

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

GLAUCO MADEIRA DE TOLEDO

**CANONICIDADE FICCIONAL, ESPALHABILIDADE E
PERFURABILIDADE: análise audiovisual de *Game of Thrones* e
as manifestações de um *fandom* engajado e fiel**

**SÃO PAULO
2019**

GLAUCO MADEIRA DE TOLEDO

**CANONICIDADE FICCIONAL, ESPALHABILIDADE E
PERFURABILIDADE: análise audiovisual de *Game of Thrones* e
as manifestações de um *fandom* engajado e fiel**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr.

**SÃO PAULO
2019**

FICHA CATALOGRAFICA

GLAUCO MADEIRA DE TOLEDO

**CANONICIDADE FICCIONAL, ESPALHABILIDADE E
PERFURABILIDADE: análise audiovisual de *Game of Thrones* e
as manifestações de um *fandom* engajado e fiel**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr.

Aprovado em ----/-----/-----

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr.
PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello
PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi

Profa. Dra. Fernanda Castilho
Faculdade de Tecnologia Padre Danilo José de Oliveira
Ohl - FATEC BARUERI

Prof. Dr. José Augusto Mendes Lobato
Universidade São Judas Tadeu

À Heloísa, por ter *segurado a porta* comigo.

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, que assistiu, vibrou e rezou pra dar tudo certo. Minha mãe e meu pai, Lúcia e Márcio, que fizeram tudo ao seu alcance pra aliviar o fardo da batalha, Thiago e Marina que, de perto ou de longe, torceram e apoiaram: a matilha, junta, sobrevive ao inverno.

Aos amigos de tempos imemoriais Claudião, Elaine, Fá, Joyce, Lu, Ju, Raquel, Luiz, Alan e Wiliam. Por me apoiarem em todos os invernos até aqui, e nos que estão por vir.

Aos amigos de tempos mais recentes Jareta e Ana Heloiza, por terem escutado o que eu tinha pra falar e feito apontamentos estratégicos sobre os meus planos, além de ombrear comigo na Muralha tantas vezes, a qualquer hora. Helô, valeu por falar quando eu só queria escutar, o que não foi nada raro... e que vai continuar não sendo!

Aos amigos Marcelo e Ju Delicato, por compartilharem do pão e do sal (e limão, e tequila), e me aceitarem tantas vezes como hóspede nos momentos e atividades mais diversos. Ju, muito obrigado pelo abstract! Que o casamento de vocês seja digno da hospitalidade que reservam aos amigos!

Aos amigos Felipe e Paulo (e Ju Delicato, e Jareta!), amigos e companheiros em inumeráveis eventos, aulas, análises, relatórios, grupos de estudos, monitorias, programas e podcasts ao longo deste inverno. Felipe, muito obrigado pelos apontamentos e exemplos riquíssimos discutidos na Iniciação!

À amiga Thamires, que topou revisar comigo passo a passo, e me ajudou no estilo de chegada da cavalaria, já no finalzinho e quando eu achava que não ia dar conta, muito obrigado!

Às amigas Marina e Elissa, pelas jornadas paralelas e ombros amigos sempre.

Aos amigos Fabi, Sarah e Victor, pelo interesse pela pesquisa e pelo impulso que me deram para perfurar ainda mais.

Aos amigos da Patrulha: Veloso, Belarmino, Ana Camilla, Luciane, Maria Helena e Carol pelo suporte e pela ajuda com tudo o que envolveu nosso ofício de acordar os que dormem, e pela logística e burocracia envolvidas no cumprimento do dever enquanto esta pesquisa era desenvolvida.

Às amigas Priscila e Amanda, pelas inúmeras conversas, teorias e elucubrações sobre a série, atores, roteiros, memes... Fundamentais para me animar sem me tirar do objeto!

Aos meus professores no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Anhembi Morumbi, em especial à Laura, coordenadora da Cidadela quando ingressei, pela atenção, cuidado e exemplo.

Aos doutores presentes à qualificação, Rogério e Guto, pelos comentários, apontamentos e provocações extremamente apurados e perspicazes, que revelaram pontos fracos e me ajudaram a fortalecer os argumentos para a defesa.

Ao Renato, meu orientador, correto e exemplar, um Barristan Selmy dos orientadores.

E à Heloísa, minha Rainha e Senhora dos nossos fiéis lobos gigantes, Buga e Nanny.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Different roads sometimes lead to the same castle. Who knows?” (Jon Snow para Arya, A Game of Thrones, 1996)

RESUMO

Esta tese explora um tema muito comentado por fãs de ficção no mundo todo, mas ainda pouco conhecido e estudado na academia em relação ao audiovisual: o cânone ficcional – um conjunto de informações apresentado pela obra como confiável em termos de dados narrativos sobre personagens e cenário. O cânone ficcional é levado em consideração quando se adapta uma obra para outro suporte, quando se expande uma narrativa para novas etapas de uma franquia ou quando fãs geram produções relacionadas a um determinado universo ficcional. Sua relevância, tanto em relação a novas obras derivadas de uma mesma propriedade intelectual quanto para os fãs, que estudam, catalogam e debatem o cânone, suscita uma pergunta: como a canonicidade ficcional interfere no quanto os fãs divulgam, discutem e replicam conteúdo (conjunto de ações chamado por Henry Jenkins de espalhamento de mídia) e no quanto os fãs investigam, estudam e pesquisam a obra e seus conteúdos correlatos (conjunto de ações chamado por Jason Mittell de perfuração)? Em busca de respostas, toma-se para análise audiovisual um objeto especialmente representativo, o conjunto das temporadas da série televisiva *Game of Thrones* (WEISS; BENIOFF, 2011-2019) e dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* (MARTIN, 1996-), para estudar a relação de canonicidade estabelecida entre as obras e identificar trechos que apresentam maior e menor respeito ao cânone, bem como alguns momentos em que a aferição não é possível. Assim pode-se verificar como o grau de respeito à canonicidade ficcional interfere sobre os impulsos dos fãs de espalhar e de perfurar suas franquias eleitas, visando tirar delas máximo proveito e recompensas ao esforço de perfuração de obras audiovisuais seriadas. A análise das obras é completada pelo levantamento de manifestações de fãs em redes sociais e fóruns de discussão específicos deste universo narrativo, apontando quando há maior e menor impulso de espalhar e de perfurar, e a relação disto com o respeito ao cânone. Os resultados obtidos apontam que há correlação direta entre a perfurabilidade e o maior respeito ao cânone, o que influencia indiretamente o impulso de perfuração, através de reforço positivo. Já a espalhabilidade é estimulada mais pela dúvida em relação à canonicidade do que a certeza de respeito ou a certeza de desrespeito ao cânone.

Palavras-chave: Cânone ficcional. Análise audiovisual. Espalhabilidade. Perfurabilidade. *Game of Thrones*.

ABSTRACT

This thesis explores a theme that is widely commented by fictional fans worldwide but is still little known and studied in the academy concerning the audiovisual field: the fictional canon - a set of information presented by the work as reliable, in terms of narrative data, about characters and scenery. The fictional canon is taken into account when adapting a work to another means, when expanding a narrative to new stages of a franchise or when fans generate productions related to a certain fictional universe. Its relevance, not only in relation to new works derived from the same intellectual property but also to the fans who study, catalog and debate the canon, raises a question: how does fictional canonicity interfere with how much fans disseminate, discuss and replicate content (set of actions called by Henry Jenkins media spreading) and how much fans investigate, study and research the work and its related content (set of actions called by Jason Mittell drilling)? In search of answers a specially representative object is taken for analysis: the set of seasons of the television series *Game of Thrones* (WEISS; BENIOFF, 2011-2019) and of the books *A Song of Ice and Fire* (MARTIN, 1996-), to study the relation of canonicity established between the two works and to identify sections that show greater or lesser respect to the canon, as well as some moments in which the verification is not possible. Thus it can be verified how the degree of respect for fictional canonicity interferes with the fans' impulses to spread and drill their chosen franchises, in order to obtain maximum benefits and rewards from the drilling effort of serial audiovisual works. The analysis of the works is completed by the survey of fans manifestations in social networks and in discussion forums specific to this narrative universe, pointing out when there is greater or lesser impulse of spreading and drilling, and its relation with respect to the canon. The results obtained show that there is a direct correlation between drillability and greater respect for the canon, which indirectly influences the drilling impulse, through positive reinforcement. Spreadability, on the other hand, is stimulated more by doubt about canonicity than the certainty of respect or the certainty of disrespect for the canon.

Keywords: Fictional Canon. Audiovisual analysis. Spreadability. Drillability. Game of Thrones.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Texto do <i>tweet</i> de @ZodWriter	39
FIGURA 2 - Imagem anexada ao texto do mesmo <i>tweet</i>	40
FIGURA 3 - Sequência de olhar entre Renly Baratheon e Loras Tyrell	64
FIGURA 4 - Sequência de provocações entre Mindinho e Renly Baratheon	65
FIGURA 5 - Hipotética cena final de Stannis Baratheon	77
FIGURA 6 - Fã de Game of Thrones sugere perfurabilidade	79
FIGURA 7 - Plano final de T05E10	84
FIGURA 8 - Destaque dos olhos de Jon Snow	88
FIGURA 9 - “George RR Martin mandou um ‘vão se danar’ definitivo aos fãs em dúvida sobre se ele irá concluir sua longa série de fantasia antes de morrer”	101
FIGURA 10 - Logo original do parque Westworld	103
FIGURA 11 - Logo mais recente do parque Westworld	103
FIGURA 12 - Comparação entre o logotipo de fundo no vestiário na série (na imagem maior e no detalhe da esquerda) e na miniatura do menu da HBOGO (no detalhe da direita)	104
FIGURA 13 - Postagem de <i>Hater</i>	113
FIGURA 14 - Postagem de <i>Troll</i>	115
FIGURA 15 - Gravação de <i>vlog</i> de Flaca e Maritza em <i>Orange Is The New Black</i>	119
FIGURA 16 - Merdolino marca personagens em vídeos postados em redes sociais	120
FIGURA 17 - Explicação de Snyder	126
FIGURA 18 - <i>Tweet</i> sobre o comportamento dos fãs prestes a ver o episódio	130
FIGURA 19 - Postagem da <i>fanpage</i> GOT da Depressão sobre Talisa/Jeyne	131
FIGURA 20 - <i>Tweet</i> comentado por Lauren Faits, no dia seguinte à exibição do episódio	132
FIGURA 21 - Imagem que acompanha esta postagem no grupo Patrulha da Noite	137
FIGURA 22 - Comentário de fã sobre o comportamento de roteiristas de adaptações	138
FIGURA 23 - <i>Printscreen</i> de postagem no grupo Patrulha da Noite	144
FIGURA 24 - Composição 01 da postagem de Silva	145
FIGURA 25 - Jon quer atacar, apesar da ponderação de Varys	146
FIGURA 26 - “melhor plano da história”	147
FIGURA 27 - Local da armadilha	148
FIGURA 28 - Gendry e a passagem de tempo imprecisa	149
FIGURA 29 - Crença de Jon	150

FIGURA 30 - Tom geral dos comentários	150
FIGURA 31 - Continuação dos comentários da Fig. 30	151
FIGURA 32 - Leitores-credores exigem sua cota de material inédito	152
FIGURA 33 - Comparação no estilo antes/depois mostrando o envelhecimento do elenco	153
FIGURA 34 - Comentários sobre o erro de identificação	154
FIGURA 35 - Trono de Ferro apresentado na série televisiva	161
FIGURA 36 - Referência visual indicada por Martin como adequada ao Trono de Ferro	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 CANONICIDADE FICCIONAL	27
1.1 EM QUE ACREDITAR?	28
1.2 AS <i>CRÔNICAS DE GELO E FOGO</i> E <i>GAME OF THRONES</i> : CARACTERÍSTICAS, RELAÇÃO DE CANONICIDADE FICCIONAL	55
1.3 SOBRE O RESPEITO À CANONICIDADE FICCIONAL	61
1.4 RESPEITO AO CÂNONE FICCIONAL E POTENCIAL DE ESPALHABILIDADE – SOBRE A RELEVÂNCIA DA CANONICIDADE FICCIONAL QUANDO A AUTORIA É DOS FÃS	68
1.4.1 Potencial de espalhabilidade não relacionado ao cânone	73
1.5 RESPEITO AO CÂNONE FICCIONAL E POTENCIAL DE PERFURABILIDADE	75
1.5.1 Jon Snow e a canonicidade ficcional – e quando você não sabe nada?	79
1.6 ESPECULAÇÕES ACERCA DE UM RESPEITO VELADO	90
2 ESPALHABILIDADE E PERFURABILIDADE: POTENCIAIS E APLICAÇÕES	92
2.1 POTENCIAL DE ESPALHABILIDADE	97
2.1.1 Espalhamentos e espalhadores: vários tipos de fãs e de produtos espalháveis	106
2.2 POTENCIAL DE PERFURABILIDADE	118
2.2.1 A ânsia pela perseguição e o resultado da busca	122
3 CRUZAMENTOS ENTRE ESPALHABILIDADE, PERFURABILIDADE, VARIAÇÕES DO RESPEITO AO CÂNONE, FIDELIDADE E ENGAJAMENTO	128
3.1 CONTEÚDO CANÔNICO	129
3.2 CONTEÚDO NÃO CANÔNICO	134
3.3 CONTEÚDO SOB DÚVIDA EM RELAÇÃO À CANONICIDADE	143
3.4 CONTEÚDO IDENTIFICÁVEL APENAS POR LEITORES	155
CONCLUSÃO	164
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

Um dos fatores geralmente considerados como relevantes em obras ficcionais continuadas é a coerência interna da sua construção, no sentido de fornecer aos fãs um universo narrativo coeso, que lhes dê a sensação de que conhecem algo firme. Firme não no sentido de imutável, mas de consistente a ponto de permitir-lhes o escrutínio, o debate e a possibilidade de novas construções. Esse fator, porém, suscita um questionamento: essa coerência, entendida aqui como canonicidade ficcional, pode sofrer variações e estremecimentos; tais oscilações podem interferir na forma de a audiência lidar com suas informações? A que ponto variações no respeito à coerência interna da mitologia construída em uma narrativa modifica o funcionamento de uma obra ficcional continuada, no sentido de estimular o público – em especial, os fãs – a estudar, a aprofundar-se, debater e teorizar acerca do universo narrativo apresentado?

Fãs de histórias em quadrinhos e de séries televisivas, ou seja, obras naturalmente seriadas e continuadas, lidam com a duração (por vezes longa demais) dos produtos a que se afeiçoam com curiosidade: com frequência, conhecem minuciosamente os produtos, visitando e revisitando cada edição, em uma busca pericial por novos elementos e leituras possíveis para suas franquias favoritas e para possíveis novos arcos narrativos, uma vez que podem surgir do passado diegético¹ elementos para criar reviravoltas para as quais um fã gostaria de estar preparado.

Tais obras continuadas, frequentemente apresentadas como “franquia de mídia”, como denomina Derek Johnson, são propriedades intelectuais cuja implantação é feita por meio de uma série de linhas de produtos, estruturas criativas e de distribuição, geridos ao longo do tempo (JOHNSON, 2009, p. 25). As chamadas franquias de mídia ou franquias de entretenimento são formas de distribuir e vender produtos de entretenimento agrupados por tema. Há um sem-número de franquias cinematográficas, derivadas de histórias em quadrinhos ou de séries

¹ Diegético é aquilo que é interno à narrativa, à representação construída para o universo ficcional que se observa, ou seja, a diegese; um elemento entendido como diegético interfere ou pode interferir naquele universo narrativo. É diegética, portanto, a música que provém da orquestra visualizada na tela, ou do rádio ligado pelos personagens, que podem ouvi-lo. Já a trilha musical que só é ouvida pelos espectadores, mas não pelos personagens, é adiegética, ou não diegética.

televisivas. Em geral, esses produtos surgem todos de um mesmo personagem, de uma história ou de um universo ficcional.

Ferraraz Jr. (2012) aponta que, aproveitando a exposição e o sucesso gerados por uma franquia de entretenimento, os grandes conglomerados de mídia potencializam a atuação de suas várias unidades, produzindo e distribuindo os mais diversos produtos associados à franquia. Neste caso, um longa-metragem funcionaria como uma “peça de promoção de duas horas para toda uma linha de produtos multimídia” (SCHATZ *apud* OWCZARSKI, 2008, p. 4). Conforme aponta Henry Jenkins:

Tudo sobre a indústria do entretenimento foi planejado com uma única ideia em mente – a construção e expansão de franquias [...] há um forte interesse em integrar entretenimento e marketing, em criar fortes ligações emocionais e usá-las para aumentar as vendas (JENKINS, 2008, p. 145).

Tais propostas de criação de laços emocionais com o público passam, necessariamente, pela capacidade de o produto ser reconhecido e atender às demandas que os espectadores porventura tenham, de forma continuada. A construção de um universo diegético que perdura e que perpassa várias obras, não necessariamente pensadas na origem como obras seriadas, equivale à construção de um cânone ficcional.

O que aqui se chama de cânone ficcional é um tipo específico de coesão dos fatos diegéticos. A canonicidade ficcional é a qualidade que determina se o trecho da história faz parte integrante do mundo diegético oficial perante produtores e fãs. O uso do termo dá-se aqui no sentido de referenciar o que é a “verdade” ou “realidade” dentro da diegese. Não se pretende atribuir aos objetos aqui analisados o *status* de exemplo de alta qualidade a ser seguido e almejado dentre as obras de entretenimento contemporâneo, mas sim de verificar a coesão interna dessa narrativa e se os dados presentes na obra expandida reportam-se a – ou estão de acordo com – o cânone da ficção daquele seu universo diegético.

Além da ideia de coesão e coerência diegéticas, entende-se que o produto em si – e cada nova ramificação dele – seja, idealmente, atrelado ao conjunto da franquia de forma a remeter um espectador/leitor de uma parte, qualquer que seja ela, ao todo. Entende-se, portanto, que cada peça de uma franquia apresente sinergia. Na área da economia midiática, “sinergia é a promoção e venda de um produto (e todas as suas versões) em várias subsidiárias de um

conglomerado de mídia, por exemplo filmes, trilhas sonoras ou videogames”² (CAMPBELL; MARTIN; FABOS, 2012, p. 542). É a ideia de que nas franquias de mídia cada peça contribua não só com sua participação individual, mas também com um acréscimo ao todo e que, além disso, cada pedaço funcione como chamariz para todos os outros. Jenkins diz que as companhias modernas de mídia

estão horizontalmente integradas - isto é, possuem interesses que abrangem o que antes eram indústrias midiáticas distintas. Um conglomerado de mídia tem um incentivo para espalhar a sua marca ou expandir suas franquias em tantas plataformas diferentes de mídia quanto possível (JENKINS, 2007, s/p.)³.

O termo “sinergia” aqui está sendo usado no sentido de sinergia de mídia, ou seja, produções que cooperam e nas quais uma ajuda a vender a outra, expandindo o universo diegético e mantendo o público aquecido, guarnecido de novos conteúdos em dose suficiente para manter seu interesse em seguir numa mesma direção. Neste caso, a direção seria franquia adentro.

O espalhamento e a perfuração são dois comportamentos do público de ficções seriadas audiovisuais que estão intimamente ligados à cultura de fãs, promovendo o engajamento com narrativas contemporâneas e a formação de comunidades no ciberespaço, os *fandoms*. Consistindo de fan (fã) mais o sufixo -dom, como kingdom (reino), *fandom* é um termo usado para se referir a uma subcultura composta de fãs caracterizados por um sentimento de empatia e camaradagem com pessoas que compartilham um interesse comum. Fãs geralmente estão interessados em detalhes do objeto de seu interesse, muitas vezes compartilhando uma rede social, digital ou não, com práticas específicas, como espalhar e perfurar.

O primeiro desses conceitos, proposto por Jenkins (2009) em oposição aos termos “viral” e “*meme*”, é o de espalhamento (*spreading*) de conteúdo. À medida que o público compartilha, comenta ou remixa e divulga conteúdos relacionados à série, esses conteúdos tornam-se populares na rede. Jenkins pretendia, a princípio, que a espalhabilidade (*spreadability*) explicasse e englobasse um aprofundamento de discussões e de experiências

² Tradução nossa. No original: “*synergy is the promotion and sale of a product (and all its versions) throughout the various subsidiaries of a media conglomerate, e.g. films, soundtracks or video games*”.

³ Tradução nossa. No original: “*are horizontally integrated - that is, they hold interests across a range of what were once distinct media industries. A media conglomerate has an incentive to spread its brand or expand its franchises across as many different media platforms as possible*”.

dos envolvidos, partindo do princípio de que uma discussão que envolvesse mais pessoas fosse tornar a experiência do encontro com aquele conteúdo mais profunda. Ou seja, que o espalhamento gerasse maior profundidade na experiência. Jenkins, Green e Ford, então, convidaram Jason Mittell, estudioso de complexidade narrativa e do comportamento dos fãs de esmiuçar suas pesquisas acerca dos produtos de interesse, para que Mittell apontasse como o espalhamento de uma obra tornaria sua experiência mais complexa. No entanto, conforme narra o autor,

fui convidado por Henry Jenkins, Josh Green e Sam Ford para contribuir com o projeto de um livro no qual eles estão trabalhando, *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. [...] Pediram-me que contribuísse com um trecho sobre “Complexidade e engajamento”, considerando como a complexidade narrativa em que tenho trabalhado se encaixa nos padrões de mídia espalhável.

Como sou de fazer, eu me afastei do meu tópico designado. Em vez de considerar como o espalhamento explica o engajamento com a serialidade e a complexidade, eu proponho outra metáfora: perfurável⁴ (MITTELL, 2009).

O segundo conceito, o de perfurabilidade (*drillability*), foi então cunhado por Jason Mittell (2009) como uma “metáfora para descrever o engajamento do espectador com a complexidade narrativa” e corresponde ao comportamento de “cavar”, procurar mais conteúdo, mais informações, mais narrativa, não se contentando apenas com o que vê na tela original. A fim de discutir um movimento dos espectadores em relação às obras de entretenimento televisivas complexas, Mittell (2009) diz que eles se comportam como peritos forenses, no sentido de fazerem uma coleta minuciosa de dados, catalogá-los, observar a obra fotograma por fotograma, indo muito além da revisitação. A geração de wikis⁵ como *Lostpedia*, a enciclopédia coletiva online sobre *LOST* (ABC, 2004-2010), *A Wiki of Ice and Fire*, sobre os livros das *Crônicas de Gelo e Fogo*, ou *Game of Thrones Wiki*, sobre a série televisiva, é um exemplo do esforço de fãs com o perfil forense, catalogando item a item seu objeto de fanatismo.

⁴ Tradução nossa. No original: “I was invited by Henry Jenkins, Josh Green, and Sam Ford to contribute to a book project they are working on, *Spreadable Media: Creating Value in a Network Culture*. [...] I was asked to contribute a piece on ‘Complexity and Engagement,’ considering how the narrative complexity that I’ve been working on fits within patterns of spreadable media.

As I am want to do, I broke away from my assigned topic. Instead of considering how spreading explains engagement with seriality and complexity, I pose another metaphor: drillable” (MITTELL, 2009).

⁵ Wikis são enciclopédias online construídas coletivamente e passíveis de alteração, geralmente, por qualquer usuário cadastrado (ainda que alguns verbetes possam ter supervisores para evitar vandalismos – e, no caso das wikis sobre ficção, evitar também *spoilers* sem aviso).

É importante apontar que há uma diferença entre duas capacidades. Uma, a perfurabilidade, é a capacidade da obra de suportar a busca de informações por parte do fã; é a obra ser capaz de fornecer novos elementos quando investigada com mais calma. Releituras, observações mais criteriosas, que revelem elementos escondidos, ou organizados de forma a dificultar sua percepção. Outra é a capacidade da obra de fazer com que o fã saia em busca de informações, de fazer com que o leitor ou espectador decida empreender uma investigação. Esta será chamada aqui de capacidade de geração de impulso de perfuração. A primeira refere-se aos indícios e respostas que a obra poderá fornecer e a segunda ao ímpeto de sair em busca destas respostas. Há no universo deste segundo tipo de engajamento do fã um misto de situações que têm gatilhos diversos, mas que em geral saem de uma lacuna perceptível na narrativa. Há uma informação faltante, e sabe-se que ela está ausente, ou ao menos que não está dada de forma clara e direta. No entanto, levar o fã a este engajamento na busca ainda não será perfurabilidade, a não ser que a obra em si ou conteúdo paratextual relativo a ela tenha condições de suprir a caçada com respostas. A obra perfurável é uma obra cuja investigação ofereça resultados, ainda que sejam chamados de resultados os eventuais indícios que levem a novas buscas, debates e discussões, e não necessariamente respostas definitivas.

Tanto apego e devoção por parte destes fãs acaba tendo eco na forma de produzir tais narrativas, visando potencializar com elementos de linguagem, recursos narrativos ou esforços de produção paratextual, os comportamentos dos fãs de revisitação e estudo, que acabam dando espaço e estímulo a outros que, em certo grau, são interessantes para os realizadores: os comportamentos de espalhar⁶ e de perfurar (este último entendido aqui como um grau de intensidade além apenas da releitura ou estudo). Sendo fãs de uma narrativa continuada e efetivamente engajados na busca por informações acerca do seu objeto de fanatismo, é bastante provável que, além de estudar seus textos, tais leitores/espectadores queiram trocar informações e impressões entre si. Novas interpretações e teorias, observações irônicas e bem-humoradas acerca do produto, seus personagens e sobre a coesão de sua construção de universo são

⁶ Prefere-se aqui os termos “espalhar” para traduzir *spread* e “espalhabilidade” para *spreadability*, ao invés de “propagar” e “propagabilidade”, usados na tradução de *Cultura da Conexão*, por crermos que expressam melhor o conceito original, em detrimento da facilitação da inteligibilidade. Como diz a nota de rodapé do próprio livro traduzido, “No original, *spreadable media*. A expressão não tem uma exata equivalência em português; ao pé da letra, seria ‘mídia ‘espalhável’’. Ainda que não seja uma tradução totalmente precisa, ‘mídia propagável’ é mais inteligível para o leitor de língua portuguesa e preserva a ideia de algo que se espalha e repercute nas diversas modalidades de mídia e nas redes sociais [N. de E.]” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 22).

frequentemente vistas em redes sociais e fóruns na *web* que têm a intenção de agregar e viabilizar a troca de dados entre usuários. Produções de fãs, chamadas *fanarts*, *fanfictions* e *fanfilms*⁷ são bons exemplos de espalhamento para além das dúvidas e debates, assim como a criação de *memes* envolvendo as obras originais.

Entre os vários fãs e “não fãs” – na denominação de Gray (2003), aqueles que não têm especial apreço ou fanatismo pelo objeto em questão – colocados em contato nas redes é comum que surjam apresentações e debates de teorias sobre seus personagens, mundos e situações preferidos. Entre temporadas de uma série televisiva, ou mesmo entre seus episódios, ou edições de uma revista em quadrinhos mensal, são comuns as conjecturas que elencam os dados conhecidos (muitas vezes até coletados de forma enciclopédica) e traçam um ou vários rumos possíveis para os personagens. Há uma espécie de depuração dessas “hipóteses de trabalho” das comunidades de fãs, tentando averiguar ou aferir a probabilidade de alguma dessas hipóteses – chamadas por eles informalmente de teorias – ser condizente com a opção narrativa criada ou escolhida pelo autor. Em outras palavras, fazem-se esforços vastos de compreensão de obras que efetivamente engajem seus espectadores ou leitores, visando uma espécie de amenização da ansiedade dos fãs, e mesmo dos não fãs mais interessados, pelo desenlace da etapa seguinte da narrativa seriada a que se atrelaram.

Mas o que possibilita, ou mesmo legitima, esse comportamento do *fandom*? Mais do que saber o que farão os fãs com suas produções e teorias, objetiva-se identificar que efeitos o maior ou menor respeito à canonicidade ficcional tem sobre os impulsos dos fãs de espalhar e de perfurar suas franquias eleitas, visando tirar delas máximo proveito e recompensas ao esforço de perfuração de obras audiovisuais seriadas que existam em mais de uma mídia (quer sejam adaptações⁸ ou expansões narrativas).

Para realizar esse objetivo foi utilizado o seguinte método:

⁷ Produções criadas e executadas por fãs (respectivamente imagens, textos literários e peças audiovisuais), sem interesse comercial, remetendo-se ao cânone de tal forma que seja possível reconhecer o universo diegético e, idealmente, entender que aquelas produções poderiam dar-se dentro da franquia oficial.

⁸ Certamente surgirão nas adaptações divergências de fidelidade; no entanto, as eventuais divergências de canonicidade ficcional poderão ou não ocorrer em momentos em que se questione a fidelidade, não necessariamente serão coincidentes. Há mais situações de possível conflito de canonicidade apontada pelos fãs nas adaptações do que nas expansões. Esta diferenciação entre a canonicidade ficcional e a fidelidade será desenvolvida na seção 1.2 da tese.

- Escolher um objeto adequado para proceder a um estudo de caso;
- Selecionar os potenciais trechos do objeto para análise, com base no maior potencial de conflito de canonicidade ficcional apresentado pelas cenas;
- Levantar manifestações dos fãs acerca do objeto. Foram buscadas em redes sociais (em especial *Facebook* e *Twitter*) e fóruns (*Reddit*, fóruns da *Wiki of Ice and Fire* e da *Game of Thrones Wiki*) postagens que demonstrassem espalhamento e/ou relatos de perfuração acerca dos objetos, especificamente dos tópicos, temas ou cenas previamente selecionados como potenciais geradores de conflito de canonicidade;
- Analisar os trechos audiovisuais, sob influência do que propõe Butler (2010), que leva em consideração as formas descritiva, interpretativa, estética e histórica, para levantar dados acerca das representações de canonicidade ficcional;
- Cruzar tais dados com as manifestações dos fãs, visando separá-las em quatro categorias: as identificadas como de canonicidade confirmada, as de não canonicidade confirmada, as de confirmação de canonicidade impossível e as de representação incompleta de canonicidade;
- Verificar se havia uma tendência que pudesse ser apontada no sentido de estabelecer relação entre o grau de respeito à canonicidade ficcional e um maior (ou menor) potencial de espalhabilidade da obra;
- Verificar se havia uma tendência que pudesse ser apontada no sentido de estabelecer relação entre o grau de respeito à canonicidade ficcional e um maior (ou menor) potencial de perfurabilidade da obra;
- Verificar se havia uma tendência que pudesse ser apontada no sentido de estabelecer relação entre o maior (ou menor) respeito à canonicidade ficcional e um maior (ou menor) impulso de perfuração do conteúdo por parte do fã.

Várias possibilidades estariam disponíveis, como as franquias *The Walking Dead*⁹ ou o Universo Cinematográfico Marvel¹⁰, mas a opção feita aqui é por *Game of Thrones* (idem, 2011-2019), observada em conjunto com a série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*, MARTIN, 1996-).

A escolha justifica-se. Qualquer dos três casos em seu conjunto narrativo mais amplo, que em algum grau tem expansões e adaptações, poderia servir como objeto. São todos muito assistidos, com relevância internacional em termos de volume de espectadores, embora se pudesse argumentar que:

- 1 - Todos têm casos muito claros de espalhamento, com muitos exemplos;
- 2 - Os três apresentam complexidade narrativa, propícia às lacunas, com mistérios e suspense;
- 3 - Os três apresentam uma construção narrativa com multiprotagonismo, facilitando o engajamento dos fãs por identificação com sua personagem favorita;
- 4 - Os três têm forte relação de sinergia entre os trechos de seu universo narrativo;
- 5 - Nenhum deles está finalizado, portanto, é possível acompanhar seus processos de construção.

No entanto, GoT apresenta um diferencial: apesar de a série ser iniciada como uma adaptação dos livros e remeter-se ao seu cânone ficcional de forma similar ao que fazem TWD e o UCM em relação a suas obras originais em quadrinhos, com o passar do tempo, o fato de o escritor George R. R. Martin não publicar os livros que faltavam para a conclusão de sua saga literária medieval impediu que o cânone ficcional pudesse ser integralmente adaptado, já que a série televisiva ultrapassou o ponto cronológico da narrativa literária e isto fez com que os produtores tivessem que criar conteúdo não diretamente relacionado aos livros. Esta situação

⁹ Composta por publicações em quadrinhos lançadas nos EUA desde 2003, posteriormente adaptada para série televisiva, acrescida de livros, webséries curtas e outra série derivada do universo da primeira (*Fear the Walking Dead*, 2015-), narra um futuro distópico no qual, não se sabe por que, quem morre torna-se zumbi.

¹⁰ Chamado de *Marvel Cinematic Universe*, ou MCU. O conjunto de obras cinematográficas e de séries televisivas baseadas no universo dos super-heróis das histórias em quadrinhos da Marvel Comics (2008-).

acarreta cenas com e sem a possibilidade de checar se há ou não há respeito da série ao cânone dos livros. Nos momentos em que as cenas estão presentes em ambos os produtos, a coincidência dos cânones ou o respeito ao cânone ficcional dos livros é passível de verificação, e nos momentos em que a série exhibe cenas que estariam em livros ainda não publicados, não é possível tal verificação. Isso fornece dentro do próprio objeto uma espécie de “grupo de controle” do próprio experimento, já que o conjunto apresenta cenas passíveis de serem verificadas e cenas que não o são, de certa forma permitindo comparar amostras em circunstâncias distintas (manifestações de fãs com a possibilidade de terem sido expostos ao cânone ficcional dos livros ou não), sem que para isso seja necessário isolar os grupos de fãs.

Assim, pode-se observar o que ocorre com os espalhamentos e perfurações quando o cânone ficcional original, dos livros, deixa de ser uma referência acessível tanto aos espectadores da série quanto aos produtores, e ela continua a ser produzida. Além de ser uma série de imensa repercussão internacional (186 países e territórios a exibem), em 2017 ela foi a série mais pirateada do mundo, segundo o portal especializado *TorrentFreak*, com mais de um bilhão de exibições não autorizadas durante a temporada¹¹. A própria pirataria é um elemento relevante aqui: para uma pesquisa voltada para a descoberta de uma possível correlação entre cânone ficcional, a espalhabilidade e a perfurabilidade, de maneira geral, o fato de a série ter fãs engajados torna-se favorável para a observação do que ocorre com o comportamento daqueles indivíduos especialmente dedicados a espalhar e perfurar, até porque tantos fazem isso - buscar e compartilhar pirataria - exatamente para que *consigam assistir* à série.

O fato de a narrativa da série ser originalmente proveniente daquela do conjunto de livros de Martin, mas acabar tomando uma enorme proporção de sucesso e evidência em um momento em que os livros não estão sendo publicados pelo autor gera uma nova disputa de poder: acaba ocorrendo uma alegoria do próprio universo ficcional em que a guerra pelo Trono de Ferro acontece, uma guerra pelo controle sobre a informação oficial.

A narrativa do universo ficcional dos continentes de Westeros e Essos segue três arcos narrativos principais, com inúmeras reviravoltas: o primeiro gira em torno do próprio Trono de Ferro, posição de regência monárquica sobre os Sete Reinos, e as alianças, conflitos abertos e

¹¹ Matéria disponível em: <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-season-7-pirated-over-a-billion-times-170905/>. Acesso em 10 jan 2019.

traições entre as dinastias que pretendem clamar o trono ou declarar sua independência dele. O segundo arco acompanha os descendentes exilados da família real deposta e suas conspirações para retomar o poder. E o terceiro arco trata da chegada de um inverno atroz e da irmandade de patrulheiros da muralha que protege o reino das ameaças lendárias ancestrais e dos povos selvagens do extremo norte.

O primeiro dos (supostos) sete livros¹² foi publicado pela primeira vez em 1996, e o quinto deles, no ano em que a série televisiva foi ao ar (2011). Desde então, embora Martin tenha se comprometido a entregar no mínimo mais um volume a ser adaptado, isso não aconteceu. Os produtores, então, já em 2014 cercaram-se de elementos para endossar o rumo que pressentiram que poderiam ser obrigados a tomar sozinhos, como obter do autor uma descrição da conclusão pretendida por ele para cada personagem principal, conforme relatam em entrevista à revista *Vanity Fair*:

No ano passado, fomos a Santa Fe por uma semana para sentar com [Martin] e conversar sobre para onde as coisas estão indo, porque não sabemos se vamos alcançá-lo e onde exatamente isso seria. Como você estava dizendo antes, se você conhece o final, então você pode assentar os alicerces disso. E assim, queremos saber como tudo termina. Queremos ser capazes de preparar as coisas. Então nos sentamos com ele e literalmente passamos por todos os personagens e perguntamos: “Então, qual é o destino da Daenerys? E Arya?”¹³ (WINDOLF, 2014).

No início do processo, a adaptação foi feita de forma até bastante próxima. Ainda que algumas situações, personagens e cenas não sejam idênticas, existe naquele momento o respeito em linhas gerais à construção de personagens apresentada nos livros e dos elementos da mitologia neles estabelecida. Muitos fãs espectadores identificam lacunas nas tramas televisivas, uma vez que as duas narrativas parecem remeter-se a um e mesmo universo. Isso será tratado no capítulo 2, já que essa movimentação dos fãs é entendida como:

¹² Cinco livros da alegada heptalogia já foram publicados, dois ainda aguardam publicação e/ou conclusão no momento da elaboração desta pesquisa. São eles: Livro 1 – *A Game of Thrones* (MARTIN, 1996); livro 2 – *A Clash of Kings* (Id., 1998); livro 3 – *A Storm of Swords* (Id., 2000); livro 4 – *A Feast for Crows* (Id., 2005); livro 5 – *A Dance with Dragons* (Id., 2011); livro 6 – *The Winds of Winter* (Id., a ser publicado); e livro 7 – *A Dream of Spring* (Id., a ser publicado).

¹³ Tradução nossa. No original: “*Last year we went out to Santa Fe for a week to sit down with [Martin] and just talk through where things are going, because we don't know if we are going to catch up, and where exactly that would be. As you were saying before, if you know the ending, then you can lay the groundwork for it. And so we want to know how everything ends. We want to be able to set things up. So we sat just down with him and literally went through every character and said, 'So what's the destination for Daenerys? And Arya?'*”.

- perfuração, no caso dos fãs que vão investigar nos livros as lacunas e o futuro da narrativa que deveria vir a ser contada na TV; e como

- espalhamento, no caso dos contatos via fóruns e redes sociais entre fãs, e perguntas diretas destes fãs (não leitores, ou leitores ainda no início da saga) aos que, naquele momento, já eram também leitores das *Crônicas*, ou leitores em ponto mais avançado.

Várias respostas para tais lacunas vão sendo encontradas e postadas em fóruns e grupos de discussão em redes sociais, e os leitores das *Crônicas* passam a ser vistos como detentores de um conhecimento com alto risco de geração de *spoilers*¹⁴ para a parcela de espectadores que pretende completar os raciocínios para os quais lhes faltam pistas que os livros contêm, mas que pertencem ao futuro da narrativa. Começam então as divisões em grupos e fóruns com *spoiler alerts*, nos quais se sabe de antemão a quais livros e quais temporadas os potenciais *spoilers* remetem.

No início a série da HBO fez corresponder aproximadamente cada temporada a um livro, no caso dos dois primeiros tomos. Já as temporadas três e quatro são, ambas, derivadas principalmente do livro 3, que foi publicado em alguns países em dois volumes em função de seu tamanho. A quinta temporada da série trabalhou com histórias dos livros 4 e 5, uma vez que ambos se passam no mesmo período de tempo, mas em lugares diferentes e, portanto, separando conjuntos de personagens em cada livro. Parte do que não foi possível condensar dos livros 4 e 5 na quinta temporada foi visto na sexta, acrescido de muito material desconhecido dos leitores.

No decorrer da trama, as eventuais divergências entre a versão literária e a televisiva vão sendo investigadas pelos fãs. Aos poucos, no decorrer das temporadas e com a inevitável perda de referência dos livros em função da interrupção no fornecimento por parte de Martin, acaba ocorrendo um estremecimento no respeito ao cânone da narrativa original, de forma que

¹⁴ *Spoiler* é uma informação que, se revelada fora do contexto, pode estragar a experiência dos leitores/espectadores sobre o enredo de uma obra narrativa. O nome, que vem do verbo em inglês *to spoil*, significa literalmente estragar. No contexto da cultura *pop*, pode ser entendido como uma revelação narrativa ou um dado externo à narrativa que permita a compreensão de elementos da narrativa antes da fruição. Por exemplo, a demissão de um ator no meio da gravação da temporada de um seriado é provável indicativo de que seu personagem correspondente será retirado da trama. A mesma situação pode ser entendida como *spoiler* para um espectador e não para outro, dependendo da sensação de perda para o receptor da informação. O termo *spoiler* pode ser usado para referir-se a alguém que é frequente fornecedor de tais informações e equivale a chamar alguém de estraga-prazeres. O uso do termo visando referenciar um indivíduo será retomado no capítulo 2.

vai gradativamente diminuindo a confiabilidade das informações literárias como verdade única e absoluta para as dúvidas dos telespectadores até que não exista mais material literário publicado. Até determinado ponto, o que iria ocorrer no episódio seguinte podia ser descoberto pelo espectador inquietado pelo gancho televisivo, caso ele fosse em busca dos livros existentes, de algum leitor ou de uma *wiki*. Por questões de produção da série, como o planejamento de uma sexta temporada não poderia envolver o sexto livro (não publicado), a quinta temporada já poderia (ou deveria) preparar o terreno para a mudança que necessariamente ocorreria. Dessa forma, o conteúdo da quinta temporada já seria distinto do conteúdo do quarto e quinto livros, independentemente daquilo que Martin preparou para o sexto. Tal diferença residiria em tramas especialmente elaboradas para encaminhar a quinta temporada possível para a sexta temporada que viria sem referências firmes, criada quase integralmente pela equipe televisiva. Em outras palavras, já que a sexta temporada não seria baseada no livro e traria às personagens um rumo criado quase integralmente pelos roteiristas, os *showrunners* aproveitaram para encaminhar tal alteração inevitável a partir de um ponto anterior, a quinta temporada.

A interrupção do fornecimento por parte do autor e conseqüente criação independente dos adaptadores modifica o empenho dos fãs em descobrir informações nos livros, favorece teorizações mais livres e coloca o conjunto de série e livros como muito favorável a este estudo, já que tal conjunto de objetos de estudo apresenta um respeito maior à construção da canonicidade ficcional no início, respeito este que vai diminuindo no decorrer do tempo até que a série efetivamente ultrapasse os livros na narração do tempo diegético – cinco livros, sete temporadas¹⁵, de forma a permitir a leitura, por parte dos fãs, de que tenha sido dada à televisão a prerrogativa de ditar o que é ou não oficial, e que os livros é que passassem a obedecer às regras da TV. Neste caso, as *Crônicas* tornar-se-iam adaptação da série. Por exemplo, ao final da primeira temporada da série, os espectadores ficaram chocados com a morte de Ned Stark, um personagem que era apresentado como o mais honrado dos protagonistas. Eles correram, então, aos livros e aos fóruns para checar se aquilo “era verdade”, ou seja, se era canônico. Descobrir que a resposta está presente nos livros é uma situação bastante distinta daquela que ocorre ao final da quinta temporada, em que é mostrada a morte de Jon Snow. O movimento dos fãs é o mesmo, de buscar a checagem, mas desta vez o livro seguinte não está disponível.

¹⁵ A sétima temporada da série televisiva é sua penúltima, sendo que a última deve ir ao ar no dia 14/04/2019 e, portanto, após o encerramento desta tese e ainda antes da publicação de um sexto livro das *Crônicas*.

A chegada da sexta temporada traz o retorno de Snow, e isso não pode ser confrontado com a obra literária. O cânone foi invertido? Os livros seriam realmente, agora, uma adaptação da série de TV? Quem é o dono da verdade, rerepresentada pelo outro conjunto narrativo? Entre diversas possibilidades de produção de franquias narrativas à disposição, faz-se relevante verificar o papel da canonicidade ficcional na construção das relações entre as peças de uma franquia específica e isto será tratado com mais profundidade no capítulo 1. Pode uma obra que tenha uma extensão narrativa canônica provocar nos fãs impulsos de espalhamento e de perfuração da mesma forma que uma obra com uma extensão passada no mesmo universo ficcional em termos gerais, mas que desobedeça a elementos do cânone original, ou seja, da mitologia preestabelecida? A presença de coesão e coerência claras na relação entre as obras amplia ou reduz (ou ainda, mantém inalterada) a ânsia dos fãs por perfurar em busca de respostas? E o potencial de espalhamento, é modificado pelo maior respeito ao cânone ficcional? Ou o desrespeito à canonicidade promove dúvidas e insegurança, levando os fãs a buscarem outras opiniões periciais entre seus pares e, com isso, aumentarem o potencial de espalhamento do produto? Tais questões serão debatidas nos capítulos 2 e 3, apresentando uma variedade de situações para permitir observar estas possibilidades.

Em suma, objetiva-se aqui identificar como se dão as construções narrativas de GoT em relação ao cânone ficcional de *As Crônicas de Gelo e Fogo* visando localizar pontos que tenham suscitado dúvidas por parte dos fãs e uma decorrente checagem em relação ao cânone ficcional e que tenham desencadeado espalhamentos e relatos de perfurações de conteúdo, postados em fóruns e redes sociais para em seguida proceder a análise audiovisual dos trechos em questão e com isso levantar dados a serem cruzados com o conteúdo das postagens no intuito de inferir se o respeito à canonicidade ficcional interferiu nos potenciais de espalhabilidade e perfurabilidade da obra, bem como no impulso de perfuração.

1 CANONICIDADE FICCIONAL

Este capítulo objetiva definir e delimitar a canonicidade ficcional como conceito, especificando suas características e diferenciando-o de conceitos próximos ou similares, como a fidelidade da adaptação, e apontar sua aplicação e utilidades.

Para estabelecer uma abordagem clara, serão explicados rapidamente os produtos e sua relação, a diferenciação conceitual de canonicidade ficcional e de outras ideias de canonicidade, bem como da fidelidade e também dos cânones paralelos criados por fãs, os “fânonos”¹⁶. Serão analisados exemplos de cenas da série *Game of Thrones* em função da discussão da canonicidade ficcional em sua relação com suas obras originárias, objetivando esclarecer o conceito e dirimir dúvidas acerca de sua relevância e aplicação.

