que levam os espectadores "na linha de frente", em graus diferentes, para as vísceras orgânicas e inorgânicas do humano, convidando-os a ultrapassar, sempre mais sem escrúpulo, toda fronteira física e moral colocada entre eles e a coisa desejada, que se torna então uma presa a devorar no momento mesmo em que ela age como uma boca englobando nela o assinante.

A canibalização entre os fãs e suas séries assim como seu reverso, sínteses da confusão nascente entre os territórios do vivido e as paisagens midiáticas, são então tentações e prazeres recíprocos das duas partes em causa que não deixam entrever, entre elas, de figura preponderante senão a corporeidade difusa fecundada por seu fatal encontro: uma vasta nuvem de corpos tecnosociais composta de partículas que alternam entre si idílios e devorações, carícias e altercações, em um clima de distração, de recombinação e de destruição impregnado de ritos e mitos que celebram, diante da decadência do humanismo e em um carnaval que transborda os quadros espaciais e temporais que lhe eram até então reservados, o surgimento de outra carne, a irrupção alegre e comovente do lúdico, do onírico e do imaginário, nos palcos das sociedades ocidentais.

A cena está saturada, ela incha e se dilata. A cena pulsa, é porosa. A cena é disputada, invadida. A cena torna-se obscena. "Na obscenidade os corpos, os órgãos sexuais, os atos sexuais são brutalmente não mais 'representados', mas imediatamente dados a ver, ou seja, a devorar, são absorvidos e reabsorvidos ao mesmo tempo" (BAUDRILLARD, 2000, p. 38).

O caráter reversível em ato, entre o que se agita na tela e o corpo social, dissolve o paradigma da diva cinematográfica, que gira em torno das diversas modulações de identificação do público diante da estrela e desfaz os fios da sociedade do

espetáculo, favorecendo a mobilidade dos afetos, humores, sentimentos, sensações e símbolos em que é sempre mais difícil identificar a fonte da questão. Se, de um lado, o processo validado pela serialidade televisiva contemporânea completa o deslizamento do corpo à tela, que estava na origem divina da estrela cinematográfica, apanágio de figuras mais em adequação com os estilos de vida próprios do cotidiano (MORIN, 1957), de outro, atingimos o ponto em que não é mais possível manter essa aproximação entre tela e público sem considerar os efeitos de uma colisão e de uma inundação tanto no nível narrativo quanto naquele do imaginário e na experiência do corpo social e de todos os corpos implicados no *crash*.

A intimidade que nasce do contato aproximado entre os dispositivos da ficção e os fãs leva aos efeitos associados e banais de toda relação sentimental apaixonada: a vibração amorosa e o conflito, o pacto de sangue e o confronto cruel. O encontro marcado com o herói ou heroína da série – heróis sempre mais ordinários (LA ROCCA; MALAGAMBA; SUSCA, 2010) – não é mais vivido como um momento alegre isolado do ritmo da vida cotidiana e submisso à frequência cadenciada da linha editorial da rede de tevê. Graças aos aparelhos conectados e às inúmeras fórmulas de *download* audiovisual, mas sobretudo à urgência sentida pelo corpo coletivo de integrar a vivência real da pessoa por todas as extensões possíveis a fim de ultrapassar o sujeito em outro que não ele, tal experiência assume os traços de uma rotina encantada, de um sonho em pleno dia.

Os personagens das séries fazem, portanto, companhia a seus adeptos a cada instante de sua vida cotidiana, intrometendo-se de modo sinuoso em seu espaço privado, íntimo, confortavelmente instalados na jornada de trabalho e em seus momentos de lazer, dos quais chegam a inverter a hierarquia, injetando sobressaltos emotivos e vibrações oníricas no escritório, no sofá da sala ou no metrô, na borda da banheira e na cama.

Bem mais que uma metáfora que sugere o grau de intensidade estimulado pela interpenetração entre tela e público, é a viscosidade do vínculo entre os dois que privilegia, em harmonia com

a sensibilidade geral difundida pelas formas de base da vida eletrônica, uma relação tátil entre o sujeito e aquilo que o cerca, partindo do princípio que são os sentidos que conduzem a racionalidade, e não o inverso, como foi o caso no campo do paradigma cultural ocidental e moderno da Galáxia Gutenberg (MCLUHAN, 1966).

O conteúdo das séries televisivas, e em particular aquele adorado pelo grande público, inscreve-se nesse horizonte imaginário há pouco descrito, apresentando-se de maneira quase automática como uma de suas derivações diretas: proximidade com o cotidiano, incandescência dos sentidos, visões fantásticas nas pregas da banalidade, trivialidade do maravilhoso, erotismo difuso e violência ordinária emergem dele então, ligando-se com a sensibilidade em fermentação na sociedade contemporânea, como os arquétipos fundadores (SOCIETES, 2015).