A discussão acerca da canonicidade é importante no âmbito dos produtos seriados, mono ou plurimidiáticos. Notadamente, a franquia de entretenimento *Game of Thrones* (2011-), porque os fãs pautam-se pela relação de canonicidade entre os textos da franquia para analisar, debater e tentar prever os rumos de suas narrativas preferidas. Isso acontece sobretudo quando elas se apresentam inicialmente como adaptações, e adaptações bem próximas. Posteriormente formam outro cânone, independente e distinto. No caso do objeto deste estudo, uma franquia em desenvolvimento em seus dois *fronts* principais: os romances de George R. R. Martin, que ainda estão sendo publicados, e a série da HBO – cujos *showrunners*¹⁷ são David Benioff and D. B. Weiss – também em produção no momento do desenvolvimento desta tese. Uma vez que a série, em sua sexta temporada (2016), tenha ultrapassado o ponto em que a narrativa dos livros se encontrava (até o quinto livro), surge a dúvida sobre quem referencia quem a partir desse ponto. Seria possível uma inversão, de forma que o texto da série televisiva passasse a fornecer *spoilers* da história dos livros? Seguem rumos completamente distintos? Ou similares até certo ponto e, por isso, a série constituiria um novo cânone, ainda assim, similar e que poderia referenciar-se – ou passar a ser a própria referência – aos livros após o ponto da ultrapassagem cronológica?

¹⁶ Aglutinação dos termos fã e cânone, com o significado de conjunto de informações consideradas pelos fãs como canônicas, à revelia da chancela oficial.

¹⁷ *Showrunner* é um produtor executivo que guia a escrita dos roteiros, ou o grupo de roteiristas. É um termo quase que exclusivo dos EUA e Canadá. Frequentemente o dono ou o criador do projeto, o *showrunner* dita os rumos da narrativa, muito em função dos resultados comerciais desejados ou esperados.

1.1 Em que acreditar?

O que aqui é chamado de cânone ficcional é um tipo específico de coesão dos fatos diegéticos, sendo a canonicidade ficcional a qualidade que determina se o trecho da história faz parte integrante do mundo diegético oficial, perante produtores e fãs.

O uso do termo dá-se aqui no sentido de referenciar o que é a “verdade” ou “realidade” dentro da diegese. Não se fala, aqui, em verossimilhança, mas na ideia do que é estabelecido diegeticamente como fato. Também não se pretende atribuir ao objeto aqui analisado o *status* de cânone no mesmo sentido que vê Harold Bloom, em seu livro *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo* (1994), como expoentes de estilo e conteúdo. O conceito de cânone ficcional não é um conjunto dentre as obras de máxima relevância e influência para a cultura ocidental através do entretenimento contemporâneo, como uma das leituras do termo “cânone” também permitiria – exemplo de alta qualidade a ser seguido e almejado –, mas sim de usar o termo como sinônimo do parâmetro interno de estabelecimento das regras e fatos do mundo ficcional. Aquilo que foi estabelecido como verdadeiro dentro do universo diegético. Trata-se, portanto, do conjunto de dados ficcionais que permite verificar a coesão interna dessa narrativa, quando expandida, e se os dados presentes nas obras adaptadas ou ampliadas reportam-se efetivamente ao mesmo conjunto diegético de construções ficcionais, se estão em acordo com o cânone ficcional de seu universo diegético.

A segunda acepção de cânone, com o sentido de “verdadeiro”, conecta-se a um uso muito mais antigo da palavra. Aqui não se pensa em verdadeiro no sentido do que é verossímil, mas da construção daquilo que se assume como verdade, quer o elemento pareça ou não verídico para o observador. Não é raro, ainda hoje, ouvir falar em “canonizar” alguém no sentido de torná-lo oficialmente parte do cânone de uma religião. Independente da crença ou não do observador, o canonizado passa a ocupar um lugar de verdadeiro, de oficial no conjunto daquela religião.

É relevante fazer aqui uma explicitação, já que da comparação entre as ficções e as religiões decorrem várias analogias úteis para a análise da canonicidade ficcional: trata-se aqui de entender as religiões e seus cânones não como verdades idealizadas, mas como mitos filtrados pelo homem, apresentados e autorizados pelas respectivas autoridades teológicas, que podem alterar e revogar traduções, livros canônicos, incorporar novos textos, exemplos e figuras sacras, tal como um autor pode fazê-lo por entender-se dono ou representante de uma

verdade diegética. Essa função pode ser exercida – não estando mais presente o autor na equação por motivos diversos, que podem ir da venda dos direitos ao falecimento – por seus representantes legais, ou ainda por autoridades no assunto, autoassumidas ou eleitas em função de seu notório saber acerca do cânone ficcional. Tal explicitação é especialmente relevante para que não se fique em busca, durante a leitura, das diferenças entre o Autor e Deus, por exemplo, mas que se atente mormente para as relações que os leitores e espectadores, fãs e fanáticos fazem dos textos que prezam sobremaneira.

Quando a igreja católica divulga um processo de canonização de alguém, o significado disso é que aquele indivíduo deu um passo na direção da santidade, ou seja, ele passa a ser considerado sacro como os textos oficiais (o cânone) e as personagens nele contidas, embora aquele novo indivíduo não estivesse mencionado nos textos sagrados até então. Ao ser canonizado, ele passa a fazer parte do conjunto oficial, canônico. É comum que se dê o nome de cânone ao conjunto de textos oficialmente considerados sagrados, de revelação ou inspiração divina, e em relação às bíblias, é frequente diferenciar entre livros canônicos e livros apócrifos, remetendo respectivamente àqueles que são parte efetiva daquela Bíblia (segundo designação das autoridades religiosas relativas à Bíblia em questão) e aos que são descartados por algum motivo, seja o estilo literário incompatível com o resto daquela Bíblia canônica ou um texto cuja autoria seja questionada pelas respectivas autoridades eclesiais (o Papa, ou um concílio de bispos, por exemplo). Esse conjunto pode ser aberto, no sentido de permitir que outros textos ainda venham a ser adicionados ao cânone, ou fechado, se for considerado pelos estudiosos daquela religião específica que todas as revelações já foram feitas e o cânone está completo. Os mórmons argumentam em favor do uso de um cânone aberto para sua orientação teológica, e criticam os católicos por defenderem a ideia de um cânone fechado (não haveria, portanto, mais nenhuma revelação teológica a ser feita – a Bíblia estaria completa, sem que houvesse mais nenhum texto que passasse a integrá-la) em lugar do cânone aberto (com potencial para aderir mais revelações, caso estas se fizessem conhecidas das devidas autoridades eclesiais).

Muitas religiões se utilizam de conjuntos de textos que têm intersecções com outras religiões. Assim, católicos e protestantes consideram canônicos muitos textos em comum, mas há textos considerados não canônicos, ou apócrifos, para uma e que são canônicos para outra religião: as Bíblias protestantes contêm os livros da antiga Bíblia hebraica, acrescidos dos livros do Novo Testamento totalizando 66 livros; e as Bíblias católicas contêm os livros da mesma

antiga Bíblia hebraica, mais sete livros chamados deuterocanônicos¹⁸, que foram traduzidos da *Septuaginta* (antiga tradução em grego do Antigo Testamento) e os livros do Novo Testamento, totalizando 73 livros. Os livros deuterocanônicos (*Tobias; Judite; I Macabeus e II Macabeus; Sabedoria; Eclesiástico; e Baruc*) são considerados pelos protestantes como apócrifos, além de trechos, também originalmente em grego, inseridos nos livros *Ester* (capítulo 10, versículos de 4 a 16, e capítulo 24) e *Daniel* (capítulo 3, versículos de 24 a 90, capítulos 13 e 14)¹⁹.

A canonicidade ficcional consiste na

ideia de uma continuidade confiável [...] e é especialmente agradável para o fã, que tenta absorver a maior quantidade possível de informações a respeito dos personagens e das histórias e, de certa forma, pretende prever acontecimentos e obter outro nível

¹⁸ Relativos a um segundo momento de afirmação do cânone. Conforme James Akin (tradução nossa): “No século 16, os reformadores protestantes removeram uma grande parte do Antigo Testamento que não era compatível com a sua teologia. Diziam que estes livros não eram Escrituras inspiradas e os chamaram pejorativamente de ‘Apócrifos’. Os católicos referem-se a eles como livros ‘deuterocanônicos’ (pois foram disputados por alguns autores e sua canonicidade foi estabelecida mais tarde que o resto), enquanto que os demais livros são chamados de livros ‘protocanônicos’ (já que sua canonicidade foi estabelecida primeiro). Seguindo o argumento protestante sobre a integridade da Bíblia, a Igreja Católica reafirmou a inspiração divina dos livros deuterocanônicos no Concílio de Trento em 1546. Fazendo isto, ela reafirmou o que já havia sendo crido desde os tempos de Cristo. [...] É irônico que os protestantes rejeitem a inclusão dos deuterocanônicos pelos Concílios de Hipona e Cartago, porque nestes Concílios da Igreja antiga também foram definidos os livros do Novo Testamento. Principalmente pelo ano 300 havia uma ampla discussão sobre quais livros exatamente deveriam pertencer ao Novo Testamento. Alguns livros, como os Evangelhos, Atos e a maioria das cartas de Paulo foram rapidamente aceitos. Contudo alguns livros, mais notavelmente Hebreus, Tiago, 2 Pedro, 2 e 3 João, e Apocalipse permaneceram em ardente disputa até que o cânon foi fixado. São, de fato, ‘deuterocanônicos do Novo Testamento’. Enquanto os protestantes aceitam o testemunho dos Concílios de Hipona e Cartago (os Concílios que eles mesmos mais citam) para a canonicidade dos deuterocanônicos do Novo Testamento, não estão dispostos a aceitar o testemunho dos mesmos Concílios para a canonicidade dos deuterocanônicos do Antigo Testamento”. No original: “*In the sixteenth century, the Protestant Reformers removed a large section of the Old Testament that was not compatible with their theology. They charged that these writings were not inspired Scripture and branded them with the pejorative title ‘Apocrypha.’ Catholics refer to them as the ‘deuterocanonical’ books (since they were disputed by a few early authors and their canonicity was established later than the rest), while the rest are known as the ‘protocanonical’ books (since their canonicity was established first). Following the Protestant attack on the integrity of the Bible, the Catholic Church infallibly reaffirmed the divine inspiration of the deuterocanonical books at the Council of Trent in 1546. In doing this, it reaffirmed what had been believed since the time of Christ. [...] It is ironic that Protestants reject the inclusion of the deuterocanonicals at councils such as Hippo (393) and Carthage (397), because these are the very same early Church councils that Protestants appeal to for the canon of the New Testament. Prior to the councils of the late 300s, there was a wide range of disagreement over exactly what books belonged in the New Testament. Certain books, such as the gospels, acts, and most of the epistles of Paul had long been agreed upon. However a number of the books of the New Testament, most notably Hebrews, James, 2 Peter, 2 & 3 John, and Revelation remained hotly disputed until the canon was settled. They are, in effect, ‘New Testament deuterocanonicals.’ While Protestants are willing to accept the testimony of Hippo and Carthage (the councils they most commonly cite) for the canonicity of the New Testament deuterocanonicals, they are unwilling to accept the testimony of Hippo and Carthage for the canonicity of the Old Testament deuterocanonicals”.*

AKIN, Defending the Deuterocanonicals, sem data. Disponível em: <http://www.ewtn.com/library/ANSWERS/DEUTEROS.HTM>. Acesso em 30 jan. 2019.

¹⁹ Conforme a Bíblia Sagrada católica, publicada pela Editora Ave-Maria, 2014.

de percepção da narrativa. O espectador ou leitor casual se incomoda menos com o fato de existirem histórias mal explicadas ou períodos de transição que nunca foram apresentados. Ele tende a assumir que não viu o que ocorreu e ser esse o motivo de não conseguir entender, por exemplo, uma reviravolta brusca, enquanto que o fã está certo de ter visto tudo e culpa o produto por não mostrar as transições. [...] Enquanto um fã provavelmente buscará ter contato com qualquer forma de narrativa que remeta ao seu universo ficcional preferido, um espectador ocasional muitas vezes tomará conhecimento desse universo por um meio secundário, sem a pretensão de conhecer o ponto de partida (TOLEDO, 2012, p. 47).

De forma análoga ao cânone religioso, o cânone ficcional pode ser encarado como um conjunto de regras e acontecimentos diegéticos dentro de um determinado universo ficcional, sendo os textos canônicos os textos oficiais a serem estudados e respeitados pelos fãs. Assim, extensões narrativas que tenham sido desconsideradas recebem do público a designação de descanonizadas, caso tenham sido consideradas canônicas antes, ou simplesmente apócrifas, mantendo, muitas vezes, entre os próprios fãs o referencial original proveniente da nomenclatura teológica. O jargão está sempre presente em verbetes de enciclopédias *online* que lidam com o tema do conjunto de acontecimentos considerados verdadeiros dentro da narrativa.

A enciclopédia virtual sobre narrativas *TV Tropes*²⁰ lista como parte do verbete *Canon* (cânone) o seguinte:

Canonicidade, como se aplica a séries de televisão, é substancialmente diferente de sua contrapartida literária. Por exemplo, não há dúvida de que as histórias de Sherlock Holmes (as primeiras obras literárias não-bíblicas a que o termo foi aplicado) são canônicas: as escritas por Doyle são, todo o resto não é²¹ (2018).

A ideia de canonicidade referenciada direta e tão-somente à autoria não é realmente diferente da utilizada na religião, em que os textos considerados sagrados seriam provenientes de fonte divina. Os textos não inspirados seriam apócrifos justamente por uma questão (indireta) de autoria. O escritor espanhol Miguel de Cervantes teve uma continuação da história de seu Dom Quixote, não autorizada por ele, publicada na Espanha. O primeiro livro contendo as histórias do fidalgo havia sido publicado em 1605 e, como lembra Débora Finamore,

Embora o livro (essa primeira parte) fizesse enorme sucesso – só a Bíblia o ultrapassava em número de vendas –, quase dez anos se passaram sem que Cervantes desse ao público a prometida segunda parte. Nesse vácuo, um escritor de pseudônimo Alonso Fernández de Avellaneda publicou, em 1614, a continuação das aventuras de

²⁰ Disponível em: <http://tvtropes.org>. Acesso em: 02 jan. 2019.

²¹ Tradução nossa. No original: “*Canonicity, as it applies to television series, is substantially different from its literary counterpart. For example, there is no question of which Sherlock Holmes stories (the first non-biblical literary works to which the term was applied) are canonical: those written by Doyle are, everything else isn't*”.

dom Quixote e Sancho Pança. Mesmo sem a maestria do original, o texto apócrifo alcançou algum sucesso. Possivelmente movido por esta intrusão autoral, contra a qual o criador não poderia lutar, visto que o livro inautêntico fora publicado com a devida aprovação da Igreja e do Rei, Cervantes pôs-se a escrever a sua segunda parte, a qual veio a lume em 1615 (FINAMORE, 2016).

Cervantes, no prólogo da segunda parte da narrativa do cavaleiro da triste figura, reclama, cheio de indignação, que lhe tenham copiado a ideia e que não só não quer que isso aconteça novamente, como crê que o expediente diminua o valor da obra:

Esta segunda parte de d. Quixote que te ofereço é cortada do mesmo artifice e do mesmo pano que a primeira, e que nela te dou um d. Quixote dilatado, e finalmente morto e sepultado, por que ninguém se atreva a lhe levantar novos testemunhos, pois bastam os passados, e basta também que um homem honrado tenha dado notícia dessas discretas loucuras, sem querer de novo entrar nelas, pois a fartura das coisas, ainda quando boas, faz com que se não estimem, e a carestia (até das más) se estima algum tanto (CERVANTES, 2012, p. 40).

O autor parece dar a entender não apenas uma rixa por autoria aqui, mas também insinua que preferiria não ter escrito um segundo livro. Separar as histórias que foram escritas por Arthur Conan Doyle das que não foram, no entanto, não é uma tarefa tão fácil quanto a de notar o que o próprio autor tenha deixado como indicação, como ocorreu com Cervantes. Haining, na introdução de seu livro *The Final Adventures of Sherlock Holmes*, explica que

de acordo com o ponto de vista geralmente aceito, as Aventuras Completas de Sherlock Holmes consistem em sessenta casos - cinquenta e seis histórias curtas e quatro romances. [...] O que, de fato, Sir Arthur Conan Doyle nos deixou de seu investigador imortal foram setenta e dois itens que são todos essenciais para uma compreensão completa do gênio de Holmes [...]. A montagem desses itens raros e difíceis de obter naturalmente exigiu em si mesmo um trabalho considerável de detetive - tal era a sua obscuridade - e outros Sherlockianos na Grã-Bretanha e na América me ajudaram a que pudéssemos finalmente disponibilizar O cânone completo de Aventuras de Sherlock Holmes [...] que pode ser categorizado da seguinte forma:

1. Dois comentários de Conan Doyle sobre seu famoso detetive: *'The Truth about Sherlock Holmes'* e *'Some Personalia about Sherlock Holmes'*.
2. Duas paródias de Conan Doyle com Holmes: *'The Field Bazaar'* e *'How Watson Learned the Trick'*.
3. Dois casos de Sherlock: *'The Adventure of the Tall Man'* (completado por outro escritor) e *'The Case of the Man Who Was Wanted'* (que é objeto de alguma controvérsia quanto à autoria).
4. Duas histórias curtas de Conan Doyle, em que Holmes emerge como escritor de importantes cartas para a imprensa e que ajuda a resolver os mistérios desconcertantes.
5. Duas peças, um drama de um ato - *'The Crown Diamond'* - e um esboço de comédia - *'The Painful Predicament of Sherlock Holmes'* - no qual o ator William Gillette pode ter tido uma participação ativa.

6. Uma história precoce de Conan Doyle, *The Mystery of Uncle Jeremy's Household*, em que os protótipos de Holmes e Watson fazem seu arco; E um poema, *The Case of the Inferior Sleuth*, em que Conan Doyle se desassocia da visão de Holmes de outros detetives literários (HAINING, 1995, s/p).

Os exemplos acima não estão restritos à prosa literária, embora pudessem estar. O cânone ficcional se estabelece na construção do universo diegético, e não em um ou outro suporte. Mesmo no caso dos dois primeiros exemplos, em que Doyle tece comentários acerca de Holmes, sua personalidade e elementos desse tipo, embora não se tenha narrativa, propriamente, há o desvelamento oficial de componentes da construção da personagem. Dados oficiais relativos à diegese, provenientes do autor. Elementos canônicos, portanto.

Havia também uma quantidade de textos com Holmes e Watson como protagonistas escritos por outros autores. Alguns, como é mais comum hoje em dia, claramente identificados, e outros não. Cabia então aos leitores e, em especial, aos fãs e estudiosos fazer a diferenciação visando determinar o que ‘aconteceu realmente’ com a personagem e o que era apenas imitação, no sentido de ter sido produzido por quem leu o suficiente para imitar o estilo ou usar características principais das personagens, mas que não havia sido autorizado a isso.

Os sherlockianos em questão ficavam, portanto, na posição de perfuradores: tinham em mãos novos trechos de texto sem identificação de autoria, que promoviam com esta lacuna na identificação do escritor (identificação que, na leitura deles, apontaria automaticamente a veracidade ou não do cânone), o impulso da busca por mais informações, no texto e fora dele, a fim de cercar-se dos dados necessários para determinar se tais acontecimentos pertenciam ou não ao caso em questão – a vida real de Holmes e Watson –, ou seja, se os textos faziam ou não parte do conjunto canônico ficcional e se mereceriam, portanto, ser estudados como verdade diegética. Determinar se algum daqueles textos havia sido escrito por Doyle equivaleria a determinar se a história aconteceu realmente com as personagens.

Paul Cornell diz, também sobre a canonicidade ficcional e sua ausência em *Doctor Who* (idem, 1963-1989, 2005-):

Lá atrás nas brumas do tempo, os fãs de Sherlock Holmes pensaram que seria engraçado referir-se às histórias de Holmes escritas por Sir Arthur Conan Doyle como “parte do Cânone”. Eles estavam pensando nos livros que foram oficialmente declarados como parte da Bíblia. Eles, assim, confundiram duas coisas, e é culpa deles que nós estejamos em uma guinada linguística sobre isso desde então. O cânone a que se referiam foi decretado por autoridade, a autoridade teológica de um grupo do alto clero sobre quanta verdade e quanta *fanfiction* estavam contidas em um determinado proto-Evangelho. O Cânone das histórias de Sherlock Holmes, por outro lado, não foi

decidido pela autoridade sobre os fatos, mas pela autoridade autoral. Se Conan Doyle a escreveu, ela estava dentro. Se ele não o fez, ela estava fora. Fãs de Sherlock Holmes não poderiam ter debates sobre o que era e não era “canônico”. “Escrito por Conan Doyle” era o que sua nova versão de “canônico” significava.

Essa nova definição de “cânone” funciona bem se você está lidando com obras de um autor. Não funciona em absolutamente qualquer outro quadro. Doctor Who foi criado por muitas pessoas, durante um longo período de tempo, e elas não cooperavam. Não há nenhuma autoridade autoral e, eu vou chegar lá em um momento, nenhum conselho de Bispos²² (CORNELL, 2007, s/p.).

É importante que haja um “conselho de bispos” para determinar tudo aquilo que se passa no universo como canônico ou não, a não ser que haja um criador para resolver sozinho que só é canônico aquilo que ele próprio criou, ou alguém autorizado a criar em seu nome. Os bispos têm por função determinar o que é oficial ou não quando surgem tais dúvidas, ou mesmo autorizar quem porventura venha a criar e expandir um cânone após a ausência do criador original, seja por morte ou venda de direitos.

Em uma grande quantidade de casos, sobretudo na literatura, a aferição do cânone é feita bastando-se checar a autoria do texto, que era o que se buscava no caso de *Sherlock*. Mas, como se pode observar retomando a continuidade do texto do verbete *Canon* da enciclopédia *TV Tropes*,

Canonicidade, como se aplica a séries de televisão, é substancialmente diferente de sua contrapartida literária. Por exemplo, não há dúvida de que as histórias de Sherlock Holmes (as primeiras obras literárias não-bíblicas a que o termo foi aplicado) são canônicas: as escritas por Doyle são, todo o resto não é. A canonicidade na televisão funciona de maneira muito diferente, pois há muitos autores envolvidos. Obras não sancionadas oficialmente geralmente estão fora da canonicidade, mas o que permanece dentro é mais nebuloso. Material oficialmente licenciado, romantizações e livros extras usualmente não são considerados canônicos. Mesmo o material que foi ao ar pode ser excluído do cânone quando decretado pela Palavra de Deus [ou seja, do Autor]. A questão principal é que os cânones para trabalhos concluídos (especialmente aqueles com um único autor) são descritivos, enquanto as tentativas dos fãs de definir a canonicidade para trabalhos em andamento são prescritivos. Se

²² Tradução nossa. No original: “*Back in the mists of time, the fans of Sherlock Holmes thought it would be funny to refer to those stories about Holmes written by Sir Arthur Conan Doyle as being ‘part of the Canon’. They were thinking of the books that had been officially declared to be part of the Bible. They thereby confused two things, and it’s their fault we’ve been in a linguistic twist about this ever since. The canon they referred to was decreed by authority, the theological authority of a group of high clerics concerning how much truth and how much fan fiction was contained in a particular proto-Gospel. The Canon of Sherlock Holmes stories, on the other hand, wasn’t decided by authority after the fact, but by authorial authority. If Conan Doyle wrote it, it was in. If he didn’t, it was out. Sherlock Holmes fans could have no debates about what was and wasn’t ‘canonical’. ‘Written by Conan Doyle’ was what their new version of ‘canonical’ meant.*

That new definition of ‘canon’ works fine if you’re dealing with works by one author. It works not at all in any other frame of reference. Doctor Who was created by many people, over a long period of time, and they did not cooperate. There is no authorial authority, and, as I’ll get to in a moment, no council of Bishops”.

um fato é canônico, você não tem permissão para contradizê-lo. O conceito de canonicidade é quase inteiramente uma invenção do *fandom*²³ (2018, s/p.).

Normalmente, quanto maior é o número de autores, mais complexa fica a determinação da canonicidade. Se forem acrescentadas versões licenciadas, a dificuldade aumenta, pois pouco controle se tem sobre os rumos narrativos de produtos licenciados para produção fora dos núcleos originais. O escritor, sendo o criador da obra, tem a vantagem de poder remodelar o cânone conforme sua vontade, coisa que os fãs jamais poderiam. Isso faz com que o controle (no sentido da catalogação) do que é ou não canônico, em geral, seja muito mais uma preocupação do *fandom*, o coletivo de fãs, que do autor. Identificada a autoria de uma obra literária, por exemplo, falar-se-ia automaticamente em material canônico. Já a canonicidade televisiva é construída, geralmente, com uma equipe de roteiristas que, embora guiados por um ou dois *showrunners* (produtores que determinam o curso da história), constroem coletivamente o cânone. É frequente que uma série comece com um grupo de roteiristas que vá se modificando no decorrer das temporadas²⁴. Assim, a identificação da canonicidade não consiste, nestes casos, na determinação de quem foi que escreveu o quê, mas na consistência e coerência dos comportamentos dos personagens e desenvolvimento do cenário e mitologia estabelecidos previamente dentro desta propriedade intelectual, seja ela uma franquia de entretenimento, uma única série ou novela, ou ainda uma extensão narrativa que expande um fragmento audiovisual em outro meio. Enquanto um autor (supostamente) sabe o que pretende construir em sua trama seriada de mistério, os fãs só podem tentar juntar fragmentos, catalogá-los e esforçar-se para fazê-los se encaixarem de maneira uniforme. Eles buscam catalogar e compreender com máxima riqueza de detalhes todo dado fornecido por qualquer suporte oficial da diegese. Mais do que suspender a descrença para receber as informações necessárias para a construção mental da história, os fãs têm a pretensão de antecipar-se a ela, teorizando e construindo cenários do

²³ Tradução nossa. No original: “*Canonicity, as it applies to television series, is substantially different from its literary counterpart. For example, there is no question of which Sherlock Holmes stories (the first non-biblical literary works to which the term was applied) are canonical: those written by Doyle are, everything else isn't. Television canonicity works much differently, as there are many authors involved. Works not officially sanctioned are generally outside of canonicity, but what remains inside is more nebulous. Officially licensed material, novelizations and tie-in novels are not usually considered canonical. Even broadcast material can be excluded from the canon when decreed by Word of God. The primary issue is that canons for completed works (especially with a single author) are descriptive, whereas fans' attempts to define canonicity for ongoing works are prescriptive. If a fact is canonical, you are not allowed to contradict it. The concept of canonicity is almost entirely an invention of fandom*”.

²⁴ Para a descrição detalhada de um caso, ver *HOMENS DIFÍCEIS* – os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias, de Brett Martin (2014), em especial o cap. 8 – *Ser o Chefe* (p. 195-214).

que deverá ocorrer em seguida de forma às vezes competitiva dentro das comunidades e fóruns de discussão da história.

Foucault resgata São Jerônimo, em “*O que é um autor?*”, para apontar como funcionavam as checagens de autoria:

[P]ara "encontrar" o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas bastante próximos da exegese cristã, quando ela queria provar o valor de um texto pela santidade do autor. Em ‘*De viris illustribus*’, São Jerônimo explica que a homonímia não basta para identificar legitimamente os autores de várias obras: indivíduos diferentes puderam usar o mesmo nome, ou um pode, abusivamente, tomar emprestado o patronímico do outro. O nome como marca individual não é suficiente quando se refere à tradição textual. Como, pois, atribuir vários discursos a um único e mesmo autor? Como fazer atuar a função autor para saber se se trata de um ou de vários indivíduos?

São Jerônimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores a morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos) [...].

Após o século XVIII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada. No entanto, levando em conta as modificações históricas em curso, não há nenhuma necessidade de que a função-autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência (FOUCAULT, 2016, p. 277; 285).

Assim, conclui Foucault:

Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função autor (FOUCAULT, 2016, p. 278).

Verificação de canonicidade ficcional e de autoria são em princípio questões coincidentes em alguns pontos, como foi mencionado anteriormente no caso dos fãs de Sherlock Holmes, mas não são características obrigatoriamente atreladas para o reconhecimento da canonicidade ficcional por parte dos fãs.

Dos quatro itens usados para determinar autoria perante a crítica moderna, sugeridos por São Jerônimo, apenas o segundo item (a não contradição do conjunto) é coincidente com a aceitação da existência de um cânone ficcional por parte dos fãs contemporâneos de séries

televisivas. A coesão e a coerência são prezadas especialmente para poder manter o conjunto daquela realidade diegética, composta peça a peça do agrupamento da obra. Ainda assim, a não contradição do conjunto abarcaria apenas aquilo que se remete a uma propriedade intelectual específica, e não à obra toda de um autor. Além disso, seria necessário o reconhecimento por parte de alguma autoridade (os bispos do assunto) para admitir a chancela do cânone, mas não necessariamente em função da autoria.

Não são fundamentais para que isso aconteça nenhum dos outros três itens elencados por Jerônimo. A variação de qualidade não exclui automaticamente do cânone nada que a editoria declarar que é oficial, por exemplo. É nítido que os preceitos a serem seguidos para a determinação de autoria seriam aplicados apenas em casos em que tal autoria estivesse sob dúvida, mesmo que apresentada sob o nome do autor de referência; A variação de qualidade entre capítulos, ou mesmo entre um filme e outro não só não é rara, como poderia ser chamada de frequente, e ainda assim tal mudança de patamar de qualidade não descanonizaria automaticamente nenhuma peça do conjunto. É possível, certamente, que uma franquia perca uma peça anteriormente considerada canônica porque esta acabou não se encaixando no conjunto, mas em geral o processo não é determinado – em última instância – pelos leitores, espectadores ou fãs, e sim por manifestação por parte dos detentores oficiais dos direitos sobre a franquia. Eventualmente isso é feito pelo autor ou autores – George Lucas manifestou-se em várias ocasiões acerca de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977-) – ocasionalmente seus herdeiros, como no caso dos Tolkien, ou mesmo a empresa dona dos personagens, como ocorre com Marvel Comics, DC Comics ou Disney. Nem mesmo a unidade, estilística ou de suporte, é necessária para o reconhecimento de cânone ficcional; e, certamente, nem o fato de uma obra suplantar no tempo o período de vida de seu autor. Embora o cânone em sua origem seja propriedade e domínio do autor, o que ocorre após publicações, licenciamentos, transmediações, adaptações ou, até, do falecimento do autor é fenômeno distinto. O autor é da ordem da divindade, mas os *showrunners* são da ordem da igreja, e estes vão determinar o cânone oficial a ser seguido pela audiência.

René Goscinny e Albert Uderzo são os criadores de *Astérix, o Gaulês*. Goscinny fez o argumento dos 24 álbuns que Uderzo desenhou entre 1961 e 1979, o último destes já após o falecimento precoce do escritor em 1977. O desenhista publicou trabalhando sozinho, até se aposentar, mais dez álbuns. Mas há outros três, mais recentes, com argumento de Jean-Yves Ferri e desenhos de Didier Conrad, produzidas depois que “Albert Uderzo, ilustrador e, desde

1977, único criador da série de livros Asterix, aposentou-se e vendeu seus direitos à Hachette Livre”²⁵ (LEZARD, 2009). *Astérix entre os Pictos* (2013), *O Papiro de César* (2015) e *Astérix e a Transitálica* (2017) são todos canônicos, muito embora não tenham sido escritos por nenhum de seus criadores. Exemplo similar ocorre com as publicações do *Superman* pela DC Comics após a compra da personagem pela editora, sem que tenham sido escritas ou idealizadas por Jerry (Jerome) Siegel e Joe (Joseph) Shuster, os criadores do kryptoniano que venderam seus direitos sobre ele em 1938. Ambos trabalharam junto à DC Comics até 1946, quando questionaram na justiça a venda feita oito anos antes, “recebendo 100 mil dólares por assinarem um acordo em que desistiam de no futuro reclamar seus direitos sobre *Super-Homem* e *Superboy*” conforme relata o pesquisador de quadrinhos Waldomiro Vergueiro ao portal de cultura pop Omelete (2006, s/p).

Trazendo mais uma vez a situação para os exemplos do audiovisual, há o filme *Liga da Justiça* (*Justice League*, Zack Snyder, 2017). Snyder é o autor do filme²⁶. O diretor, no entanto, foi demitido antes da distribuição do filme, supostamente em função de seu corte ser longo e, segundo o jornalista Matt Goldberg, descrito como “inassistível”²⁷. O filme foi distribuído nas salas de cinema em uma versão mais curta e, talvez também em função disso, com uma quantidade bem menor de referências. A existência desta outra versão, frente a um filme que não agradou fortemente o público, levou muitos fãs a solicitar um novo lançamento da obra, com a visão de Snyder²⁸. O corte não foi lançado, mas isso não impediu Snyder de manifestar-se inúmeras vezes acerca da obra que teria sido, ou o que ele quis dizer com esta ou aquela cena. Snyder foi demitido da franquia, seu filme não foi lançado acompanhando sua concepção, e ele continua manifestando-se como o dono daquela verdade; mas a verdade oficial, esta pertence à Warner Bros./DC Comics, os equivalentes ao concílio de bispos e autoridades eclesiais que determinam quais são os fragmentos da manifestação divina que devem ser

²⁵ Tradução nossa. No original: “Albert Uderzo, illustrator and, since 1977, only begetter of the Asterix series of books, has retired and sold his rights to Hachette Livre”. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/jan/16/asterix-sylvie-uderzo-le-monde>. Acesso em: 12 dez. 2018.

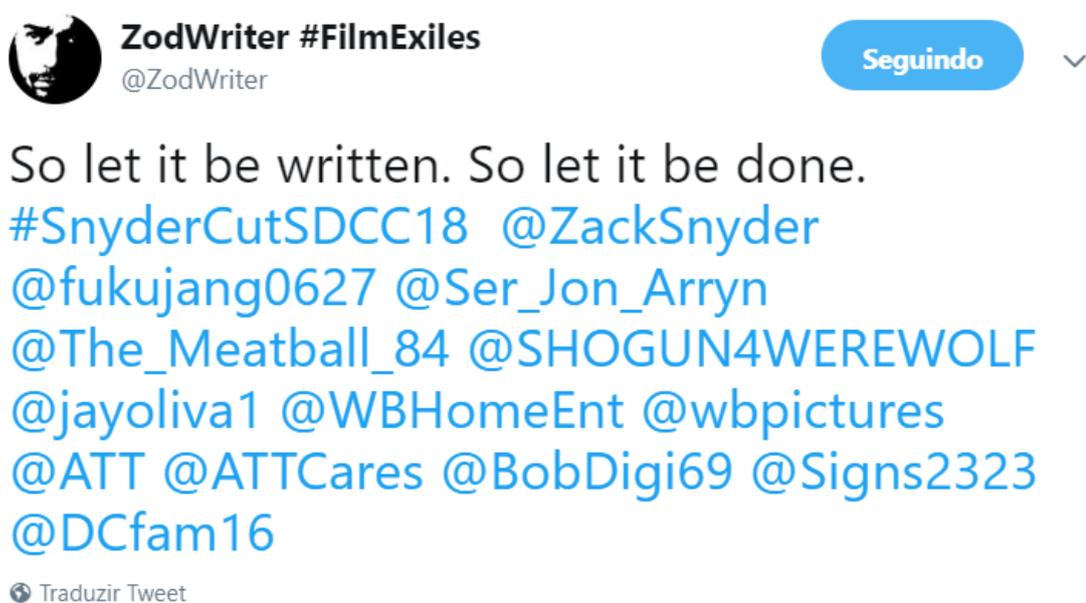
²⁶ No âmbito do cinema, geralmente o diretor é considerado o autor do filme, embora a atribuição por vezes provoque controvérsias por oposição à ideia do roteirista como autor. Zack Snyder é tanto diretor quando o criador da história original do filme, embora não o redator da versão final do roteiro.

²⁷ Disponível em: <http://collider.com/zack-snyder-fired-from-justice-league/#images>. Acesso em: 09 dez. 2018.

²⁸ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/liga-da-justica/liga-da-justica-parte-1/liga-da-justica-fas-fazem-protesto-em-frente-a-warner-bros-para-exigir-corte-de-zack-snyder>. Acesso em: 09 dez. 2018.

entendidos como sacros. O jornalista Ben Fritz, do Wall Street Journal, acompanhou as manifestações de fãs do diretor e destacou o *tweet* de “um discípulo de Snyder que recentemente twittou uma versão alterada de uma pintura de Jesus dando seu Sermão da Montanha, substituindo o filho de Deus pelo diretor que segurava um DVD de ‘Liga da Justiça’ versão de Snyder”²⁹ (FRITZ, 2018). A postagem a seguir diz “Então deixe que seja escrito. Então deixe que seja feito.”, acompanhada da hashtag oficial da manifestação em favor da liberação do corte durante a Comic Com de San Diego de 2018 (#SnyderCutSDCC18), do perfil do diretor no Twitter e outros apoiadores (Fig.1). Anexada à mensagem está a imagem, conforme a Figura 2:

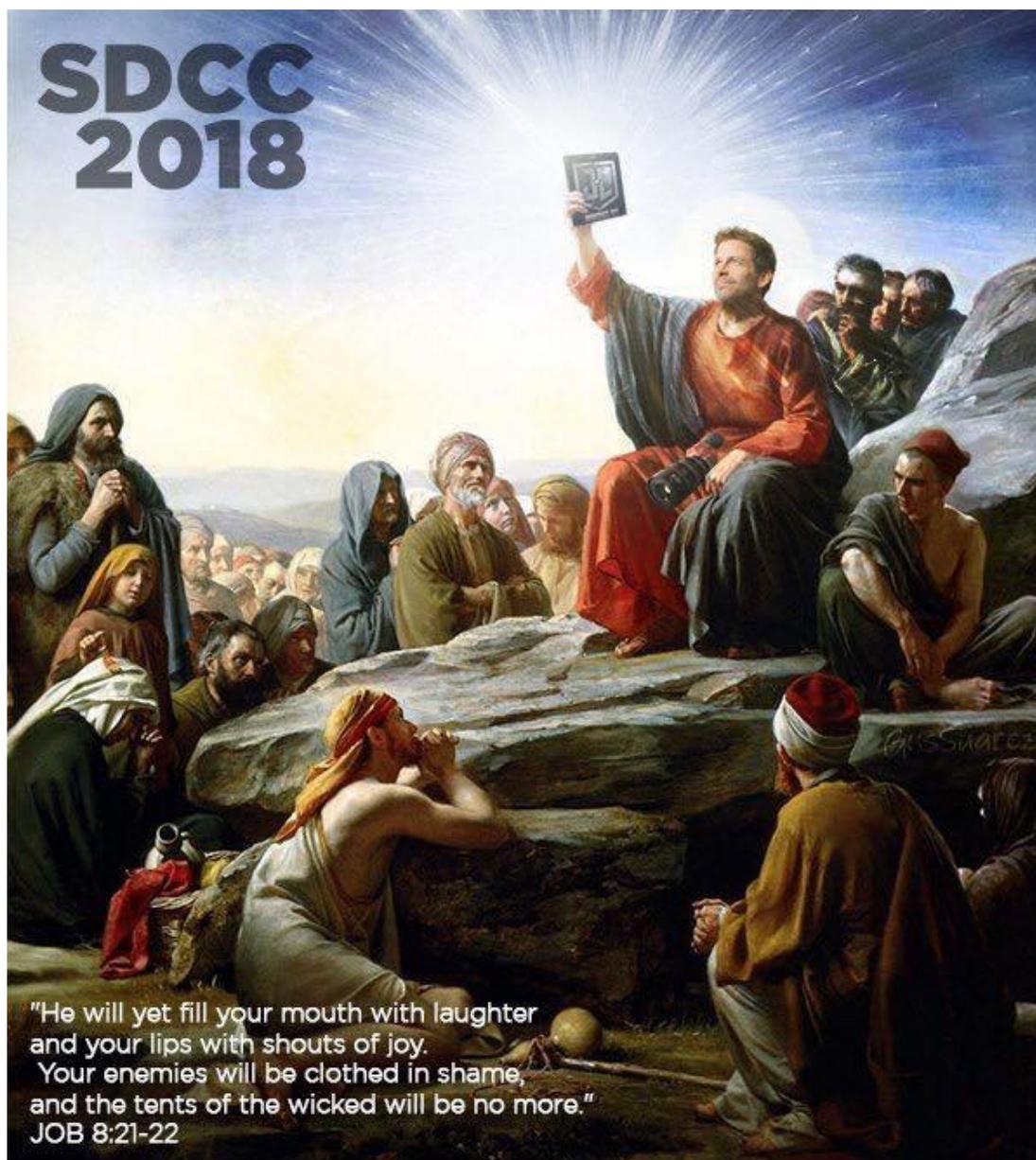
FIGURA 1 - Texto do *tweet* de @ZodWriter



Fonte: Perfil @ZodWriter em www.twitter.com

²⁹ Tradução nossa. No original: *One Snyder disciple recently tweeted an altered version of a painting of Jesus giving his Sermon on the Mount, replacing the son of God with the director holding a “Justice League” Snyder cut DVD.* Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/holy-directors-cut-batman-devoted-fans-demand-a-new-version-of-a-superhero-flop-1532011378>. Acesso em: 09 dez. 2018.

FIGURA 2 - Imagem anexada ao texto do mesmo *tweet*



Fonte: postagem no Twitter

Na imagem³⁰ é possível ler no canto inferior os versículos 21 e 22 do capítulo oito do Livro de Jó: “Ele ainda encherá tua boca de risos e teus lábios com gritos de alegria. Teus inimigos serão envoltos em vergonha, e as tendas dos ímpios não mais existirão.”³¹

³⁰ Disponível em: https://twitter.com/ZodWriter/status/1016685479511683073?mod=article_inline. Acesso em: 17 jan. 2019.

³¹ Tradução nossa.

Em que pese a relação traçada pelos fãs entre a aguardada revelação da verdade por seu autor e as religiões cristãs, a Warner Bros. optou por não trabalhar com esta verdade. Assim, o cânone oficial do universo da DC Comics nos cinemas continua sendo o divulgado e distribuído originalmente, ignorando-se o que possa ser dito por Snyder nas redes sociais.

Há outro caso, que ajuda a ilustrar a relação entre a posse da verdade e a autoria, e que ocorreu com a escritora LJ Smith e sua obra *Diários do Vampiro* (*The Vampire Diaries*, SMITH, 1991-). Ela foi criadora da série literária, mas foi contratada para criá-la sob um contrato que especificava que ela não tinha direitos autorais sobre a obra. Após duas décadas escrevendo os livros, a autora foi demitida e um novo escritor foi contratado para remodelar a série de livros, deixando-a mais próxima das histórias da série de TV. Porém, a Editora, detentora dos direitos, optou por continuar lançando os livros utilizando o nome de LJ Smith. Nesse caso, “Smith” continua sendo a figura responsável pelo cânone dos livros, mesmo que essa “identidade” não seja ocupada pela mesma pessoa que criou o universo diegético. Porém, LJ Smith (a verdadeira), encontrou um jeito de continuar escrevendo, por meio do Kindle Worlds, programa da Amazon que permite que escritores publiquem suas *fanfictions* sem problemas legais, já que a empresa possui permissão de *copyright* dos editores originais e dividem os *royalties* entre eles. Assim, LJ Smith escreve *fanfictions* da própria obra que criou. Os fãs podem optar por concluir a leitura das histórias dos personagens de *The Vampire Diaries* contadas pela criadora, mas a canonicidade dessas histórias não é reconhecida pelos donos dos direitos da obra e, portanto, não é divulgada como a versão oficial.

Há ainda o caso de *Star Wars - Knights of the Old Republic II: The Sith Lords*, jogo lançado em 2004 e desenvolvido pela Obsidian Entertainment, sequência do aclamado jogo que utiliza o universo de *Star Wars*, porém milhares de anos antes das histórias conhecidas através do cinema. Devido ao sucesso do primeiro jogo, o desenvolvimento desta versão II foi acelerado, assim como seu lançamento. Isso acabou ocasionando um jogo elogiado pela evolução da jogabilidade, mas que não alcançou a qualidade narrativa de sua versão anterior, em decorrência de um terceiro ato muito acelerado e com várias lacunas narrativas não intencionais. Não levou muito tempo para que os fãs encontrassem, escondidos nos códigos de programação do jogo, conteúdos inacabados, com trechos da narrativa que foram deixados de fora, diálogos e finais mais satisfatórios, na visão deles do que os que foram utilizados oficialmente. Estes fãs então tomaram para si o trabalho de restaurar parte desse trabalho inacabado e, em 2012, lançaram uma modificação para o jogo chamada de “*Restored Content*”,

com parte do final que não havia sido utilizado³². Porém, mesmo que os fãs tenham restaurado ou completado partes criadas pelos autores do jogo, foi decidido pelos desenvolvedores (por razões que se sobrepuseram às escolhas narrativas, como motivos mercadológicos) que tais conteúdos ficassem de fora. Se o resultado não foi aprovado pelos fãs, ainda assim são os desenvolvedores os donos daquele cânone e, apesar do trabalho destes perfuradores, o resultado é entendido como uma *fanfiction* feita em cima de trechos apócrifos de programação.

A aproximação do uso de terminologia religiosa é onipresente neste assunto. Permeia a citação da Enciclopédia *TV Tropes*, quando se fala em “Palavra de Deus” para designar o que o autor diz sobre a obra: “Mesmo material televisivo pode ser excluído do cânone quando decretado pela Palavra de Deus” (2017, s/p.). O guia utilizado por realizadores de ficção onde constam as normas que delimitam o que faz ou não parte daquele universo narrativo criado por eles, ou mesmo quais regras e leis da física (e/ou metafísica) aplicam-se ali, recebe a denominação de *story bible*, a “bíblia da história” (também referida como *universe bible*, *show bible* ou apenas *bible*). Este termo, “bíblia”, é de uso comum na indústria audiovisual, sendo adotado pela entidade *Writers Guild Of America* como uma definição ampliada do conceito de “formato” para obras seriadas:

O termo "formato" significa uma apresentação escrita composta pelo seguinte:

a. Quanto a séries de arco serial ou episódico, tal formato estabelece a estrutura dentro da qual as personagens centrais irão operar e qual estrutura pretende ser repetida em cada episódio; o cenário, o tema, a premissa ou a história geral da série de arco serial ou episódico proposta; e as personagens principais que são distintas e identificáveis, incluindo caracterizações detalhadas e a interação dessas personagens. Também pode incluir uma ou mais linhas de história sugeridas para episódios individuais.

b. Quanto a uma série de partes múltiplas que conta uma história completa como "*Rich Man, Poor Man*" (Livro I) ou "*Raízes*" ou uma série em horário nobre, como "*Um Homem e Dez Destinos*", tal como descrito em a. acima, tal formato deve ser chamado de “**bíblia**” [grifo nosso] se, adicionalmente, por solicitação ou sob instruções da Empresa, ele contiver todas as seguintes características e requisitos:

(1) For muito mais detalhado do que um formato tradicional, e incluir o contexto, a estrutura e as premissas centrais, os temas e a progressão da série multi-partes ou serial.

(2) Ele estabelece um desenvolvimento detalhado da história global para a série de várias partes ou para a primeira temporada da série (ou um período menor que pode ser contratado com o escritor) e inclui linhas de história detalhadas para (a) todos os

³² Disponível em: <https://www.digitaltrends.com/gaming/star-wars-knights-of-the-old-republic-ii-completed-by-fans-8-years-after-release/>. Acesso em: 06 jan. 2019.

episódios projetados da série de várias partes ou (b) a maioria dos episódios projetados para a primeira temporada de transmissão da série (ou um período menor que pode ser contratado com o escritor).

(3) As personagens devem ser não apenas distintas e identificáveis, mas devem ser apresentadas com descrições e caracterizações detalhadas³³ (WRITERS, 2011, p. 22-23)

A roteirista de televisão Jane Espenson³⁴ responde, em postagem de seu *blog*, dúvidas sobre bíblias de séries, e refere que, em sua experiência, as bíblias são muito mais frequentemente guias usados no início da série do que compilações atualizadas a cada episódio:

[Julie, leitora do blog,] quer saber como elas são organizadas, o que exatamente elas são, se elas são publicadas para o público em geral, se elas são atualizadas à medida que o programa continua, etc. Essas são todas ótimas perguntas.

A minha impressão é que isso varia. Nem todos os shows têm bíblias e, quando o fazem, podem parecer muito diferentes. Não existe um formato padrão. Na verdade, não existe uma função padrão.

Uma vez, anos atrás, pus as mãos em uma cópia da bíblia de “Frasier”, e foi um documento maravilhoso e meticuloso que foi escrupulosamente mantido para refletir tudo o que se sabia sobre os personagens e sua história. Se algo foi estabelecido no ar – o nome da mãe de Frasier, professor favorito de Niles, o bar favorito de Martin, refletiu-se na bíblia, que serviu de recurso para os escritores manterem tudo consistente. Lembro-me com particular prazer de uma lista de alergias alimentares de Maris que devia ter uns cinquenta itens.

³³ Tradução nossa. No original: “The term ‘format’ means a written presentation consisting of the following:

a. As to a serial or episodic series, such format sets forth the framework within which the central running characters will operate and which framework is intended to be repeated in each episode; the setting, theme, premise or general story line of the proposed serial or episodic series; and the central running characters which are distinct and identifiable, including detailed characterizations and the interplay of such characters. It also may include one or more suggested story lines for individual episodes.

b. As to a multi-part series telling a complete story such as “Rich Man, Poor Man” (Book I) or “Roots” or a prime time serial, such as “Executive Suite,” such format as described in a. above shall be called a “bible” if, in addition and at the request or upon the instructions of the Company, it contains all of the following characteristics and requirements:

(1) It is in much greater detail than a traditional format, and includes the context, framework, and central premises, themes and progression of the multi-part series or serial.

(2) It sets forth a detailed overall story development for the multi-part series or for the first broadcast season of the serial (or such lesser period as may be contracted for with the writer) and includes detailed story lines for (a) all of the projected episodes of the multi-part series or (b) most of the projected episodes for the first broadcast season of the serial (or such lesser period as may be contracted for with the writer).

(3) The characters must be not only distinct and identifiable, but must be set forth with detailed descriptions and characterizations.”

³⁴ Cujas experiências como roteirista incluem *Jornada nas Estrelas: Deep Space Nine* (*Star Trek: Deep Space Nine*, em 1993), *Buffy*, *a caça vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, de 1998 a 2003) e *Battlestar Galactica* (idem, de 2004 a 2009).

Essa é a única bíblia que eu vi que funcionou desse jeito, no entanto. [...] As outras que encontrei (e foram só algumas) geralmente foram documentos de vendas usados para ajudar uma rede ou estúdio de televisão a entender um novo programa e às vezes são dadas a novos escritores quando se juntam à equipe, pelo mesmo motivo. Elas discutem os personagens, especialmente suas histórias pregressas e o mundo do programa. Na versão do documento de vendas, essencialmente um discurso amplamente expandido, pode haver uma discussão das linhas de trama projetadas para o futuro do show, talvez na forma de “a primeira temporada será sobre...”. Mas, uma vez que os programas muitas vezes decolam em direções inesperadas, esse tipo de recurso é rapidamente desatualizado e irrelevante. É possível que uma bíblia possa conter alguma bomba de informações sobre a forma como o criador prevê o final da série, mas como tudo está sujeito a mudanças, essa bomba pode ser um fracasso. Especialmente se o pavio estiver aceso muitos anos antes.

Não vi esse tipo de bíblia ser atualizada à medida que uma série continua³⁵ (ESPENSON, 2008, s/p.).

Na franquia do universo de *Guerra nas Estrelas*, por exemplo, havia um profissional com o título de “*continuity database administrator*”, algo como administrador do banco de dados de continuidade, uma espécie de bíblia digital e atualizável das informações sobre o universo diegético, expansões e licenciamentos. Mas, mantendo uma alegoria interna da própria mitologia de *Guerra nas Estrelas*, eles não chamam este registro de bíblia, e sim de Holocron (cristais com registros históricos e didáticos em formato holográfico mantidos por Jedi e por Sith e ativados com o uso da Força).

³⁵ Tradução nossa. No original: “*Gentle Reader Julie in New Jersey writes in to ask about show bibles. She wants to know how they’re organized, what exactly is in them, whether they’re ever published for the general public, whether they’re updated as the show continues, etc. These are all great questions.*”

My impression is that this varies. Not all shows have bibles, and when they do, they can look very different. There is no standard format. In fact, there is no standard function.

Once, years ago, I got my hand on a copy of the “Frasier” show bible, and it was a wonderful and meticulous document that was scrupulously maintained to reflect everything known about the characters and their history. If something was established on air — the name of Frasier’s mother, Niles’ favorite professor, Martin’s favorite bar, it was reflected in the bible which then served as a resource for the writers to keep everything consistent. I remember with particular delight a list of Maris’ food allergies that must have been fifty items long.

That’s the only bible I’ve seen that worked that way, though. (It may be a half-hour vs. hour distinction.) The other ones I’ve come across (and there have only been a couple) have generally been sales documents used to help a television network or studio understand a new show, and are sometimes given to new writers as they join the staff, for the same reason. They discuss the characters, especially their back stories, and the world of the show. In the sales document version, essentially a much-expanded pitch, there may be a discussion of plot lines projected into the future of the show, perhaps in the “season one will be about...” form. But since shows often take off in unexpected directions, this kind of feature is quickly outdated and irrelevant. It’s possible that a bible may contain some firecracker of information about the way the creator envisions the eventual end of the series, but since everything is subject to change, that firecracker may be a dud. Especially if the fuse was lit many years earlier.

I haven’t seen this kind of bible get updated as a show continues”.

Há aqui uma clara distinção a ser feita, no entanto, já que a *story bible*, em todos estes casos, é um guia sobre o universo diegético, um paratexto, e não a própria compilação de seus textos oficiais, como são as bíblias teológicas. Essa aproximação entre o fã de ficção e as pessoas religiosas é um lembrete de que os fãs levam realmente suas discussões e deduções muito a sério, como se a vida eterna dependesse disso, ou se só assim pudessem alcançar a paz de espírito. Assim como existem espectadores não fãs, que estariam mais próximos dos religiosos não praticantes, há os fanáticos. Para estes, as discussões são profundas e intensas, como se delas dependesse o futuro do universo. Cabe recordar que há nos Estados Unidos uma igreja Jedi³⁶, assim reconhecida, derivada dos ensinamentos Jedi de *Guerra nas Estrelas*. Mesmo em casos menos extremos do que a configuração de uma entidade religiosa oficial, a construção mitológica dita ou identifica comportamentos do *fandom*. Identificar equivocadamente a Casa à qual um fã de Harry Potter “pertence” é ofensa grave.

O rigor utilizado por estes fanáticos em embates por divergências de opinião proporciona debates realmente aprofundados a respeito não só da história em questão, mas também de narrativa, psicologia, física ou mesmo cartografia relativa ao universo. Este viés de leitura sugere que um maior ou menor respeito à canonicidade ficcional nas peças produzidas à guisa de extensão narrativa influenciaria, então, os rumos e a intensidade das discussões e debates sobre a obra, debates estes que muitas vezes são o próprio canal de entrada de novos espectadores para um universo narrativo.

O cânone ficcional e o hipotético respeito ou não a ele por parte de uma adaptação ou de uma extensão narrativa tem pouca ou nenhuma relevância para os não fãs; assim, quando se discute aqui a preocupação a esse respeito, ou que efeitos têm um maior ou menor atrelamento entre narrativas, esses efeitos dizem respeito direto aos fãs em especial, tanto quanto é muito mais relevante a canonicidade religiosa para o fiel praticante.

Para os fãs, a segurança do respeito ao cânone que uma adaptação ou extensão narrativa traz é um estímulo à possibilidade de um investimento de tempo e energia na tentativa de se solucionar um enigma, teorizar sobre histórias de mistério ou *puzzles*, caso contrário a leitura seria a mesma de um embuste ideológico. Seria algo da ordem do inconcebível, por exemplo,

³⁶ Disponível em <https://www.jedichurch.org/> e também em <https://www.facebook.com/groups/28586881121/>. Acesso em: 15 Dez. 2018.

buscar para uma história oficial de Sherlock Holmes da qual só se conheça a primeira metade, a solução em um texto de *fanfiction*, por melhor escrito que este seja. Há que se conhecer a resposta oficial; o que, “na verdade”, aconteceu; resposta esta que só pode ser conhecida através de um texto canônico, o que a *fanfiction* não é, a não ser que os detentores da autoridade sobre o cânone determinem o contrário.

É importante ressaltar, em mais um paralelo com a religião, que os quatro evangelhos do novo testamento da bíblia católica são todos entendidos como canônicos, embora não repitam a narrativa de forma idêntica entre si (evidentemente, se fossem reiteraões não seriam necessários quatro livros). A essência por trás dos livros é a mesma de forma geral, levando o leitor a ver quatro pontos de vista distintos sobre os mesmos “fatos e verdades diegéticas”, mas sem contestar que as quatro são versões oficiais do que deve ser entendido como legítimo, na opinião dos detentores autorizados do poder sobre o cânone, ou seja, as autoridades religiosas das mais altas hierarquias.

Seguem-se quatro trechos, provenientes dos quatro evangelhos canônicos da Bíblia católica (BÍBLIA, 1995)³⁷ nos quais se conta a morte de Jesus. Há nestes trechos situações narradas de forma um pouco distinta, seja pelo enfoque principal, dado à construção de um perfil mais divino ou mais humano, seja na escolha de menções mais naturais ou mais sobrenaturais.

Em *Mateus*, capítulo 27, versículos de 45 a 54:

E desde a hora sexta houve trevas sobre toda a terra, até à hora nona.

E perto da hora nona exclamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lamá sabactâni; isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?

E alguns dos que ali estavam, ouvindo isto, diziam: Este chama por Elias,

E logo um deles, correndo, tomou uma esponja, e embebeu-a em vinagre, e, pondo-a numa cana, dava-lhe de beber.

Os outros, porém, diziam: Deixa, vejamos se Elias vem livrá-lo.

E Jesus, clamando outra vez com grande voz, rendeu o espírito.

³⁷ Todos os trechos a seguir foram retirados da *Bíblia Almeida Corrigida e Revisada Fiel*, tradução de João Ferreira de Almeida, 1995.

E eis que o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo; e tremeu a terra, e fenderam-se as pedras;

E abriram-se os sepulcros, e muitos corpos de santos que dormiam foram ressuscitados;

E, saindo dos sepulcros, depois da ressurreição dele, entraram na cidade santa, e apareceram a muitos.

E o centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto, e as coisas que haviam sucedido, tiveram grande temor, e disseram: Verdadeiramente este era o Filho de Deus.

Em *Marcos*, capítulo 15, versículos de 33 a 39:

E, chegada a hora sexta, houve trevas sobre toda a terra até a hora nona.

E, à hora nona, Jesus exclamou com grande voz, dizendo: Eloí, Eloí, lamá sabactâni? que, traduzido, é: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?

E alguns dos que ali estavam, ouvindo isto, diziam: Eis que chama por Elias.

E um deles correu a embeber uma esponja em vinagre e, pondo-a numa cana, deu-lho a beber, dizendo: Deixai, vejamos se virá Elias tirá-lo.

E Jesus, dando um grande brado, expirou.

E o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo.

E o centurião, que estava defronte dele, vendo que assim clamando expirara, disse: Verdadeiramente este homem era o Filho de Deus.

Em *Lucas*, capítulo 23, versículos de 44 a 48:

E era já quase a hora sexta, e houve trevas em toda a terra até à hora nona, escurecendo-se o sol;

E rasgou-se ao meio o véu do templo.

E, clamando Jesus com grande voz, disse: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito. E, havendo dito isto, expirou.

E o centurião, vendo o que tinha acontecido, deu glória a Deus, dizendo: Na verdade, este homem era justo.

E toda a multidão que se ajuntara a este espetáculo, vendo o que havia acontecido, voltava batendo nos peitos.

Em *João*, capítulo 19, versículos de 28 a 30:

Depois, sabendo Jesus que já todas as coisas estavam terminadas, para que a Escritura se cumprisse, disse: Tenho sede.

Estava, pois, ali um vaso cheio de vinagre. E encheram de vinagre uma esponja, e, pondo-a num hissopo, lha chegaram à boca.

E, quando Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito.

Há aqui um conjunto de textos que narra o mesmo episódio de maneiras distintas. Sendo cada um deles parte do cânone, todos integram o conjunto de “verdades oficiais” reunidas na bíblia católica. É importante ressaltar, para efeitos de comparação entre a construção deste cânone de textos religiosos e o do que chamamos de cânone ficcional, que as pequenas diferenças nas escolhas de elementos presentes em cada uma das quatro narrações poderiam evocar questionamentos acerca dos detalhes de cada trecho, visando focar os elementos distintos que poderiam levar a uma conclusão de inconsistência dos relatos. No entanto, assim como nas franquias com múltiplas menções a um mesmo trecho, quando há incoerência entre fontes canônicas de informação, entram em cena dois efeitos: a suspensão da descrença e a construção da crença. O primeiro caso refere-se especificamente a uma construção ficcional, formulada por Coleridge, que não poderia ser mais célebre entre os intelectuais para indicar o fenômeno que ocorre com o ouvinte, leitor ou espectador da ficção. Um desses intelectuais foi Umberto Eco:

a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (ECO, 1999, p. 81).

Esta é uma situação comum para a fruição das obras ficcionais e que separa os céticos dos leitores imersos. O respeito ao acordo impedirá, por exemplo, que alguém reclame que cavalos não têm asas ao ver na tela do cinema uma representação do Pégaso. Janet Murray, no entanto, revê os elementos da fórmula de Coleridge, que durante quase dois séculos parecia dar conta do fenômeno da recepção ficcional, falando sobre uma construção ativa da crença ao invés da tácita aceitação proposta pela suspensão da descrença. Murray aponta que nosso desejo de experimentar a imersão nos leva a usar “nossa inteligência para reforçar ao invés de questionar a realidade da experiência” (2003, p. 110). Uma vez determinado um conjunto de elementos ditos canônicos, ainda que estes se contraponham, os espectadores propensos à imersão farão esforços para justificar que todos os trechos sejam coerentes, ou porque sejam complementares, ou porque sejam relatos subjetivos, ou ainda, porque alternem-se como realidade.

Tal funcionamento, de exercitar a cognição de forma a tornar possível (ou verossímil, ou crível) que um conjunto de elementos desencaixados forme uma malha coesa, é o mesmo que muitas vezes é usado nas investigações detetivescas ou nas pesquisas científicas. Há um dogma, ou uma teoria, e criam-se explicações para como estes fatos (ou relatos) poderiam juntar-se para não romper com o dogma, não derrubar a teoria. Nem sempre os investigadores irão comportar-se assim, é verdade; mas se pretenderem viabilizar ao invés de questionar, ou seja, se tiverem o “desejo de experimentar a imersão” (MURRAY, 2000, p. 110), é o que tenderão a fazer ao confrontar-se com algo que ameace o processo imersivo.

Há aqui uma situação similar à descrita em inúmeros episódios da série *Dr. House* (*House, M.D.*, 2004-2012), uma série médica com tramas investigativas em que são sistematicamente criadas hipóteses sobre o diagnóstico mais adequado para cada paciente (sempre com conjuntos raros e improváveis de sintomas) e os tratamentos são iniciados com aquela hipótese como norte. Analogamente, o cânone – ou seja, o conjunto de elementos diegéticos entendidos até então como verdade oficial para aquele universo ficcional – é tratado aqui, tanto em *Dr. House* como em outras narrativas seriadas, como um paradigma. Todo novo dado aparentemente incoerente com o conjunto deve ser primeiramente agrupado com os dados antigos, ainda que isso seja inconsistente ao ser observado com mais calma; a suspensão da descrença é algo que parece encaixar-se de forma satisfatoriamente similar nesta categoria. No entanto, se é oferecido a alguns espectadores um volume maior de tempo para a análise, estes passarão a perceber que há o desencaixe entre o que sabiam e o que agora sabem, a ponto de fazê-los questionar a possibilidade de pertencimento dos novos dados ao cânone: ou não pertencem a ele, ou o cânone em si está incorreto. Aqueles que optarem por trabalhar construindo novas teorias que completem o cânone ou deem uma grande volta para permitir a viabilização dos novos dados, estão construindo a crença em função da possibilidade de manutenção da imersão. Tal movimento tem paralelo com o que Thomas Kuhn aponta em *A Estrutura das Revoluções Científicas* como um compromisso com o paradigma de determinada ciência. Observadores tentam encaixar o que enxergam nos conjuntos que conhecem e demoram a reconhecer anomalias, passando ainda a tentar adequar as anomalias ao universo conhecido, criando justificativas para as situações anômalas. Kuhn relata uma experiência psicológica com este teor:

Bruner e Postman pediram a sujeitos experimentais para que identificassem uma série de cartas de baralho, após serem expostos a elas durante períodos curtos e experimentalmente controlados. Muitas das cartas eram normais, mas algumas tinham

sido modificadas, como, por exemplo, um seis de espadas vermelho e um quatro de copas preto. Cada seqüência experimental consistia em mostrar uma única carta a uma única pessoa, numa série de apresentações cuja duração crescia gradualmente. Depois de cada apresentação, perguntava-se a cada participante o que ele vira (KUHN, 1998, p. 89).

Durante o experimento, os sujeitos apresentam o padrão de encaixe dos dados ao que já se conhece:

Mesmo nas exposições mais breves muitos indivíduos identificavam a maioria das cartas. Depois de um pequeno acréscimo no tempo de exposição, todos os entrevistados identificaram todas as cartas. No caso das cartas normais, essas identificações eram geralmente corretas, mas as cartas anômalas eram quase sempre identificadas como normais, sem hesitação ou perplexidade aparentes. Por exemplo, o quatro de copas preto era tomado pelo quatro de espadas ou de copas. Sem qualquer consciência da anomalia, ele era imediatamente adaptado a uma das categorias conceituais preparadas pela experiência prévia (KUHN, 1998, p. 89-90).

Surgem justificativas que parecem ainda buscar enquadrar o novo no já conhecido, porém com ressalvas, assim como surgiriam construções de crença onde a suspensão da descrença não se apresentasse como suficiente:

Com uma exposição maior das cartas anômalas, os entrevistados começaram então a hesitar e a demonstrar consciência da anomalia. Por exemplo, frente ao seis de espadas vermelho, alguns disseram: isto é um seis de espadas, mas há algo de errado com ele — o preto tem um contorno vermelho (KUHN, 1998, p. 90).

A ruptura do paradigma equivaleria à compreensão de que há elementos fora do cânone, que fossem finalmente identificados e que pedissem ou um cânone novo, uma vez que agrupar estes novos elementos junto aos antigos não faz sentido, ou simplesmente a noção de que se está diante de elementos “errados” e que não fazem sentido – ou então de que não se dominam as regras do cânone tão bem assim.

Uma exposição um pouco maior deu margem a hesitações e confusões ainda maiores, até que, finalmente, algumas vezes de modo repentino, a maioria dos entrevistados passou a fazer a identificação correta sem hesitação. Além disso, depois de repetir a exposição com duas ou três cartas anômalas, já não tinham dificuldade com as restantes. Contudo, alguns entrevistados não foram capazes de realizar a adaptação de suas categorias que era necessária. Mesmo com um tempo médio de exposição quarenta vezes superior ao que era necessário para reconhecer as cartas normais com exatidão, mais de dez por cento das cartas anômalas não foram identificadas corretamente. Os entrevistados que fracassaram nessas condições experimentavam muitas vezes uma grande aflição. Um deles exclamou: “não posso fazer a distinção, seja lá qual for. Desta vez nem parecia ser uma carta. Já não sei sua cor, nem se é de espadas ou copas. Não estou seguro nem mesmo a respeito do que é uma carta de copas. Meu Deus!”

No âmbito da canonicidade ficcional, a reação equivalente dos fãs a algo entendido como inadequado, controverso ou incoerente passa por um estranhamento relacionado à dificuldade

de catalogação e adequação dos novos dados. Depois disso, a questionamentos acerca da própria consciência quanto às informações (será que me confundi? Será que tenho que reassistir/reler?) e, por fim, a uma situação em que o fã passe a cogitar uma readequação ao cânone, no sentido de ampliar a própria realidade diegética para que nela caibam os novos fatos.

O funcionamento da absorção das novas informações ao cânone e/ou seu questionamento é similar ao ilustrado no experimento relatado por Kuhn e, uma vez que se trata de absorver novos conhecimentos e compilar dados relativos à observação, é possível traçar paralelos entre o raciocínio do fã durante a recepção, agregando novos dados ao universo ficcional conhecido, e dos entrevistados do experimento em questão. Dados que conflitem diretamente com o universo conhecido serão primeiramente tratados como erro ou mentira, antes de se propor rever o cânone, ou o paradigma. Há uma confiança envolvida no conhecimento prévio; da mesma forma que se imagina que um autor saiba perfeitamente o que está criando e onde chegará com isto, não se poderia esperar a mesma reação perante um texto proveniente de uma fonte distinta do autor do cânone em questão e que não fosse cancelada por ele. Escrever um evangelho e querer vê-lo reconhecido automaticamente pelos fiéis sem que este fosse, antes, cancelado como canônico (ou seria considerado apócrifo – no caso das obras ficcionais, situação equivalente à da *fanfiction*) descaracterizaria o direito de um texto ficcional a merecer a suspensão da descrença e, certamente, seja no caso do texto ficcional ou do teológico, da construção da crença. Pode-se estender a um texto não canônico este exercício, mas em geral, não realmente visando integrá-lo ao conjunto, a não ser que se pretenda rever o cânone. O próprio Kuhn faz um comentário acerca do processo de descoberta científica que permite a associação entre terrenos aparentemente tão diferentes quanto a religião, a ciência (na concepção muito específica do autor) e a ficção:

Seja como metáfora, seja porque reflita a natureza da mente, essa experiência psicológica proporciona um esquema maravilhosamente simples e convincente do processo de descoberta científica. Na ciência, assim como na experiência com as cartas do baralho, novidade somente emerge com dificuldade (dificuldade que se manifesta através de uma resistência) contra um pano de fundo fornecido pelas expectativas. Inicialmente experimentamos somente o que é habitual e previsto, mesmo em circunstâncias nas quais mais tarde se observará uma anomalia. Contudo, uma maior familiaridade dá origem à consciência de uma anomalia ou permite relacionar o fato a algo que anteriormente não ocorreu conforme o previsto. Essa consciência da anomalia inaugura um período no qual as categorias conceituais são adaptadas até que o que inicialmente era considerado anômalo se converta no previsto. Nesse momento completa-se a descoberta (KUHN, 1998, p. 90-91).

O modelo de comportamento psicológico do observador nos casos das descobertas de dados aparentemente anômalos é o mesmo, sejam eles provenientes de raciocínios entendidos

como científicos, advindos de um conjunto de dados narrativos ficcionais ou religiosos, até que sejam absorvidos e passem a ser tratados como regulares. Há aqui outros pontos comuns entre os fãs de ficção e os cientistas, ou mesmo entre os fãs e os pesquisadores religiosos: as lacunas de compreensão, ou de fornecimento de informações, serão vistas como desafios a serem decifrados.

Os fãs engajados têm um papel tremendamente relevante nos casos em que surgem desafios cognitivos nas obras ficcionais, já que aqueles que irão comportar-se como perfuradores deverão agir de forma análoga aos teólogos, pois irão pesquisar, tentar compreender, levantar diversas fontes e checar sua credibilidade. E dentre estes, alguns passarão em seguida a agir como espalhadores, desta vez de forma análoga aos pregadores, arrebanhadores, arregimentadores. Quando é necessário compreender em profundidade um texto que se coloca como lacunar, ou que está aberto a várias interpretações possíveis, espera-se que os fãs busquem ajuda. Eles deveriam entrar em contato uns com os outros divulgando suas dúvidas, teorizando, debatendo (todas estas ações têm características do espalhamento, mas estão motivadas pelo engajamento em função da lacuna). Sendo insuficientes os recursos, um perfurador socialmente hábil recruta mais cérebros. “Você assiste *Game of Thrones*? Não? Não gostaria de começar?” seria uma espécie de “O senhor teria um minuto para ouvir sobre a minha religião?”, não no sentido de comparar as sacralidades, mas no de angariar novos debatedores, estudiosos, pesquisadores. Mais leitores/espectadores fiéis e engajados. Fanáticos, se possível. Frequentemente textos canônicos, dispostos na forma mais interessante para a narrativa, não estão necessariamente no formato mais interessante, ou útil, para o cruzamento de dados e formulação e embasamento de hipóteses. As enciclopédias *online* de construção coletiva, comumente apelidadas de *wikis*, fazem esse serviço e disponibilizam as informações de forma bastante completa, ainda que eventualmente as catalogações precisem ser feitas de forma um tanto especulativa. Faz-se necessário (ou, ao menos, muito útil) ter mão-de-obra à disposição para poder proceder uma catalogação de dados satisfatória. Jenkins comenta que, na maioria das vezes,

as histórias transmidiáticas são baseadas não em personagens individuais ou tramas específicas, mas sim em complexos mundos ficcionais que podem sustentar múltiplos personagens inter-relacionados e suas histórias. Este processo de construção de mundos incentiva um impulso enciclopédico tanto nos leitores quanto nos escritores. Somos atraídos a dominar o que há para se saber sobre um mundo que sempre se expande para além do nosso alcance. Este é um prazer muito diferente do que nós associamos com o desfecho encontrado em narrativas mais classicamente construídas,

quando esperamos sair do cinema sabendo tudo o que é necessário para dar sentido a uma história em particular (JENKINS, 2007)³⁸.

A relevância das *wikis* é grande a ponto de serem utilizadas pelos realizadores como fonte confiável. Damon Lindelof, *showrunner* de *LOST* (2004-2010), admite que fazia uso eventual da *wiki Lostpedia*. Na sua visão, ela era especulativa por trazer teorias, mas catalogava todo dado fornecido oficialmente. Mesmo tendo um equivalente à enciclopédia no próprio escritório, com um funcionário encarregado especificamente de alimentá-la e cuidar de seus dados, eles mesmos buscavam informações na *Lostpedia* para acelerar respostas a dúvidas pontuais quando o responsável estava ausente³⁹ (THEAMA1, 2009).

O próprio George R. R. Martin recebe ajuda de um casal de fãs no sentido de levantar e confirmar informações enciclopédicas. Os dois fundaram o *site westeros.org* e ali criaram a *Wiki of Ice and Fire*⁴⁰, catalogando voluntária e devotamente as informações contidas nos livros. Martin, assim como Lindelof fez com a *Lostpedia*, passou a utilizar-se dos dados, mas também a trocar correspondências com o casal de entusiastas. Oportunamente, Martin e os desenvolvedores de *westeros.org* escreveram em conjunto um livro chamado *O Mundo de Gelo e Fogo* (MARTIN; GARCÍA JR; ANTONSSON, 2014), aproveitando o volume de detalhes e construindo uma narração de cunho histórico na voz de um Mestre de Westeros. Estas preocupações ilustram o esforço em manter coerente uma narrativa tão vasta e rica.

Nem sempre, no entanto, a catalogação serve como resultado duradouro do esforço coletivo ou individual, já que há *reboots* que podem rever todo o cânone. Em 2012, por exemplo, George Lucas vendeu os direitos sobre *Guerra nas Estrelas* para a Disney. Ao fazer isso, ele passou todo o controle sobre seu precioso cânone ficcional para uma empresa sem a representatividade pessoal e autoral que ele tinha. As determinações acerca do cânone de *Guerra nas Estrelas* não tinham mais rosto e, em teoria, ele não teria mais voz em nenhuma

³⁸ Tradução nossa. No original: “Most often, transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories. This process of world-building encourages an encyclopedic impulse in both readers and writers. We are drawn to master what can be known about a world which always expands beyond our grasp. This is a very different pleasure than we associate with the closure found in most classically constructed narratives, where we expect to leave the theatre knowing everything that is required to make sense of a particular story”.

³⁹ Transcrição de entrevista de Carlton Cuse e Damon Lindelof por telefone dada ao usuário TheAma1 da *Lostpedia.com*.

⁴⁰ *Wiki* sobre as informações dos livros, disponível em http://awoiaf.westeros.org/index.php/Main_Page. Acesso em: 22 fev. 2019.

disputa e desambiguação que envolvesse esta diegese, a não ser como perito. George Lucas foi trancado para fora do próprio cânone. Ele e os fãs já haviam tido disputas várias vezes, por causa de alterações que Lucas fez, por exemplo, no longa *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977). No filme, Han Solo entra em um bar e é cobrado por um alienígena, que quer para si dinheiro devido a Jabba. Os dois disparam, só Han sobrevive. No filme original, apenas Solo disparava. Quando George Lucas reeditou o filme em edição especial comemorativa em 1997, ele inseriu um disparo feito pelo alienígena Greedo, imediatamente antes. Isso motivou uma petição dos fãs para a alteração deste ponto de volta à versão original, já que tornava a transição de Han de anti-herói para herói menos significativa. O cânone original segundo Lucas tinha recebido uma alteração do próprio autor, que ainda fez outras posteriormente, aproximando o momento dos disparos e depois reduzindo a duração da cena. Além da petição, muitos fãs vestem ainda hoje camisetas com os dizeres “*Han shot first*” (Han atirou primeiro). A Disney modificou a categorização de muitas obras pertencentes a este universo diegético, passando-as de canônicas para não canônicas e mesmo criando um selo chamado “*Legends*”⁴¹ (Lendas) para indicar que várias histórias, velhas conhecidas dos fãs, não haviam “deixado de existir”, mas sim perdido a chancela de “fatos diegéticos” e ganhado a de “narrativas dentro da narrativa”, podendo ou não virem a ser comprovadas como verídicas dentro da diegese.

O cânone ficcional é, portanto, um tipo de organismo vivo e que pode modificar-se, seja em função da vontade do Criador, seja da interação e de sua percepção por parte dos fãs, ou mesmo das necessidades adaptativas que surgem quando o tempo ou o público mudam demais e o detentor dos direitos sobre a palavra decide adequá-la. Embora fãs mais antigos costumem preferir que os fatos já conhecidos continuem sendo a versão oficial do cânone ficcional, ele não precisa ser definitivo.

⁴¹ Conforme definido no artigo Guia – O Novo Cânone de Star Wars: “Como a essa altura todo mundo já sabe, o famoso Universo Expandido de Star Wars foi desconsiderado pela Disney após a aquisição da Lucasfilm pela empresa do Mickey. Dessa forma, todo o material produzido fora dos cinemas, sejam livros, quadrinhos ou qualquer outro material que trouxesse histórias da galáxia muito, muito distante passou a ser considerado como *Legends*, sendo publicados agora sob este selo. Ou seja, cada vez que você ver um livro ou HQ do que antes era o Universo Expandido de *Star Wars* e perceber que ele possui um selo com a logomarca *Legends*, sabe que aquilo ali se trata de uma história que pode ou não ter acontecido, e que por isso, não se encaixa no cânone oficial da franquia. São, assim como o nome deixa bem claro, apenas lendas” (OLIVEIRA, 2017, s/p.).

1.2 As Crônicas de Gelo e Fogo e Game of Thrones: características, relação de canonicidade ficcional

Adaptações para televisão e transmídiações narrativas em geral certamente são uma forma de continuação das franquias de mídia, no sentido comercial (venda de licenciamentos, subprodutos não narrativos), mas podem também ser uma maneira de expandir o universo diegético. A série televisiva *Game of Thrones* começa como uma adaptação de bastante próxima de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e, aos poucos, vai distanciando-se dos livros.

É grande o volume de dados a ser respeitado para produzir adequadamente uma adaptação que seja entendida pelo público em geral como fiel. Certamente, quanto menos informação um determinado espectador tem a respeito da obra original, mais fácil tende a ser sua aceitação da versão da obra adaptada. Entretanto, é frequente ver comentários por parte de formadores de opinião acerca da relação entre as adaptações e seus originais, com leitores de quadrinhos comentando adaptações cinematográficas da Marvel ou DC Comics, leitores de Harry Potter analisando cada um dos filmes cena a cena. Não se pretende aqui argumentar em prol da fidelidade restritiva às adaptações; no entanto, faz-se necessário reconhecer não só que há espectadores que se incomodam com grandes alterações, como também que muitos deles discutem e analisam tais mudanças, e que isso ocorre à revelia da vontade de produtores e realizadores. Pode-se aqui resgatar a ideia do paralelo entre a absorção de dados da narrativa e o paradigma científico, mencionado no relato de Thomas Kuhn: se os dados não batem isso pode gerar desconforto e rejeição.

A ideia de fidelidade, já desgastada nas discussões sobre adaptações da literatura para o cinema (STAM, 2006, 2008; HUTCHEON, 2011), não coincide com a de canonicidade ficcional; no entanto, sua similaridade pede essa desambiguação.

Não se quer aqui argumentar que a adaptação deva restringir-se a dizer o que já estava dado no texto original, o que certamente não seria sequer possível se for levada em consideração a organização dos textos cinematográficos em comparação com os textos literários. Em outras palavras, ser totalmente fiel seria repetir a obra original, o que não é possível, já que se trata de uma passagem do verbal para o audiovisual. Ainda assim, a ideia de canonicidade ficcional pressupõe um atrelamento que pode não ser desvinculado.

A questão principal aqui é que em uma obra expandida ou adaptada, frequentemente haverá uma análise escrutinadora da parte dos fãs do que se contrapõe ou não ao cânone, do que na adaptação ou expansão completa ou amplia este mesmo cânone sem antagonizá-lo, e esta não é uma discussão de fidelidade. É a tentativa de estabelecer um percurso que acrescenta à narrativa, saindo do texto original, em direção não a um novo texto, independente e empoderado, mas de um conjunto mais complexo e, principalmente, coeso e consistente.

Esta tentativa de ampliação do trabalho original não pode ser entendida como uma pretensão não autorizada e livre. Não se trata aqui de discutir as possibilidades que tem um leitor de criar soluções à vontade para os finais abertos de suas obras favoritas. Trata-se de uma construção autorizada e endossada, um acordo (geralmente comercial, mas não é esta a questão mais relevante, e sim a chancela em si) entre partes que cooperam ou que se concedem liberdade criativa para uma tentativa coerente de ampliação diegética.

Poder-se-ia argumentar que uma adequada continuidade do trabalho de determinado autor só seria possível se partisse do próprio; no entanto, uma criação para outro suporte pode colocar em xeque a habilidade do criador em questão de desenvolver adequadamente a linguagem daquele meio. Uma parceria, cooperação ou mesmo supervisão poderia mostrar-se mais vantajosa em um caso como este, em que se pretende uma continuidade diegética que tenha ou receba um aval do autor ou seus representantes diretamente envolvidos nesta intencionalidade.

Inúmeras listas comparativas do que ocorreu nos livros *versus* série de TV estão disponíveis na *web*, sendo esta inclusive uma seção de tópicos da *Game of Thrones Wiki*, separados por episódio, e um tópico chamado “Personagens modificados significativamente entre os livros e a série de TV”, onde se lê como descrição:

Inerentemente, a adaptação de qualquer série longa de romances levará a certos personagens sendo alterados no processo de adaptação, ou as ações de vários personagens menores serão condensadas em um único personagem. Assim, é inteiramente esperado que os detalhes sobre vários personagens sejam alterados no processo de adaptação da série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* do autor George R. R. Martin para a série de TV *Game of Thrones* da HBO. No entanto, os fãs que estão assistindo a série de TV, mas que não leram os livros podem estar confusos com várias mudanças ou condensações, e podem precisar de um guia explicando no contexto como essas mudanças afetam a composição da narrativa. Este artigo destina-se, portanto, a ser um guia livre de spoilers dos livros para fãs que estão vendo na TV primeiro, sobre personagens recorrentes que foram significativamente alteradas entre os livros e as séries de TV. Não se pretende que seja uma análise totalmente

abrangente dessas mudanças para os fãs que já leram os livros⁴² (CHARACTERS, 2013, s/p).

Há uma clara alusão às confusões naturais que ocorreriam aos espectadores não leitores dos livros em uma *wiki* na qual vários tipos de usuários podem comentar, perguntar ou mesmo dar *spoilers* (até que sejam percebidos e removidos, se estiverem fora das zonas livres para qualquer tipo de comentário). No entanto, existe a preocupação com discussões de conteúdo apenas para leitores, apenas para espectadores, e mistas. *Wikis* de séries televisivas ou narrativas transmidiáticas⁴³, frequentemente, separam o que é canônico do semi-canônico ou do não canônico⁴⁴ ou apócrifo. É naturalmente esperado algum grau de divergência entre os livros e a série de TV. Mas, sendo a série de TV entendida inicialmente como adaptação, aparecem também as discussões de fidelidade. E, no caso dos fãs, toda checagem de correspondência, de significação, de fidelidade, é levada ao exagero. Para Curi o “fã é um consumidor caracterizado pelo excesso e possui modos próprios de consumir cultura e de se relacionar com outros espectadores. O consumo do fã se baseia nesse excesso e na fidelidade a textos e universos narrativos” (2012, p. 1230).

As diferenças de suporte e opções de linguagem acabam por fornecer, na TV, dados inexistentes nos livros – ao menos de forma clara. Uma das discrepâncias mais notáveis entre a obra de Martin e sua adaptação televisiva está em que os capítulos dos livros das *Crônicas de*

⁴² Tradução nossa. No original: “*Characters significantly changed between books and TV series*”: *Inherently, adaptation of any long series of novels will lead to certain characters being altered in the process of adaptation, or the actions of several minor characters will be condensed into one character. Thus it is entirely expected that details about several characters will be changed in the process of adapting author George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire book series into the HBO TV series Game of Thrones. However, fans who are watching the TV series but who have not read the books may be confused by several changes or condensations, and may need a guide explaining in-context how these changes affect the makeup of the narrative. This article is therefore intended as a book spoiler-free guide to TV-first fans about recurring characters that were significantly changed between the books and the TV series. It is not meant as an utterly comprehensive analysis of these changes for fans who have already read the books*”.

⁴³ Para poder ser chamada de narrativa transmidiática, é necessário que a obra exista em mais de uma mídia (seja multimodal), movimente-se através de estruturas textuais dentro da mesma mídia, como, por exemplo, nas HQs da editora Marvel, as grandes sagas desenvolvem-se em títulos diferentes, mostrando pontos de vista de personagens diversos (intertextualidade radical), e que o conjunto um trecho jogue nova luz sobre um fragmento anterior, expandindo suas possibilidades de leitura a partir de novos dados (compreensão aditiva) (JENKINS, 2011).

⁴⁴ Os termos separam as informações como categorias nas wikis. Não- canônicas são todas as informações apócrifas, ou seja, não- oficiais e não aceitas. Canônicas são as informações oficiais e aceitas. E semi-canônicas são as informações não- oficiais, mas que até o momento parecem ser reais, como depoimentos ou entrevistas com o autor sobre dados ainda não fornecidos nos livros ou série, mas que podem mudar de categoria se vierem a ser descritos de outra forma no texto oficial.

Gelo e Fogo sejam embasados em um único personagem, e que capítulo a capítulo, os personagens alternem-se. Os nomes dos capítulos dos livros correspondem aos das personagens que são usados para construir aquele trecho da narrativa. Assim, só se recebe naquele capítulo as informações do que aquele personagem sabe, presencia ou é capaz de raciocinar sozinho. Em termos de teoria da narrativa⁴⁵, acompanhando-se aqui a terminologia de Genette (1972):

- 1) em cada capítulo dos livros, focalização interna fixa da personagem cujo capítulo leva o nome e, de capítulo para capítulo, é alterada a personagem que a narração acompanha e através da qual se sabe o que acontece;
- 2) na série, focalização zero ou onisciente, sem que estejamos presos ao enfoque nas personagens-chave de cada cena. Os episódios também não são separados por personagem.

Naturalmente o leitor somará os dados provenientes de vários capítulos ao longo do livro, mas sempre fornecidos com componentes de subjetividade, para compor a narrativa de forma mais completa; já o espectador não fica tão preso a esta subjetividade, uma vez que as construções a que assiste são oniscientes.

É possível ver *Game of Thrones* como adaptação, certamente, e com isso abrir margem para hipotéticas preocupações (dos fãs, não preocupações teóricas) com a fidelidade, para determinar o quanto as obras são próximas ou atingem os mesmos propósitos. Mas, a partir de determinado ponto, a cronologia dos livros é igualada pela narrativa televisiva, uma vez que Martin não publicou o sexto e o sétimo livros a tempo de serem adaptados. Nesse encontro, previsto por fãs e por produtores, a série de TV teve poucas opções de escolha para lidar com o fornecimento de texto original:

- a) aguardar a publicação dos livros seguintes, embora isso pudesse demorar mais do que a HBO estava interessada em esperar, especialmente sabendo que Martin não escreve muito rápido – e seriam dois livros;

⁴⁵ Segundo Genette, Figures III, ou conforme o Dicionário de Teoria da Narrativa, de Reis e Lopes, p. 246-257.

- b) distanciar-se totalmente, tornando-se completamente independente dos livros que lhe deram origem, e passar a ignorar quaisquer preocupações em seguir o mesmo caminho dos livros;
- c) tornar-se o “produto original” dali em diante, sendo referenciada pelos livros (desde que fosse de comum acordo com Martin), que tornar-se-iam adaptações literárias da série de TV; ou
- d) solicitar a Martin todas as informações disponíveis e tentar seguir por um caminho que não fosse totalmente desprovido das intenções originais, embora sem fazer um percurso idêntico ao planejado pelo escritor, uma vez que os livros não estariam completos ainda.

A necessidade levou a série para o caminho “d”, havendo inclusive divulgação na mídia de que Martin teria informado aos produtores por onde pretendia seguir⁴⁶. A preocupação em informar o público se dá em função de aplacar justamente os humores dos fãs, que poderiam abandonar a obra que já não mantivesse relação com seu original; de toda forma, a série deixaria de ser uma adaptação, em sentido mais estrito, e construiria a partir dali outra história.

Não se pretende aqui discutir se essa escolha foi ou não acertada, mas sim discutir a preocupação em não se distanciar do original perante os fãs. A relação de proximidade com o escritor durante o processo de produção foi grande. Tendo anteriormente escrito roteiros para produções audiovisuais, com destaque para *Além da Imaginação* (*Twilight Zone*, 1985-89), Martin não estava desconfortável e nem em terreno completamente desconhecido. De fato, além das consultorias aos *showrunners* de *Game of Thrones*, ele escreveu um roteiro por temporada durante os quatro primeiros anos da série⁴⁷ e, talvez por isso, ela tenha algumas características de complementaridade aos livros das *Crônicas*. Uma vez que a série não seja construída em primeira pessoa e em enquadramentos de câmera subjetiva, há uma separação crucial na forma

⁴⁶ Informações divulgadas em diversos lugares, em especial na entrevista que os *showrunners* deram à *Entertainment Weekly*: “Durante o encontro dos produtores com o autor em Santa Fé dois anos atrás [em 2014] ficou famosa a história de que Martin rascunhou grosseiramente o seu plano para finalizar a saga nos livros” (HIBBERD, 2016, s/p).

⁴⁷ Martin escreveu os roteiros do oitavo episódio da primeira temporada de *Game of Thrones* (T01E08 - *The Pointy End*, 2011), do nono episódio da segunda temporada (T02E09 - *Blackwater*, 2012), do sétimo episódio da terceira temporada (T03E07 - *The Bear and the Maiden Fair*, 2013) e do segundo episódio da quarta temporada (T04E02 - *The Lion and the Rose*, 2014).

de se contar as histórias de Westeros e Essos. Nos livros, um personagem que não protagonize um capítulo não será conhecido dos leitores a não ser que algum protagonista o observe ou mencione. Ao romper com esta estrutura, a série fornece novos pontos de vista ao público, muitos deles inéditos, mas com a preocupação de não desrespeitar os objetivos do autor, ou seja, a série se propõe a contar algo que muito embora possa não ter sido visto pelas personagens em foco narrativo, tenha “realmente” acontecido naquele universo diegético.

Essa preocupação com o que é a verdade diegética, com o que “realmente aconteceu” num mundo ficcional é a preocupação com a canonicidade ficcional, relevante para determinar se as extensões narrativas estão indo por um caminho coeso e se é possível entendê-las como fornecedoras confiáveis de novas informações para agregar ao cenário original, ao cânone. Martin, atrelando-se à produção no início, conferia status de canonicidade à série de TV como consultor e coautor, garantindo ao menos a ideia de que possa ou deva ter se manifestado para direcionar os rumos gerais da narrativa ou impedido grandes incoerências.

1.3 Sobre o respeito à canonicidade ficcional

Os espectadores de *Game of Thrones* tendem a estabelecer uma espécie de competição com o autor em função de

antecipar os movimentos e reviravoltas da guerra dos tronos, cuja maré vira rapidamente e de forma complexa. Buscando a previsão, os espectadores passam a estudar a série minuciosamente, à maneira dos peritos forenses, e a buscar mais informações tanto em paratextos quanto em extensões diegéticas, confrontando cada nova fonte de informação com testes e debates para atestar sua canonicidade, demonstrando, assim, o potencial de perfurabilidade desta obra seriada. Uma vez atestada sua veracidade, a informação é digna de ser compartilhada e devidamente catalogada como oficial, dando margem a novas teorias, por sua vez também confrontadas e debatidas por um público engajado em decifrar (TOLEDO, 2016).