No âmbito narrativo, a serialidade inaugurada com o romance-folhetim da época da Revolução Industrial orienta e apoia a cadência do ritmo da vida urbana e moderna, destilando voluntaria e parcimoniosamente as doses de divertimento como simples intervalo do ritmo produtivo, habituando, além disso, o indivíduo a diferir o momento do gozo literário (BARTHES, 1980), agindo aqui como uma potente metáfora do gozo sensorial e físico. O imaginário coletivo contemporâneo, com todos seus ouropéis tecnomágicos preferidos (LES CAHIERS EUROPEENS DE L'IMAGINAIRE, 2011), é o resultado da dissolução voraz, da parte do corpo social sempre mais inclinada ao dispêndio festivo (BATAILLE, 2003) e à distração (BENJAMIN, 2000) que à produção e acumulação (DUVIGNAUD, 1984), barreiras erigidas pelas instituições do poder e do saber para conter os desejos e os sonhos incoerentes com a produção econômica e a reprodução política. A dispersão festiva do público, que emana uma aura efervescente e corrosiva diante do que oprime sua dança frenética, constitui desse modo um assalto hedonista aos limites que separam o consumidor da mercadoria, o público do objeto do prazer, a plateia da cena.

O princípio da separação presente na estrutura

convencional da serialidade, minado no começo pelo corpo social e pela resistência, em seguida pela recreação, cede agora em favor de uma conjugação generalizada, uma espécie de confusão, um rito voluptuoso e sacrificial de aparências orgíacas que tendem a dissolver sujeitos e objetos, público e atores, máscaras e fãs da ficção em um mesmo corpo desejante, inebriado e poroso, cujo elã onírico e a transpiração são o alfa e ômega. "Os corpos se abrem à continuidade através de condutos secretos que suscitam em nós a sensação da obscenidade". O que isso significa? Isto: "A obscenidade é a perturbação que incomoda o estado dos corpos conformes com o domínio de si, com o domínio de uma individualidade durável e bem afirmada" (BATAILLE, 2003, p. 24). Desse observatório, visual e tátil, as nuances do imaginário são percebidas mais facilmente acolhendo a dispersão das narrações seriais no tempo e no espaço da vida cotidiana, associando-se a elas como uma segunda pele e imergindo-se nelas como em seu próprio reservatório de referências simbólicas.

O ar é viscoso

O olhar tocante do público expôs as máscaras midiáticas englobando no corpo estendido do cotidiano e em seus múltiplos interstícios, digerindo em seu ventre e consumindo avidamente, neste *hic et nunc* da refeição, os mistérios, os detalhes estilísticos e as intrigas narrativas, até modelá-las inteiramente na esteira de sua própria ebriedade festiva. Por conseguinte, compreende-se melhor as imagens torrenciais das temporadas completas de *The Walking Dead* em um único e mesmo dia, o fanatismo em torno do destino de Dexter/Michael C. Hall em seu duplo personagem de cena de hematólogo *serial killer* e doente acometido pelo linfoma de Hodgkin, os estratégias para obter, tal como os viciados nas drogas mais caras e fortes, os últimos episódios inéditos de *Black Mirror*, mas também as práticas febris antes mencionadas de divulgação da intriga de uma ficção. Ações classificadas sob o nome de *spoiling*, cujo sufixo, o verbo *to spoil*, remete etimologicamente à destruição e à ruína, o que confere à performance uma ressonância simbólica tonitruante.

A lista dos fenômenos que, com uma sábia mistura de ironia, paixão, divertimento e dessacralização, modificam o comportamento do roteiro midiático em objeto – do consumo à recreação e recriação – inclui os comportamentos miméticos e estudantis do *cosplaying*: os fãs se fantasiam como seus ídolos de séries (portando as roupas *country* e masculinas de Debra Morgan, os elegantes ternos listrados *vintage* de Don Draper ou usando os toques chamativos e transgressores de Samantha Jones); do fã-arte: sublimação estética da vocação lúdica dos detalhes e personagens de uma série (exemplo do sangue de Dexter exaltado nos logotipos, papéis de parede e motivos para imprimir em camisetas e bonés), ao *fan fiction*, narrações elaboradas pelos admiradores de uma série televisiva, entre as quais se demarcam de modo emblemático as *slash fiction* e as *hurt-comfort*.

As primeiras, desprezando a intriga prevista no roteiro oficial da série, propõem relações carnis ou sentimentais, essencialmente homossexuais, entre os protagonistas da ficção. No segundo caso, de acordo com a mesma inspiração poética licenciosa, os fãs encenam a enfermidade, o sofrimento ou a destruição de um dos personagens da série, confiam-no aos cuidados de outro, uma relação sexual concluindo a intriga. Trata-se de narrações *grassroots* independentes e impertinentes que, por uma intervenção tátil e simbólica de integração extrema da mensagem, completam o ciclo de interação entre a obra e o espectador saturando todos os poros e as fissuras que restam entre os dois corpos, enxertando máscaras e órgãos na silhueta do personagem de cena, transformando esse em objeto e sujeito sacrificial durante um rito iniciático que celebra a epifania de um grupo. As partículas transplantadas em tal performance alterante, tortura e também copulação, suscitam na cena outra carne, um terceiro elemento e uma terceira dimensão que é a substância que prolifera da interpenetração entre fãs e máscaras dos atores das séries.