O exemplo a seguir foi selecionado por representar uma situação em que são confrontadas duas versões não exatamente da mesma cena, visto que há uma contração temporal na série televisiva, mas da forma como são mostrados dois personagens, Renly Baratheon⁴⁸ e Sor Loras Tyrell⁴⁹, nestas circunstâncias. Há na maneira escolhida para apresentá-los, referir-se a eles e mesmo mostrá-los em cena uma diferença grande em relação aos livros. Ainda que tais personagens sejam apresentados na televisão em cenas não consideradas pelos fãs como fiéis ao que está descrito nos livros, não se pode dizer que as cenas contradigam nem a canonicidade ficcional e nem os objetivos dos personagens. Ainda que Martin tenha feito nos livros insinuações sobre a homossexualidade desses personagens, através de comentários de terceiros, a abordagem na série televisiva é clara e escancarada, com cenas criadas especialmente para a televisão que mostram o nobre e o cavaleiro em cenas de sexo e de afeto. A diferença de abordagem chega a surpreender muitos leitores-espectadores – que não notaram nos livros as insinuações de Martin, talvez discretas demais⁵⁰ – e isso provoca o impulso de

⁴⁸ Renly Baratheon é o irmão mais novo do Rei Robert e de Stannis Baratheon. Após a morte do Rei, vários pretendentes reais movimentam-se para ocupar o Trono de Ferro, e Renly casa-se com Margaery Tyrell, para ganhar o apoio de sua Casa, dona do maior exército de Westeros. Margaery é irmã de Loras Tyrell.

⁴⁹ Sor Loras Tyrell é um cavaleiro muito popular em torneios e considerado um dos melhores cavaleiros de toda Westeros. Conhecido como o "Cavaleiro das Flores", já que a rosa é o símbolo da Casa Tyrell e também por usar uma armadura com ranhuras de rosas, Loras é o antigo escudeiro de Renly Baratheon e mesmo após sua morte continuou amando-o.

⁵⁰ Com frequência, as alusões indiretas de outros personagens a Renly ou Loras poderiam ser entendidas como ataques depreciativos. Segue um trecho de conversa entre Renly e seu irmão Stannis que se apresenta como um dos, se não o mais direto, mas que ocorre em meio a uma discussão na qual trocam farpas:

contestar ou checar, já que estes pretendem confirmar a veracidade dos elementos que utilizam para teorizar e checar que conclusões podem ser tiradas a respeito da obra.

A série condensa, no quinto episódio da primeira temporada, dois dias de torneio do primeiro livro em um único dia. Pertencem ao primeiro dia uma aposta entre Mindinho⁵¹ e Renly Baratheon e a rosa vermelha dada a Sansa Stark⁵², ações estas que se passam em um capítulo protagonizado por Sansa, ou seja, narrado segundo o seu ponto de vista (MARTIN, 2010, p. 210-218). O segundo dia é o da justa entre Loras e Gregor⁵³, em um capítulo imediatamente seguinte, no qual o protagonista é Ned Stark⁵⁴ e, portanto, centrado nesta personagem (MARTIN, 2010, p. 226).

Comparada à cena descrita no livro, considerando que são capítulos narrados em focalização interna um deles de Sansa e o outro de Ned Stark, várias informações dadas em vídeo completam um panorama possível da situação. Possível porque, não estando Ned necessariamente atento ao que poderiam conversar Mindinho e Renly, a narrativa literária poderia – ou ainda, deveria, aqui – suprimir essas informações. O narrador literário, nestes casos, não se confunde com a personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa, mas há um controle do que o narrador relata, que é limitado ao que a personagem sabe. Desta forma, George R. R. Martin utiliza-se de focalização interna variável, alternando-se capítulo a capítulo, e ao menos até o quinto livro da saga, nunca múltipla, por não se utilizar de mais de um focalizador ao mesmo tempo (grupos, por exemplo).

“-Há um ano conspirava para fazer da moça rainha de Robert – Renly o corrigiu. – Mas, que importa? O javali ficou com Robert e eu fiquei com Margaery. Ficará feliz por saber que chegou às minhas mãos donzela.

- Na sua cama é provável que morra donzela” (MARTIN, 2011, p. 310). A respeito de Loras, há uma passagem em que ele e Sor Jaime discutem e Jaime diz “E agora embainhe a sua maldita espada, senão vou ter que tirá-la de você e enfiá-la num lugar que nem mesmo Renly encontrou” (MARTIN, 2012a, p. 637).

⁵¹ Petyr “Mindinho” Baelish é um homem astuto, conselheiro do Rei e Mestre da Moeda. Hábil manipulador, proprietário de diversos bordéis em Porto Real, a capital de Westeros. Proveniente do norte, teve Catelyn Tully, depois desposada por Ned Stark, como amor de infância.

⁵² Sansa Stark, filha de Ned e Catelyn, é apresentada no início da longa narrativa como uma menina inocente, que sonha em ser rainha. É uma personagem que é fortemente marcada, pouco a pouco, pela desilusão com seus ídolos e figuras de referência fora da família.

⁵³ Sor Gregor Clegane, a “Montanha”, é o chefe de sua Casa e irmão de Sandor Clegane, o “Cão de Caça”. Sua alcunha se deve à sua estatura, descrita como a maior de Westeros. É um homem muito forte, bruto e violento. Serve à casa Lannister.

⁵⁴ Eddard “Ned” Stark é o senhor de Winterfell, fortaleza maior do norte de Westeros. É o guardião do Norte e acaba sendo nomeado Mão do Rei Robert Baratheon. É pai de Robb, Sansa, Arya, Bran e Rickon, e apresentado originalmente como pai do bastardo Jon Snow. É um homem rígido, honrado e virtuoso.

Já a câmera televisiva, no entanto, apresenta ao público uma configuração de focalização zero, e no caso em questão, é possível ver que tanto Mindinho quanto Renly estão sentados atrás de Ned e fora do seu campo de visão. Isso legitima a possibilidade de o discurso literário e o televisivo serem complementares. Não há exatamente contradição; quando há informações distintas, elas podem ser entendidas ao mesmo tempo como algo que Ned Stark não percebeu ou a que não deu importância na narrativa dos livros, ou ainda como a representação de uma situação em que haveria realmente mais ações acontecendo do que Martin opta por narrar, mas que a câmera permite que os espectadores vejam. Na série, quando Sor Loras se apresenta à plateia do torneio e dá a flor de presente a Sansa em um gesto de galanteio, ele e Renly entreolham-se e o nobre, um pouco incomodado ou constrangido, faz sinal com os olhos para que o cavaleiro siga para a pista. A sequência pode ser vista plano a plano na Figura 3, a seguir.

FIGURA 3 - Sequência de olhar entre Renly Baratheon e Loras Tyrell



Fonte: Extraído de *Game of Thrones*, Temporada 01, Episódio 01 (T01E01)⁵⁵, HBOGO.

⁵⁵ A padronização aqui adotada para referenciar temporadas e episódios será: TxxExx (Letra T para a temporada, seguido de número com dois dígitos, seguida da letra E para o episódio de número tal, também com dois dígitos). Assim, o referido episódio piloto da série é referenciado nesta tese como T01E01.

Em seguida, Mindinho propõe uma aposta a Renly e faz várias provocações acerca da justa que se seguirá, entre Loras Tyrell e Gregor Clegane. Renly e Mindinho trocam provocações, que vão gradativamente subindo de tom, como pode ser visto na Figura 4, logo abaixo.

FIGURA 4 - Sequência de provocações entre Mindinho e Renly Baratheon



Fonte: Extraído de *Game of Thrones*, T01E01, HBOGO.

Sor Loras vence a justa e, conseqüentemente, Renly ganha a aposta e debocha de Mindinho mais uma vez. Incomodado, Mindinho faz comentários em tom de indiscrição provocativa, que dão a entender a relação homoafetiva entre Renly e o cavaleiro. A *mise-en-scène*, tanto no trecho em que Loras e Renly se entreolham quanto no da aposta de Mindinho e Renly, estabelece uma relação de “diálogo” dizendo coisas significativas entre eles pelos olhares e expressões faciais.

No livro, há realmente uma aposta feita entre estes dois personagens, mas sobre outra disputa, no dia anterior. É nesse dia também que Loras dá a rosa vermelha a Sansa logo após uma vitória, mas o olhar entre este e Renly, mostrado na TV, não é mencionado no livro (possivelmente por não ter sido visto por Sansa, a dona do ponto de vista deste capítulo) e em seguida Sansa é abordada por Mindinho pela primeira vez, mas demora a voltar do impacto criado pelo cavaleiro e sua rosa, a ponto de sequer notá-lo:

[...] Sor Loras quebrou-lhe o escudo e o arrancou da sela, fazendo-o cair com um horrível estrondo. Robar ficou gemendo enquanto o vencedor fazia seu circuito do campo. Por fim, chamaram uma liteira e levaram o vencido para sua tenda, aturdido e imóvel. Sansa nem o viu. Só tinha olhos para Sor Loras. Quando o cavalo branco parou na sua frente, pensou que seu coração arrebentaria. Às outras donzelas dera rosas brancas, mas a que escolheu para ela era vermelha. - Querida senhora - disse -, nenhuma vitória possui sequer metade da sua beleza - Sansa recebeu a rosa timidamente, estupidificada pelo galanteio. Os cabelos do jovem eram uma massa de grandes caracóis castanhos, seus olhos eram como ouro líquido. Inalou a doce fragrância da rosa e ficou agarrada a ela até muito depois de Sor Loras ter se afastado. Quando Sansa acabou por finalmente olhar para cima, um homem estava em pé à sua frente, sem desviar o olhar. Era baixo, com uma barba pontiaguda e um fio de prata nos cabelos, quase tão velho como seu pai (MARTIN, 2010, p. 129).

A cena do olhar entre Loras e Renly inserida na série não contradiz o espírito dos personagens apresentados nos livros, não contradiz o cânone ou retrata situações impossíveis ante os fatos diegéticos conhecidos. Há na alteração da focalização interna do livro para a focalização zero da televisão uma boa justificativa para desvelar informações que de outra forma não seriam conhecidas inequivocamente dentro da narrativa, uma vez que nem Sor Loras nem Renly Baratheon são protagonistas de nenhum capítulo até o quinto livro. Isso impede, nos livros, uma leitura mais objetiva ou direta de seus sentimentos, pensamentos ou mesmo ações em campo privado. A *mise-en-scène*, por outro lado, não traz tais limitações e retrata, além de situações íntimas destes personagens, indicações muito menos sutis dadas por frases e situações de personagens que poderiam não ter sido vistos, ouvidos ou entendidos pelos donos dos pontos de vista dos capítulos. Olhares discretos são mostrados ao espectador, mesmo quando seriam ignorados pelos focalizadores dos capítulos e, portanto, poderiam não ser narrados.

Tal conjunto de obra, pensando ainda neste momento a série e os livros como peças complementares cujo cânone pertenceria aos livros e seria obedecido pela televisão, causou surpresa em muitos leitores-espectadores. Como comenta o usuário de *facebook* Davi Laureano: “Mal mostra o relacionamento dos dois no livro. Se não fosse GoT [a série televisiva] muita gente nem notaria que eles tinham um relacionamento”⁵⁶ (2014). Vários tópicos em fóruns foram abertos especialmente com o propósito de debater sobre Loras e Renly e verificar se nos livros eles também eram amantes, se era de conhecimento público, e em que trechos dos livros estavam aquelas passagens que não haviam sido notadas.

⁵⁶ Comentário em postagem de Cristian da Silva em 05/01/2014, no grupo “Patrulha da Noite”. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patrulhadanoitebr/permalink/710769088942013/?match=bG9yYXMscmVubHk%3D>. Acesso em: 22 fev. 2019.

1.4 Respeito ao cânone ficcional e potencial de espalhabilidade – sobre a relevância da canonicidade ficcional quando a autoria é dos fãs

Há diferentes situações em relação à canonicidade e à origem dos textos que pedem tratamentos distintos. Uma produção feita por fãs, seja ela texto, vídeo ou *meme*, em geral não pretende fingir ser do autor oficial da obra. No entanto, é necessário que, para que os outros fãs e espectadores a reconheçam como legítima, ou seja, que outros fãs possam reconhecer que há relação entre a produção de fã e a produção oficial, é importante que ela remeta ao cânone ficcional de uma forma identificável. Se, por outro lado, o texto em questão for produzido por autores oficiais, as questões de canonicidade limitam-se a algumas checagens de conflitos e contradições, mas a aceitação de reviravoltas, comportamentos inesperados por parte dos personagens e destinos improváveis para as tramas em questão tendem a receber uma aceitação mais ampla em função da chancela da autoria, e com ela, automaticamente a canonicidade. É justo, portanto, que as duas situações não sejam tratadas aqui da mesma maneira, quando se fala em potencial de espalhabilidade referenciado ao cânone, já que a obra é encarada de formas distintas pelo público.

Faz parte do conjunto de textos elaborados por fãs um tipo específico de produção que, em *Game of Thrones*, desperta muito interesse: teorias sobre o que deve ocorrer a seguir na narrativa oficial. Com os livros e a série televisiva estando ainda em desenvolvimento, o exercício de previsão praticado pelos espectadores ganha relevância. Naturalmente, inúmeras teorias bem redigidas proliferam nas redes sociais, mas para que uma dessas profecias possa ser entendida como viável é necessário que ela obedeça perfeitamente ao cânone. Um fã que identifique uma incongruência entre a produção da teoria e aquilo que é sabido do universo diegético até então não espalharia tal cenário hipotético a não ser para apontar suas deficiências e refutá-lo, o que encerraria ou diminuiria em muito seu potencial de espalhabilidade.

Um exemplo nacional que representa a situação em que o potencial de espalhabilidade sofre influência diretamente proporcional ao respeito ao cânone ficcional é o da personagem Félix (Mateus Solano), da telenovela *Amor à Vida* (Globo, 2013-2014) e da apropriação por parte dos fãs da lógica de construção das frases de efeito típicas da personagem, gerando novas frases, nunca ditas na tela da televisão, mas que geram a sensação de legitimidade, por respeitar a canonicidade ficcional mesmo quando não são fiéis, ou seja, não são bordões a serem repetidos, mas um jeito de ser, uma forma de falar a ser mimetizada. Caso as novas produções

de fãs não fossem claramente reconhecidas como jargões que Félix proferiria, o humor se perderia no desrespeito ao cânone. Alguém que não conhecesse a personagem talvez pudesse ser atingido por uma frase de efeito apócrifa, mas um fã que seja capaz de distinguir a personagem e o contexto teria maior chance de rejeitar a produção e, assim, não vir a espalhá-la. Diz Solano, em entrevista: “Pegavam minhas fotos e colocavam frases das mais criativas e sagazes. Frases que ele diria até. Outras coisas, não, porque era novela e na televisão [aberta] não pode” (PORTIOLLI, 2014). Mesmo a referência do ator às frases que a personagem não diria são limitadas à exibição, ou seja, Solano não afirma que Félix não proferiria as frases, mas que não o faria na novela por causa das restrições da exibição. A personagem tornou-se provocadora de remixes e produções de espectadores, que espalhavam frases originais, supostamente ditas pela personagem da novela, de forma a gerar no público a identificação da identidade da personagem, e do estilo de suas manifestações ácidas (TOLEDO, 2015).

Sendo produções de fãs, as teorias frequentemente se utilizam de elementos do cânone em conjunto com elementos provenientes das referências externas que a obra utiliza. Reconhecidamente, são influências nas *Crônicas de Gelo e Fogo* a Guerra dos Cem Anos e a Guerra das Rosas. O usuário “brak2002” do Reddit publicou em 2015 a seguinte teoria, em postagem intitulada (*Spoilers de Tudo*) *Análise para apoiar uma certa teoria de Sansa*⁵⁷:

Aqui está a minha análise / previsão de por que Sansa se sentará no Trono de Ferro como Rainha dos Sete Reinos. Vamos por partes:

1. Cersei será substituída por uma rainha mais jovem e mais bonita. A profecia de Maggy, a Rã, é bastante explícita neste ponto. Cersei acha que Margaery Tyrell é a rainha mais jovem, mas como o GRRM diz, profecias não são tão diretas assim (e Cersei é a última pessoa do mundo que poderia prever com precisão sua própria profecia). Os melhores candidatos são Dany [Daenerys], Arianne e Sansa. Jeyne Westerling é outra possibilidade, embora seja um tiro no escuro⁵⁸.

⁵⁷ (*Spoilers All*) *Analysis to support a certain Sansa theory*. Disponível em:

https://www.reddit.com/r/asoiaf/comments/3i41kg/spoilers_all_analysis_to_support_a_certain_sansa/. Acesso em: 22 fev. 2019.

⁵⁸ Tradução nossa. No original: “‘(*Spoilers All*) *Analysis to support a certain Sansa theory*’:

Here’s my analysis/prediction on why Sansa will sit on the Iron Throne as Queen of the Seven Kingdoms. Let’s break this down:

1. Cersei will be replaced by a younger, more beautiful queen. The Maggy the Frog prophecy is pretty explicit on this point. Cersei thinks Margaery Tyrell is the younger queen but as GRRM says prophecy isn’t as straight forward as this (and Cersei is last person in the world who would be able to accurately predict her own prophecy). The top candidates left are Dany [Daenerys], Arianne, and Sansa. Jeyne Westerling is another possibility though she’s a long shot”.

A profecia da adivinha Maggy, a rã, dizia “Rainha sereis... até chegar uma outra, mais nova e mais bela, para vos derrubar e roubar todo aquilo que vos for querido” (MARTIN, 2012a, p. 157). O usuário brak2002 aponta que há um trecho em que Cersei dá conselhos a Sansa sobre reinar através do medo, ao que ela pondera que se lembrará do conselho, mas que prefere o amor. Imediatamente, o argumento que se inicia embasado nos livros soma-se a uma declaração de George R. R. Martin, e em seguida a um pouco de especulação:

2. O fim de ACDGEF será agridoce. Isso pode significar muitas coisas, mas temos que assumir que GRRM matará alguns personagens principais durante a batalha entre Gelo e Fogo. Isso significa que os Baratheons restantes provavelmente morrerão (Tommen, Myrcella, Stannis e Shireen). A profecia de Cersei prevê a morte de seus filhos e Shireen provavelmente será sacrificada (como na TV). Embora eu seja um fã de Stannis The Mannis, não o vejo sobrevivendo até o final da série (e muito menos sentando no Trono de ferro)⁵⁹.

A seguir, os argumentos passam ao universo da construção do texto, do que o usuário crê não propriamente que a narrativa peça, mas que o escritor pretenda fazer com a personagem para surpreender ou chocar seus leitores:

Não tenho certeza do que o papel de Dany em tudo isso vai ser, mas foi profetizado que ela será traída várias vezes. Como vemos com a profecia de Cersei, acho que Dany está definitivamente interpretando errado as três traições. Além disso, GRRM a está preparando para sua eventual queda. Lembre-se, este é o mundo do gelo e do fogo, onde coisas ruins acontecem com pessoas boas, o resultado óbvio é o menos provável de acontecer, e todos os homens devem morrer. Isso inclui a pequena princesa Targaryen com três dragões pra quem GRRM quer que você torça⁶⁰.

O usuário também descreve de forma minuciosa a árvore genealógica da personagem preferida para o trono nesta teoria, bem como discute acerca do ambiente político geral, em caso de o Grande Conselho ser levado a fazer uma escolha por pretensão ao trono:

4. Sansa tem a linhagem familiar adequada. Ela é uma encarnação literal da união entre os Primeiros Homens e os Ándalos de Westeros. Ela é descendente das Casas

⁵⁹ Tradução nossa. No original: “2. *The end of ASOIAF will be bittersweet. This can mean a lot of things but we have to assume GRRM will be killing off some major characters during the battle between Ice and Fire. This means the remaining Baratheons will most likely die (Tommen, Myrcella, Stannis, and Shireen). Cersei’s prophecy predicts her childrens’ deaths and Shireen will most likely be sacrificed (much like in the show). Though I am a Stannis the Mannis fan I cannot see him surviving to the end of the series (let alone sit the Iron Throne)*”.

⁶⁰ Tradução nossa. No original: “*I’m not sure what Dany’s role in this whole thing will be but it has be prophesized that she will be betrayed multiple times. As we see with Cersei’s prophecy I think Dany is definitely misinterpreting the three betrayals. Also, GRRM is setting her up for her eventual downfall. Remember, this is the world of ice and fire where bad things happens to good people, the obvious outcome is the least likely to happen, and all men must die. That includes the little Targaryen princess with three dragons GRRM wants you to root for*”.

Stark, Tully, Whent, Royce, Blackwood, Flint, Locke e provavelmente uma dúzia de outras casas no Norte, Riverlands e do Vale. Na minha opinião, isso a coloca à frente de Arianne (que tem sangue Dornês, Rhoynish e um pouco de Targaryen) nas mentes dos senhores se um Grande Conselho for chamado para selecionar o próximo monarca. Se chegar a isto, Sansa (com a ajuda de Petyr Baelish) terá o apoio do Norte e Terras Fluviais através de seus pais, do Vale pela sua falecida Tia Lysa, do Primo Sweetrobin e da Casa Royce, e terá as pessoas a atestar por ela nas Terras Ocidentais (Tyrion e Jeyne Westerling) e nas Terras da Tempestade (Brienne de Tarth). Já Arianne terá o apoio de Dorne e... é isso. Todos odeiam Dorne (especialmente a Campina e as Terras da Tempestade). Ela tem um pouquinho de sangue Targaryen, mas se você se alinhar com a teoria das Ambições Sem Dragão (como eu), as outras grandes Casas foram (e ainda estão) conspirando para remover a Casa Targaryen do trono. Não tenho certeza do que os Tyrell irão fazer, mas eu sinto que, se forçados, ficariam mais inclinados a apoiar a “doce” Sansa contra a “prostituta Dornesa demoníaca” Arianne. Pode haver outros requerentes de outras casas, mas nenhum deles é personagem principal em nossa história, então isso é um ponto irrelevante a se discutir⁶¹.

A defesa de Sansa passa também pelo histórico da personagem, que aprendeu com Mindinho a manipular as pessoas, e os fatos tristes e intensos que marcaram sua vida, sofrendo com a guerra, a violência e a perseguição. Por fim, o argumento do paralelo histórico:

7. Sansa é um paralelo à rainha Elizabeth I. GRRM inspirou-se para escrever ACDGEF em muitos eventos históricos, mas a principal inspiração veio da Guerra das Rosas. O resultado final foi que a filha ruiva de um traidor herdou o trono. Soa familiar?⁶².

Tendo passado por estudos de história, a teoria refere-se fortemente às evidências do cânone, à proposta narrativa do autor comentada por ele mesmo, às referências enciclopédicas catalogadas pelos outros usuários e por um volume de especulação pessoal, mas é relevante apontar o impulso de perfuração que a série gera, e que certamente depende grandemente da confiança a ser depositada na coerência da obra, seja em termos de estilo, dados canônicos e de

⁶¹ Tradução nossa. No original: “4. Sansa has the right family lineage. She is literal embodiment of the union between the First Men and Andals of Westeros. She is descended from Houses Stark, Tully, Whent, Royce, Blackwood, Flint, Locke and probably a dozen other houses in the North, Riverlands, and Vale. In my opinion this puts her ahead of Arianne (who has Dornish, Rhoynish, and a little Targaryen blood) in the minds of the lords if a Great Council is called to select the next monarch. If it came down to this Sansa (with the help of Petyr Baelish) will have the support of the North and Riverlands through her parents, the Vale through her dead Aunt Lysa, Cousin Sweetrobin, and House Royce, and will have people to vouch for her in the Westerlands (Tyrion and Jeyne Westerling) and the Stormlands (Brienne of Tarth). For Arianne, she will have the support of Dorne and... that’s about it. Everyone hates Dorne (especially the Reach and Stormlands). She does have a bit of Targaryen blood but if you subscribe to the Dragonless Ambitions theory (which I do) the other great Houses were (and still are) conspiring to remove House Targaryen from the throne. I’m not sure what the Tyrells will do but I feel if forced they would be more inclined to support “sweet” Sansa vs. the “devilish Dornish whore” Arianne. There might be other claimants from other houses but none of them are major characters in our story so it’s a moot point to discuss”.

⁶² Tradução nossa. No original: “7. Sansa parallels Queen Elizabeth I. GRRM was inspired to write ASOIAF on many historical events but the primary inspiration came from the War of the Roses. The eventual outcome was that the redheaded daughter of a traitor inherited the throne. Sound familiar?”.

declarações do autor em publicações paratextuais. De toda forma, é nítida a busca por embasamento no cânone e, eventualmente, também fora dele para tecer considerações a serem espalhadas para o resto do *fandom*, considerando-se que outros perfuradores possam tomar contato com a teoria. Sem o respeito ao cânone, não pode haver respeito pela teoria, já que esta propõe predizer o que o autor apresentará como solução para uma dúvida construída dentro do cânone. Uma teoria criada por fãs que seja espalhável precisa respeitar a canonicidade mesmo que construa a partir dela, como no caso mencionado, utilizando referências históricas que embasaram o cânone, ou o próprio comportamento demonstrado por criador e obra. Uma teoria bem embasada no cânone pode, eventualmente, ser comprovada e passar a ser uma representação descritiva do próprio cânone, apenas tendo sido criada antes de sua divulgação.

Em uma extensão narrativa ou em uma adaptação a situação é distinta da anterior, na qual se dependia claramente da canonicidade para que houvesse o interesse em compartilhar e espalhar o conteúdo, uma vez que o fã pretenderia atrelar-se tão somente a conteúdos dignos de serem representados por ele e vice-versa. Não havendo dúvida em relação à autoria oficial do conteúdo, a espalhabilidade reside principalmente nos debates, discussões e teorizações acerca do que foi visto ou assistido. Desta forma, uma expansão que remeta óbvia e claramente ao cânone suscita menos dúvidas e incertezas do que uma que apresente situações improváveis. Já um texto ou conjunto de textos que entrem em clara contradição e desobediência ao conjunto canônico provavelmente serão notados e discutidos, mas, uma vez confirmado o *status* apócrifo, o interesse sobre essa questão tende a se extinguir, já que se entende que, não sendo canônicos, não podem interferir no conjunto oficial de textos dos quais supostamente geram expansão, ou adaptam. São, para os fãs, algo da ordem da realidade alternativa, do mundo paralelo ou ainda, pejorativamente, do caso e da mentira.

Em momentos em que haja maior preocupação com a verossimilhança ou com a razoabilidade do que com a confiança cega no cânone, ou seja, momentos em que a suspensão da descrença e/ou a criação da crença não atuem de forma mais intensa que o impulso analítico, podem-se criar rugas entre os espectadores e os autores. Os exemplos passam pela análise que os espectadores fizeram do espaço restante nos destroços sobre os quais boiava Rose em *Titanic* (idem, 1997), de James Cameron, na qual defendem que Jack, que morreu congelado ao lado dela, mas dentro d'água, caberia com alguma folga; deboçam das personagens de *The Walking Dead* (idem, 2010-) que nas primeiras temporadas da série, temendo o contágio dos zumbis através de arranhões ou mordidas, disparam flechas e virotes de besta nos mesmos e, ao

recuperar as hastes, não temiam transportá-las entre os dentes se estivessem com as mãos ocupadas; e, no caso de *Game of Thrones*, transformar uma eclipse temporal útil em termos de ritmo, mas duvidosa em termos de geografia, física e biologia, em campo de batalha. No sexto episódio da sétima temporada (T07E06 – *Beyond the wall*, 2017), os fãs reclamaram bastante da

corrida de Gendry de volta à Muralha para mandar um corvo avisando Daenerys sobre a emergência na expedição e a chegada da rainha para salvar todo mundo. Tudo isso aconteceu como se todos estivessem no mesmo bairro [...]. O problema é que esse corvo precisou viajar da Muralha a Pedra do Dragão – em teoria, são entre 2.900 e 3.200 km. É a distância, em linha reta, de Florianópolis até Manaus. Não faz o menor sentido, ao menos que o corvo seja supersônico (LEONARDI, 2017).

Tais situações demonstram por parte dos fãs uma espécie de exigência em relação ao cânone, e a discussão dos elementos por este fornecidos para analisar exatamente como se dá sua expansão. Tendo sido exatamente o cânone ficcional o fornecedor dos “fatos diegéticos” aos quais os fãs se atêm, é bastante razoável e esperado de fãs engajados (perfuradores, em especial), que questionem a validade das informações que recebem, até para verificar se não estão sendo enganados propositalmente pela trama. Aqui surge justamente uma série de questionamentos que servem à dúvida em relação ao cânone. E tais dúvidas são espalháveis.

[A] medida de 3 mil km [de distância entre a Muralha e Pedra do Dragão] é baseada no tamanho da parede de gelo, que seria de 100 léguas (cada légua, 3 milhas, e cada milha, 1,6 km). Só que George R. R. Martin já declarou que se arrepende de ter publicado essa medida, que ela é muito grande e não faz sentido com o universo que ele criou (LEONARDI, 2017).

Martin, neste caso, acabou criando uma referência canônica que foi usada como argumento para atacar a série (ou dela duvidar, enfim) em uma clara noção de continuidade complementar por parte dos fãs.

1.4.1 Potencial de espalhabilidade não relacionado ao cânone

Há casos de produções que têm interesse emocional, mesmo para um público que desconheça a origem do universo diegético do qual o trecho em questão é proveniente. A série *Breaking Bad: A Química do Mal* (*Breaking Bad*, AMC, 2008-2013) tem um exemplo disso, a página savewalterwhite.com. O texto da página fala de um professor e pai de família que está

em tratamento contra um câncer inoperável. O autor identificado é Walter White Júnior, filho do professor. O discurso é emotivo, inflamado e apoiado por fotografias da família e casos cativantes e até apelativos da relação familiar, visando obter doações para o tratamento de Walter. É um conteúdo bastante espalhável e teve compartilhamentos nas redes sociais em grande volume. Embora se trate de peça ficcional atrelada ao universo de *Breaking Bad*, da qual o Walter (pai) é protagonista, muitos espalhadores sequer conheciam a série. O espalhamento, portanto, não poderia ter sido motivado ou ter sofrido interferência do maior ou menor respeito ao cânone ficcional nos casos de não-espectadores.

Notadamente, paratextos no modelo “bastidores da série”, *making of* efeitos especiais e imagens das belas locações em que *Game of Thrones* é rodada têm bastante apelo entre não fãs, que estão interessados nas qualidades técnica e estética da produção, ainda que para eles o cânone ficcional seja um completo desconhecido. A sétima temporada, em especial, gerou grande volume de paratextos desse tipo, fartamente compartilhados por toda sorte de usuários de redes sociais. Também colaborou para o espalhamento de paratextos de *Game of Thrones* o fato de o canal HBO, produtor da série, ter sido alvo de um ataque de *hackers*⁶³ que acessaram e ameaçaram vazarem, antes da estreia, episódios de diversas séries do canal e divulgaram contatos telefônicos pessoais de produtores e elenco.

⁶³ Em julho de 2017 a HBO relatou ter sido alvo de ataque de *hackers*, e que documentos, episódios e roteiros haviam sido roubados. A HBO anunciou no dia 31 que teve seus servidores *hackeados* e que informações e episódios de "Game of Thrones" foram roubados. Em e-mails enviados a sites americanos, os *hackers* afirmam que tiveram acesso a 1,5 terabytes de dados, incluindo roteiros, episódios ainda não lançados, relatórios financeiros, entre outros arquivos. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/hackers-divulgam-mais-episodios-de-series-da-hbo-na-internet.ghhtml>. Acesso em: 19 fev. 2019.

1.5 Respeito ao cânone ficcional e potencial de perfurabilidade

No início desta pesquisa, as relações entre espalhabilidade/respeito à canonicidade ficcional e perfurabilidade/respeito à canonicidade ficcional pareciam ser equivalentes. Assim, a hipótese de trabalho daquele momento, depois modificada, era de que: quanto mais respeito ao cânone ficcional, maiores serão ambos os potenciais, tanto o de espalhar quanto o de perfurar.

Isso significaria, sobre a perfurabilidade, que em uma relação entre dois produtos que supostamente pertencem ao mesmo universo diegético (como por exemplo o primeiro livro das *Crônicas de Gelo e Fogo* e a primeira temporada de *Game of Thrones*), quanto mais respeito à “verdade” diegética, mais potencial haveria por parte dos leitores/espectadores de obter informações complementares sobre a narrativa na peça correlata. Se o livro é o carro-chefe, este estabelece o cânone, e se a série é canônica, então assistir à série pode trazer ao leitor mais dados sobre o universo narrativo do livro, e vice-versa.

Algo dito de forma distinta, mas ainda assim confiável em relação ao que é entendido como “fato” dentro daquela diegese, ou então algo que é oferecido de outra maneira, ou em outra ordem cronológica (um elemento apresentado na primeira temporada da série, mas que pertença ao segundo livro, por exemplo) poderia trazer ao espectador um elemento ao mesmo tempo complementar e confiável em relação às dúvidas e lacunas que a narrativa pretendia deixar para os leitores. Traçando uma analogia rápida com outro tipo de investigação/reconstituição narrativa de fatos, se um detetive chega a uma pista confiável sobre o caso que investiga, sua disposição e interesse em investigar aquela pista são, ou tendem a ser, muito maiores e mais marcantes do que se o mesmo detetive deparar-se com uma pista que parece não ser confiável, ou ainda, que parece não estar diretamente relacionada ao mesmo caso que ele investiga. Nesta situação, quanto mais confiável for a informação a ser prospectada, maior o interesse, ou ao menos maior a confiança no fato de que se pode buscá-la e desvendá-la. Traçando o paralelo, maior respeito à canonicidade ficcional tenderá a ser sinônimo de um maior potencial de perfurabilidade, no sentido de engajar o público perfurador em uma busca que parece mais promissora que uma outra feita em material com menor respeito ao cânone.

No entanto, se para a perfurabilidade o maior respeito à canonicidade ficcional é um estímulo, a espalhabilidade não tem a mesma característica. A relação espalhabilidade/canonicidade ficcional parecia funcionar de forma análoga à relação

perfurabilidade/canonicidade ficcional (e, sendo assim, mais confiabilidade na informação se apresentasse necessariamente como sinônimo de mais interesse em difundir essa informação, comentando e divulgando), mas uma outra possibilidade de espalhamento acabou se mostrando mais engajadora: a dúvida acerca da canonicidade ficcional. Ao invés de apenas identificar uma informação como canônica, ou então apontá-la como não canônica (o que, feito corretamente, encerraria a necessidade de debate), a incerteza gera debates e envolve ainda mais indivíduos.

Então, se uma informação é confiável e obtida facilmente, o interesse no espalhamento daquela informação parece ser menor do que se há margem para dúvida acerca daqueles dados, ou seja, uma certeza de confiança em relação ao cânone parece motivar menos o espalhamento do que a dúvida sobre a confiabilidade da informação. No momento em que o espalhador diz algo como “encontrei a resposta, remete-se ao cânone corretamente, página tal”, e sua leitura é dada por correta, diminui muito o impulso de espalhar buscando ajuda se comparado a uma situação em que o espalhador não sabe nem a quem recorrer, e nem encontrou resposta no cânone. Neste caso, não haveria uma obrigatoriedade de encarar mais canonicidade como indicativo direto de maior potencial de espalhamento.

Também saber que a certeza de que há menor respeito à canonicidade não necessariamente indica maior tendência ao espalhamento. Na quinta temporada de *Game of Thrones* os trechos que permitiriam a verificação da canonicidade ficcional chegaram a um limite, uma vez que as cronologias narrativas até então compartilhadas por livros e série televisiva, se desconstruíram. Sendo aproximadamente uma temporada por livro, a quinta temporada da série e o quinto livro deveriam equivaler-se – e no momento da exibição da sexta temporada, o sexto livro ainda não havia sido publicado. Portanto, qualquer avanço no tempo por parte da série poderia ser entendido como *spoiler* dos livros, invertendo a lógica que vinha sendo vivida por leitores e espectadores, em que os livros estavam adiante na cronologia. Stannis, um dos personagens com direito a clamar o Trono de Ferro de Westeros e que está vivo até o final do quinto livro, é mostrado na televisão em uma situação em que parece ter sido decapitado. As imagens não são inequívocas, mas dão a entender sua morte. Pode ser vista na figura 5, a seguir, uma montagem com os últimos dois planos da última sequência de Stannis na quinta temporada. Há um close de Stannis dizendo a Brienne, sua algoz, que pode cumprir sua missão. O enquadramento seguinte é dela em plano médio brandindo a espada na direção da câmera, supostamente contra ele. Fim da cena. Não se vê mais nada do homem depois disso, nem o corpo e nem cena alguma da qual ele participe. Ainda que este recurso seja plenamente

suficiente para insinuar a morte da personagem nas narrativas mais tradicionais, espectadores de *Game of Thrones* têm sido treinados sistematicamente para não confiar no que não podem ver. A solução mais lógica para esta questão seria investigar o que ocorre nos livros. No entanto, a informação não está disponível até o ponto em que a narrativa literária foi publicada.

FIGURA 5 - Hipotética cena final de Stannis Baratheon



Fonte: montagem executada pelo autor, com base em *printscreens* do episódio.

O diretor do episódio, David Nutter, disse à *Entertainment Weekly* em 2015 que “Desde o início, e [durante] o processo de roteiro, essa foi a intenção - ele está morto.”⁶⁴ Já o próprio George R. R. Martin, em seu perfil no *Livejournal.com*, respondeu a um fã um pouco mais objetivo, que lhe pergunta: “Muito bem, senhor Martin, vamos cortar a enrolação, Stannis está vivo ou morto”, ao que responde “Em meus livros? Vivo, sem sombra de dúvida”⁶⁵. A comoção em torno disso e da impossibilidade de checar de imediato a informação geraram espalhabilidade. Vídeos com teorias, debates e postagens analisando as possibilidades restantes além da morte sugerida surgiram em vários fóruns e grupos de discussão. O canal do YouTube *Glorious Peasant* postou o vídeo “*Survivor Stannis: Theory/Critique of Game of Thrones SE5 EP10 ‘Mother’s Mercy’*” [T05E10] - que tem mais de 137.000 visualizações e 1200 comentários –, cuja locução alega que “Cavaleiros, e cavaleiros de verdade, que é o que Brienne quer ser, não matam pessoas que não podem lutar. Um verdadeiro cavaleiro nunca faria algo assim, por

⁶⁴ Tradução nossa. No original: “*From the very beginning, and [through] the script process, that was the intent — he’s dead*”. Disponível em: <http://www.ew.com/article/2015/07/10/game-thrones-stannis-dead>. Acesso em: 22 fev. 2019.

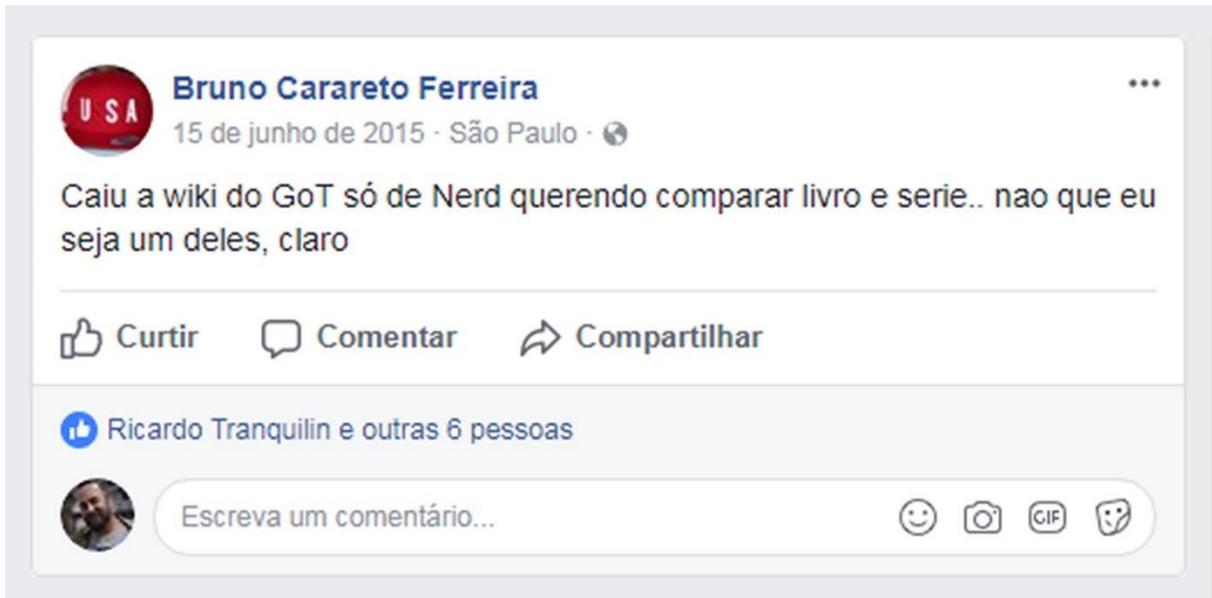
⁶⁵ Tradução nossa. No original: “*alright mr Martin, lets cut the crap, is Stannis alive or dead*”, ao que ele responde “*In my books? Alive, beyond a doubt.*” A postagem original e a resposta de Martin estão disponíveis em: <http://grrm.livejournal.com/438596.html?thread=22329668#t22329668>. Acesso em: 17 jan. 2019.

isso seria realmente estranho se Brienne matasse Stannis”⁶⁶ (GLORIOUS, 2015). Em *A completely wrong Theory about STANNIS BARATHEON*, produção de fã de Liliana Pereira (HelloLilly), Pereira defende que Stannis não teria tido sua cabeça cortada, mas que Brienne teria cortado sua perna profundamente ferida, tanto para mantê-lo sob controle e transportá-lo até Sansa, a quem agora ela deve lealdade, quanto porque tendo visto Jaime Lannister ter sua mão cortada e sobreviver, ela acreditaria ser possível que Stannis Baratheon sobrevivesse assim e pudesse confirmar publicamente ter mandado matar o próprio irmão, Renly Baratheon – a quem Brienne havia jurado lealdade anteriormente. O vídeo, de 2015, tem mais de 145.000 visualizações e mais de 800 comentários. A dúvida, o conflito entre informações e o tempo entre o episódio ser exibido e a resposta do diretor (cerca de um mês até confirmar a morte) e do escritor (mais um mês e meio até informar que nos livros Stannis não morreu) parecem ter sido propícios para fomentar o espalhamento – e, é importante notar, a dúvida provocou também os perfuradores.

Na Figura 6, a seguir, há uma postagem feita no Facebook pelo usuário Bruno Carareto Ferreira que reclama, na madrugada do dia seguinte à noite de exibição do episódio final da quinta temporada, que tantas pessoas visitaram a *wiki* de *Game of Thrones* em busca de respostas que o servidor não suportou o volume de acessos. O fato de o usuário apontar que os outros fãs tenham ido em busca de comparações entre livro e série é provavelmente proveniente de experiência pessoal, mas aponta para a ideia de buscar respostas oficiais no cânone, e neste caso específico, o cânone não havia entregue a resposta ainda. Restaram a dúvida e as especulações.

⁶⁶ Tradução nossa. No original: “*Knights, and true knights, which is what Brienne wants to be, don't kill people who can't fight back. A true knight would never do something like that, wich is why it's really weird if Brienne does kill Stannis*”.

FIGURA 6 - Fã de Game of Thrones sugere perfurabilidade



Fonte: *Printscreen* executado pelo autor.

Diversos posts no Reddit.com, discussões em fóruns e *blogs* levantavam a dúvida e os dados conhecidos até então. Opiniões distintas multiplicavam as postagens. No entanto, após a divulgação oficial das divergências (e um rompimento claro do cânone da série e do livro, caso as afirmações de ambos os mediadores sejam verdadeiras), a dúvida estava sanada e podia ser deixada de lado, mesmo que alguns ainda desconfiem do diretor e de suas intenções ao não exibir a decapitação.

1.5.1 Jon Snow e a canonicidade ficcional – e quando você não sabe nada?

O caso de Stannis é menos famoso que a dúvida sobre a morte de Jon Snow⁶⁷, personagem mais central à trama e mais querido pelo público. Os livros haviam fornecido subsídios para que os leitores atentos suspeitassem que Snow tivesse sobrevivido – outras pessoas de sua família, além dele, haviam apresentado características dos *warg*, que são pessoas

⁶⁷ Jon Snow é apresentado como filho bastardo de Ned Stark, reside em Winterfell até o dia em que decide servir a Patrulha da Noite. Ned Stark diz claramente que eles têm o mesmo sangue.

capazes de projetar sua consciência em animais. Ainda que não soubessem qual seria a forma de trazê-lo de volta à vida, ou pelo menos à vida no próprio corpo, muitos destes leitores atentos haviam inferido que ele não estaria morto, o que gerou diversas situações possíveis que se sobrepunham, como aponta o site utero.pe:

[Jon Snow] não aparecerá definitivamente na sexta temporada. Mas no momento é o “Bastardo de Schrödinger” com não dois, mas quatro estados sobrepostos:

a) Morto: 30% de probabilidade.

b) Encarnado em seu lobo Fantasma: 25% de probabilidade.

c) Ressuscitado por Melisandre (terá ela ressurreição em sua lista de magias como Thoros de Myr?): 25% de probabilidade.

d) Voltou à vida no cerco dos Caminhantes Brancos à Muralha, atrás das linhas da Patrulha da Noite, saindo do túmulo que diz “Traidor” para fazer sushi de seus traiçoeiros irmãos juramentados. Talvez como um zumbi, talvez como um novo Caminhante Branco se a teoria Targaryen serviu para dar-lhe um sangue especial nas extensões geladas. 20% de probabilidade.⁶⁸ (PAREDES, 2015).

Neste caso, a busca por mais informações a respeito da sobrevivência de Snow prosseguiu entre os perfuradores, e as especulações acerca do cânone seguiram provocando debates – e, portanto, espalhamento. As informações podem ter sido oferecidas de forma complementar na série e nos livros (ainda não há garantias de que nos livros e na série a situação de Jon seja a mesma, e só haverá como saber após a publicação do sexto livro), de forma que o que a série televisiva apresentou pode ser tanto uma solução equivalente à da literatura, como outro ponto de vista em relação à mesma canonicidade, ou ainda uma solução totalmente distinta. Cabe aos fãs muita especulação.

⁶⁸ Tradução nossa. No original: “No aparecerá definitivamente en la sexta temporada. Pero en estos momentos es el ‘Bastardo de Schrödinger’ con no dos, sino cuatro estados superpuestos:

a) Muerto: 30 % probable

b) Encarnado en su huargo Fantasma: 25 % probable

c) Resucitado por Melisandre (¿tendrá resurrección en su lista de conjuros como Thoros de Myr?): 25 % probable.

d) Vuelto a la vida en el asedio de los White Walker al Muro, tras las líneas de la Guardia de la Noche, levantándose de su tumba que dice ‘Traitor’ para hacer sushi a sus traicioneros hermanos juramentados. Quizá como zombie, quizá como un nuevo White Walker si la teoría Targaryen sirve para darle una sangre especial en los rangos del Frío. 20% probable”. Disponível em: <http://spoilers.utero.pe/2015/06/16/13-predicciones-para-las-proximas-temporadas-de-game-of-thrones-personaje-por-personaje/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Na literatura, em especial no quinto livro, os Stark (e também Jon Snow) demonstram ter potencial para se desenvolverem como *wargs*, que Martin explica amplamente, mas que em resumo são pessoas que conseguem projetar sua consciência em animais. No caso dos Stark, à exceção de Bran⁶⁹, os contatos relatados nos livros são feitos apenas com seus lobos gigantes, e começam por sonhos, levando mais tarde a uma comunhão de humores, influenciando-se mutuamente. Bran parece ter um poder mais forte, como se demonstra na sexta temporada da série, em que ele projeta sua consciência em Hodor⁷⁰.

O prólogo do quinto livro é sobre um *warg* no norte além da muralha. Discute-se ali que os *wargs*, com frequência, projetam sua consciência logo antes de morrer, passando a habitar o corpo do animal em que se projetaram, já que não podem retornar ao próprio corpo morto. No decorrer do livro, há ainda várias outras menções aos lobos e à relação que os Stark e Jon têm com eles:

Os sonhos de lobo tinham andado se tornando mais fortes, e dava por si a se lembrar deles mesmo acordado. Fantasma sabe que o Vento Cinzento está morto [...]. Perguntou-se se alguma parte dos seus irmãos mortos continuaria a viver dentro dos respectivos lobos (MARTIN, 2012b, p. 64-65).

Há a construção da ideia, a longo do livro, de que Jon não só sabe que tem sonhos nos quais compartilha a consciência de Fantasma, seu lobo gigante, como também se questiona se os irmãos seriam *wargs* e também teriam sonhos como os dele. A temática *warg* é reiterada diversas vezes no decorrer da obra (Prólogo - p. 11, BRAN I – p. 59; JON IV – p. 191; DAVOS III - p. 212; DAVOS IV – p. 330). No entanto, embora o volume de inserções seja grande, a série parece não ter tido interesse em se utilizar abertamente deste *plot* – talvez por motivos financeiros, uma vez que os lobos gigantes são gerados em computação gráfica e são bastante caros. Há também, na muralha em que fica a fortificação que Snow habita, um corvo que se comporta de forma a gerar suspeitas de que tenha um arremedo de consciência humana, mas na série televisiva ele sequer é mencionado.

⁶⁹ Bran Stark é filho de Ned e Catelyn e perdeu o movimento das pernas em uma queda. É mostrado projetando sua consciência para seu lobo Verão em sonhos e acordado. Alguns desses sonhos sugerem que ele possa fazer o mesmo com o Corvo-de-três-olhos e, depois, com Hodor.

⁷⁰ Hodor é um agigantado cavaleiro de Winterfell que apresenta sinais de deficiência mental e que carrega às costas Bran Stark. Único caso apresentado na narrativa em que um *warg* projeta sua consciência sobre um ser humano.

Empoleirado por cima da janela, o corvo do Velho Urso espreitou-o com olhos negros sagazes. O meu último amigo, pensou Jon com tristeza. E é melhor que te sobreviva, senão também come a minha cara. Fantasma não contava. Fantasma era mais próximo do que um amigo. Fantasma era parte de si (MARTIN, 2012b, p. 178).

A relação de Snow com estes animais na muralha e além dela é evidenciada nos livros e ignorada na série, mas não é por isso que ela deixa de existir na mitologia construída para a televisão. Nada na trama da série contradiz propositalmente estas relações, nem demonstra raciocínios que invalidem a suposição de que estes elementos existam, ainda que não tenham sido vistos. Algum leitor mais exigente em relação à ideia de fidelidade talvez possa reclamar destas ausências. Em contrapartida, o fã que procura não exatamente o texto fiel, mas o respeito à canonicidade pode dar-se por satisfeito, uma vez que este “não mostrar” não equivale a um “não existir”.

Na presença ou proximidade de Fantasma a relação entre os personagens vai sendo apresentada, focada narrativamente em Snow, de forma a traduzir literariamente suas percepções e sensações mescladas às do lobo:

À sombra da Muralha, o lobo gigante roçou-lhe nos dedos. Durante meio segundo, a noite ganhou vida com um milhar de cheiros, e Jon Snow ouviu o estalar da crosta que se quebrava numa extensão de neve velha. Percebeu-se, de súbito, de que alguém estava atrás de si. Alguém que cheirava quente como um dia de verão (MARTIN, 2012b, p. 444).

Insiste-se aqui em trazer trechos do livro para ilustrar o que veria um fã da série que, cedendo ao impulso de perfurar, fosse buscar nos livros respostas para suas dúvidas acerca da trama televisiva. A quantidade de alusões aos *warg*, e também a Snow e Fantasma como seres tão próximos que poderiam ser um só, provavelmente surpreenderia um espectador não leitor, e traz subsídios para teorizar uma saída para a personagem, mostrada morta ao final do episódio de número dez da quinta temporada.

[Melisandre] ajoelhou-se e coçou Fantasma atrás da orelha. — A sua Muralha é um lugar estranho, mas há aqui poder, se quiser usá-lo. Poder em você e neste animal. Você resiste contra ele, e é esse o seu erro. Aceite-o. Use-o. *Eu não sou um lobo*, pensou [Jon] (MARTIN, 2012b, p. 446).

Estes trechos estão ausentes da série de TV, que ignorou todo o *plot* dos *warg* que não envolvia Bran, e umas poucas situações envolvendo os Selvagens para lá da muralha, que aparentemente referem-se aos *wargs* com o nome de troca-peles. Não fica totalmente claro que seja o mesmo fenômeno, embora insinue-se que sim. Mas a temática estava bastante frequente no texto de

Martin, envolvendo inclusive Melisandre, a bruxa/sacerdotisa vermelha, que enxerga a relação entre Jon e o lobo de forma sobrenatural.

O final do quinto livro traz a cena da morte de Snow, que

[...] caiu de joelhos. Pegou a adaga pelo cabo e a arrancou. No ar frio da noite, a ferida soltava fumaças.

-Fantasma – sussurrou. A dor tomou conta dele. *Espete neles a ponta aguçada.* Quando a terceira adaga o atingiu entre as omoplatas, ele deu um grunhido e caiu com o rosto na neve. Nunca sentiu a quarta faca. Apenas o frio... (MARTIN, 2012b, p. 774)

Este trecho é do último capítulo de Snow no quinto livro, e uma vez que o sexto livro ainda não foi lançado, os leitores pararam em um gancho da narrativa, aguardando mais informações sobre Snow e uma possível solução *warg* insinuada na obra de Martin.

A série televisiva não aborda abertamente em relação aos descendentes dos Stark nenhuma situação *warg* além da de Bran e Hodor⁷¹, nem os sonhos em que eles se veem na identidade de seus lobos, nem nada que esteja claramente relacionado a este tópico. No entanto, as cenas da série, a seguir, trazem diversos indícios de que, muito embora isso não tenha sido discutido na tela, Jon Snow tenha podido fazer na TV a mesma coisa que está sugerida nos livros. Ou seja, de que as escolhas de *mise-en-scène* tenham dado conta de legitimar uma explicação condizente com a canonicidade ficcional dos livros, ainda que o texto da série jamais tenha mencionado sequer essa possibilidade, e que nenhuma imagem relativa a isso tenha sido filmada. O espectador que não conhece os livros pode crer que tenha sido tudo obra do Senhor da Luz, através de Melisandre. O espectador-leitor tem subsídios para enxergar que Jon tenha *wargado* em Fantasma e voltado.

No episódio T05E10⁷², logo após ser esfaqueado pelos outros membros da Patrulha, Jon Snow está caído de costas na neve. Este é o plano final do episódio. Ele está caído na diagonal do quadro e a câmera está posicionada em *plongée* vertical, em um enquadramento incômodo e inesperado como seu assassinato. Ele está olhando para o alto, quase para a câmera, o que de imediato chama a atenção para seus olhos, como ilustrado na Figura 7, a seguir:

⁷¹ O meio-irmão de Jon, Bran, é um *warg* com capacidades além do esperado e foi capaz de projetar sua consciência para Hodor, um homem grande e dócil que apresenta atraso de inteligência e fala.

⁷² Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R021420Pwsk>. Acesso em: 22 nov. 2018.

FIGURA 7 - Plano final de T05E10



Fonte: montagem executada pelo autor, com base em *printscreens*.

Uma quantidade razoável de fãs manifestou-se defendendo ter visto na exibição do episódio uma mudança de cor nos olhos de Snow durante o plano apresentado (alguns diziam púrpura, outros apenas diziam que os olhos haviam ficado mais claros):

Preste atenção, os olhos de Jon mudam para uma cor mais clara um pouco antes de finalmente escurecerem no final. Você também pode ver seu maxilar movendo-se ligeiramente, enquanto isso acontece. Eu não acho que eles fariam um *zoom in* por tanto tempo, se não fosse por esse pequeno momento sutil⁷³ (Snark88, 2015).

Este comentário do usuário Snark88 no fórum da página *westeros.org* é um dentre vários que apontam ter visto uma alteração de cor nos olhos da personagem e que, independentemente da intensidade, do tom real para o qual os olhos são alterados e mesmo da intenção por trás da ideia de que os olhos sofram alguma mudança, a duração do plano de *zoom in* é tão longa que os espectadores são incitados a esperar alguma conclusão ou reviravolta no plano, uma

⁷³ Tradução nossa. No original: “Pay attention, Jon’s eyes shift to a lighter color just a bit before finally going dark at the end. You can also see his jaw slightly moving as this is happening. I don’t think they would draw out the *zoom in* for so long if not for that little subtle moment”. Disponível em: <http://asoiaf.westeros.org/index.php?/topic/131100-spoilers-alljons-eyes-shifted-in-color/>. Acesso em: 22 nov. 2018.

reviravolta que ou não está lá, ou é esta mudança de cor. O jornalista de entretenimento Jean Bentley questiona, acerca das colocações feitas por espectadores a Josh Wigler, da MTV News:

Uma nova teoria, delineada por um escritor da MTV News, ressalta uma observação que muitos espectadores de televisão astutos viram (ou pelo menos achavam que viram) nos momentos finais de “Mother’s Mercy”. Os olhos de Jon Snow mudaram de cor? Esses grandes olhos castanhos tornaram-se púrpura-Targaryen quando a câmera se aproximou em um close-up do rosto?⁷⁴ (BENTLEY, 2015)

Independentemente de ser possível obter a resposta, e de se ter certeza da intenção dos realizadores quanto ao plano, uma coisa pode ser notada de forma clara: a cena gerou dúvida quanto ao que se pretendia. A dúvida passa por mais de uma instância: houve ou não alteração de cor? Se houve, essa alteração foi intencional? Se a alteração foi intencional, ela significa que Jon Snow não está definitivamente morto? E, se ele não está definitivamente morto, terá sido porque ele lançou sua consciência para o corpo de seu lobo? Estes questionamentos passaram a ser colocados pelos espectadores (talvez não organizados hierarquicamente desta forma, mas passando por estes pontos), e provocaram dois impulsos nos fãs que são relevantes para esta pesquisa:

- A) Tentar descobrir respostas pesquisando, buscando em material textual (livros, jogos oficiais, contos não publicados de Martin) ou paratextual (material sobre a série ou livros, reportagens, enciclopédias *online*, teorias);
- B) Falar sobre o assunto, seja dando sua opinião ou debatendo sobre ele (em fóruns, seções de comentários em matérias, postagens e grupos de discussão em redes sociais).

O impulso A é relativo à perfuração, e B indica espalhabilidade. Fãs bastante engajados e interessados em conhecer possíveis resultados ou elencar indícios do que possa ter acontecido saem buscando pistas e respostas nos livros, em material extra nos DVDs, em notícias sobre a série ou sobre os atores, seguem o impulso A. Muitas informações são obtidas em função deste impulso; nem todas são confiáveis. Ao juntar as informações do quinto livro com as informações do episódio T05E10, diversos perfuradores passaram a teorizar que Jon tivesse *wargado* em Fantasma. Outros levantaram dados e declarações dos atores, que confirmavam

⁷⁴ Tradução nossa. No original: “A new theory, outlined by a writer from MTV News, points out an observation that many astute TV viewers saw (or at least thought they saw) in the closing moments of “Mother’s Mercy.” Did Jon Snow’s eyes change color? Did those big brown eyes turn a Targaryen purple as the camera zoomed in on a close-up of his face?”. Disponível em: www.usmagazine.com/entertainment/news/is-jon-snow-alive-on-game-of-thrones-an-eye-opening-theory-says-yes-2015276. Acesso em: 15 dez. 2018.

oficialmente a morte de Jon, e o ator, Kit Harington, insistiu nesta versão durante todo o hiato entre a quinta e a sexta temporadas. Alguns fãs e parte da mídia passaram a supervisionar seus cortes de cabelo e seu paradeiro, tentando obter pistas sobre encontros para ensaios e gravações, bem como eventuais outros papéis para os quais o ator pudesse ter se candidatado. De certa forma, estes fãs passaram a comportar-se como pesquisadores, ou como detetives (TOLEDO, 2016).

As informações obtidas através de material diegético oficial passam por uma conferência de canonicidade. No caso de *Game of Thrones*, o estabelecimento do cânone é dado pela criação original, ou seja, os livros das *Crônicas de Gelo e Fogo*. O que o autor original propôs tende a se sobrepor em relação a qualquer outra coisa que ele não tenha criado ou proposto, ou seja, tende a ser visto como “verdade” diegética.

Os perfuradores poderão ter encontrado informações diegéticas inequivocamente canônicas e, neste caso, prosseguir com a pesquisa. Se encontrarem informações diegéticas inequivocamente apócrifas, ou seja, não canônicas, gera-se uma dúvida que pode influenciar o potencial de perfurabilidade. Assim, ou a série que adapta as *Crônicas* as respeita como cânone, ou cria-se uma situação com duas possibilidades:

- 1) Houve um desrespeito ao cânone (mesmo que um desrespeito pequeno ou não intencional);
- 2) Houve uma ruptura e, a partir deste ponto, há um cânone à parte e as duas narrativas, literária e televisiva, correm por caminhos distintos.

A indecisão sobre estas duas possibilidades pode levar a uma energização do impulso B, de espalhabilidade, uma vez que as checagens sobre o cânone tendem a demandar debates e discussões. Ou seja, para determinar sobre como se deve entender o cânone, se ele está ou não sendo respeitado, é necessário verificar, em primeiro lugar, se o texto é originário do autor oficial do cânone (no caso, o escritor George R. R. Martin) ou se é endossado oficialmente por ele. Alguns episódios da série o foram, mas nenhum nas temporadas cinco e seis, nas quais se encontram as (supostas) mortes de Stannis e de Jon Snow, e também não houve manifestação do escritor sobre a segunda morte. Neste caso, sobra a análise a ser feita pelos fãs, mediante questionamentos e argumentações, que frequentemente ocorrem em fóruns oficiais das obras e que são, posteriormente, levados adiante pelos próprios fãs, ou seja, espalhados. Seguem-se descrições de alguns trechos geradores de questionamentos.

No episódio T06E01⁷⁵, Fantasma, o lobo albino de Jon Snow, uiva de forma lamentosa todo o tempo enquanto a câmera vai se aproximando do corpo de Jon, desde fora do castelo até o chão. O corpo deitado de barriga para cima, mas inclinado para a esquerda no enquadramento em plano médio em *plongée*. Fantasma é ouvido atrás de uma porta reforçada. No contraplano, pelo lado de dentro, vemos que quer abrir a saída com a mandíbula. O barulho e os uivos atraem Sor Davos Seaworth⁷⁶, que encontra o corpo de Snow. Alguns homens confiáveis da Patrulha da Noite levam o corpo para dentro de seus aposentos e o colocam sobre uma mesa. Assim que Davos pergunta pelo lobo, buscando ajuda contra os homens em quem não podem confiar, chega aos aposentos Melisandre. Um dos homens vai buscar o lobo.

Durante o episódio T06E02⁷⁷ Melisandre olha desolada para o fogo, elemento representativo do Senhor da Luz, como se estivesse abandonada por ele, quando Davos lhe pergunta se seria possível trazer Jon Snow de volta dos mortos. Ela encara o fogo de olhos fechados ao responder que sabe de um caso assim, feito por outro sacerdote do fogo. Davos insiste em saber se seria possível fazê-lo e ela se levanta e se distancia da lareira ao responder que não através dela. Ele tenta convencê-la, em um diálogo decupado de forma a ter sempre uma chama de vela em quadro enquanto ela responde. Já nos aposentos de Snow, a sacerdotisa se prepara para o seu ritual. Já sabemos de sua insegurança em relação aos resultados desde a cena anterior, mas também aqui vemos a tensão em seus ombros, um olhar de soslaio para Davos e a hesitação em iniciar. O corpo de Jon está pálido, o que é ressaltado pela sacerdotisa vestida de vermelho. Ela faz o ritual de limpeza, muito insegura. Corta cabelos e pelos de Jon e os joga no fogo, e então vemos o lobo deitado no chão, perpendicular a ele, reagir ao som dos pelos na chama. Após a clara definição de que Melisandre não sabe mais o que fazer a respeito dada pela decupagem que favorece os olhares inseguros, mãos incertas e os olhares de descrença dos observadores, ela suspira e todos vão, aos poucos, saindo do cômodo, até ficarem apenas Davos, o corpo de Jon e Fantasma. Há então um último olhar de Davos para ele, e um *plongée* total em que Jon está deitado de costas, com o corpo inclinado na diagonal do quadro,

⁷⁵ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mfVGWldY4ZY>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁷⁶ Sor Davos Seaworth, também conhecido como O Cavaleiro das Cebolas, foi um contrabandista que estava a serviço de Stannis Baratheon, Senhor de Pedra do Dragão e um dos requerentes ao Trono de Ferro, ao qual ele serviu como Mão do Rei. Após o desaparecimento e alegada morte de Stannis em Winterfell, Davos continuou em Castelo Negro com Jon Snow e os homens da Patrulha da Noite.

⁷⁷ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w6j-60Td0a4>. Acesso em: 15 dez. 2018.

mais uma vez com a cabeça para a direita, como no plano de sua morte. Revisitamos o mesmo enquadramento. Em plano de conjunto, Davos se prepara para sair. Em ângulo contrário ao eixo de olhar estabelecido anteriormente, vemos o corpo de Jon deitado com a cabeça apontando para a direita, mas deste ângulo e distância, vemos Fantasma deitado logo abaixo dele e o fogareiro no qual Melisandre jogou seus cabelos está bem em frente à mesa em que ele está, de forma a parecer que Jon está sobre o fogo, símbolo do deus da luz. Davos sai pela porta; *plongée* total do corpo, agora não mais na diagonal, mas na horizontal, cabeça à direita; corta para Fantasma, também deitado, na mesma posição no enquadramento. Repentinamente, Fantasma acorda e olha para o corpo com seus olhos vermelhos. Corta para *plongée* total de Jon, agora com o corpo deitado exibido na vertical, e não mais tombado na diagonal; ele acorda, como que recobrando a respiração há muito tempo presa. Close em seu rosto, olhos pretos arregalados. Fim do episódio.

Há aqui uma possível alusão dada pela construção narrativa da série à capacidade de Jon e seus familiares. Na verdade, nada aqui diz claramente que Jon é um *warg*, como já foi discutido anteriormente, mas também nesta linha, nada diz que não é; o lobo desperta e olha para Jon com seus olhos vermelhos logo antes deste voltar à vida, e para os fãs que argumentaram ter visto um brilho diferente nos olhos de Jon logo antes de morrer, poder-se-ia argumentar que tivesse sido necessária a existência de Fantasma (cujo nome indica, de fato, um ser sobrenatural que nada mais é do que um espírito humano) para que Jon pudesse voltar à vida, e a própria Melisandre admite claramente não saber o que fazer para ressuscitá-lo, e crê ter falhado nesta empreitada, quando sai do quarto.

FIGURA 8 - Destaque dos olhos de Jon Snow



Fonte: montagem executada pelo autor, com base em *printscreens*.

A Figura 8 traz uma montagem com recortes de planos que pertencem, respectivamente, aos episódios T05E10, T05E10 e T06E02. Os dois primeiros recortes mostram a aproximação em

zoom in no plano em *plongée* total, em dois momentos consecutivos, visando ilustrar a alteração de cor dos olhos de Jon a que se remetem os espectadores; e a terceira imagem da montagem visa ilustrar como são os olhos de Jon quando este desperta novamente para a vida na sexta temporada, e em geral em todos os outros momentos da série que não o apontado na segunda imagem da Figura 8.

Este caso é um exemplo da ideia de que o impulso de perfuração seja estimulado em função das lacunas da obra e que as teorizações dos fãs gerem espalhamentos movidos em especial pela dúvida em relação ao respeito ou não do cânone ficcional.

1.6 Especulações acerca de um respeito velado

A resposta correta para a lacuna sobre o que teria possibilitado o retorno de Jon Snow à vida pode estar na teoria *warg*, ou em algum poder inédito da sacerdotisa, ou ainda em uma terceira solução não anunciada. O ponto mais relevante é que a dúvida gerada por este trecho em especial promove novos questionamentos. Muitos fãs argumentam em favor de uma teoria ou de outra, ou ainda, de que não haja explicação (ou necessidade dela); mas a série, se opta por não trabalhar muito com os *warg* – e Bran é um, ou seja, eles existem no universo da TV, mesmo que não sejam chamados pelo nome – aparenta ter sido construída de forma a respeitar o cânone ficcional, sem necessariamente ser fiel. Melisandre ir até Jon, fazer seus rituais e invocar os poderes do Senhor da Luz pode, ou não, ter tido algo a ver com o “real” motivo da ressurreição, diegeticamente falando.

A dúvida sobre a canonicidade, neste caso, abre caminho para especulações e promove tanto o potencial de espalhabilidade (em função de gerar dúvidas que demandam debates) quanto o potencial de perfurabilidade, uma vez que a resposta não está dada de forma clara e que demandaria um volume de pesquisa por parte do público, confrontando a relação de canonicidade em busca de detalhes e minúcias, pequenas pistas que respondessem ou permitissem uma teorização satisfatória acerca deste caso.

Há ainda a questão, colocada de forma ostensiva, de a série ter ultrapassado na narração do tempo diegético os livros – cinco livros, sete temporadas, a partir de julho de 2017, como dito anteriormente –, sugerindo que o cânone tenha necessariamente ou sido rompido e agora haja dois cânones distintos correndo lado a lado (um cânone ficcional dos livros e um outro da série de TV) ou então, que a hierarquia do cânone ficcional tenha se invertido, de forma a dar à televisão a prerrogativa de ditar o que é ou não oficial, e os livros é que “obedecessem” a estes ditames. No entanto, sendo o autor original o escritor George Martin, esta segunda possibilidade não parece provável, ainda que tenha sido divulgado que os produtores da série tenham recebido as informações necessárias para concluir a versão televisiva com eco nos principais acontecimentos previstos para os livros.

A relação de não canonicidade assumida entre dois produtos, por outro lado, não é vantajosa para nenhum deles. Não estimula a discussão, não promove investigações, não incita debates e teorizações, de forma que o caminho comercial que parece mais provável é o de tentar manter uma ideia de correlação, sem admitir um rompimento muito claro.

Em suma, manter a dúvida acerca da canonicidade ficcional pode ser mais interessante e complexo do que admitir abertamente um rompimento, e a manutenção do espectador com a sensação de que não sabe nada é que pode ser a chave para o estímulo à perfuração e ao espalhamento, e para uma revisitação ao cânone ficcional por parte do espectador, esteja este cânone no meio em que estiver, gerando sinergia.

Sem confiança na procedência das pistas encontradas na série televisiva, os fãs não terão interesse em completar a narrativa dos livros, seu texto sacro, seu cânone. A série passaria a ser, sem relação de canonicidade, uma obra licenciada, uma *fanfiction* produzida por profissionais.

Faz-se necessário respeitar a intenção por trás da narrativa, se a pretensão for de continuidade ou complementaridade; uma adaptação que vise ampliar, e não apenas repetir, só será adequadamente recebida pelos fãs se, mais do que fiel, for correligionária e obediente à voz e preceitos do mesmo Criador.

2 ESPALHABILIDADE E PERFURABILIDADE: POTENCIAIS E APLICAÇÕES

Narrativas complexas, segundo Mittell (2006, p. 33), são aquelas que fazem um ponto de equilíbrio entre as narrativas episódicas – em que cada episódio traz uma história fechada, com desfecho – e as seriadas contínuas (como novelas), nas quais cada capítulo tem sua importância dentro do enredo, e acontece ali algo significativo, mas sem um desfecho propriamente dito, oscilando entre arcos narrativos de longa duração e pequenas resoluções durante os capítulos. Além disso, a narrativa complexa mistura diferentes gêneros e não é focado no melodrama, como frequentemente é o caso das novelas e *soap operas*. Outros elementos contribuem para a complexidade narrativa, como multiplicação do número de personagens e arcos narrativos – que podem cruzar-se – e inovações na forma de contar histórias, fugindo do tradicional. Em narrativas complexas, os produtores são capazes de reconfigurar completamente um cenário que era, até então, diegeticamente consistente, causando surpresa e confusão no espectador e quebrando convenções. Surpreendendo a audiência com elementos ali plantados e com sua subversão, como no caso de *Lost* (idem, 2004-2010) em que o público foi condicionado a interpretar cada cena fora da ilha como *flashback* até o momento em que o recurso é usado para quebrar expectativas, com uma cena fora da ilha revelando ser um *flashforward*. Justamente por sua complexidade, essas histórias tendem a atrair consumidores engajados, que desenvolvem um comportamento ativo a fim de acompanhar todos os elementos e variáveis e, envolvidos pelo universo da narrativa, fãs fiéis, que assumem compromissos a longo prazo e se envolvem afetivamente com seus programas favoritos (JENKINS, 2008). Segundo Jason Mittell:

Este formato de programação demanda um processo ativo e atento de entendimento com o objetivo de decodificar tanto histórias complexas quanto os modelos de storytelling oferecidos pela televisão contemporânea. O público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional, usando estes programas como base para culturas de fãs fortalecidas e como resposta ativa à indústria televisiva [...] não há dúvida de que este ramo do storytelling televisivo encoraja o público a ser mais ativamente engajado e oferece um espectro mais amplo de recompensas e de fruição que a maior parte da programação televisiva⁷⁸ (2006, p. 36).

⁷⁸ Tradução nossa. No original: “*this programming form demands an active and attentive process of comprehension to decode both the complex stories and modes of storytelling offered by contemporary television. Audiences tend to embrace complex programs in much more passionate and committed terms than most*”

O espalhamento e a perfuração são dois comportamentos do público de ficções seriadas audiovisuais que estão intimamente ligados à cultura de fãs e à formação de comunidades virtuais, e promovem o engajamento com narrativas contemporâneas. O primeiro deles foi proposto por Jenkins (2009) como uma maneira de replicar, remixar ou provocar debate sobre algo, na *web*. O espalhamento (*spreading*) de conteúdos torna-os populares nas redes. Jenkins pretendia que a espalhabilidade explicasse e englobasse um aprofundamento de discussões e de experiências dos envolvidos, já que para o autor espalhar conteúdos colocaria as pessoas em contato umas com as outras, engajadas no debate acerca do material espalhado. Já a perfuração (*drilling*), foi criada por Mittell (2009) como uma “metáfora para descrever o engajamento do espectador com a complexidade narrativa”. Ela corresponde ao comportamento dos fãs de “cavar”, procurar mais conteúdo, mais informações, mais narrativa, não se contentando apenas com o que vê na tela original.

Jenkins propõe em “*If It Doesn’t Spread, It’s Dead*” (se não se espalha, está morto) o surgimento do conceito de espalhabilidade. Sua sugestão é a substituição das ideias de “viral” e “*meme*” na compreensão de como os conteúdos transitam entre culturas. Essas metáforas biológicas sugerem que uma mensagem, quando bem construída, tem o potencial de se espalhar através de uma população, como um vírus - uma vez que cada indivíduo repassaria, de forma inconsciente, esta mensagem adiante. Segundo o autor, compreender os processos comunicacionais desta forma é equivocado e gera mais confusão que esclarecimento, pois reduz o papel dos consumidores e do público à medida que os enxerga como indivíduos passíveis de uma infecção ou contaminação, e superestima o dos produtores ao considerá-los capazes de produzir conteúdos poderosos o suficiente a ponto de driblar a capacidade do público de identificar a intencionalidade de replicação. O fator central desta problemática é a forma como o papel do público e sua relação com os conteúdos são vistos. Jenkins lembra que, ao contrário da unidade biológica trazida no que é referenciado como “*meme*”, a cultura não é autorreplicante - ela é construída, desenvolvida e propagada através das pessoas:

Cultura não é algo que acontece conosco, e sim algo que construímos coletivamente. Certamente, qualquer indivíduo pode ser influenciado pela cultura, moda, mídia, discursos e ideias que o cercam e preenchem seu cotidiano, mas indivíduos promovem suas próprias contribuições às culturas através das escolhas que tomam (JENKINS, 2009).

conventional television, using these shows as the basis for robust fan cultures and active feedback to the television industry [...] there is no doubt that this brand of television storytelling encourages audiences to become more actively engaged and offers a broader range of rewards and pleasures than most conventional programming”.

Os processos de adaptação cultural são muito mais complexos do que a noção viral de circulação de mídia pode abarcar. Através de diversas formas, em diferentes níveis e em contextos múltiplos, ela pode ser transformada, adaptada e retrabalhada. Deixar de lado a interferência humana e perceber essa relação apenas através do potencial da mensagem é não compreender com plenitude o potencial de se espalhar que um conteúdo tem.

A compreensão de mídia viral traz consigo a promessa de que os processos comunicacionais podem ser entendidos como um modelo científico biológico, que decifrou o comportamento do público e coloca nas mãos dos produtores o poder de criar conteúdos com esse potencial de se espalhar espontaneamente, o que só mistifica o processo, limitando a capacidade da indústria de compreender os complexos fatores que regem nossa cultura convergente e em constantes mudanças. Esses conceitos retratam sem fidelidade como a cultura funciona e distorcem as relações entre produtores e consumidores, num período em que as empresas precisam compreender a importante atuação do público ao colocar em circulação e dar novos significados às mensagens. No entanto, Jenkins destaca que, dependendo do conteúdo, tais mensagens tendem a ser simplistas, fragmentadas e, em muitos casos, superficiais. Neste contexto, é apresentada a ideia de “*snack culture*”, uma comparação entre os modos como consumimos cultura pop na contemporaneidade e como comemos doces e lanches rápidos – ambos convenientemente embalados com quantidade suficiente para uma satisfação momentânea, rápida e frequente (MILLER, 2007, *apud* JENKINS, 2009). É importante o destaque dado a esta concepção em sentido de denúncia quanto à sua aplicação, ou seja, faz-se importante atentar para que não se pare na produção e replicação daquilo que é raso. Esta concepção de consumo implica na compreensão de que as mensagens não teriam “valor nutricional” e que seriam apenas vícios e desperdício de tempo, trazendo os mesmos problemas das metáforas biológicas ao subestimar o papel do público e a relevância do conteúdo compartilhado.

Jenkins reconhece que a confusão que cerca tais definições não desaparecerá subitamente. Os produtores de mídia gradativamente vêm reconhecendo este papel dos consumidores. Para contribuir nesta compreensão, Jenkins propõe a nova terminologia, com a finalidade de construir um modelo mais efetivo para futuras estratégias e estudos, propondo pensar os conteúdos como espalháveis. O conceito de espalhabilidade consiste em como as variáveis de um conteúdo se estruturam para permitir uma circulação fácil e de longo alcance de mensagens com significados em uma cultura em rede. Esta nova visão preserva o que era útil nos modelos anteriores - pois continua a contemplar que o movimento de ideias entre

pessoas cresce exponencialmente com o tempo e expande, desta forma, o impacto da mensagem -, mas evita metáforas não precisas, como “contaminação” e “infecção”.

Espalhabilidade, como conceito, descreve como as propriedades do ambiente de mídia, textos, audiências e modelos de negócios trabalham em conjunto para permitir a circulação fácil e generalizada de conteúdo mutuamente significativo dentro de uma cultura em rede (JENKINS, 2009).

O principal deste conceito é compreender que o público possui uma função ativa neste espalhamento, e não é mais simples “portador de um vírus”. Os autores (Jenkins, 2009; Mittell, 2009; Jenkins, Green, Ford, 2013) apresentam uma visão sobre o espalhador um tanto otimista e guiada (ou, ao menos, recortada nessa direção) de que o espalhador não seria mero replicador, ou que não faria isso na maior parte do tempo⁷⁹. Suas ações e escolhas geram novos significados e alteram o valor dos conteúdos e sua relevância nos ambientes midiáticos. A consequência desta nova forma de enxergar as relações entre público, produtores e conteúdos obriga a indústria de mídia a prestar mais atenção nas motivações dos consumidores e em desenvolver conteúdos que se alinhem mais adequadamente com esses interesses.

O quanto um conteúdo pode ser transformado e circulado é o centro da compreensão do espalhamento. Quanto mais espalhabilidade tiver um conteúdo, mais ele dá espaço para o público – agora ativo, participativo e conectado – redefini-lo em diferentes níveis, de diferentes formas, e por diversos nichos. Mas será que essa estratégia mantém a fidelidade do público e conquista novos espectadores? Não seriam essas manifestações, em grande parte, casos de “*snack culture*”, que não trariam nada de novo além de um entretenimento momentâneo? As preocupações com a profundidade associadas à complexidade narrativa foram o centro das ideias trazidas por Mittell, em texto escrito a pedido de Jenkins, que solicitou sua contribuição no assunto “Complexidade e Engajamento”. É quando, como visto anteriormente, Mittell diverge de Jenkins e propõe o conceito de perfurabilidade. Diz ele: “Em vez de considerar como o espalhamento explica o envolvimento com a serialidade e a complexidade, proponho outra metáfora: *drillable* [perfurável]” (MITTELL, 2009).

⁷⁹ Os autores que aqui são utilizados por terem cunhado os termos *spreadability* e *drillability* redigiram seus textos antes, por exemplo, das campanhas que elegeram Donald Trump e Mike Pence (2016) nos EUA e, no Brasil, Jair Bolsonaro e Hamilton Mourão (2018); tais campanhas, embora não apenas estas, notadamente fizeram uso de mensagens com alto grau de espalhabilidade, que foram repassadas adiante, em inúmeros casos, sem checagem nem alterações. Muitas delas, tratadas como notícias confiáveis, sem o serem (apelidadas de *fake news*), ou apenas afirmações sensacionalistas que dificilmente passariam por verdadeiras se ditas pessoalmente, mas que replicadas digitalmente não são questionadas por estes espalhadores.

Em sua proposta, o autor diz que enxerga que programas que se pretendem perfuráveis tendem a incentivar uma modalidade do “fanatismo forense” (Id. Ibid.) que incentiva os telespectadores a cavar mais fundo, sondar abaixo da superfície para compreender a complexidade de uma história e de sua narração. Tais programas criam ímãs de engajamento, atraindo espectadores para os mundos ficcionais e instando-os a perfurar mais fundo para descobrir mais. Assim, peças que têm espalhabilidade são peças que interessam aos que as propagam, compartilhando-as em redes sociais e atraindo público novo, chamando a atenção de potenciais espectadores e usuários. E as peças que têm perfurabilidade prendem os espectadores porque suportam ser cavoucadas por diversos lados e ainda assim fornecem material narrativo interessante, não só no sentido de fornecer material inédito, mas de que esse material faça com que o público reveja suas noções sobre o que foi visto antes da perfuração, criando assim o que Jenkins chama de compreensão aditiva (2008). Se a espalhabilidade facilita a aquisição de novos espectadores através do alcance que traz à mensagem, a perfurabilidade está mais para o conceito de fidelização, uma vez que permite o aprofundamento no assunto e, com isso, a manutenção da atenção do público.

O conceito de Mittell seria então um adendo ao conceito de Jenkins, que teria proposto que, conversando mais, trocando mais informações a respeito de um elemento da franquia, todo o conjunto fosse ganhar em complexidade, conforme mais visões fossem adicionadas ao debate espalhado. No entanto, agudamente, Mittell aponta que não basta que mais contato seja feito e mais visões sejam acrescentadas, se o objeto analisado pelos fãs não for, por si só, profundo e capaz de suportar devassas e oferecer múltiplas leituras; assim, o objeto que tem espalhabilidade pode ser “raso” ou “profundo”, mas tem apelo de difusão. Já quando esse objeto é perfurável, ele oferece múltiplas possibilidades de interpretação, leitura e mesmo conteúdos escondidos ou criptografados, que não seriam vistos por qualquer observador; e, no entanto, nem por isso seriam automaticamente conteúdos “populares” e de interesse dos espalhadores. A presença de ambos os conceitos no mesmo objeto é o que tornaria o conteúdo especialmente atraente, por ser popular e profundo; mas será que um espectador que faz suas “sondagens” e encontra material gerador de compreensão aditiva não tenderia, além de continuar sondando, a querer propagar o que encontrou (TOLEDO; AFFINI, 2013), seja a fim de vangloriar-se de sua descoberta ou de arregimentar mais aliados para suas buscas? Em outras palavras, perfurabilidade não poderia ser, também, um estimulante à espalhabilidade?

2.1 Potencial de Espalhabilidade

Espalhabilidade é aqui entendida como o potencial que uma determinada obra tem de estimular seus usufrutuários a replicar trechos de seu conteúdo, gerar conteúdo novo a seu respeito e fazer comentários e debates acerca deste mesmo material.

Certamente há conteúdo oficial produzido pelas franquias de entretenimento que receberá compartilhamentos, postagens e repostagens. Um trecho especialmente marcante de algum episódio memorável, uma frase impactante proferida por um personagem querido do público ou um fotograma retirado de um filme de imagens inspiradoras certamente será espalhado, não apenas por fãs, mas por muitos espectadores ou usuários ocasionais.

Há também o conteúdo independente, produzido pelos espectadores. Muitos deles são o que se pode chamar de *prosumers*⁸⁰. Produtores-consumidores de conteúdo, que geram suas próprias criações, muitas vezes embasadas profundamente no conteúdo oficial, canônico; outras tantas, apenas remetendo-se a ele o suficiente para que haja a chance de identificação por parte dos pares. *Fanfiction*, em geral, cai nesta categoria.

Uma forma de geração de conteúdo que não é exatamente uma replicação do conteúdo original são os comentários, crítica, deboches e descrições de hipóteses, que acabam engajando o público em leituras, análises, discussões e apontamentos. A troca de informações acerca da obra em questão tende a ser mais intensa nesta categoria, e estes são os tipos de postagens em redes sociais e em fóruns aos quais será dado maior destaque nesta pesquisa.

As questões da cultura participativa potencializam a produção, a troca de informações e conteúdos entre fãs e a criação de *fandoms* na *web*. Neste contexto, é esperado que haja espalhamento, mas algumas situações estimulam mais o espalhar que outras.

Para Jenkins, Green e Ford,

o conteúdo é mais suscetível a ser compartilhado se for:

⁸⁰ Prosumo envolve a produção e o consumo, em vez de se concentrar em um (produção) ou outro (consumo). Dada a recente explosão de conteúdo gerado por usuários on-line, temos razão para ver Prosumo como cada vez mais central: há uma tendência de trabalho não pago mais do que do pago, maior oferta de produtos, sem nenhum custo, e o sistema é marcado por uma nova abundância onde a escassez uma vez predominou. Estas tendências sugerem a possibilidade de um novo prosumer (RITZER e JURGENSON, 2010).

- Disponível quando e onde o público quiser: os produtores, sejam profissionais ou amadores, precisam ir além de uma mentalidade “se você construir, eles virão”, levando (ou enviando) material para onde o público achar que é mais útil.
- Portátil: os membros do público não querem ficar presos em um lugar só. Eles querem seus textos de mídia “em movimento”. O conteúdo tem que ser citável (pode ser editado pela audiência) e apropriável (fácil de pegar e inserir em outros lugares pelo público). Os públicos muitas vezes abandonam o material se o compartilhamento se mostrar muito oneroso.
- Facilmente reutilizável em uma série de maneiras: os produtores de mídia e o público de mídia circulam conteúdo por razões muito diferentes. A criação de textos de mídia que sejam abertos a uma variedade de usos do público é fundamental para a criação de material para ser propagado.
- Relevante para os vários públicos: o conteúdo que atraia a mais do que um público-alvo, tanto o público pretendido como o público excedente, tem um significado mais amplo como mídia propagável.
- Parte de um fluxo constante de material: a mentalidade ‘viral’ leva marcas a investirem toda a sua energia em um texto de mídia específico e espera que gere sucessos exponenciais. As plataformas de blogs e microblogs enfatizam a importância de um fluxo regular de material, alguns dos quais podem ressoar mais do que outros, uma vez que os criadores nem sempre são capazes de fazer previsões (JENKINS, GREEN, FORD, 2014, p. 246-247).

Para os fins desta pesquisa, no entanto, o recorte de material espalhado é a troca de informações acerca da obra, e não trechos da obra em si; portanto, faz-se relevante diferenciar o que, dentre o recorte pertinente, cabe nesta lista acima, pensada muito em função do compartilhamento de trechos dos originais, objetos nos quais provavelmente reside o maior interesse comercial. Assim sendo, a característica “disponível quando e onde o público quiser” (JENKINS, GREEN, FORD, 2014, p. 246), por exemplo, pode ser pensada da mesma forma para trechos em vídeo de episódios de *Game of Thrones* ou hipóteses desenvolvidas por espectadores acerca dos personagens que aparecem no mesmo episódio. Mas quando há o interesse comercial original pensado para fornecer ao grande público uma distribuição ampla e suficiente, ela dificilmente será equivalente à distribuição original, feita por fãs, de uma hipótese sobre o passado das personagens, por exemplo. O público interessado em ver e repassar um trecho da série é, ou pode ser, distinto daquele que se disporia a entender a elaboração do fã e espalhar esta “teoria”. O fã autor de uma “teoria” frequentemente faz a postagem em um local que considere privilegiado em termos de público, mas não necessariamente em termos de número de acessos do público em geral. Por envolver spoilers, por ser um conteúdo que junta elementos de episódios distintos – muitas vezes temporadas diferentes – as hipóteses são mais bem recebidas e, até por isso mais postadas, em fóruns específicos e grupos fechados dentro de redes sociais virtuais. Neste caso, “leva[r] (ou envia[r]) material para onde o público achar que

é mais útil” (JENKINS, GREEN, FORD, 2014, p. 246) está adequadamente aplicado, só que o lugar mais útil para o público correto é mais restritivo, mais voltado ao nicho, o que difere da estratégia de espalhamento utilizada para grande público, como seria a da HBO para *Game of Thrones*, por exemplo. Os interesses do público é que ditam “onde [...] é mais útil” (JENKINS, GREEN, FORD, 2014, p. 246) e “quando [...] quiser” (Id. Ibid.), e é isso o que torna diferentes as estratégias de espalhamento para o produto e para a “teoria”.

O fã *prosumer*, em geral, é um produtor não comercial, portanto com objetivos distintos dos produtores originais (exceção feita a alguns *bloggers*, *vloggers*, *podcasters*) e pode não preferir necessariamente ser mais visto, mas sim visto pelas pessoas certas, e em ambiente propício ao debate. É o caso dos nichos dentro de grupos de interesse. Nestes casos, o item dois da lista de Jenkins, Green e Ford – a portabilidade deste conteúdo (que frequentemente existe de forma espontânea, visto que portar textos escritos em ambiente virtual costuma ser simples e fácil) – não é uma ativa preocupação destes fãs *prosumers*. Ainda que determinada produção de fã seja mais espalhada que outra já que o volume de texto é menor (e por isso mais portátil, menos oneroso, mais citável e mais apropriável), por exemplo, o engajamento e o número de respostas ao texto aumentam a exposição deste nas redes sociais. O volume de interações em determinada postagem de fórum é indicativo do interesse gerado nos outros participantes, estimulando a leitura indiretamente, para além da temática percebida no título da postagem. A ideia da fácil reutilização embute uma ideia de apropriação, de mudança. No caso dos fãs geradores de “teorias” e criadores de debates, certamente esta não é uma preocupação, no sentido de que possam ser lapidadas e discutidas, ou então aduladas e compartilhadas de forma inalterada, e não visando facilitar a apropriação do texto por outros fãs. E, de certa forma, um espalhador que decida modificar variáveis no texto da hipótese possivelmente dirá, ao fazer quaisquer alterações, que é o autor do novo texto. Este tópico, portanto, interfere menos no potencial de espalhabilidade deste tipo de produção de fãs do que interferiria no espalhamento de memes, por exemplo, que seriam conteúdo original replicado.

Em que pese o fato de que destinar-se a mais públicos distintos realmente possa levar determinado material a ser mais espalhável que um material que atenda a um único público, em geral o conteúdo destas “teorias” é de nicho. Ele interessará sobretudo a fãs, nem mesmo leitores/espectadores casuais; dentre estes fãs, em especial, muito provavelmente aqueles engajados e envolvidos a ponto de quererem perfurar. É para estes que se pensa a relevância, e

é também para eles que se pensa a disponibilidade onde se “[acha] que é mais útil” (JENKINS, GREEN, FORD, 2014, p. 246).