Os eixos narrativos mobilizados por esses dois tipos de *fan fiction*, epifenômeno da panóplia serial contemporânea enquanto meio e mensagem, encontram estruturas antropológicas: a violência,

a redução do corpo ao estado de doença, a efusão sensual estimulada pelo erotismo; operam sobre as matrizes simbólicas manipuladas por uma espécie de mensagem que visa torná-las maleáveis; desenham um quadro relacional sinuoso, deslizante e úmido cujas figuras lascivas e atos sangrentos são consubstanciais. Heterotelia fatal, sabedoria dionisiaca do público insaciável em seu papel de espectador, fim do consumidor (MARX, 1980) que decreta o término do consumo e a inundação do espetáculo aquém e além da cena midiática e institucional.

A profusão dos corpos, o transbordamento dos sentidos, os estilhaços da imaginação e todos os outros fragmentos em ebulição nesse mosaico tecnossocial de onde sapateia ruidosamente essa nova carne – a jubilação extrema e o exagero a perder do espetáculo – tramam um esboço que não resistirá às fronteiras do espetáculo. Eles desviam, aumentam, desfiguram, cansam, violam a sociedade do espetáculo. *The happiest ending*: a cena desfia-se. A cena dilata-se. A cena está por toda e em nenhuma parte ao mesmo tempo. A cena é obscena, paisagem grávida, acumulação luxuriante, terra decomposta onde o sujeito perde o objeto e vice-versa.

Referências

- A escuta (The Wire). Série: Criação: David Simon. Produção: David Simon e Karen L. Torson. Emissora original: HBO, 2002-2008.
- Barthes, Roland. **Sur la littérature**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- Bataille, Georges. **La part maudite**. Précédé par la notion de dépense. Paris: Les éditions de Minuit, 2003.
- Baudrillard, Jean. **La société de consommation**. Paris: Gallimard, 1970.
- Baudrillard, Jean. **L'obscène**. Mots de passe. Paris: Fayard, 2000.
- Benjamin, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. In: Benjamin, Walter. **Œuvres III**. Paris: Gallimard, 2000.
- Blanchot, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- Californication. Série: Criação: Tom Kapinos. Produção: David Duchovny, Tom Kapinos e Stephe Hopkins. Emissora original: Showtime, 2007-2014.

CSI. Série: Criação: Anthony E. Zuiker. Produção: Anthony E. Zuiker. Emissora original: CBS, 2000-2015.

Desperate Housewives. Série: Criação: Marc Cherry. Produção: Charles Skouras III, Stephanie Hagen, Alexandra Cunningham, Jamie Goremberg, Kevin Etten, Tracey Stern. Patty Lin, Annie Weisman. Emissora original: ABC, 2004-2012.

Dexter. Série: Criação: James Manos Jr. Produção: Daniel Cerone, Sara Colleton, Charles H. Eglee, John Goldwyn, Michael C. Hall, Chip Johannessen, Clyde Phillips. Emissora original: Showtime, 2006-2013.

Duvignaud, Jean. **Fêtes et civilisations**. Paris: Scarabée & Companhia, 1984.

Estética (Nio/Tuck). Série: Criação: Ryan Murphy. Produção: Ryan Marphy, Brad Falchuk. Emissora original: FX, 2003-2010.

House. Série: Criação: David Shore. Produção: Paul Attanasio. Emissora original: FOX, 2004-2012.

Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo. **Le nuove forme della serialità televisiva**. Storia, linguaggio e temi. Bologne: Archetipolibri, 2008.

Jenkins, Henry. **Convergence culture**. New York: New York Press, 2007.

La Rocca, Fabio; Malagamba, Andrea; Susca, Vincenzo (org.). **Eroi del quotidiano**. Figure della serialità televisiva. Milão: Bevivino, 2010.

LES CAHIERS EUROPEENS DE L'IMAGINAIRE. **Tech-nomagie**. Paris: CNRS éditions, 2011. v. 3

MARX, Karl. **Grundrisse**. Paris: Éditions Sociales, 1980.

McLuhan, Marshall. **The Gutenberg Galaxy**. The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1966.

Morin, Edgar. **Les stars**. Paris: Ed. du Seuil, 1957.

SOCIETES. **L'imaginaire des séries TV** - n. 128. Bruxelles: De Boeck, 2015. v. 1.

The Big C. Série: Criação: Darlene Hunt. Produção: Darlene Hunt, Laura Linney, Jenny Bicks, Neal Moritz, Vivian Cannon. Emissora original: Showtime, 2010-2013.

Vincenzo Susca

Doutor em Sociologia pela Universidade Paris Descartes – Sorbonne. Professor de Sociologia do Imaginário na Université Paul-Valéry, em Montpellier, França.

Endereço para correspondência

Vincenzo Susca

Université Paul-Valéry – Montpellier III

Route de Mende, 34090

Montpellier (Hérault) França