Ainda em relação à lista de Jenkins, Green e Ford, o tópico “Parte de um fluxo constante de material” (2014, p. 247) não se aplica às produções de fãs da mesma forma que se aplicaria ao conteúdo comercial. O fã que posta uma hipótese não necessariamente terá outra hipótese para postar na semana ou quinzena seguinte. No entanto, e é relevante que assim o seja, ele pode engajar-se em debate na própria postagem. O fluxo continuado de respostas e raciocínios irá, certamente, estimular outros fãs à interação e aumentar inclusive a visibilidade da postagem em questão, mas é uma situação distinta daquela em que se espera que os produtores comerciais entreguem mais episódios da série, ou mais material extra (em geral paratextos, como *making of*, por exemplo), ou mais livros. George R. R. Martin é especialmente cobrado nesta categoria. A demanda dos fãs por material novo é tão presente que dá a ideia de que estes sintam-se como credores do autor, que este deva a eles satisfações e material novo, que devesse ser entregue regularmente, uma vez que empenham-se espalhando, perfurando, pesquisando, debatendo e investigando. Sua devoção fanática demanda uma manifestação por parte do Criador, que deveria recompensá-los por seu comportamento exemplar. O fã sente-se no direito de receber o conteúdo ao qual se devota e, tendo investido frequentemente muito de seu tempo e atenção àquele universo diegético, espera não ser deixado de lado ou ignorado. Os atrasos são entendidos como indicativos de descaso por parte do autor; cada atraso de publicação ou de estreia de episódio da série é repudiado e há muitas reclamações, quando não ataques. Martin foi e é cobrado com muita frequência a respeito da regularidade de sua produção literária, ao ponto inclusive de ser supervisionado pela comunidade de fãs em redes sociais, recebendo críticas quando publica fotos de quaisquer atividades não diretamente relacionadas com entregar os próximos livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Boatos sobre um problema de saúde que ele teria tido levaram a um volume enorme de comentários preocupados não com seu bem-estar, mas com a entrega dos textos. Eventualmente, essas situações geram desentendimentos, como no caso representado na figura 9, a seguir.

FIGURA 9 - “George RR Martin mandou um ‘vão se danar’ definitivo aos fãs em dúvida sobre se ele irá concluir sua longa série de fantasia antes de morrer”



Fonte: The Guardian⁸¹

Felizmente, não só para cobrar serve a comunidade engajada de fãs. Um dos tipos de produção espalhável de fãs do qual se fala aqui tem como principais objetivos divulgar os raciocínios, análises e hipóteses para que sejam vistos e, eventualmente, postos à prova, e também buscar auxílio para decifrar problemas que o autor ou autores não tenham resolvido sozinhos. Pensando desta forma, uma característica que engaja leitores de postagens e comentaristas é a presença de mistérios, charadas e/ou quebra-cabeças no material postado. Eventualmente tais conteúdos são disponibilizados por fãs que, embora estejam espalhando, são também perfuradores em busca de respostas e necessitam de participantes para ter com quem trocar informações, uma vez que em muitos desses casos só cavar não basta. Tal trabalho em grupo coordenado possibilita decifrações novas, com menor esforço do que a busca individual, uma vez que os fãs podem produzir, juntos, significados para os conteúdos que

⁸¹ Tradução nossa. No original: “George RR Martin has issued a definitive “fuck you” to fans wondering if he will finish his lengthy fantasy series before he dies”. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/10/george-rr-martin-tells-readers-fuck-off-game-of-thrones>. Acesso em: 15 dez. 2018.

consomem. No caso de *Game of Thrones*, os fãs presentes nas comunidades, grupos e fóruns nos quais o conteúdo que pede colaborações foi postado trabalham manifestando suas percepções acerca do que foi elencado pelo autor original. Porventura, vários usuários ajudam a resolver problemas que um único ponto de vista, ou um usuário com uma lista de conhecimentos restrita não poderia compreender, mas que são problemas que em grupo acabam tendo várias áreas de conhecimentos cobertas pelo somatório dos conjuntos de saberes dos membros. Quem posta e quem se engaja quer encontrar solução, levando também à circulação do material pelas pessoas que poderiam ajudar a resolvê-lo.

Influencia o potencial de espalhabilidade também o nível de detalhamento da obra, seja a original ou a do fã. De forma análoga à da solução de problemas por esforço colaborativo também as leituras de diversos indivíduos ajudam o grupo a perceber melhor nuances da obra original, funcionando como um estímulo às trocas de experiências. Uma obra mais complexa ou difícil vai favorecer que leituras elaboradas sejam compartilhadas, assim como favorecerá também a produção enciclopédica de *wikis*. Em *Westworld* (idem, HBO, 2016-) há um exemplo dessa situação. A trama se passa em dois momentos no tempo, mas esta informação é encriptada. Inúmeros espectadores fizeram postagens tentando decifrar a trama sozinhos sem sucesso, até que alguns deles notaram uma informação visual discreta, o logo do parque, que tem duas versões (o que indicaria dois momentos distintos, portanto, duas linhas do tempo narradas pela série de forma discreta para o público). O usuário do Reddit “iheartmovies” agrupa estas informações em uma postagem no fórum, que pode ser vista a seguir, em texto e nas figuras 10 e 11:

Muitos especularam o que significa o logotipo na chegada de William ao Westworld [T01E02]. Enquanto alguns sugerem que é simplesmente uma variação, a maioria dos que acredita em dois recortes de tempo diz que é a prova de que a chegada de William ocorre no passado. E que este é o logo original da Westworld [Fig. 10].

No episódio desta noite, “The Adversary” [T01E06], vemos um cenário similar no nível 8, o departamento de design, quando Felix leva Maeve em uma turnê. No entanto, note que o design que vemos é o logotipo moderno da Westworld [Fig. 11] (também exibindo “A Delos Destination” embaixo dela)⁸² (u/iheartmovies, 2016).

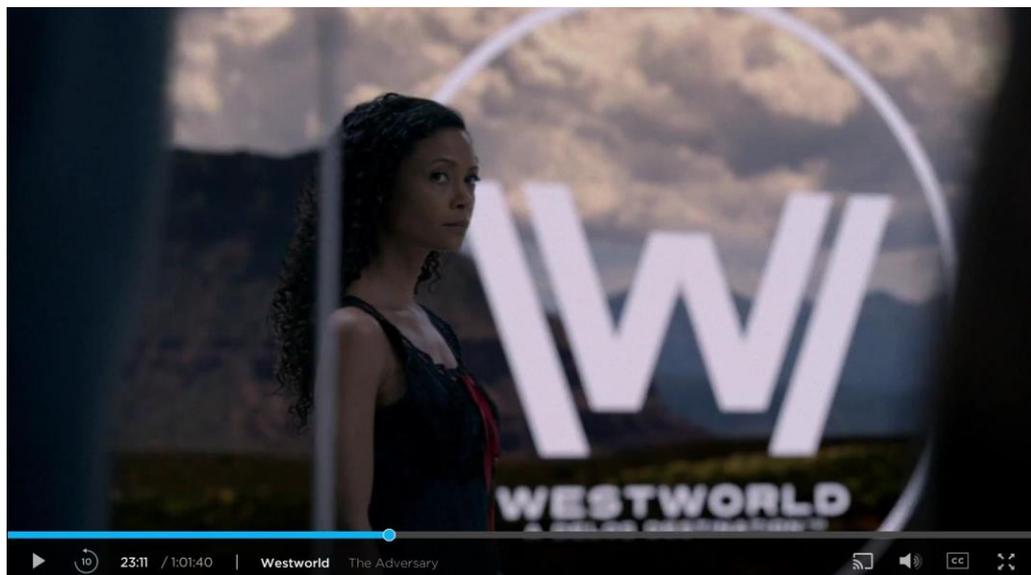
⁸² Tradução nossa. No original: “*Many have speculated what the logo from William's arrival to Westworld means. While some suggest it is simply a variation, most who believe in two time frames say that it is proof William's arrival takes place in the past. And that this is the original Westworld logo. In tonight's episode, "The Adversary," we see a similar backdrop on level 8, the design department, when Felix takes Maeve on a tour. However note that the design we see is the modern Westworld logo (also displaying "A Delos Destination" underneath it)*”. Disponível em: https://www.reddit.com/r/westworld/comments/5bk807/westworld_logo_comparison_between_episode_2_and/. Acesso em: 10 jan. 2019.

FIGURA 10 - Logo original do parque Westworld



Fonte: *Link* em postagem original no Reddit⁸³

FIGURA 11 - Logo mais recente do parque Westworld



Fonte: *Link* em postagem original no Reddit⁸⁴

À postagem citada, o usuário “K_U” acrescenta um comentário, agregando suas próprias pesquisas e leituras, uma incongruência entre o material de divulgação da série da

⁸³ Disponível em: <https://imgur.com/a/GQMQe>. Acesso em: 10 Jan. 2019.

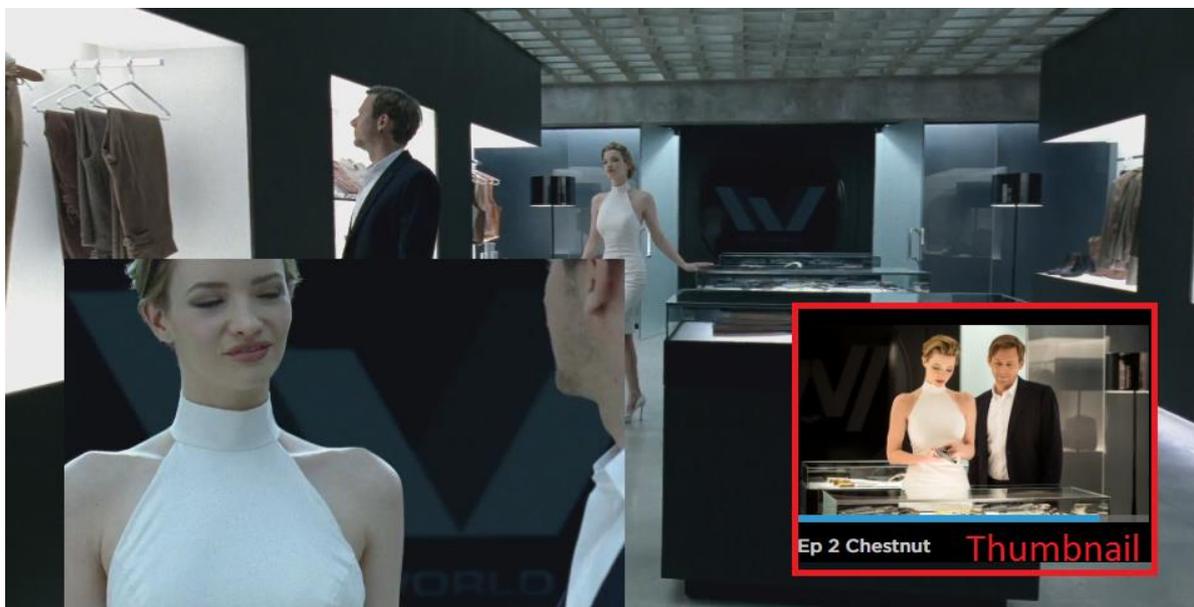
⁸⁴ Disponível em: <https://imgur.com/a/IfiHF>. Acesso em: 10 jan. 2019.

HBO (não necessariamente canônico, portanto, já que é de divulgação) e o material exibido durante o episódio (este, sim, canônico), em texto e nas montagens de *printscreens*, por ele realizadas, na figura 12:

O “novo” logo no vídeo de boas-vindas que Maeve vê é uma das mais convincentes evidências que sustentam a teoria das duas linhas do tempo. Vimos um vídeo de boas-vindas sendo reproduzido quando William e Logan entraram no parque e ele tinha o logo “antigo”, que agora foi mostrado em três sequências diferentes como sendo um logotipo mais antigo (B83, flashbacks de Ford, B82).

Fora da narrativa do programa, também temos a evidência circunstancial da captura de tela da HBO Go [Fig.12] que mostra claramente que o logotipo no vestiário de William foi intencionalmente alterado na pós-produção. Os logotipos não são um acidente pessoal, seu uso parece muito intencional⁸⁵ (K_U, 2016, *ibid.*).

FIGURA 12 - Comparação entre o logotipo de fundo no vestiário na série (na imagem maior e no detalhe da esquerda) e na miniatura do menu da HBOGO (no detalhe da direita)



Fonte: comentário no Reddit⁸⁶

O usuário iheartmovies reconhece e elogia a adição do perfurador/espalhador:

Isso é uma sacada INSANA com a miniatura da HBO GO (ou HBO NOW). Eu tenho olhado o site há semanas, e nunca notei isso. Lá está agora na minha frente com o logo

⁸⁵ Tradução nossa. No original: “The ‘new’ logo in the welcome video Maeve sees is one of the most compelling pieces of supporting evidence yet for the two timeline theory. We saw a welcome video playing when William and Logan entered the park, and it had the ‘old’ logo, which has now been shown in three different sequences to be an older logo (B83, Ford flashbacks, B82). Outside the narrative of the show, we also have the circumstantial evidence of the HBO Go screenshot that clearly shows the logo in William’s dressing room was intentionally altered in post production. The logos are not an accident guys, their usage appears very intentional”.

⁸⁶ Disponível em: <http://i.imgur.com/cZ7qlUV.png>. Acesso em: 10 jan. 2019.

novo atrás do William – mas no episódio real é o logo antigo. Mandou bem⁸⁷ (iheartmovies, 2016, *ibid.*).

A cooperação entre os espalhadores e perfuradores vai pavimentando um caminho mais acessível, uma vez que os espalhamentos colocam as pessoas em contato umas com as outras e também com as evidências mais discretas, que vão sendo descobertas e apontadas pelos perfuradores.

Há também outras possibilidades de gerar espalhamentos, por exemplo através do inusitado: postar um conteúdo tão imprevisível ou exclusivo que seja atraente aos outros fãs e não fãs como fonte de ineditismo ou surpresa à qual desejem atrelar-se e aproximar-se. Postagens de *spoilers* frequentemente começam assim, a partir da surpresa e ineditismo – que, no entanto, passam rapidamente a um estouro de manada, em um comportamento não planejado em que todos postam a mesma coisa, como ocorreu com a cena final do último episódio da quinta temporada de *Game of Thrones*, no qual Jon Snow morre. Muito provavelmente a surpresa é um dos motivadores das postagens, e outro, o ineditismo; mas rapidamente todos postavam e espalhavam a mesma coisa, repetida por outros usuários, a um ponto em que, ainda que surpreso, o espalhador já sabia que o conteúdo de sua manifestação provavelmente já não era inédito para o receptor daquela postagem. Muitos desses espalhadores estavam, conscientemente, apenas replicando. A série *House of Cards* (*idem*, 2013-2018) passa por uma situação em que seu ator principal (Kevin Spacey) foi alvo de uma denúncia de assédio sexual no momento em que a indústria do audiovisual nos EUA estava muito sensível ao tema e outras campanhas contra abusos já estavam em andamento. As denúncias passam a se multiplicar. A Netflix opta por distanciar-se do ator, demite-o e elimina a personagem da trama da temporada seguinte, matando-a dentro da narrativa, mas em eclipse entre a quinta e a sexta temporadas, fora da tela, portanto. Spacey faz um vídeo, pouco mais de um ano após sua demissão, no qual - em 24 de dezembro de 2018 - Spacey interpreta novamente Frank Underwood, ou ao menos parece pretender fazê-lo, já que não é detentor dos direitos sobre a personagem. Quebrando a quarta parede, uma característica típica de Frank, ele fala ao público, dizendo a eles que eles sabem que sentem falta dele. No decorrer do vídeo, ele vai dando informações que sugerem que um

⁸⁷ Tradução nossa. No original: “That is a CRAZY catch with the HBO GO (or HBO NOW) thumbnail. I have been looking at the site for weeks, and never noticed that. There it is right now in front of me with the new logo behind William - yet in the actual episode it is the old logo. Well done”.

retorno da personagem ao cânone seria possível. Ele argumenta que ele (Frank ou Spacey, o que propositalmente não é deixado claro) vive uma situação em que

todas essas presunções [foram] feitas para se ter um final tão insatisfatório... e pensar que poderia ser uma despedida memorável... se você e eu aprendemos qualquer coisa nos últimos anos é que na arte e na vida nenhuma hipótese deve ser descartada [...] eu posso te prometer uma coisa: se eu não paguei o preço pelo que fiz, eu certamente não pagarei pelo que eu não fiz. (SPACEY, 2018)

Ele termina o vídeo insinuando que, como o espectador nunca o viu morrer, há margem para que ele volte a aparecer. Tal postagem provoca, ou pretende provocar, os fãs para que espalhem o que Spacey diz, de forma a pressionar a Netflix, ou ao menos demonstrar que ele ainda teria poder sobre o público. Uma guerra por poder, tradicional da personagem Frank Underwood. Adequada ao cânone, embora externa a ele, não chancelada. As reações dos fãs passam, certamente, por espalhar – devido ao inusitado e à surpresa – mas também por tentar descobrir se o que aquilo procede de forma oficial, ou seja, se ele voltaria realmente às telas como Frank, assim como ocorreu com Stannis em *Game of Thrones*, já que não se vê a personagem morrer. No entanto, como os perfuradores não encontram nada que endosse a versão de Spacey a não ser o fato de que aquela realidade que ele evoca *seria possível*, também aqui há disputa pelo cânone, mas as evidências não estão do lado do ator. E, embora o vídeo postado no canal do ator tenha tido um grande volume de visualizações, os espalhadores precisam – como diz Jenkins – identificar-se com o que postam e serem identificados com o conteúdo postado, de forma que o engajamento de espalhadores com a mensagem de Spacey/Underwood não aconteceu.

2.1.1 Espalhamentos e espalhadores: vários tipos de fãs e de produtos espalháveis

Ao observar o panorama dos estudos de recepção televisiva Jonathan Gray focou sua pesquisa em compreender quais as relações que os espectadores tinham com o produto. Durante o processo de entrevistas Gray deparou-se com diversos tipos de audiência, que ele posteriormente categorizou nos seguintes grupos: fãs, anti-fãs e não fãs. Ao deparar-se com os primeiros resultados da pesquisa, cujo objeto foi o público da animação estadunidense *Os Simpsons* (*The Simpsons*, 1989-), decidiu remodelá-la para focar-se não nos fãs, que era o que

pretendia inicialmente, mas nos grupos que surpreenderam o pesquisador, a quem chamou não fãs e anti-fãs. Foram realizadas entrevistas e os resultados dessa observação e análise deram origem ao artigo intitulado “*New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans*”, de 2003.

O pesquisador esperava que o grupo de fãs tivesse um conhecimento extenso da obra, e que os outros dois grupos não tivessem um repertório vasto sobre a produção, o que os levaria a comentários superficiais. No entanto, o que o surpreendeu foi “como muitos dos anti-fãs e não fãs puderam fornecer uma análise longa e impressionante da série” (Gray, 2003, p. 65), logo o interesse do pesquisador se voltou a esses dois grupos. Para ele, o anti-fã é um tipo de público que tem um forte desagrado por determinado produto midiático, sentindo-se insultado ou incomodado com o que a obra defende, considerando o conteúdo fútil, estúpido, ou por acreditar que ele fere de alguma forma os conceitos pessoais de moral e ética desses indivíduos. Suas ações aproximam-se muitas vezes das dos fãs e a relação destes com o texto pode chegar ao mesmo nível de envolvimento daqueles, embora o fã atue na defesa apaixonada do texto e o anti-fã no ataque, com desprezo. Para Gray o anti-fã não é propriamente um consumidor do produto, pois teria uma compreensão do texto apenas através de paratextos, o que lhe permitiria pautar seus argumentos de insatisfação. Para ele, por relacionar-se com o texto indiretamente, o anti-fã não possuiria familiaridade com o original.

Gray encontrou também o que denominou não fãs, parcela do público que assiste ao produto midiático, mas não tem uma relação de envolvimento com o mesmo. Ele pode até gostar do conteúdo, mas o assiste ocasionalmente, muitas vezes sem se preocupar com a ordem dos episódios. Ao comparar o não fã com os outros dois grupos, Gray estabelece que o não fã se aproxima do fã já que também opta por assistir, embora ao não fã falte a disciplina que ele entende como obrigatória para o fã. Para Gray, portanto, o fã é necessariamente um espectador fiel. Assim, o não fã poderia muitas vezes compartilhar da mesma falta de familiaridade que o anti-fã com o texto, podendo fazer do acesso a paratextos, nem sempre do texto, sua fonte de informações.

Os não fãs são protagonistas de uma problemática importante quando pensado o fluxo televisivo. O fato do não fã consumir o produto midiático sob uma estruturação única individualizada, na ordem em que bem entende, perdendo partes do enredo e buscando significado na combinação de trechos que conseguiu compreender e nos paratextos, pode

reconfigurar a forma de compreensão da informação, processo que precisa ser analisado e estudado pelos produtores de conteúdo.

Gray então apresenta sua divisão de fãs, não fãs e anti-fãs com uma metáfora, aproximando os três grupos à constituição de um átomo, no qual os fãs seriam os prótons, tendo “carga positiva” por falarem bem do produto de forma empenhada; os anti-fãs seriam os elétrons, que em sua visão apenas falam mal, e não fazem parte do núcleo do átomo, ou seja, não se envolvem fortemente com o conteúdo do texto, apenas orbitando o núcleo e envolvendo-se com paratextos e, no entanto, falando mal de forma empenhada, enérgica. Aos demais leitores do texto, sem especial empenho ou “carga”, mas envolvidos com o conteúdo, ou “presentes no núcleo”, estariam os não fãs, os nêutrons. Gray fala mais em estabilidade do conjunto do que em neutralidade quando se refere aos não fãs, e menciona que lhe parecem ter uma maior tendência à positividade, uma vez que consomem o produto.

Essa visão inicial de Gray não retrata fielmente a realidade, uma vez que o modelo de átomo do pesquisador separa os grupos entre os que “consomem e falam bem de forma empenhada”, os que “consomem, mas não se empenham” e os que “não consomem, mas falam mal empenhadamente”. Claramente não estariam contemplados grupos que “consomem, mas falam mal”, ou “não consomem, mas falam bem”.

Se para Gray o espectador que consome e fala bem de forma empenhada é um fã, aqui nesta pesquisa este falar bem de forma empenhada sugere que este fã seja fiel, mas também um espalhador. Talvez fosse possível entender um fã que não fosse espalhador. Um perfurador, por exemplo, vai além do fornecimento básico da obra e busca conteúdo extra, ou seja, é um fã engajado, e poderia também ser espalhador e falar bem da obra. Mas poderia falar mal, ou ainda não falar sobre ela com outras pessoas, ficando apenas na etapas de receber e buscar conteúdo, mas não de compartilhá-lo.

Outros autores já aproveitaram a definição inicial de Gray em seus estudos, mas complementando ou contrapondo suas leituras. Vivi Theodoropoulou (2007), buscou fazer estudos de recepção com foco em anti-fãs, aprofundando-se com base na categorização realizada originalmente por Gray. Theodoropoulou defende que o caso específico de seu interesse, o anti-fã esportivo, é um fã. Vivi propõe a existência de um tipo de anti-fã que só é anti-fã porque é fã de outra coisa; o anti-fã como um fã do rival. Amar A pressupõe odiar B e vice-versa. O autor descreve que o esporte é o local propício para a criação dos anti-fãs, já que

os dois polos são diretamente rivais, os times da mesma liga se enfrentam diretamente e a competitividade é, geralmente, o centro desta atividade. Isso é diferente de áreas como música, televisão e literatura, nas quais embora haja competitividade entre os fãs, a atividade primordial desempenhada pelo músico/*showrunner*/escritor não seja necessariamente a de competir com seus pares, mas antes demonstrar desempenho por si só, podendo visar mais a fruição de seu público que suplantando uma outra obra específica. Já um time de futebol que tenha um desempenho impressionante, mas ainda assim não seja vitorioso, teve insucesso.

Sendo que a relação destes tipos de anti-fã é de ódio pelo oponente, é preciso observar que a relação tem uma forte proximidade com o sentimento de ameaça. O fã só se sente ameaçado pelo rival que tem características que o tornem tão ou até mais propenso à vitória que seu próprio time, por isso é contra ele. Há também um sentimento de respeito pela capacidade do rival de vencer, como vetor de mesma direção, mas em sentido oposto e de módulos não necessariamente iguais aos do próprio time. Outra diferenciação entre os dois autores é a questão do envolvimento sentimental na relação do anti-fã. Theodoropoulou desmistifica a argumentação apenas moral como motivação ao desagrado com o texto e mostra que existem outros elementos que podem motivar este grupo, a exemplo do vínculo com o time, que faz com que o indivíduo seja anti-fã do rival. Ao dizer que a rivalidade é propícia para a criação dos anti-fãs, o autor também aponta que apesar de não ser uma forma dominante de anti-fã, o anti-fã a que ele se refere também pode ser observado em outros ambientes não competitivos. Seria o caso de produtos que têm proximidade de gênero, temática, participam de universos similares ou são direcionados ao mesmo público-alvo, possibilitando o estabelecimento de oposições. Theodoropoulou exemplifica este fenômeno com a rixa entre os fãs das sagas *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977-) e *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*, 1966-). Neste caso, muito embora a competição não seja inerente obrigatoriamente à natureza da fruição desses produtos, ou seja, que ela não dependa de um campeonato a ser disputado, o ambiente audiovisual se torna também propício à criação dos *anti-fandoms* de mesma natureza dos descritos pelo autor em função de serem similares o suficiente para que se estabeleça uma rivalidade.

Se por um lado algumas pessoas podem achar exagerado falar em rivalidade e em competição entre dois universos ficcionais, por outro, pesquisadores como Michael Jindra apontam uma estreita relação entre os comportamentos dos espectadores – fãs e não fãs – de *Jornada nas Estrelas* (os fundamentos da série e a ideia de religiosidade) e da perseguição que

frequentemente grupos religiosos sofrem, por parte de seus equivalentes em outras religiões, mas também dos incrédulos:

Movimentos religiosos são frequentemente perseguidos ou desprezados por causa de seu zelo. E, de fato, há um estigma associado ao fandom de Jornada nas Estrelas. Não-fãs reagem contra a “seriedade” de Jornada nas Estrelas porque acreditam que ela deve permanecer totalmente no reino do entretenimento, e o fato de que as pessoas a levam a sério os ofende. Os fãs de Jornada nas Estrelas, por sua vez, querem ser respeitados e entendidos, e querem que sua devoção seja reconhecida como legítima, mesmo que muitos deles tentem se distanciar de um segmento de fãs que eles acreditam ter ido longe demais em suas atividades de fãs. Jornada nas Estrelas evoca esse tipo de controvérsia porque existe na área liminar entre entretenimento e seriedade. É nessa interação entre “seriedade e diversão”, uma característica comum da religião, que vemos as raízes da tensão sobre Jornada nas Estrelas entre seu fandom e o público em geral⁸⁸ (JINDRA, 2000, p. 236).

Aproveita-se aqui a ligação que Jindra faz entre o comportamento interno ao *fandom*, que já permite a leitura de uma divisão entre os indivíduos que levam a sério o que lhes é narrado e os que o tratam com menor relevância, crie o paralelo deste comportamento com o dos grupos ligados pela religião, com divisões ideológicas em função do maior ou menor respeito ao texto canônico. É certamente possível lembrar que, para além das separações internas aos próprios grupos religiosos, há desentendimentos entre praticantes desta e daquela religiões.

Embora fosse possível ver divergências entre religiosos que têm a alegada boa intenção de salvar o próximo do fogo do inferno através da conversão para o verdadeiro caminho, há casos que, sendo amplamente conhecidos, servem bem como exemplo de forte rivalidade, como é o caso das Cruzadas, chamadas à época de “Guerra Santa” pelos católicos romanos, e de “Invasões Francas” no mundo islâmico.

⁸⁸ Tradução nossa. No original: “*Religious movements are often persecuted or looked down upon because of their zealotry. And indeed, there is a stigma associated with Star Trek fandom. Non-fans react against the ‘seriousness’ of Star Trek because they believe it should remain totally in the realm of entertainment, and the fact that people take it seriously offends them. Star Trek fans, in turn, want to be respected and understood, and want their devotion to be recognized as legitimate, even as many of them try to distance themselves from a segment of fans whom they believe to have gone ‘too far’ in their fan activities. Star Trek elicits this type of controversy because it exists in the liminal area between entertainment and seriousness. It is in this interplay between ‘seriousness and diversion’, a common feature of religion, that we see the roots of the tension over Star Trek between its fandom and the general public*”. Disponível em: http://www.academia.edu/36121567/Its_About_Faith_in_Our_Future_Star_Trek_Fandom_as_Cultural_Religion. Acesso em: 14 dez. 2018.

Certamente seria possível extrapolar para a política a ideia de rivalidade com um grupo em função da identificação com outro, ainda mais retomando neste ponto a competição, necessária ao processo dos pleitos eleitorais. Nos casos do poder executivo brasileiro, por exemplo, em que é eleita uma única chapa com o representante e seu vice, a competição é tremendamente acirrada, enquanto nos casos do poder legislativo a vitória de determinado candidato não elimina automaticamente a possibilidade de eleição de outro. Assim, nas disputas para presidente, governador ou prefeito, frequentemente é estimulada a rixa com o partido ou chapa rivais, o que leva muitos eleitores e simpatizantes a tornarem-se não somente não eleitores ou não fãs do oponente, mas efetivos antipatizantes, ou anti-fãs.

Ao conceituar o não fã da ficção, Gray (2003, p. 74) o coloca como um espectador que escolhe assistir a uma determinada obra, mas que assiste conforme sua vontade ou interesse momentâneos, sem grandes preocupações com a ordem dos capítulos. Gray aproveita para mostrar a diferença entre este grupo e o fã usando como argumento o método de consumo do texto, utilizando-se de uma expressão equivalente à disciplina, que o fã teria e que o não fã não teria. Nesta pesquisa, no entanto, o foco é a relação do indivíduo com o texto, mais pautada na questão emocional e motivacional de engajamento do que quanto ao método de consumo, que em tempos de plataformas digitais, conteúdos disponibilizados *on demand* e fenômenos como o *binge watching* não podem ser categorizados de forma tão simplista, já que torna os métodos de consumo individualizados em um número muito maior de casos, não sendo possível descaracterizar o fã apenas pelas suas escolhas formais de consumo. Nem todo espectador que “maratona” uma série é automaticamente fã, assim como nem todo espectador que se permite saltar um capítulo de novela é automaticamente não fã. As fronteiras e delimitações borram-se mais do que Gray previa.

A produção de conteúdo espalhável, tanto “a favor” do produto quanto “contra”, pode vir de tipos muito distintos de leitor ou espectador. O engajamento e a energia dispendida no processo deste envolvimento são mais relevantes aqui, em módulo, do que o sentido do vetor desta energia. Assim sendo, *haters* e *trolls*, que para Gray (2003, p. 71) seriam automaticamente entendidos como anti-fãs por falarem mal das obras que comentam, e também os indivíduos

chamados de *spoilers*⁸⁹, podem ser entendidos como engajados e podem gerar conteúdo espalhável, inclusive sob influência da canonicidade ficcional.

Seja para produzir conteúdos ou mesmo terem condições de compreender as sátiras, *haters* e *trolls* precisam conhecer o objeto de desagrado. Uma boa piada ou uma crítica ácida e fundamentada têm em comum a demonstração de algum domínio do tema sobre o qual versam. Os conteúdos produzidos e compartilhados por *haters* e *trolls* tem uma grande importância na estruturação do ecossistema de consumo midiático. São conteúdos ligados às séries, com um alto potencial de visibilidade e compartilhamento, uma forma de divulgação gratuita, que faz valer o ditado: Falem mal, mas falem de mim. Essas ações podem favorecer monetariamente a série, que fica exposta a um vasto público, além do fato de os *haters* e *trolls* consumirem o produto midiático em questão, sendo mais uma fatia de público da série (PESSOTTO; TOLEDO, 2014, p. 90-91).

O *printscreen* da figura 13, a seguir, é referente ao vídeo intitulado “*Game of Thrones é uma merda*⁹⁰” postado por um redator que se autodenomina Hater.

⁸⁹ *Spoiler* aqui neste ponto refere-se ao indivíduo que assiste e/ou busca informações sobre o futuro da obra e as divulga, sem preocupar-se com o que isso pode causar aos efeitos de mistério e de suspense para os outros espectadores.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWK8df92WU8>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FIGURA 13 - Postagem de *Hater*



Fonte: *printscreen* do vídeo “GAME OF THRONES É UMA MERDA” do usuário Victor Guimo

No início do vídeo o narrador declara seu desagrado com a série televisiva e com os livros, e faz uma “ode contra” a série televisiva. Diz que não vai falar dos livros, mas menciona várias informações detalhadas dos mesmos. No decorrer do vídeo, o narrador vai se exaltando e mostrando a relação íntima que tem com este conteúdo, deixando escapar indícios de seu interesse vasto pelos livros, que são a causa de seu “ódio” à série televisiva: “Eles querem mostrar as cenas mais fudas do livro, mas não se preocupam em explicar tudo que aconteceu para chegar naquele ponto” e “isso é um desperdício da história”, são indícios de que o narrador leu os livros e acha que tem uma história muito interessante para ser contada, e o ataque se torna cada vez mais focado no que a adaptação tem feito com a história. Continua sua indignação com uma “dica” aos produtores:

vou ensinar a eles como devia ser. Eles podiam ir adaptando devagarzinho, cada livro duas temporadas, aproveitava todos os detalhes mesmo, cara! Além de tirar muita

grana dos telespectadores que iam estar pagando TV a cabo para assistir a essa merda. Pelo menos iam contar a história direito⁹¹ (HATER, 2013).

O tipo de postagem do *troll* é de natureza distinta da do *hater*, embora possam, em princípio, ser confundidas entre si. Os *trolls* têm um grau de envolvimento mínimo geralmente menor que os *haters*, já que o ódio demanda destes uma perseguição ao objeto, ou antes, ao que o objeto faz de errado, em suas percepções. Já os *trolls* preocupam-se tão somente em debochar, e o fazem com menor grau de preocupação com canonicidade e coesão, mas ainda assim, pode-se notar que suas postagens trazem duas características bastante desejáveis em termos de espalhabilidade identificada por Jenkins, Green e Ford: são “facilmente reutilizáveis” e “relevantes para vários públicos”, no sentido de serem apropriações que flertam com a piada direcionada ao não fã, aumentando o alcance da própria obra.

A figura 14 apresenta uma postagem replicada por um perfil *troll* (*Sor Martin, O Mau*⁹²), com uma paródia da situação política brasileira e de *Game of Thrones* ao mesmo tempo. O tom ácido e jocoso é típico dos *trolls*. O conhecimento da trama da série apresentado no texto é suficiente para permitir uma identificação por parte dos conhecedores do produto original (há uma disputa política, combativa e militarizada, pelo trono dos sete reinos). Em relação à política nacional, há a tentativa de distribuir territórios para regiões específicas com as quais se permitisse uma identificação mais provável (sobrando para *Ciro Gomes*, por exclusão, o Centro-Oeste). *Michel Temer*, em um paralelo depreciativo com suas características físicas, é comparado com o *Rei da Noite*, inimigo de toda *Westeros*.

⁹¹ Transcrição de locução do vídeo.

⁹² *Printscreen* de postagem de Troll, na *fanpage Sor Martin, o Mau*. Disponível em: <https://www.facebook.com/sormartinomau/photos/a.287047378138552.1073741830.273337732842850/955474981295785/?type=3&theater>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FIGURA 14 - Postagem de *Troll*

The image is a screenshot of a Facebook post. At the top, the browser address bar shows 'Seguro | https://www.facebook.com/sormartinomau'. The Facebook navigation bar includes the logo, the page name 'Sor Martin, O Mau', a search icon, and the user's name 'Glauco'. The post itself is from the page 'Sor Martin, O Mau' (@sormartinomau), dated '6 de abril'. The post content is a text-based troll: 'Acho correto' followed by a quote from Leandro Marin: 'Diante de tudo que tá acontecendo nessa semana no Brasil, eu não vejo solução mais plausível e racional que: dar o Nordeste pro Lula, o Sul pro Bolsonaro, o Sudeste pro Dória, o Norte pra Marina, o Centro-oeste pro Ciro e deixa todo mundo tampar na porrada. A casa que ganhar, assume o trono de ferro do Brasil, mas antes de se enfrentarem eles tem que se unir para derrotar o rei da noite: Michel Temer'. The post has 7,3 mil reactions and 9.761 shares. The left sidebar shows navigation options like 'Página inicial', 'Sobre', 'Fotos', 'Vídeos', 'Notas', 'Promoções', 'Publicações', and 'Comunidade', along with a 'Criar uma Página' button.

Fonte: *printscreen* de postagem da *fanpage* do Facebook *Sor Martin, o Mau*

Os espalhamentos de *trolls* e de *haters* funcionam de forma um pouco diferente em relação às exigências de público para suas postagens. Para compreender adequadamente as ironias e sutilezas do texto do *hater* no exemplo do vídeo representado na Figura 13 seria necessário um maior conhecimento acerca da canonicidade da obra em questão. Já a postagem do *troll* na Figura 14 seria compreendida, provavelmente, por um número maior de pessoas, já que exige menor compreensão de detalhes da trama da série. Ambos os conteúdos são espalháveis, mas visam públicos distintos e funcionam em diferentes níveis de compreensão.

Muito embora a canonicidade ficcional seja não apenas relevante, mas em muitos casos fundamental para as discussões aqui elencadas, há situações nas quais ela é pano de fundo e a principal movimentação dos fãs ocorre fora do âmbito da narrativa. Um caso a ser levado em consideração em função da relevância atribuída aos *haters* na espalhabilidade é o das séries Marvel/Netflix. Os títulos *Punho de Ferro* (*Iron Fist*, 2017-2018), *Luke Cage* (idem, 2016-2018) e *Demolidor* (*Daredevil*, 2015-2018) foram cancelados e uma das leituras disso menciona explicitamente o “*hate-watching*”, o assistir para se falar mal:

Se os fãs estavam procurando sinais de alerta, aqui estão eles. Claro, o sentimento social do Punho de Ferro era muito mais negativo do que, digamos, o do Demolidor, mas o ponto é o número. A Netflix não se importa se você está assistindo como *hater*. Mas se você não estiver assistindo em absoluto... é quando começamos a perder os super-heróis⁹³ (OLLER, 2018, s/p.).

Como a Netflix não divulga números de espectadores por série, os dados de mídia social são “uma das melhores alternativas para checar se os programas se sustentam”, argumenta Travis Clark, repórter especializado em *streaming* de entretenimento. “Dados fornecidos ao Business Insider pela Crimson Hexagon demonstram que o *buzz* nas mídias sociais caiu dramaticamente para as quatro séries ao longo do tempo” (2018, s/p.), diz ele, incluindo *Jessica Jones* (idem, 2015-2019) ao conjunto. No caso de *Punho de Ferro*, houve uma queda de 120.000 para 20.000 postagens, nos picos relacionados ao lançamento das temporadas 1 e 2, respectivamente; com *Luke Cage* acontece algo similar, embora a queda seja de mais de 300.000 para 50.000 postagens nas temporadas 1 e 2. *Demolidor* segue um padrão similar. A espalhabilidade mensurável nas redes sociais parece ser um parâmetro bastante razoável para aferir o interesse do público em arregimentar novos espectadores (assinantes, no caso do serviço de *streaming* da Netflix).

O volume de menções está, nestes casos acima, sendo usado como parâmetro para verificar se o produto gera ou não interesse. Nesse sentido, o “falar mal” de forma espalhável, proveniente dos *haters* e *trolls*, passa a ser não só desejável como número em si, já que a menção ao produto é feita por estes espalhadores, como cada postagem pode incitar outros espectadores

⁹³ Tradução nossa. No original: “*If fans were looking for warning signs, here they are. Sure, the Iron Fist social sentiment was much more negative than say, Daredevil’s, but the point is the number. Netflix doesn’t care if you’re hate-watching. But if you’re not watching at all... that’s when we start to lose superheroes*”. Disponível em: <https://www.syfy.com/syfywire/iron-fist-luke-cage-reportedly-suffered-huge-social-media-declines-before-cancellation>. Acesso em: 14 dez. 2018.

a também atacar o produto, e com isso ampliar as menções e a visibilidade do conteúdo. Em 2018 a série de comédia policial *Lei & Desordem (Brooklyn Nine- Nine, 2013-?)* passou por uma situação inusitada: transmitida pela Fox da primeira à quinta temporada, a série foi decretada pelo canal como encerrada, mas os fãs imediatamente saíram nas redes em defesa de seu texto sacro e estimularam outros fãs e arregimentaram novos espectadores para também defenderem a continuidade do produto. No dia seguinte, o canal NBC anunciou a produção de uma temporada final. Este é um exemplo do alcance que o espalhamento gerado pelos fãs pode atingir, em oposição aos exemplos mencionados anteriormente, em que a Netflix cancelou produtos da Marvel alegando falta de menções. Há também o estímulo emocional no sentido contrário. *Haters*, por exemplo, podem arregimentar por efeito paradoxal, ou seja, falando mal levam outras pessoas a conhecerem determinado conteúdo, como apontado previamente; ou o caso dos *Spoilers* (os indivíduos), que propagando informações canônicas, porém descontextualizadas, podem levar outros espectadores à frustração.

2.2 Potencial de Perfurabilidade

Perfurabilidade é a capacidade de uma obra suportar buscas profundas por parte do público; como dito anteriormente, é um conceito criado por Mittell como metáfora para descrever o engajamento do espectador com a complexidade narrativa (MITTELL, 2009), e corresponde ao estímulo ao comportamento de “cavar”, investigar procurando mais conteúdo, mais informações, mais narrativa, não se contentando apenas com o que se vê na tela original, ou uma única vez.

Complexidade narrativa e engajamento perfurável não são um fenômeno inteiramente novo, mas sim uma aceleração de grau. Gêneros altamente serializados, como novelas, sempre criaram fãs arquivistas e especialistas textuais, enquanto os fãs de esportes têm uma longa história de perfurar estatisticamente e colecionar itens a fim de se envolver mais profundamente com uma equipe ou jogador. Exemplos contemporâneos são notáveis tanto para as ferramentas digitais que permitiram que os fãs aplicassem coletivamente seus esforços forenses quanto para as demandas que os programas da rede de televisão convencional fazem a seus espectadores para prestarem atenção e conectarem os pontos narrativos⁹⁴ (MITTELL, 2009, s/p.)

Peças que têm perfurabilidade são bons chamarizes de espectadores engajados porque em troca do esforço de escavar podem desvelar material narrativo interessante, não só inédito, mas também material escondido na própria obra. Tal conteúdo pode estar apenas apresentado de forma a não chamar atenção em uma primeira leitura, mas saltar à vista em uma segunda leitura ou posterior. Se tais dados ocultos fizerem com que o público reveja suas noções sobre o que foi visto antes da perfuração, criarão “compreensão aditiva” (JENKINS, 2008). Já o impulso de perfuração é estimulado, frequentemente, de outra maneira: a narrativa apresenta uma lacuna, muitas vezes de forma clara; é necessário que a audiência perceba que não sabe como completá-la. Desta dúvida, pode surgir um *call to action*, ou seja, uma pista premeditadamente deixada pelos produtores que provavelmente levará os espectadores a uma ação específica, como buscar na *web* por um perfil em rede social, ou uma página.

⁹⁴ Tradução nossa. No original: “*Narrative complexity and drillable engagement is not an entirely new phenomenon but rather an acceleration by degree. Highly serialized genres such as soap operas have always bred fan archivists and textual experts, while sports fans have a long history of drilling down statistically and collecting artifacts to engage more deeply with a team or player. Contemporary examples are notable for both the digital tools that have enabled fans to collectively apply their forensic efforts and the demands that mainstream television network programs make on their viewers to pay attention and to connect the narrative dots*”.

No episódio *Sing It, White Effie* (T05E05) da série *Orange Is The New Black* (idem, Netflix, 2013-2019), diversas personagens detentas obtêm *smartphones* dentro do presídio e as personagens Flaca e Maritza, garotas latinas bastante vaidosas, apropriam-se de um dos aparelhos e começam a gravar e postar vídeos (Fig. 15) com dicas de maquiagem e beleza utilizando produtos improvisados acessíveis dentro da cadeia. É um momento de claro apelo perfurável, no sentido de haver ali tanto um *call to action* (o impulso dado pela obra de que o espectador vá buscar os vídeos na *web* para também assisti-los) quanto a lacuna (nunca vemos os vídeos com clareza ou na íntegra dentro do episódio, mas é dada a referência de que eles existem). Os vários vídeos aparecem na diegese como postados, curtidos e comentados. No entanto, estes vídeos de imenso apelo jamais foram postados na *web* no mundo real, apenas no universo ficcional. Há aqui um imenso potencial de impulso de perfuração, mas a obra mostra não ter perfurabilidade, uma vez que dá o mapa do tesouro (sugere que os vídeos estejam *online*), comenta sobre sua existência (gerando a percepção da lacuna, já que não se comenta em detalhes o que haveria nos vídeos) mas não deixa arca nenhuma para ser encontrada por quem seguiu o mapa e foi até lá cavar, uma vez que não existe o material supostamente postado por elas. Neste caso, a ideia de perfurabilidade, atrelada a “suportar buscas” não se resolve. As buscas não resultam em obtenção de novos dados. Perfurabilidade, para Mittell, implicaria a existência de respostas, ou indícios, ou novos mapas para recompensar o engajamento perfurável demonstrado pelo fã. Seria algo como uma recompensa, um estímulo positivo ao comportamento do perfurador.

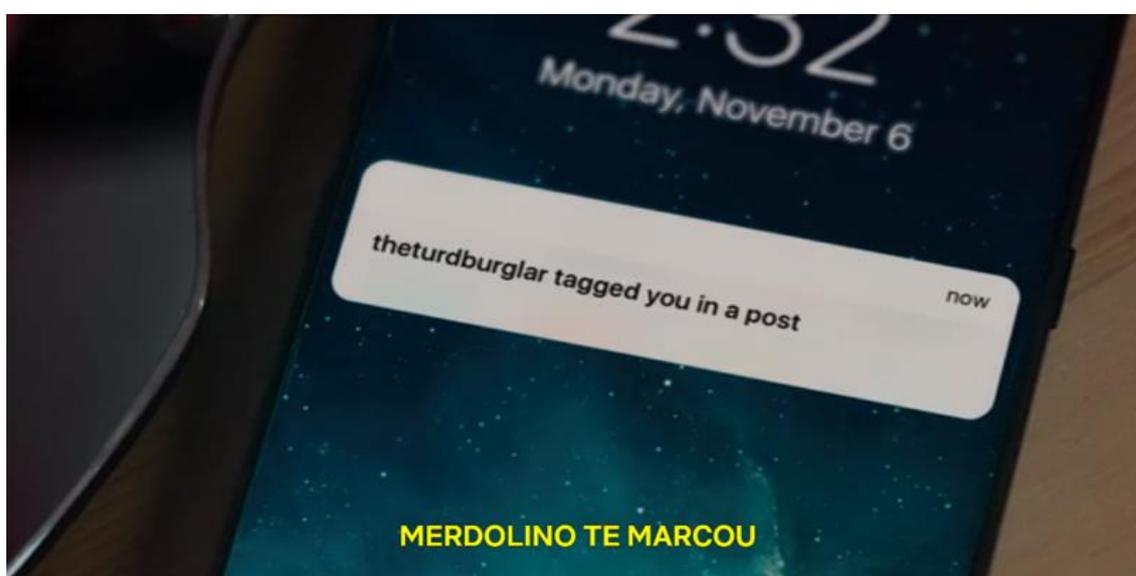
FIGURA 15 - Gravação de *vlog* de Flaca e Maritza em *Orange Is The New Black*



Fonte: *printscreen* de *Orange Is The New Black* T05E05 (Netflix)

Situação distinta ocorre na segunda temporada da série *American Vandal* (idem, Netflix, 2017-), na qual a trama desenvolve-se em torno de uma personagem *troll* que decide contaminar com laxante a limonada da cafeteria de uma escola. A série é desenvolvida em formato *mockumentary*, ou seja, de falso documentário. O tom investigativo conduz os espectadores a se perguntarem: quem teria feito aquilo e por quê? O *troll* manifesta-se marcando personagens da trama em vídeos, postados na rede social Instagram, em um perfil existente e ativo, com o nome de usuário @TheTurdBurglar (traduzido na série como “Merdolino”).

FIGURA 16 - Merdolino marca personagens em vídeos postados em redes sociais



Fonte: *printscreen* de fotograma de *American Vandal* T02E01

Neste caso, não só o *call to action* não frustra o espectador que dedicou seu tempo e empenho (e que, muitas vezes, pode interromper a exibição do próprio produto para ir em busca do material perfurável) como dá a ele material extra com que se preocupar, estudar, investigar. Além de perfurar este conteúdo, é muito possível que os espectadores que tenham chegado até este ponto queiram inclusive espalhar, narrando seu encontro, experiência e considerações.

Johnson (2005), Jenkins (2008) e Mittell (2009) apontam que a produção audiovisual contemporânea tem passado por um processo gradual e contínuo de complexificação narrativa. Tal alteração modifica gradualmente os espectadores, que de modo geral precisam atualizar-se, prestar mais atenção às obras e acompanhar mais subtramas (JOHNSON, 2005). Somam-se a isso os produtos transmidiáticos, em um contexto de convergência midiática (JENKINS, 2006). As estratégias de espalhar e perfurar têm funcionado para os produtos do mercado norte-americano no sentido de promover um boca-a-boca virtual dos produtos, mas também de

oferecer ao espectador mais interessado, também chamado informalmente de fã *hardcore*, um material extra para pesquisar, decifrar e sobre o qual conjecturar. As estratégias de produção de conteúdo espalhável e perfurável utilizadas pelos estadunidenses parecem propiciar um aumento do consumo desses produtos no mundo todo. O uso dessas estratégias de forma consciente pelo mercado pode aumentar a relevância e o apelo dos produtos perante o público. Elas tornariam visíveis produtos com menor verba de promoção, levando produtos seriados a uma fidelização tal que suplante as marcas necessárias de audiência para possibilitar os contratos de produção de novas temporadas. A continuidade de produção é fundamental para que tais séries possam usufruir de situações que dependam de expectativa dos fãs do retorno a um universo ficcional, que aumentam exponencialmente o apelo de estratégias de geração de perfurabilidade, por exemplo.

Entre exemplos de perfuração e de produtos perfuráveis, a série *Dr. House (House M. D., 2004-2012)*, embora não seja construída visando uma expansão em outra mídia (nem mesmo *spin offs*⁹⁵, itens estes que pediriam uma relação a ser estabelecida com o cânone), gera uma relação de checagem com um cânone não diegético: o da medicina contemporânea.

Scott Morrison, um médico em O'Fallon, Illinois, (e, anteriormente, na Força Aérea), resenhou todos os episódios de *Dr. House* em seu blog, *Polite Dissent*. Desde a primeira temporada, ele atribui notas a cada episódio usando letras de A-F, não apenas à trama, mas também à qualidade da medicina. Ele é tão duro com House quanto House com outros médicos. “Um episódio médio de House pode ter conceito C”, diz ele, “mas isso ainda está muito acima de qualquer outro programa”⁹⁶ (HERPER, 2012).

A página “*Polite Dissent*”⁹⁷ é uma espécie de fórum que cataloga, dentre outros temas, todos os pacientes já apresentados em cada episódio de *Dr. House*, sejam eles os casos rápidos da clínica ou os pacientes motivadores das tramas centrais dos episódios. Além de listá-los, o

⁹⁵ Obra derivada de outra, ou do mesmo universo diegético. Pode-se dizer, por exemplo, que *Jornada nas Estrelas: A Nova Geração (Star Trek: The Next Generation, 1987-1994)* é um *spin off* de *Jornada nas Estrelas (Star Trek: The Original Series, 1966-1969)*.

⁹⁶ Tradução nossa. No original: “*Scott Morrison, a physician in O'Fallon, Illinois, (and, previously, in the Air Force) who has reviewed every single episode of House, M.D., on his blog, Polite Dissent. Since sometime during season one he has rated each episode using academic-style A-F letter grades not only on its plot, but on the quality of its medicine. He is as tough on House as House is on other doctors. 'An average House episode may rate a C,' he says, 'but that is still miles above any other show out there'.*”

⁹⁷ Fora do ar, a página ainda pode ser acessada a partir do *link* disponível no *web.archive.org*, no endereço: https://web.archive.org/web/20170618233848/http://www.politedissent.com:80/house_pd.html. Acesso em: 22 fev. 2019.

fórum confere não apenas a verossimilhança dos casos esdrúxulos que o médico-detetive diagnostica, mas também se a medicina contemporânea entende que a explicação da gênese das doenças nestes pacientes dada pela série funcionaria na realidade da forma mostrada na tela. Disto depende um novo nível de desafio para os espectadores que dominem este cânone não ficcional, já que médicos e profissionais de saúde do mundo todo podem interessar-se em participar do sherlockiano quebra-cabeças diegético, dispondo das mesmas pistas que o personagem (e, para isso, o conteúdo ficcional deve obedecer ao cânone não ficcional daquilo que se conhece sobre a saúde). Para estes participantes do *puzzle*, há o potencial de perfurabilidade acrescido à obra, já que podem buscar, pesquisar e perfurar farto conteúdo de saúde disponível no mundo não ficcional e trocar conhecimento e experiências entre si. Espectadores que não dominem o conhecimento da saúde contemporânea não serão direcionados (ou, ao menos, não serão estimulados em direção) a este quebra-cabeças de diagnósticos diferenciais.

2.2.1 A ânsia pela perseguição e o resultado da busca

A lacuna de conteúdo é necessária para despertar a percepção de que há algo a ser perseguido e descoberto fora da obra original, ou ainda, decifrado na mesma. O impulso por perfurar não equivale à ideia de perfurabilidade, já que é necessário que a obra suporte a perfuração, ou seja, provocar a perfuração e não ter nada a oferecer não constitui perfurabilidade em si.

O exemplo do *vlog* de Flaca e Maritza em *Orange is the New Black* cabe bem aqui, no sentido de ter um *call to action* e insinuar que os vídeos podem estar em um endereço acessível no mundo real, quando na verdade não estão. Há o interesse, existe uma isca, mas muito embora o mapa esteja traçado, não há tesouro no “x”, ou seja, não há perfurabilidade uma vez que não se oferece a recompensa pela escavação.

É fundamental separar conceitualmente a lacuna presente na narrativa, o ímpeto de buscar uma resposta para ela (nem sempre automaticamente presente) e a perfurabilidade em si, que é o potencial da obra de responder à busca permitindo que o perfurador receba de volta

algo pelo seu esforço investigativo, ainda que este algo seja um novo mapa, para uma nova investigação. No exemplo de *Orange is the New Black*, muito embora tenha havido um aceno para o público em função de um conteúdo que poderia existir em portais de vídeo, tal conteúdo não havia sido produzido. A obra estimula o impulso de perfuração, mas, não existindo o conteúdo em questão nem nada que recompense o perfurador, a perfuração não resulta na percepção de solução, de obtenção de resultados.

A obtenção de resultado seria a consequência ideal do ato de perfurar, uma vez que perfurar aquilo que tem perfurabilidade não significa, automaticamente, encontrar o resultado. Seria possível investigar uma obra perfurável e, ainda assim, nada encontrar. Pode-se dizer que uma obra seja perfurável caso as respostas sejam encontradas mediante perfuração; mas não é possível dizer que a obra em questão não seja perfurável caso as respostas não sejam encontradas. A ausência da evidência não é evidência de ausência. O público pode simplesmente não ter sido hábil na busca. Então, toda obra poderia ser entendida como potencialmente perfurável, a não ser que algo fosse, de fato, encontrado e neste caso houvesse a certeza da existência do resultado. Mas, sendo toda obra potencialmente perfurável, o conceito de obra perfurável tornar-se-ia inútil.

A perfurabilidade não é redutível aos atributos da obra, embora destes dependa; seria possível encontrar o aceno ao público com a lacuna narrativa, a intenção do autor em estimular a busca visando oferecer recompensa a quem a empreender, a existência desta recompensa – e a efetiva busca não encontrar o elemento escondido. Ou ainda, não haver a deliberada intenção por parte do autor em recompensar ninguém por esforço de investigação e, ainda assim, alguém extrair do ato de perfurar a obra um conteúdo complementar e passível de gerar compreensão aditiva, sem que esta tenha sido uma intenção consciente por parte do autor, ou que este não tivesse tido a intenção de que funcionasse dessa maneira específica. Seria, em última instância, a recompensa pelo ato de perfurar que estaria por trás do funcionamento adequado do que Mittell (2006, 2009) chama de “*drillable engagement*” (engajamento perfurável).

Há casos em que a resposta, ou o resultado, obtido mediante a perfuração gera a percepção de uma nova lacuna, que retroalimenta a ânsia pela perfuração. Em específico, o caso de Jon Snow, apresentado desde o início de *Game of Thrones* como filho bastardo de Ned Stark. Ned fez segredo a respeito da identidade da mãe de Snow durante quatorze anos. Com a chegada do Rei Robert a Winterfell e a nomeação de Ned como Mão do Rei, Ned diz a Snow (isto ocorre

apenas na série televisiva) que deverá ausentar-se, mas que, tão logo se encontrem novamente, conversarão sobre a mãe de Snow. No entanto, o encontro jamais ocorre, porque o Stark é assassinado antes de rever Jon.

Em um famoso caso de junção entre fãs espalhadores e perfuradores, a lacuna a respeito da identidade da mãe de Jon instigou muitos fãs a tentar decifrar quem poderia ser a mulher que teria virado a cabeça do senhor de Winterfell, sempre tão sisudo e correto. Inúmeras “teorias” foram formuladas pelos fãs. Em 2006 (dez anos após o lançamento do primeiro livro da saga e cinco anos antes do lançamento da série televisiva) é registrada pela primeira vez⁹⁸ a hipótese, da forma como ficou famosa, de que Jon seria filho de Lyanna Stark (irmã de Ned) com Rhaegar Targaryen. Todavia, os perfuradores que tenham decidido investigar primeiro os dados à disposição na obra antes de buscar hipóteses, debates, fóruns e paratextos, necessariamente terão feito um caminho em busca de uma amante de Ned, em primeiro lugar. Só então, ao não encontrá-la, dar-se-iam conta das informações de que: Jon parece-se muito com Lyanna e com Arya (que repetidamente é comparada também à tia Lyanna); da cronologia dos eventos em torno do período da guerra do Tridente (que só ocorre porque Lyanna é supostamente raptada por Rhaegar tendo Robert Baratheon como seu prometido); e da promessa que Ned menciona que teria feito a ela em seu leito de morte. Bem, mas uma vez que Lyanna pudesse ser então a mãe de Jon, e sendo Ned seu irmão – e não sendo a família nem Targaryen e nem Lannister, duas Casas sobre as quais se sabe de casos de incesto oficial e consensual – Ned muito provavelmente não seria o pai. Por compreensão aditiva, ou seja, uma informação que modifica a leitura que se tem sobre as informações anteriores, a resposta para esta perfuração – quem seria a mãe de Snow – transforma-se na pergunta “quem seria então o pai?”.

De forma similar, Tywin Lannister grita para Tyrion “você não é meu filho” à beira da morte, tendo sofrido um disparo mortal com uma besta. Se, por hipótese, a frase não for apenas um ataque, mas uma verdadeira confissão à beira da morte certa, então (mais uma vez) quem seria o pai? A perfurabilidade geraria reassistência e releituras estimuladas pela compreensão aditiva. A resposta para essa pergunta hipotética está presente na série, ou mesmo nos livros?

⁹⁸ Disponível em: <https://asoiaf.westeros.org/index.php?/topic/8085-the-lyanna-rhaegar-jon-thread/>, acesso em: 08 dez. 2018.

É importante apontar que, a não ser que se empreenda o esforço de perfuração ou que se testemunhe o ocorrido, não é possível determinar com clareza se a perfuração está ou não ocorrendo. Os fãs potencialmente perfuraram/não perfuraram até que um espalhamento aconteça, narrando eventuais resultados, ou esforços considerados ineficazes. Até que se saiba por relato, são “perfuradores de Schrödinger”. Não é possível checar efetivamente se uma obra foi perfurada ou não, mas apenas, caso haja relato, confiar que tenha sido.

Famosa obra literária brasileira, muito conhecida por seus relatos provenientes de espalhadores – muitos dos quais perfuradores, inclusive –, *Dom Casmurro* (ASSIS, 1899) é um ótimo exemplo de obra que gera forte impulso de perfuração, em especial acerca da fidelidade de Capitu a Bentinho, que faz com que inúmeros leitores, até os dias de hoje, debatam as evidências encontradas (caso claro de espalhamento). É propício este exemplo aqui para ilustrar uma situação na qual os perfuradores são recompensados com evidências, que porventura podem levar a novas conjecturas. Não há resposta definitiva, mas há engajamento perfurável, e são fornecidos ao leitor (releitor, por vezes) dados e detalhes que possam corroborar hipóteses com mais facilidade do que refutar as hipóteses opostas. Há o fornecimento discreto de muitos dados, que nas releituras vão-se encaixando e gerando compreensão aditiva. É possível expandir, perfurando, e muitos perfuradores visitaram inclusive a história pessoal de Machado de Assis em busca de dados biográficos que endossassem esta ou aquela hipótese. Embora não haja uma resposta que conclua as buscas e que encerre as dúvidas, a obra é, sim, perfurável por recompensar os perfuradores com elementos que permitam o reforço de ambos os pontos de vista sem, ao contrário, permitir decretar o raciocínio oposto como incorreto; isto aumenta seu potencial espalhável, já que cada novo detalhe transforma-se em potencial argumento para um debate; e a dúvida que permanece é catalisador do impulso de perfuração. Há um tesouro; ele só não é uma resposta definitiva.

Há casos menos bem-sucedidos, por certo. Zack Snyder, diretor de *Batman vs Superman: A Origem da Justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, 2016), parece ter criado uma grande quantidade de elementos escondidos para o filme, os chamados *easter eggs* (elementos a serem perfurados, pode-se supor). Na sua empreitada de esclarecer seu trabalho como diretor, Snyder usa a rede social Vero para desvendar mistérios do filme importantes para ele, como a utilização de um quadro de Robert Mapplethorpe em uma das cenas em que Bruce Wayne acorda de um pesadelo e toma um remédio.

FIGURA 17 - Explicação de Snyder



Fonte: *printscreen* de postagem de Snyder na rede Vero⁹⁹

“Essa é fácil: o quadro de Mapplethorpe acima da cama eu escolhi para representar o erótico como uma droga; sexo é algo que Bruce usa momentaneamente para esquecer sua dor” (SNYDER, 2018). Quando o Criador precisa vir a público para explicar onde estava o tesouro enterrado que foi deliberadamente posto ali, ou seja, com o intuito original de tornar a obra perfurável, é um sinal de que a lacuna não foi notada, de que o impulso para a perfuração não

⁹⁹ Disponível em: <https://in.ign.com/batman-v-superman-dawn-of-justice/121028/news/bruce-wayne-uses-sex-as-a-drug-in-batman-v-superman-says-zac>. Acesso em: 15 dez. 2018.

foi intenso o suficiente, ou de que a resposta estava escondida demais. De toda forma, a necessidade de mostrar onde se encontrava a resposta é indício de que ela não tenha sido encontrada espontaneamente, o que aponta que tenha havido a intenção de se gerar perfurabilidade, mas que esta não tenha sido bem-sucedida.

O potencial de espalhamento e o ato de espalhar estão para o engajamento e recrutamento de pessoas interessadas em conhecer e debater o assunto espalhado assim como a perfurabilidade e o ato de perfurar bem-sucedidos estão para a fidelização dos já envolvidos em atos de perfuração.

Já o impulso de perfurar, embora passe por uma ideia de completar lacunas – fechar *gestalts*, buscar completude ou fechamento, buscar sentido – tem alguns aspectos que não têm explicação definitiva. Ocorre um *call to action*, o espectador o atende e sai em busca de uma resposta. Mas se ele não a encontrar em breve, quanto durará este impulso? Se um cristão busca uma resposta na bíblia e não a encontra de imediato, ele cessa o movimento? Dura o tempo que durarem as inquietações que o levaram à busca? Há diversos elementos que fazem parte desta questão, mas um deles parece menos prescindível: a crença de que exista a possibilidade de sucesso. Não é possível saber ao certo se o garimpo por um dado desconhecido será bem-sucedido, mas é acreditar na probabilidade de encontrá-lo o que torna viável a avaliação de um esforço a ser desempenhado voluntariamente. Um perfurador que lê uma história de detetives ou um matemático que se dedica à solução de um problema possivelmente têm em comum a busca pela completude e a crença de que, em algum momento, haverá a chance de ganho, ainda que este “ganho” seja o completo e definitivo insucesso, mas ainda assim, o fim das buscas. Há situações em que o fim das buscas é decretado por um encontro, e outras, pela exaustão de energias e desistência das buscas; o encontro tende a ser uma experiência menos frustrante.

3 CRUZAMENTOS ENTRE ESPALHABILIDADE, PERFURABILIDADE, VARIAÇÕES DO RESPEITO AO CÂNONE, FIDELIDADE E ENGAJAMENTO

Seguem-se exemplos de cenas/temas/situações marcantes exibidas na série, que tenham deixado o público interessado em checar suas informações diegéticas contra alguma outra fonte, em geral os livros, mas também manifestações diretas do escritor George R. R. Martin ou dos *showrunners* David Benioff e D. B. Weiss. Em função de diferenciar melhor as circunstâncias, será feita uma separação por um critério que engloba a reação do público e a checagem de canonicidade em relação às fontes citadas. Este capítulo será dividido, portanto, em quatro tópicos:

- Conteúdo canônico: trata sobretudo de situações em que tenha havido uma dúvida sobre o respeito da série ao cânone dos livros por parte dos espectadores, que ao procederem a checagem encontrem uma relação na qual o cânone tenha sido respeitado, e suas reações a esta descoberta;

- Conteúdo não canônico: trata de situações em que a dúvida sobre o respeito da série ao cânone dos livros seja respondida negativamente, e ilustra as reações a estas constatações;

- Conteúdo sob dúvida em relação à canonicidade: apresenta situações em que a dúvida sobre o respeito da série ao cânone dos livros não tenha como ser respondida, uma vez que os trechos refiram-se a momentos no tempo diegético que não tenham sido publicados ainda, e como foram as reações a isso;

- Conteúdo identificável apenas por leitores: situações em que haja uma discrepância de conteúdo, mas que esta só possa ser percebida por quem tenha lido os livros e dê pela falta de alguma cena, ou mesmo uma personagem, reproduzida na tela, bem como as reações relativas e essa ausência.

Assim, o capítulo visa ilustrar de que forma reagem os espalhadores e os perfuradores, nos relatos espalhados em fóruns, redes sociais e mesmo seções de comentários em matérias especializadas.

3.1 Conteúdo canônico

Três situações no conjunto *Game of Thrones/Crônicas de Gelo e Fogo* saltam aos olhos quando se fala em conteúdos polêmicos ou chamativos, sobre os quais recaia dúvida acerca da canonicidade ao ponto de os fãs quererem fazer uma checagem contra outras fontes, mas que tenham, por fim, demonstrado serem canônicos. Dois deles já foram mencionados e debatidos nos capítulos anteriores:

- A) Romance entre Sor Loras e Lorde Renly - Situação abordada e desenvolvida na seção 1.3. Os fãs descobrem que o relacionamento é canônico, as informações estão no livro, embora semiocultas pelo fato de os pontos de vista dos capítulos dos livros nunca pertencerem a estes personagens.
- B) Assassinato de Jon Snow; Situação abordada e desenvolvida na seção 1.5.1. Os fãs descobrem que, nos livros, a morte fica sugerida ao final do último capítulo com a personagem e que tudo indica que seja canônico, embora a série ultrapasse a cronologia dos livros neste ponto.
- C) O Casamento Vermelho – ocorre em T03E09.

O Casamento Vermelho é, tradicionalmente, entendido como um evento surpreendente pelos leitores e já se esperava uma resposta intensa do público televisivo. A enciclopédia coletiva *online Game of Thrones Wiki* descreve o evento da seguinte forma:

O Casamento Vermelho foi um massacre ocorrido nas Gêmeas durante a Guerra dos Cinco Reis, [...] no qual Robb Stark, Rei do Norte e do Tridente, sua mãe Catelyn Stark, e cerca de três mil e quinhentos vassalos da Casa Stark foram chacinados. O massacre foi arquitetado por Lorde Walder Frey junto de Lorde Roose Bolton.

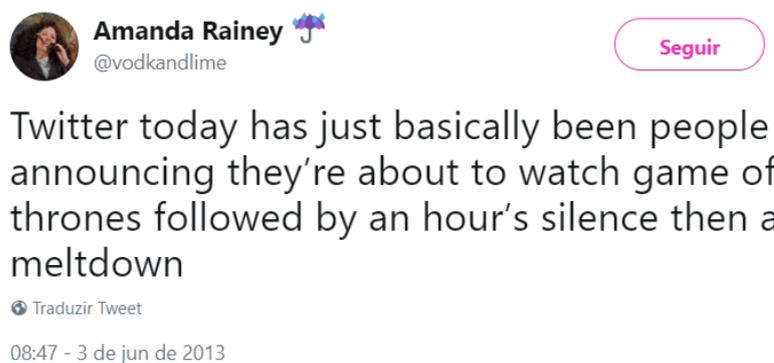
Os Frey se sentiram ofendidos diante da quebra de uma antiga promessa de Robb, e queriam uma compensação. O massacre foi uma violação às antigas e sagradas leis de hospitalidade, e Lorde Walder nunca teria ido em diante com seu plano se não fosse a promessa de aliança e proteção oferecida por Lorde Tywin Lannister (GAME OF THRONES WIKI, 2017¹⁰⁰).

Muito espalhável, chocou os espectadores e gerou grande burburinho. Muitos fãs foram aos livros em razão da força das cenas, talvez a situação mais chocante em todo o conjunto diegético dos livros ou da série, para conferir se aquilo “era mesmo verdade”. Também muitos

¹⁰⁰ Disponível em: http://pt-br.gameofthrones.wikia.com/wiki/Casamento_Vermelho?action=history. Acesso em: 11 nov. 2018.

manifestaram-se nas redes, surpresos, perdidos, ou querendo conversar a respeito do que se passou e do que viria a seguir, como comenta Amanda Rainey (2013) em *tweet* reproduzido na figura 18, a seguir:

FIGURA 18 - *Tweet* sobre o comportamento dos fãs prestes a ver o episódio¹



Fonte: *printscreen* do *Twitter*.¹⁰¹

O site Mashable indica o volume enorme de comentários em redes sociais referenciando diretamente o episódio:

Com mais de 700.000 menções no Twitter, Facebook, blogs, sites de notícias e fóruns, as conversas online sobre o episódio superaram a agitação social dos outros dois episódios mais socialmente relevantes da HBO: a estreia da terceira temporada de *Game of Thrones* e a estreia da quinta temporada de *True Blood*. A HBO calcula menções de domingo às 19h no horário de verão da costa leste até segunda-feira às 19h (MASHABLE, 2013).¹⁰²

A situação é retratada nos livros, ou seja, o casamento e a maior parte de suas surpresas está no texto original, o que transmite a noção geral de que o evento é canônico, mas a série não traz todos os elementos representados de forma idêntica. O casamento existe, a maioria das mortes está lá, mas a esposa de Robb Stark na série chama-se Talisa Maegyr e, nos livros, seu nome é Jeyne Westerling. Talisa está grávida e é assassinada durante o Casamento Vermelho, na TV; Jeyne Westerling, no entanto, recebia pílulas de sua mãe para evitar a gravidez e não vai à

¹⁰¹ Tradução nossa do texto contido na figura 20: “O Twitter hoje tem sido basicamente pessoas anunciando que vão assistir a *game of thrones* seguido de uma hora de silêncio e depois um colapso”. Disponível em: <https://twitter.com/vodkandlime/status/341521453415542784>. Acesso em: 11 nov. 2018.

¹⁰² Tradução nossa. No original: “*With more than 700,000 mentions on Twitter, Facebook, blogs, news sites and forums, online chatter about the episode surpassed the social buzz for HBO's next two most social episodes: the season three premiere of Game of Thrones and the season five premiere of True Blood. HBO calculated mentions from Sunday at 7 p.m. EDT to Monday at 7 p.m.*”. Disponível em: <https://mashable.com/2013/06/07/red-wedding-game-of-thrones-social/#.TM40C221Pql>. Acesso em: 11 jan. 2019.

cerimônia, escapando com vida da situação de traição que pesa sobre Robb por não haver honrado sua promessa a Lorde Frey de casar-se com sua filha. Disso é possível depreender que Jeyne pode não ser ignorada nos livros de Martin e, se suas aparições nos livros continuarem, talvez tenha relevância para a conclusão da história.

FIGURA 19 - Postagem da *fanpage* GOT da Depressão sobre Talisa/Jeyne



Fonte: *printscreen* da postagem no *Facebook*¹⁰³

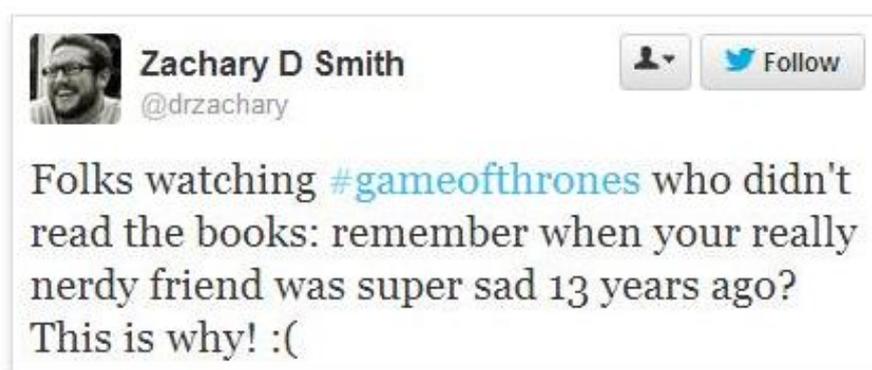
Como apontou o comentarista Arthur Oliveira Arruda na figura 19, independentemente da identidade da esposa (Talisa ou Jeyne), “os Frey mataram Robb por

¹⁰³ *Printscreen* de postagem na *fanpage* GOT da Depressão no Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/GOTdaDepressaoII/photos/a.356440687798539.1073741828.356423544466920/364105577032050/?type=3>. Acesso em: 12 dez. 2018.

causa da traição em relação ao casamento”, ou seja, para o momento da análise não fazia muita diferença para o ocorrido em termos gerais, no sentido em que houve um descumprimento a um acordo e aqueles Stark e seus servos pagaram por isso em função de não ter havido o casamento entre Robb e a garota Frey, seja quem for a moça que motivou a ruptura. O *printscreen* sobre Talisa ilustra, tanto na imagem quanto na discussão dos fãs ao lado, que todos eles estão de acordo que, em termos gerais, o curso da narrativa terá poucas alterações. O sentido geral permanece o mesmo, a traição continua ocorrendo e desencadeia o Casamento Vermelho. Mas também apontam que não veem necessidade de fazer as tais alterações, como trocar o nome da esposa de Robb. Neste caso, a alteração por si só é rejeitada especialmente por ser entendida pelo público como supérflua.

O espalhamento gerado pelo episódio, no entanto, foi intenso tanto entre leitores quanto não leitores, por diversos motivos. Supostamente, os leitores já esperavam pela situação em questão, como pode ser visto na figura a seguir:

FIGURA 20 - *Tweet* comentado por Lauren Faits, no dia seguinte à exibição do episódio



A lot of reader vs. non-reader elitism has been tossed about. Zachary, here, just wishes we'd all support and console our geek friends a little more. <3

Fonte: *printscreen* da postagem no *Facebook*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Tradução nossa do texto contido na figura 20: [no *tweet*.:] “Pessoal assistindo #gameofthrones que não leu os livros: lembra quando seu amigo muito nerd ficou supertriste 13 anos atrás? É por isso! :(”. [no comentário:] “Muito elitismo de leitor versus não-leitor tem sido jogado por aí. O Zachary, aqui, só queria que todos nós tivéssemos apoiado e consolado nossos amigos nerds um pouco mais. <3”. *Printscreen* de *tweet* disponível em: <http://www.chicagonow.com/geek-girl-chicago/2013/06/game-of-thrones-red-wedding-tweets/#image/8>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Além dos espectadores não leitores surpresos com a situação, que optaram por reclamar, teorizar, resmungar e mesmo ameaçar George R. R. Martin, havia também os espectadores leitores, já à espera de um episódio impactante, que se manifestaram empaticamente ou, como na figura anterior, para deixar claro que já haviam passado por isso muito tempo atrás. De toda forma, entre os que conheciam a narrativa dos livros, vários reclamaram dos elementos modificados. Embora haja divergência entre livros e série na troca de personagens (Jeyne vs Talisa), é possível notar que isso não desrespeita fortemente o cânone dos livros. Embora na série a personagem morra durante o Casamento Vermelho, o que não ocorre nos livros, já que neles ela sequer está presente à cerimônia, o sentido geral da traição de Robb está mantido, bem como o extermínio dos Stark e de seus servos presentes, mas se por um lado Talisa morre grávida, por outro, Jeyne tomava anticoncepcionais. Robb provavelmente não teria deixado herdeiros em nenhum dos casos. A televisão teria, talvez, tentado deixar isso mais claro para o público. Em linhas gerais, o cânone ficcional foi respeitado, ou antes, o desrespeito foi de pequena influência.

Os perfuradores continuam suas especulações acerca do que pode ocorrer com tais mudanças, e continuam tendo como norte o que ocorre nos livros, uma vez que não se entende uma ruptura, mas antes um desvio ou um atalho. A espalhabilidade das questões, tanto em relação à morte de Snow quanto ao Casamento Vermelho, reside sobretudo na surpresa dos espectadores não leitores, o que não ocorre com os espectadores leitores, uma vez que o cânone está mantido, e se sustenta por breve período para os não leitores que decidam ir perfurar em busca de mais informações (até que descubram que ambos os fatos estavam previstos); e, em outra instância, surge novo ímpeto de espalhar questionando e debatendo quando se cai na parte desconhecida de cada cena. Jon está morto, e isto é canônico, mas que virá agora? Não se sabe, e isso gera novo impulso, tratado mais adiante. Talisa não existe nos livros, como a série lidará com isso? Tais impulsos não residem em especial no respeito ao cânone, pelo contrário, é no imprevisto, no inesperado e no duvidoso.

3.2 Conteúdo não canônico

Duas situações merecem destaque ao falar em conteúdos polêmicos ou chamativos, sobre os quais recaia dúvida acerca da canonicidade ao ponto de os fãs quererem fazer uma checagem contra outras fontes, e que não tenham se demonstrado canônicos. A primeira delas já foi mencionada e debatida nos capítulos anteriores:

- A) Morte de Stannis Baratheon. Aparentemente não é canônica, até o momento¹⁰⁵. Martin se manifesta dizendo que, nos livros, Stannis está vivo. O diretor do episódio diz que, na série, ele está morto. Situação já abordada e desenvolvida na seção 1.5.
- B) Reencontro entre Jaime e Cersei resulta em estupro – T04E03

A cena do reencontro entre Jaime e Cersei não obedece ao cânone dos livros na significação. No livro ela não o rejeita. A enciclopédia coletiva *online Game of Thrones Wiki* comenta o evento:

Vários críticos e sites ficaram muito confusos e chateados com a cena de sexo entre Jaime Lannister e Cersei Lannister no Grande Septo de Baelor (na frente do corpo do próprio filho) no terceiro episódio da 4ª Temporada, “Breaker of Chains” - dizendo que aparentemente estava retratando Jaime estuprando Cersei. Essa alegação/interpretação era quase universal - não simplesmente “em fóruns de discussão”, mas de todas as maneiras mensuráveis, como uma reação vista em quase todos os principais sites de críticas ou resenhas. Estas variavam de io9 e A.V. Club, à primeira página do Yahoo News, da revista Entertainment Weekly e da revista Time, e até mesmo da primeira página do próprio The New York Times.

O que tornou isso ainda mais desconcertante é que o encontro sexual entre Jaime e Cersei nessa cena nos livros é apresentado como consensual.

Aqueles que viram a cena primeiro na televisão ficaram ofendidos, enquanto os que a conheceram primeiro pelos livros não entenderam por que a série de TV estava, aparentemente, transformando-a em uma cena de estupro – particularmente porque simplesmente não se encaixava com a história geral de Jaime de redenção e tentativa de ser uma pessoa melhor depois de perder sua mão da espada. Além disso, Jaime é um personagem em particular que, como resultado de sua história, é horrorizado pelo estupro: na corte do Rei Aerys II Targaryen, ele foi forçado a ficar de guarda do lado de fora enquanto o rei louco estuprava sua esposa, a Rainha Rhaella; mais tarde e na própria série, ele salva Brienne de Tarth de ser estuprada pelos homens de Locke,

¹⁰⁵ A oitava temporada da série e o sexto livro ainda não vieram a público no momento da redação desta tese.

mesmo que ela fosse sua captora e ele pudesse facilmente ter apenas deixado que isso acontecesse¹⁰⁶ (GAME OF THRONES WIKI, 2017).

Laura Stone, do *blog* sobre televisão *Hey, Don't Judge Me*, diz abertamente que é fã de *Game of Thrones* e que não é leitora dos livros. Após assistir a esse episódio em questão ela escreveu:

Então, roteiristas, vocês estão realmente me dizendo que Jaime Lannister, **que enfrentou um urso – entre outras coisas – para impedir que Brienne fosse estuprada**, agora vai ser um estuprador? VOCÊS ESTÃO ME DIZENDO ISSO? Meu marido - que vocês sabem que NUNCA me dá spoilers - virou para mim depois dessa cena e disse: “Não é assim que é nos livros, de forma alguma. Você precisa saber isso sobre o Jaime”¹⁰⁷ (STONE, 2014, grifo do autor).

The New York Times também reconhece o volume de comentários e manifestações de repúdio ao que o episódio apresenta: “Muitos telespectadores foram atormentados pelo episódio de televisão que continha o estupro da nobre Cersei Lannister, por seu irmão Jaime, e protestaram em *blogs*, Facebook e Twitter”¹⁰⁸. (NYT, 2014). Segue-se um comentário, na mesma publicação, feita por um leitor do jornal:

Jason

¹⁰⁶ Tradução nossa. No original: “Multiple reviewers and websites were very confused and upset by the sex scene between Jaime Lannister and Cersei Lannister in the Great Sept of Baelor (in front of their own son's corpse) in the third episode of Season 4, ‘Breaker of Chains’ - saying that it was apparently portraying Jaime raping Cersei. This allegation/interpretation was near-universal – not simply ‘on messageboards’ but in every measurable manner, as a reaction seen on almost every major critic or review website. These ranged from io9 and the A.V. club, to the front page of Yahoo News, Entertainment Weekly and Time magazine, and even the front page of The New York Times itself. What made this all the more baffling is that the sexual encounter between Jaime and Cersei in this scene in the books is presented as consensual.

TV-first viewers were offended, while book-first readers didn't understand why the TV show was, apparently, changing it into a rape scene – particularly because it simply didn't fit with Jaime's overall storyarc of redemption and trying to be a better person after losing his sword-hand. Moreover, Jaime in particular is a character who as a result of his backstory is horrified by rape: at King Aerys II Targaryen's court, he was forced to stand guard outside the doors as the Mad King raped his wife Queen Rhaella; later on and in the show itself, he saves Brienne of Tarth from being raped by Locke's men even though she was his captor and he could easily have just let it happen”. Disponível em: http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Breaker_of_Chains/Jaime-Cersei_sex_scene. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹⁰⁷ Tradução nossa. No original: “So, show writers, are you actually telling me that Jaime Lannister, **who faced down a bear – among other things – to keep Brienne from being raped**, is now going to be a rapist? ARE YOU TELLING ME THIS? My husband – who y'all know NEVER spoils me – turned to me after this scene and said, ‘This isn't how it is in the books at all. You need to know that about Jaime’”. Disponível em: <http://heydontjudgeme.com/2014/04/21/game-of-thrones-4-3-breaker-of-chains/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: “Many viewers were roiled by the television episode containing the rape of the noblewoman, Cersei Lannister, by her brother Jaime, and protested on blogs, Facebook and Twitter”. Disponível em: https://www.nytimes.com/2014/05/03/arts/television/for-game-of-thrones-rising-unease-over-rapes-recurring-role.html?_r=0. Acesso em: 22 fev. 2019.

3 de maio de 2014

Vamos ser sinceros aqui. Isso é *Game of Thrones*, não *Modern Family*. Eu acho que a situação com as agressões sexuais em nossas forças armadas é prova suficiente de que há uma versão do mundo real de todas essas representações ficcionais de fantasia. O ultraje precisa ser dirigido aos perpetradores do mundo real, não a ficção que lhe deu uma janela para o que está acontecendo ao nosso redor. Eu acho que também é importante notar (e que o artigo não o fez) que essas cenas são muito diferentes nos livros do que na série. Daenerys nunca é forçada por Drogo no primeiro livro, e Cersei e Jaime só são reunidos após a morte de Joffrey e estão muito desejosos um pelo outro. Isso não quer dizer que não há toneladas de outras situações sexualmente violentas, mas estas, em particular, são o resultado das decisões dos showrunners (JASON, 2014).¹⁰⁹

Charlie Jane Anders, do Gizmodo, analisa as diferenças que vê entre o livro e a série:

Jaime providencia que Cersei e ele fiquem sozinhos com seu filho morto. Cersei pressiona Jaime para matar Tyrion, para vingar seu filho - mas Jaime não tem certeza de que Tyrion seja culpado, e acha que um julgamento é a melhor coisa. Quando Cersei tenta insistir, Jaime a chama de “mulher odiosa” e, basicamente, estupra-a ao lado do cadáver do filho. Ela continua dizendo “Pare” e “Não” e “Não está certo”, e ele continua respondendo: “Eu não me importo”. (Algumas pessoas dizem que veem Cersei ajudando Jaime a tirar as calças mesmo enquanto ela protesta, mas eu reassisti a cena e não o vi.) [...] É claro que, nos livros, essa cena é muito diferente, e é muito mais sobre Jaime (recém-chegado) tentando convencer Cersei a se casar com ele abertamente e declarar seu amor incestuoso ao mundo. E a declaração de Jaime de “eu não me importo” é menos sobre o erro de estuprar sua irmã ao lado de seu filho, e mais sobre o que as pessoas vão dizer se os gêmeos Lannister se casarem um com o outro. A verdadeira cena de sexo começa com Cersei beijando Jaime, após o que ela protesta que eles não deveriam fazer sexo no septo, porque eles serão pegos - mas então ela continua urgindo-o, dizendo: “Depressa, rápido, rápido, faça agora, me pegue agora, Jaime Jaime Jaime”. [Update: Eu acho que depois de reler a cena do livro, é muito menos claro que é consensual. Só é mais ambíguo do que a versão para TV.] Então é fácil ver por que as pessoas estão vendo a versão televisiva dessa cena como especialmente gratuita, e talvez um sinal de que o programa está perseguindo o valor de choque por causa do valor de choque. Tenho a sensação de que levarei mais alguns dias para eu decidir o que penso sobre isso¹¹⁰ (ANDERS, 2014).

¹⁰⁹ Tradução nossa. No original: “*Jason, May 3, 2014. Let's be real here. This is Game of Thrones, not Modern Family. I think the situation with sexual assaults in our military is proof enough that there is a real-world version of all of these fictional fantasy depictions. The outrage needs to be directed at the real-world perpetrators, not the piece of fiction that gave you a window into what's going on around us. I think it's also important to note (and that the article didn't) that these scenes play out much differently in the books than on the show. Daenerys is never forced by Drogo in the first book, and Cersei and Jaime are only reunited after Joffrey's death and are as hot for each other as anything. That's not to say there aren't tons of other sexually violent situations, but these in particular are the result of the show runners' decisions*”.

¹¹⁰ Tradução nossa. No original: “*Jaime arranges for Cersei and him to be alone with their dead son. Cersei presses Jaime to kill Tyrion, to avenge their son — but Jaime isn't sure that Tyrion is guilty, and thinks a trial is the best thing. When Cersei tries to insist, Jaime calls her a 'hateful woman' and then, basically, rapes her next to her son's corpse. She keeps saying 'Stop' and 'Don't' and 'It's not right,' and he keeps replying, 'I don't care.' (Some people have claimed they see Cersei helping Jaime undo his pants even while she protests, but I rewatched the scene and I don't see it.) [...] Of course, in the books, that scene plays out very differently, and it's*”.

No grupo Patrulha da Noite, no Facebook, vários fãs se manifestaram contra as alterações provocadas pelos *showrunners* na cena e, conseqüentemente, na leitura que passa a ser feita da personagem Jaime Lannister (tanto o texto quanto a imagem da figura 21, a seguir, correspondem à mesma postagem), culpando “D&D” (David Benioff & D. B. Weiss, os *showrunners*) por isso:

FIGURA 21 - Imagem que acompanha esta postagem no grupo Patrulha da Noite



Fonte: montagem de texto sobre o *printscreen* da cena de estupro

Na cena da Muralha, vimos que levaram quase todos os estupradores de Westeros pra lá, mas esqueceram de um: Jaime Lannister.

R.I.P. Jaime dos livros. :(:(

Agora a Cersei nem vai reclamar que era estuprada pelo Robert Baratheon, pois seu irmão/amante se rebaixou ao mesmo nível.

O que acharam? (comentários misóginos serão apagados e sujeito a ban)¹¹¹

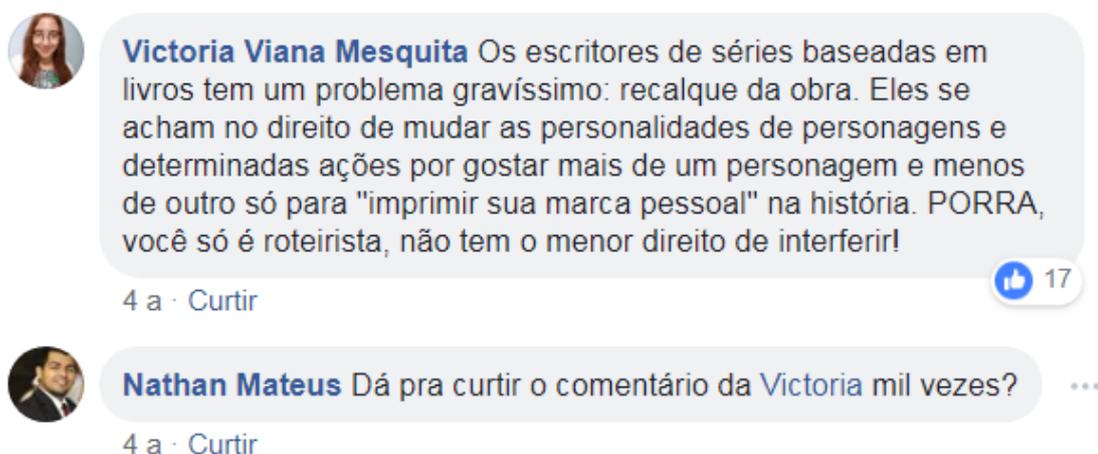
much more about Jaime (freshly returned) trying to convince Cersei to marry him openly and declare their incestuous love to the world. And Jaime's declaration of 'I don't care' is less about the wrongness of raping his sister next to their son, and more about what people will say if the Lannister twins get married to each other. The actual sex scene starts with Cersei kissing Jaime, after which she protests that they shouldn't have sex in the Sept, because they'll get caught — but then she keeps urging him on, saying, 'Hurry, quickly, quickly, do it now, do me now, Jaime Jaime Jaime.' [Update: I think after re-reading the book scene, it's way less clear that it's consensual. It's just more ambiguous than the TV version.] So it's easy to see why people are seeing the television version of this scene as especially gratuitous, and maybe a sign that the show is pursuing shock value for shock value's sake. I have a feeling it'll take a few more days for me to decide what I think about this". Disponível em: <https://io9.gizmodo.com/did-game-of-thrones-finally-go-too-far-1565473097>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹¹¹ *Printscreen* e comentário em postagem no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patrulhadanoitebr/permalink/768091739876414/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

As acusações dos fãs, tanto no texto da postagem quanto no texto da imagem e nos comentários traz um forte tom de aborrecimento com aquilo que seria um desrespeito à canonicidade, fazendo com que Jaime agisse de maneira incongruente, apenas por uma obsessão dos *showrunners*.

O comentário da usuária Victoria Viana Mesquita, apoiada por outros membros da comunidade, é reproduzido na figura 22, a seguir. Ela manifesta-se contra a liberdade da equipe que adapta a narrativa de modificar as intenções das personagens, em uma situação em que a exibição do episódio e a postagem eram muito próximas, com diferença de menos de 24h.

FIGURA 22 - Comentário de fã sobre o comportamento de roteiristas de adaptações



Fonte: *printscreen* da postagem no *Facebook*¹¹²

Martin tem um *blog* e acaba sendo, eventualmente, instado a manifestar-se a respeito de questões mais marcantes em termos de divergências entre a série e os livros. Este caso não foi diferente, e ele manifestou-se cerca de 24h depois do episódio:

Já que muitas pessoas me enviaram e-mails sobre isso, entretanto, eu responderei... mas, por favor, levem qualquer outra discussão do programa para um dos inúmeros fóruns on-line dedicados a isso. Eu não quero dissecações longas e detalhadas e debates sobre a série de TV aqui no meu blog. Quanto à sua pergunta... Eu acho que o "efeito borboleta" de que falei com tanta frequência estava em ação aqui. Nos romances, Jaime não está presente na morte de Joffrey e, de fato, Cersei teme que ele próprio esteja morto, que ela tenha perdido tanto o filho quanto o pai/amante/irmão. E então, de repente, Jaime está lá na frente dela. Mutilado e mudado, mas Jaime, no entanto. Embora o tempo e o lugar sejam totalmente inapropriados e Cersei esteja temerosa de serem descobertos, ela está tão ávida por ele quanto ele por ela.

¹¹² *Printscreen* de comentário em postagem no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patruhadanoitebr/permalink/768091739876414/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Toda a dinâmica é diferente no programa, onde Jaime está de volta há semanas, pelo menos, talvez mais, e ele e Cersei estiveram na companhia um do outro em diversas ocasiões, muitas vezes brigando. O cenário é o mesmo, mas nenhum dos personagens está no mesmo lugar dos livros, o que pode ser o motivo pelo qual Dan & David conduziram o septo de forma diferente. Mas essa é apenas minha suposição; nós nunca discutimos essa cena, pelo melhor que me lembre.

Além disso, eu estava escrevendo a cena a partir do POV de Jaime, então o leitor está dentro de sua cabeça, ouvindo seus pensamentos. No programa de TV, a câmera é necessariamente externa. Você não sabe o que alguém está pensando ou sentindo, apenas o que eles estão dizendo e fazendo.

Se o programa tivesse retido alguns dos diálogos de Cersei dos livros, poderia ter deixado uma impressão um pouco diferente - mas esse diálogo foi muito moldado pelas circunstâncias dos livros, entregues por uma mulher que está vendo seu amante novamente pela primeira vez depois de um longo tempo distantes durante o qual ela temia que ele estivesse morto. Não tenho certeza se teria funcionado com a nova linha do tempo.

Isso é tudo o que posso dizer sobre esse assunto. A cena sempre teve a intenção de ser perturbadora... mas lamento se perturbou as pessoas pelas razões erradas (MARTIN, 2014).¹¹³

Martin defende as escolhas e justifica as distinções feitas entre os momentos vividos pelos personagens na TV, o que de certa forma dá endosso aos esforços e intenções dos *showrunners*, embora não necessariamente defenda o resultado de suas escolhas; já Dan & David parecem ter evitado manifestar-se, deliberadamente, em várias possibilidades. Há, no

¹¹³ Tradução nossa. No original: “*Since a lot of people have been emailing me about this, however, I will reply... but please, take any further discussion of the show to one of the myriad on-line forums devoted to that. I do not want long detailed dissections and debates about the TV series here on my blog.*”

As for your question... I think the "butterfly effect" that I have spoken of so often was at work here. In the novels, Jaime is not present at Joffrey's death, and indeed, Cersei has been fearful that he is dead himself, that she has lost both the son and the father/ lover/ brother. And then suddenly Jaime is there before her. Maimed and changed, but Jaime nonetheless. Though the time and place is wildly inappropriate and Cersei is fearful of discovery, she is as hungry for him as he is for her.

The whole dynamic is different in the show, where Jaime has been back for weeks at the least, maybe longer, and he and Cersei have been in each other's company on numerous occasions, often quarreling. The setting is the same, but neither character is in the same place as in the books, which may be why Dan & David played the sept out differently. But that's just my surmise; we never discussed this scene, to the best of my recollection.

Also, I was writing the scene from Jaime's POV, so the reader is inside his head, hearing his thoughts. On the TV show, the camera is necessarily external. You don't know what anyone is thinking or feeling, just what they are saying and doing.

If the show had retained some of Cersei's dialogue from the books, it might have left a somewhat different impression -- but that dialogue was very much shaped by the circumstances of the books, delivered by a woman who is seeing her lover again for the first time after a long while apart during which she feared he was dead. I am not sure it would have worked with the new timeline.

That's really all I can say on this issue. The scene was always intended to be disturbing... but I do regret if it has disturbed people for the wrong reasons” (MARTIN, 2014). Disponível em: <https://grm.livejournal.com/367116.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

entanto, uma discussão em um painel de perguntas e respostas por ocasião do lançamento da quinta temporada da série, onze meses após a exibição do episódio, na qual são feitas duas perguntas relevantes no sentido principal de entender por que razão a cena teria ido ao ar como foi, com qual intenção por parte deles; e que sentido para o arco de construção do personagem de Jaime a cena teria¹¹⁴. Um verbete especificamente sobre a cena foi criado na *gameofthroneswiki*, no qual é feito um apanhado de declarações e situações acerca da adaptação, entre os quais a entrevista em questão. O texto da enciclopédia *online* destaca que eles pareciam não ter uma resposta preparada e terem sido pegos de surpresa. Por fim, Benioff respondeu:

Mas sabe, pareceu-nos, quando estávamos escrevendo, como se isto fosse, isso é algo que o personagem faria naquele momento. E é uma, é uma coisa horrível, de se fazer, e, e ao mesmo tempo, eu acho, sabe... e nessa cena em particular, dado o que ele tinha passado antes, e seu relacionamento torturado com a irmã – isso pareceu algo que ele faria¹¹⁵ (GAMEOFTHRONESWIKI, 2015).

Aparece aqui uma situação na qual, muito embora George Martin não tenha se posicionado contra a forma de a série narrar, nem desautorizado diretamente a narrativa ou dito que o que ocorreu não foi bem assim, a sensação geral é de ilegitimidade, em desacordo sobretudo com o que a própria série televisiva estabeleceu para o comportamento de Jaime anteriormente, mas também para o que os atores interpretaram nos episódios a seguir:

Múltiplos resenhadores e críticos profissionais ficaram confusos com o fato de que, para o resto da quarta temporada, mesmo no próximo episódio, Jaime e Cersei não parecem agir como se Jaime a tivesse estuprado. Eles concluíram que, se tivesse sido intenção dos roteiristas retratar isso como um ataque sexual, seria extremamente incongruente que [ela] não reagisse dessa forma em episódios subsequentes. Em vez disso, vários analistas consideraram isso como evidência adicional de que essa nunca foi a intenção dos escritores, e que a impressão de que não era consensual era apenas o resultado de um trabalho de câmera deficiente e de uma edição deficiente¹¹⁶ (GAMEOFTHRONESWIKI, 2015).

¹¹⁴ A cena, com a pergunta e a resposta, pode ser vista neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=TfvVluNxujc&feature=youtu.be&t=49m15s>. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹¹⁵ Tradução nossa. No original: “*But you know, it felt to us, when we were writing it, like this was, this is something the character was going to do at that moment. And it's a, it's a horrible thing, to do, and, and at the same time, I think, you know...and in that particular scene, given what he had been through in the past, and his tortured relationship with his sister - this felt like something he would do*”. Disponível em: http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Breaker_of_Chains/Jaime-Cersei_sex_scene. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹¹⁶ Tradução nossa. No original: “*Multiple professional reviews and critics were confused that for the rest of Season 4, even in the next episode, Jaime and Cersei do not seem to act as if Jaime had raped her. They*

Fica em destaque que há uma noção de que houve incongruência, falta de coesão no conjunto. A série, neste caso, parece ter fugido às premissas construídas por ela mesma quando estabeleceu um funcionamento para alguns de seus personagens principais, ou seja, ela desmentiu o próprio cânone estabelecido na televisão, ainda que não se levasse em consideração o cânone dos livros.

Claramente, tais preocupações dos fãs espectadores com o que viram surgem de uma alegada incongruência do comportamento de Jaime em relação ao que ele próprio já havia demonstrado na própria série, gerando assim a dúvida quanto à legitimidade daquele comportamento. Ao apontarem a inconsistência de comportamento, os perfuradores foram ao texto canônico original em busca de respostas. Eles encontraram resultados que confirmavam suas hipóteses quanto à ilegitimidade; outro endosso a isso é a manifestação de Benioff, que sugere uma criação insegura e desprovida de objetividade, mesmo 11 meses após a exibição do episódio. A própria situação de cobrança pela resposta foi gerada por um fã perfurador em busca de respostas, que acabou por encontrar David & Dan em um evento. Em outras palavras, o distanciamento do cânone original, aqui, gerou repulsa e reclamações; mas pior do que isso, o desrespeito à construção até então coesa e coerente do próprio cânone da série, pensando-o de forma isolada, gerou rejeição por parte dos fãs. Embora tais reclamações tenham gerado espalhamento, os perfuradores rapidamente apontaram que, em revisita às obras, não parecia haver espaço para tal comportamento. Feito o protesto e constatado o problema de desrespeito ao cânone, encerra-se o debate, e com ele a espalhabilidade.

O período de 11 meses de dúvida, no entanto, acerca da intenção dos *showrunners* para a cena aponta para a canonicidade interna, a coesão e coerência da construção da personagem de Jaime – e, depois, da relação entre ele e sua irmã-amante, que não age como se tivesse sido vítima de uma violência por parte dele. Durante tal período, manteve um impulso de espalhamento, não em função de questionamentos acerca do respeito ao cânone dos livros, já resolvido, mas daquele da própria série. A dúvida residia agora sobre se o Jaime da série passaria a ser uma personagem distinta dos livros, modificada pelo que parecia ter feito naquele

concluded that if it had been the writers' intention to portray this as a sexual assault, it was extremely incongruent that it is not reacted to as such in subsequent episodes. Instead, several reviewers took this as further evidence that this had never been the writers' intention in the first place, and that the impression that it was nonconsensual was just a result of poor camerawork and poor editing". Disponível em: http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Breaker_of_Chains/Jaime-Cersei_sex_scene. Acesso em: 10 jan. 2019.

mal digerido episódio. A resposta dos *showrunners*, no entanto, deu a entender muito mais ter sido uma inadequação deles mesmos que da personagem e de seu arco narrativo, amenizando a dúvida sobre a canonicidade e, conseqüentemente, o impulso de espalhamento acerca disso. Foi um ato não canônico do personagem, em relação a qualquer dos cânones. Espalha-se os dados obtidos pelos perfuradores, encerra-se a dúvida.

3.3 Conteúdo sob dúvida em relação à canonicidade

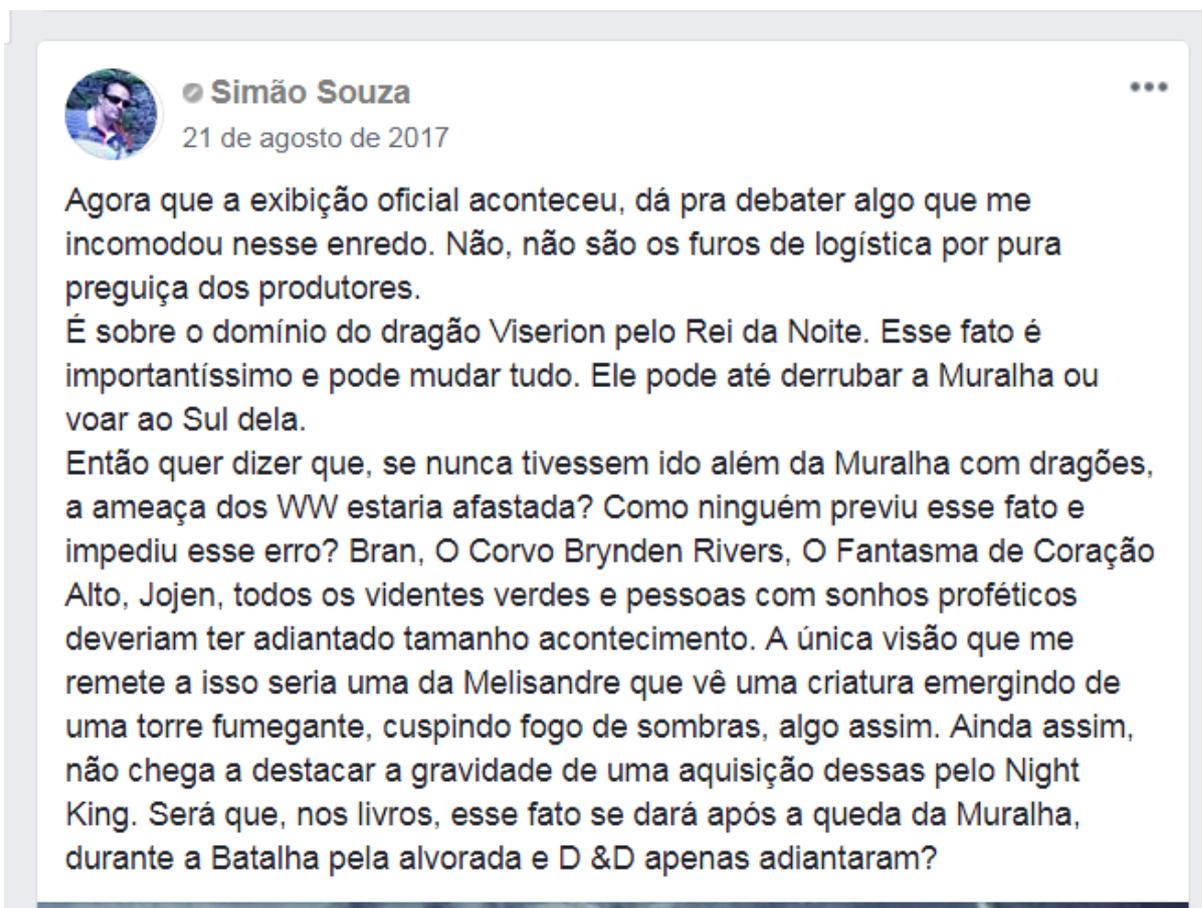
Também em relação a este tópico, há duas situações que merecem destaque, a primeira das quais já debatida:

- A) Ressurreição de Jon Snow – não é possível determinar se é coincidente com o cânone dos livros, enquanto o livro 6 não for publicado. A situação já foi abordada e desenvolvida na seção 1.5.1.
- B) Morte e conversão do dragão Viserion; também não é possível determinar se é coincidente com o cânone dos livros, enquanto o livro 6 não for publicado.

Na série, Viserion é morto pelo Rei da Noite, o monarca dos Caminhantes Brancos, também chamados de Outros. Eles são uma espécie de seres sobrenaturais gerados a partir de seres vivos (até então, somente humanos). Há também entre eles mortos-vivos – corpos ressuscitados – que são menos poderosos e não têm autonomia. Aparentemente, o Rei da Noite transforma Viserion em morto-vivo. Alguns fãs hipotetizam que ele possa ter sido transformado antes de morrer e seja um Outro.

Ilustrando uma situação em que não é possível simplesmente checar a canonicidade ficcional dos acontecimentos, uma vez que os livros publicados não chegaram até este ponto da narrativa, o usuário de Facebook Simão Souza analisa segundo seus próprios critérios a viabilidade das informações procederem em acordo com o universo narrativo apresentado até ali por Martin. Na análise de Souza, não havendo coerência da narrativa da série neste ponto com o funcionamento típico dos outros elementos e personagens da história até então, o fato chocante em questão (nenhum vidente apontar ou avisar sobre tamanho risco, ao atravessar com os dragões para lá da Muralha) não deve harmonizar-se com o conjunto diegético criado por Martin e, assim, não estaria em consonância com o cânone dos livros, ainda por ser revelado (Fig. 23, a seguir).

FIGURA 23 - *Printscreen* de postagem no grupo Patrulha da Noite



Fonte: *printscreen* da postagem no *Facebook*¹¹⁷

Segue-se a postagem de Cristian da Silva, entremeada de imagens postadas pelo próprio (Figs. 24 a 29), a fim de tornar mais fácil acompanhar um raciocínio que utiliza as composições como ilustração:

****COMO O REI DA NOITE USOU BRAN E A IMPULSIVIDADE DE JON SNOW E DAENERYS PARA ARMAR A SUA ARAPUCA****

Revido as cenas dos episódios 7x05 e 7x06 de GoT, notei que há uma conexão entre as cenas que culminaram com a batalha além da Muralha, e que me fez pensar que a missão suicida de Jon e cia na verdade foi um enorme “inception” arquitetado pelo Rei da Noite. Os personagens fizeram um plano achando que era deles mesmo, mas na verdade era o oposto. Vou tentar explicar meu ponto de vista:

Antes de mais nada devemos lembrar que Bran foi tocado pelo Rei da Noite no episódio 6x05 (The Door) e não sabemos as exatas consequências disso. Foi o

¹¹⁷ *Printscreen* de postagem no grupo Patrulha da Noite no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patrulhadanoitebr/permalink/1606149509403962/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

suficiente pros mortos quebrarem a barreira mágica da caverna onde o Corvo de Três Olhos residia. Talvez haja algo mais. Agora vamos de imagem em imagem:

1) Bran usa os corvos e descobre que há um exército colossal de mortos indo em direção à Atalaiaeste. Mas reparem em duas coisas: O Rei da Noite claramente percebeu que foi “descoberto”. E vejam onde os Outros estão parados: sim, estão no MESMO ROCHEDO que os personagens foram encurralados no episódio seguinte. O Rei da Noite apenas afastou o exército pra ficar escondido no vale onde fica a montanha com forma de flecha. Ele não deu mais um mísero passo em direção à Muralha [Fig.24].

FIGURA 24 - Composição 01 da postagem de Silva



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Cristian da Silva aponta que o Rei da Noite teria percebido que foi descoberto, uma vez que olha para o bando de corvos e Bran, que o observa através dos olhos destes, se assusta com o olhar. O raciocínio fica no limiar entre uma percepção aguçada do fã, que elenca vários elementos, e o efeito de “construção da crença”, visando justificar a narrativa, ou construir um cenário no qual seja possível e verossímil o que foi exibido. Segue-se a postagem de Silva:

2) Jon Snow recebe a mensagem de Bran, e certamente por medo do tamanho das forças inimigas, teme que de alguma forma eles passem da Muralha. Contudo, notem que Varys se manifesta contrariamente: a Muralha os conteve há incontáveis anos, por que não aguentaria agora? Jon, num ato impulsivo de herói, ignorou e mordeu a isca do inimigo.

FIGURA 25 - Jon quer atacar, apesar da ponderação de Varys



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Silva já parece mais cético e sarcástico a respeito da justificativa do plano, embora esta postura por parte dele como analista seja coincidente com a ideia de que os protagonistas tenham sido enganados e levados a uma armadilha:

3) A ideia inicial é unir toda Westeros na batalha, mas... Cersei precisa ser convencida. E daí é onde os mocinhos pensam no “melhor plano da história”. Capturar um morto-vivo. Lembrando que até aí nada impediria deles simplesmente irem até além da Muralha e realmente achar só alguns mortos aleatórios. Isso aconteceu antes e a missão não parecia tão suicida assim. Mas... Apparently o Rei da Noite imaginou isso...

FIGURA 26 - “melhor plano da história”



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Seguem-se as especulações, que tanto podem servir ao raciocínio de Silva no sentido de ele ter notado a armadilha do Rei da Noite, quanto à construção da crença que justificaria um roteiro mal cuidado no qual tudo acontece porque precisa acontecer, pois em caso contrário não seria possível dar andamento à história da invasão de Westeros pelos Caminhantes Brancos, que não seriam capazes de cruzar a muralha de gelo:

4) Após muita caminhada e uma luta anterior contra o urso morto vivo, a trupe já está no local visto por Sandor Clegane, lembrando que é um vale bem perto do local onde tava aquela [quantidade enorme] de mortos-vivos vista por Bran. Maaaaas... Jon e cia só avistam um pequeno grupo, caminhando praticamente dentro de um corredor no meio das montanhas. Se isso não foi um claro BAIT [isca] eu não sei o que foi. Muita

gente contestou com razão a lógica de apenas um morto ter ficado vivo, mas se vemos na ótica de que foi uma arapuca planejada, o Rei da Noite pode simplesmente ter infiltrado esse morto no meio da galera do outro WW pra ficar vivo e dar o sinal, que foi aquele guincho agudo. Além disso, o fato deles terem um exemplar capturado pra proteger impossibilita que o grupo possa simplesmente fugir junto com Gendry. Eles precisam correr pra um local onde possam esperar um resgate. E qual o local? A pedra que o Rei da Noite estava na visão do Bran. O maldito os encurralou de propósito...

FIGURA 27 - Local da armadilha



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

5) Aqui foi onde o episódio sofreu mais críticas devido à passagem do tempo estranha. Realmente a montagem foi péssima e abusou da [suspensão] de descrença da gente. Contudo, vale ressaltar que: A) se foi um plano do Rei da Noite, ele esperaria o tempo que fosse necessário, um dia, dois, três, até a trupe morrer de fome e frio. Ele não queria matar o esquadrão, ele precisava da galera viva pra atrair o resgate.

A referência, aqui, é feita sobretudo ao fato de Gendry ter fugido correndo à pé para buscar ajuda (quadro superior esquerdo da figura 28, a seguir), o que significa que teria levado dias para chegar até onde pudesse enviar um corvo convocando Daenerys, e este corvo voar até ela, e ela voar com seus dragões até o extremo norte, onde o grupo se encontra.

6) Nas aulas de geografia a gente aprende que no inverno as noites são muito mais longas que o dia, principalmente nas regiões polares, as vezes o sol sequer aparece. Imaginem então quanto tempo deve ter durado a noite no extremo norte de Westeros. Acho que ao menos ameniza o lance da passagem de tempo. Mas enfim amanheceu...

FIGURA 28 - Gendry e a passagem de tempo imprecisa



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

7) Notem como no último quadrinho [da fig. 29, a seguir] Jon acredita que a única opção que eles têm é serem resgatados pelos dragões de Daenerys, e nesse mesmo diálogo vemos Beric apontar pros Outros. E o que eles estão fazendo? Simplesmente aguardando com [três] lanças de gelo. Exatamente o número dos dragões. Foi tudo um bait. O Rei da Noite sabia que JAMAIS atravessaria a Muralha. Ele se mostrou um manipulador tanto quanto um Mindinho da vida e fez Bran, Jon, Tyrion e Daenerys levar justamente o que ele precisava pra seu objetivo (curiosamente foi justamente Varys quem não caiu no bait na reunião da mesa pintada [anteriormente, fig. 25]). O Rei da Noite usou do temor criado pelo o tamanho de seu exército para causar o revide do Sul antes mesmo de fazer seu ataque, e também se aproveitou da personalidade de Jon e Daenerys, que foram temerários e pagaram um enorme preço. Uma ironia: nesse mesmo ultimo quadro Beric sugere um ataque direto do Rei da Noite, que Jon recusa. Se eles tivessem tentado, certamente teriam morrido, mas os Outros não teriam conseguido pegar Viserion.

FIGURA 29 - Crença de Jon



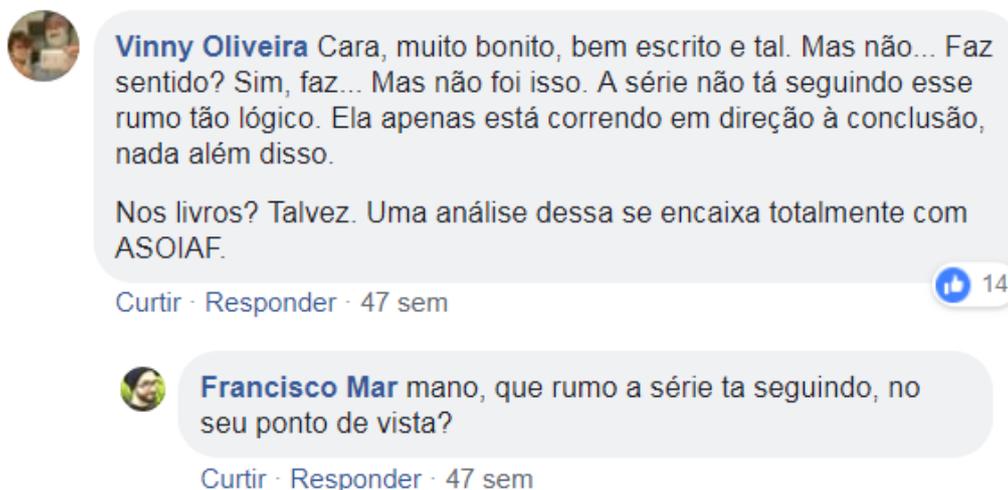
Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Um adendo: embora seja também forçar demais a amizade, levando em conta que foi tudo premeditado, não chega a ser tão impossível crer que os Outros forjaram a corrente com muita antecedência, e não apenas depois da morte do dragão. Afinal, como o primeiro quadrinho mostra, eles já sabiam que estavam sobre um lago desde sempre.

Enfim, é isso. Vocês concordam com essa abordagem? Foi mesmo tudo manobra do Rei da Noite?

A esta longa exposição ilustrada seguem-se vários comentários. É apresentada aqui uma sequência pinçada para representar em tom geral as opiniões dos fãs na postagem:

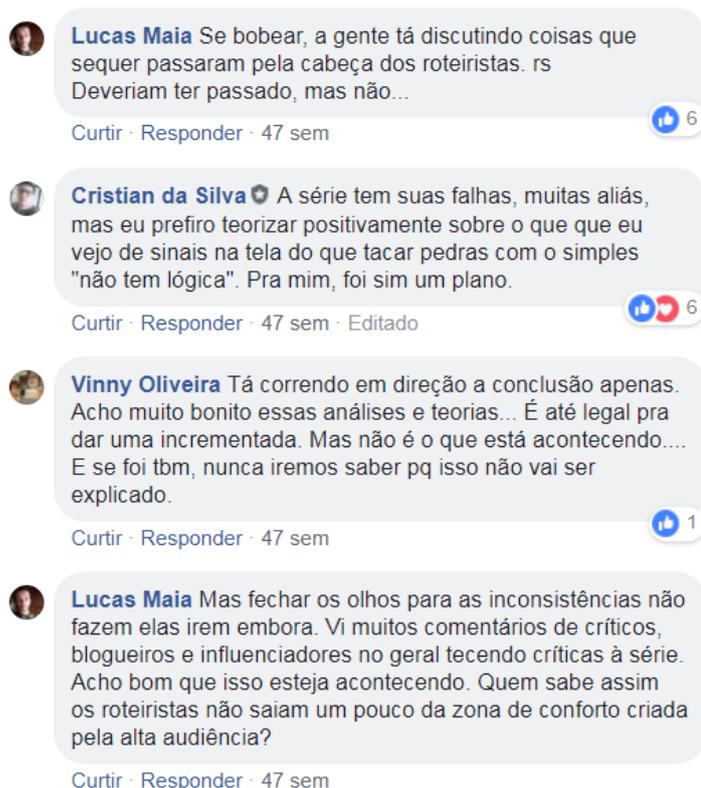
FIGURA 30 - Tom geral dos comentários



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Os comentários do grupo de leitores/espectadores não são exatamente os mais favoráveis à versão de Silva, embora seja bastante relevante destacar que admiram a compilação de informações. Mas, como pode ser visto nos comentários presentes na Figura 31, a seguir, questionam-se a respeito da real qualidade dos textos dos roteiristas da série, não só em tom de comparação com a qualidade do texto literário original (não disponível, neste caso, para comparação) mas também em tom geral de menosprezo e subestimação dos roteiristas, o que não estava consonante com o que Silva defendia. Sua postura é mais de que tudo o que foi visto tenha uma justificativa plausível. Ele busca lógica com afinco, completando as lacunas de raciocínio e dando um voto de confiança àquilo que os outros comentaristas em geral parecem dar por encerrado como mal trabalhado. Ele incorpora, em sua hipótese, as incongruências e incoerências à sua versão, tratando-as como deslizes subjetivos, erros de avaliação por parte dos personagens.

FIGURA 31 - Continuação dos comentários da Fig. 30

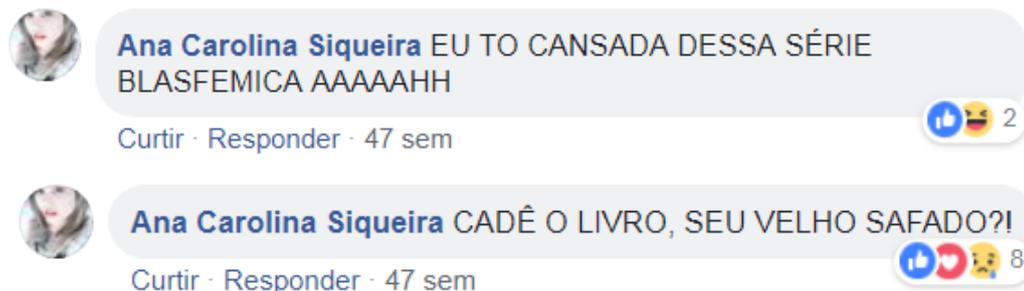


Fonte: Grupo Patrulha da Noite¹¹⁸

¹¹⁸ Postagem completa, com imagens, texto e comentários, no grupo Patrulha da Noite no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patrulhadanoitebr/permalink/1607378225947757/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Em postagem diversa, a usuária Ana Carolina Siqueira manifesta o tom de fanatismo religioso, chegando paradoxalmente à blasfêmia, ao relatar a sensação de premente urgência do recebimento de mais material diegético proveniente do Criador.

FIGURA 32 - Leitores-credores exigem sua cota de material inédito



Fonte: *printscreen* de comentários no Grupo Patrulha da Noite¹¹⁹

Postagens com estas de Siqueira não são raras. Elas apontam uma ânsia, que em alguns casos poderia ser entendida como equivalente, se não a mesma, que gera o impulso de perfuração. No entanto, cabe diferenciar a postura do que aqui se chama de leitor-credor, ou de fã-credor, e de perfurador. O credor quer receber, enquanto o perfurador aceita ir garimpar. Um credor muito bem pode ser um perfurador cansado, ou um perfurador consciente de ter completado as etapas possíveis de suas sondagens, mas também poderia ser um leitor ou espectador indisposto a despender essa energia. Como os relatos espalháveis de perfurações alheias não são raros e, em geral, mais fáceis de se encontrar do que conteúdo perfurável, um caminho curto para saciar os primeiros níveis desta ânsia seria estudar tais relatos, de forma que a perfuração acontecesse de forma facilitada.

Há no *fandom* sempre uma quantidade de indivíduos concentrados e atentos aos mínimos detalhes em relação à obra que acompanham de perto. Isso pode ser notado por meio das investigações, das hipóteses e mesmo dos comentários em *memes* e postagens em tom humorístico. O fã *hardcore* é o tipo de pessoa que, ainda que entenda que se trata de uma brincadeira, leva muito a sério.

¹¹⁹ Comentário em postagem no grupo Patrulha da Noite no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/Patrulhadanoitebr/permalink/1605669989451914/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

FIGURA 33 - Comparação no estilo antes/depois mostrando o envelhecimento do elenco

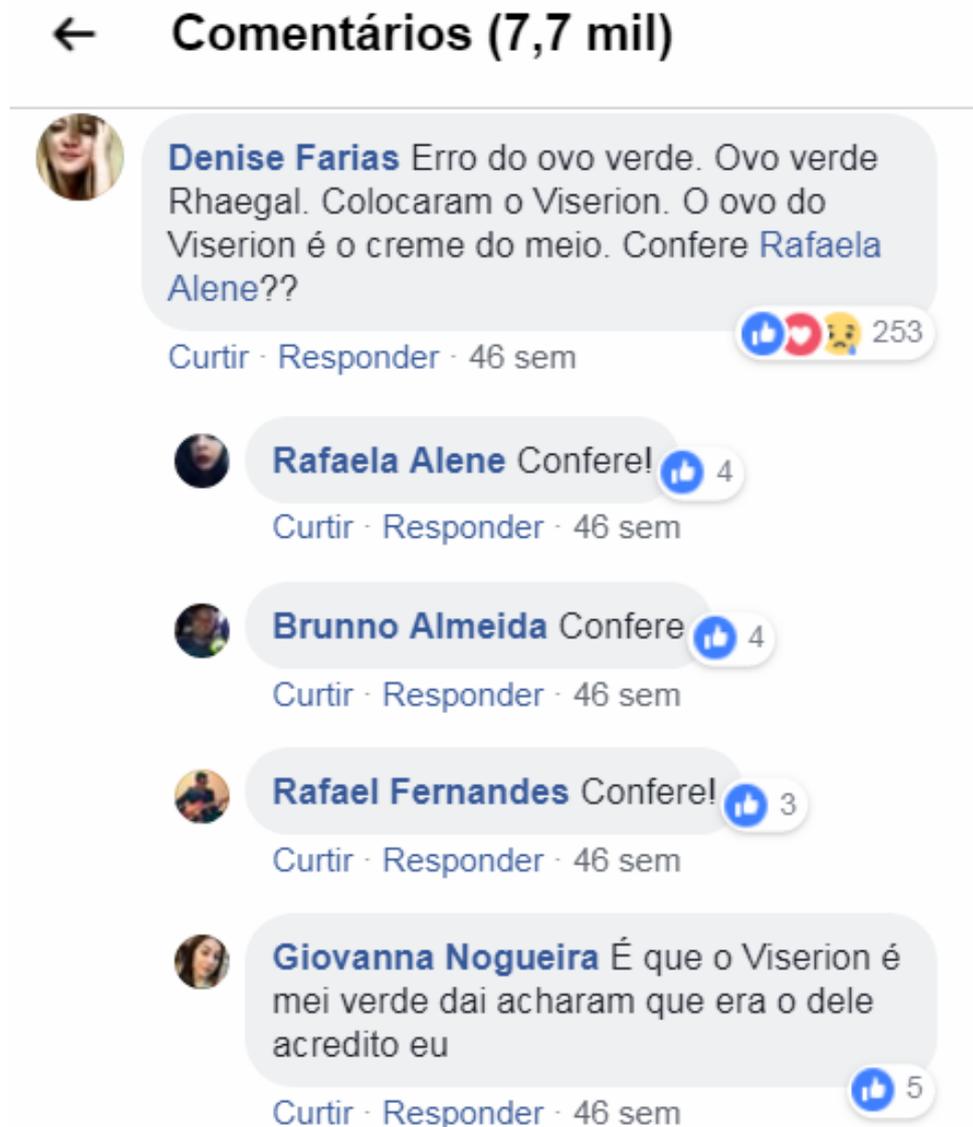


Fonte: *printscreen* de fotograma de vídeo no Grupo Patrulha da Noite¹²⁰

Bastante comentado e compartilhado, o vídeo a que o *printscreen* da Fig. 33 se remete é uma compilação de imagens dos atores e atrizes vivendo seus personagens em suas primeiras aparições e no momento da série em que o vídeo foi realizado, durante a sétima temporada. Ele tem 1,8 milhão de visualizações em sua postagem original e, assim como ocorre com publicações de bastidores, gera interesse para além do público engajado e de nicho, já que faz a comparação de um elenco já bastante conhecido. O *printscreen* dos comentários do mesmo vídeo (Fig. 34, a seguir), mostra que os usuários percebem, em trecho humorístico do vídeo (o *frame* selecionado na Fig. 33, anterior), um equívoco de identificação do ovo que gerou determinado dragão.

¹²⁰ *Printscreen* de fotograma de vídeo em postagem humorística no grupo Patrulha da Noite no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/PatruhadaNoitebr/permalink/1615565635129016/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

FIGURA 34 - Comentários sobre o erro de identificação



Fonte: Grupo Patrulha da Noite

Não só os comentaristas apontam o erro, como inferem o motivo do fácil equívoco na identificação. A preocupação e a seriedade com que o assunto é tratado são grandes, sugerem estudo e reassistência dos episódios, e aparentemente a comunidade endossa e reforça tal comportamento.

Observa-se aqui em todo este tópico, relativo aos momentos de dúvida em relação ao cânone, um resultado forte de engajamento, tanto no sentido do fanatismo quanto no do engajamento perfurável que menciona Mittell (2009). Muitos fãs voltam-se muito a um cânone

ideal, ainda inexistente, mas que “há de vir”, e que será perfeito quando vier, e demandam que este venha de imediato; ao mesmo tempo, outros decidem gerar hipóteses que, em sua concepção, completem adequadamente tudo o que conhecem como lacuna, para justificar o que já lhes foi apresentado mas que parece conflitar com o cânone conhecido; e para outros ainda, tudo o que se apresenta como distinto do que lhes parece adequado é “errado”, “sem lógica”, ou mesmo “preguiça dos roteiristas” de adaptar da maneira adequada. Todas estas reações são indicações de muito envolvimento e apego, da sensação de que há algo “correto” a ser entendido e decifrado ou, então, recebido de bom grado.

O impulso de perfuração é intenso, justamente em função de tentar dirimir as dúvidas deixadas pela incompletude dos dados: uma vez que não seja possível checar se a série remete-se ou não aos livros, os perfuradores tendem a executar uma checagem da canonicidade interna da própria série, visando entender se o que é mostrado parece provável, confiável, verossímil diegeticamente. Se o impulso de perfurar existe em função das lacunas que a obra apresenta, para que o impulso se transforme efetivamente em ato de perfurar é necessário que haja confiança por parte do perfurador no conteúdo a ser encontrado. Confiança de que as respostas existam, mas também na ideia de que além de existirem elas serão canônicas. Caso o perfurador creia que as respostas não existam, o impulso se atenua ou se encerra, já que o esforço da perfuração não tem mais o contrapeso da crença na recompensa. De forma similar, a suspeita – ou a certeza – de que os eventuais resultados da pesquisa não serão canônicos também desestimula o potencial de perfuração.

Quando, por outro lado, existe a confiança na canonicidade de dados obtidos em uma perfuração, mas não oficialmente catalogados como canônicos, ou seja, quando o perfurador crê que o que ele encontrou tem relevância para a completude das lacunas da obra, a dúvida sobre o respeito ou não à canonicidade passa então a ser forte geradora de espalhamentos, sejam estes oriundos de críticas e reclamações, ou produções de teorias, “criações de crença” tentando cobrir as lacunas apresentadas, sem fonte confiável para proceder uma nova perfuração, a não ser o passado diegético da própria obra e especulações acerca dos novos dados. Exemplo disso é a teoria de fã que relaciona o texto de Martin à Guerra das Rosas¹²¹, apontando paralelos históricos, que não são parte do cânone, mas que vão confirmando a similaridade, tomada a

¹²¹ Conforme apresentado na página 71 desta tese.

partir daí como padrão. Uma criação de crença estimulada pela dúvida sobre o cânone que passa a ser espalhada, até em função de angariar colaboradores para o desenvolvimento da hipótese.

3.4 Conteúdo identificável apenas por leitores

Nesta seção serão abordadas situações que não poderiam ser identificadas por alguém que ao assistir à série ainda não tenha lido os livros. Destacam-se, aqui, também dois casos.

A) Tratamento dispensado à categoria de personagem dos *Wargs* – os personagens capazes de projetar sua mente na de animais e controlá-los – que a HBO não representou de maneira muito clara, nem muito frequente. Os leitores, mais familiarizados com a categoria de personagens, sentem a falta destes e dos efeitos de suas habilidades sobre a narrativa. Nos casos dos não leitores, não é possível identificar a falta de algo presente no livro porque não é nada que diegeticamente apareça de forma tão ostensiva na TV. A situação já abordada e desenvolvida na seção 1.5.1, falando sobretudo de Jon Snow e do Fantasma.

B) Lady Stoneheart

Também aqui só é possível identificar a falta da personagem na série se o espectador em questão a conhece dos livros, ou se recebeu de outros leitores a informação de que ela deveria ser apresentada ao final da quarta temporada. Lady Stoneheart é outro nome dado a Catelyn Stark após os acontecimentos do Casamento Vermelho, inclusive sua morte. “No livro, Catelyn é ressuscitada e se torna uma criatura que vaga por Westeros perseguindo quem estava relacionado ao Casamento Vermelho, especialmente os Frey, os Bolton e os Lannister. Mas na série, toda essa história foi cortada¹²²” (PEREIRA, 2014). Muitos fãs manifestaram-se contrários ao corte da personagem. Amanda Steiner seleciona para o site Hollywood Life três *tweets* de fãs manifestando sua discordância do rumo assumido pela série, já que ansiavam pela personagem. Diz ela,

Não me entenda mal - o final da 4ª temporada, “The Children”, foi uma televisão totalmente espetacular. No entanto, a ausência de Lady Stoneheart deixou os fãs totalmente em pé de guerra. Aqui está a ponta do iceberg:

Não ter Lady Stoneheart fez de Game of Thrones um completo fracasso. Poderia ter sido a melhor uma hora de TV de todos os tempos. #GoT - Julian Hearst (@J_Hearst) 16 de junho de 2014

¹²² Disponível em: <https://www.vix.com/pt/series/548974/quem-e-lady-stoneheart-personagem-do-livro-nao-esta-em-got-mas-mercia-muito>. Acesso em: 22 fev. 2019.

[SPOILERS] “O que é o equivalente de deixar de lado a Lady Stoneheart?” “É como se Jesus não tivesse ressuscitado no Novo Testamento”. #GoT - Whitney Milam (@wmlam) 16 de junho de 2014

Para todos os fãs que não liam os livros e achavam que o final de Game of Thrones foi o “melhor que poderia ser” #LadyStoneheart - Camille Intson (@camilleintson) 16 de junho de 2014 ¹²³ (STEINER, 2014)

Embora tenha sido uma situação restrita a fãs muito engajados, que conhecem o conteúdo dos livros, houve muitas manifestações a respeito – inclusive por parte do escritor, George Martin. No intuito de “repetidamente lembrar o mundo que ainda não superou o corte em *Game of Thrones* de uma de suas personagens favoritas nos livros: Lady Stoneheart”¹²⁴ (WHITBROOK, 2018), Martin manifestou-se todos os anos desde 2015. Ao Entertainment Weekly: “Lady Stoneheart tem um papel nos livros. Se é suficiente ou interessante o bastante... eu acho que é, ou eu não a teria colocado. Uma das coisas que eu queria mostrar com ela é que a morte que ela sofreu muda você”¹²⁵ (2015). Em um jantar em Balticon em 2016, Martin reafirmou que a personagem foi cortada, e que isso não teria acontecido se ele ainda estivesse profundamente envolvido na série, mas que isso não era possível por causa do intenso trabalho nos livros (WHITBROOK, 2018). Em 2017, falando à Time, ele argumentou que:

Em alguns pontos, quando [showrunners David Benioff e D.B. Weiss] e eu tivemos discussões sobre o caminho que deveríamos seguir, eu sempre preferia ficar com os livros, enquanto eles favoreciam fazer mudanças. Acho que uma das maiores provavelmente seria quando eles decidiram não trazer Catelyn Stark de volta como Lady Stoneheart. Esse foi provavelmente o primeiro grande desvio da série em relação

¹²³ Tradução nossa. No original: “Don’t get me wrong — the Season 4 finale, ‘The Children,’ was totally spectacular television. However, the absence of Lady Stoneheart had fans totally up in arms. Here’s the tip of the iceberg: No Lady Stoneheart made Game of Thrones a complete failure. Could have been the best hour of TV ever. #GoT — Julian Hearst (@J_Hearst) June 16, 2014. [SPOILERS] ‘What’s an equivalent to leaving out Lady Stoneheart?’ ‘It’s like if Jesus didn’t rise again in the New Testament.’ #GoT — Whitney Milam (@wmlam) June 16, 2014. To all the non book reader fans who thought that Game of Thrones finale was the ‘best it could be’ #LadyStoneheart — Camille Intson (@camilleintson) June 16, 2014”. Disponível em: <https://hollywoodlife.com/2014/06/16/lady-stoneheart-game-of-thrones-catelyn-stark-fans-upset-season-4-finale/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹²⁴ Tradução nossa. No original: “repeatedly reminding the world that he’s still not over Game of Thrones cutting one of his favorite characters from the novels: Lady Stoneheart”. Disponível em: <https://io9.gizmodo.com/a-brief-history-of-george-r-r-martins-annoyance-at-lad-1825238387>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹²⁵ Tradução nossa. No original: “repeatedly Lady Stoneheart does have a role in the books. Whether it’s sufficient or interesting enough... I think it is, or I wouldn’t have put her in. One of the things I wanted to show with her is that the death she suffered changes you”.

aos livros e, sabe, eu argumentei contra isso, e David e Dan tomaram essa decisão¹²⁶ (2017).

E, em 2018, entrevistado pela *Esquire China*, ele acrescentou que

No livro, os personagens podem ser ressuscitados. Depois que Catelyn é ressuscitada como Lady Stoneheart, ela se torna uma assassina vingativa e sem coração. No sexto livro, eu ainda continuo a escrevê-la. Ela é uma personagem importante no conjunto de livros. [Manter seu personagem] é a mudança que eu mais gostaria de poder fazer [na série]¹²⁷ (WHITBROOK, 2018).

Certamente há um peso intenso nas palavras insistentes de Martin a respeito da personagem e de sua relevância. No entanto, há quem acredite que, mesmo assim, a série não fez uma escolha leviana em cortá-la, sabendo que o fornecimento de material novo por parte de Martin era escasso:

Os fãs de Game of Thrones que são leitores dos livros esperavam que alguém aparecesse pela primeira vez no último episódio da noite passada, mas esse certo alguém não apareceu. [...] Na verdade, faz sentido em muitos níveis esperar. Neste ponto nos livros, ela só apareceu em dois capítulos, e ainda assim só rapidamente. Eu consigo ver D&D [David Benioff e D.B. Weiss] esperando para trazê-la até que ela tenha um pouco mais a fazer (especialmente se eles estiverem pensando em trazer Michelle Fairley de volta para o papel). Além disso, é uma provocação que deixaria os telespectadores completamente insanos, sem qualquer possibilidade da menor resolução que seja, por sabe-se lá quanto tempo – melhor esperar. Além disso, Lady Stoneheart é uma tal desconhecida neste momento nos livros que gerar novas histórias para ela é praticamente impossível em comparação com outros personagens cujas trajetórias são mais evidentes¹²⁸ (BRICKEN, 2014).

¹²⁶ Tradução nossa. No original: “*At some points, when [showrunners David Benioff and D.B. Weiss] and I had discussions about what way we should go in, I would always favor sticking with the books, while they would favor making changes. I think one of the biggest ones would probably be when they made the decision not to bring Catelyn Stark back as Lady Stoneheart. That was probably the first major diversion of the show from the books and, you know, I argued against that, and David and Dan made that decision*”.

¹²⁷ Tradução nossa. No original: “*In the book, characters can be resurrected. After Catelyn is resurrected as Lady Stoneheart, she becomes a vengeful, heartless killer. In the sixth book, I still continue to write her. She is an important character in the set of books. [Keeping her character] is the change I most wish I could make in the [show]*”. Disponível em: <https://www.esquire.com.cn/2017/1108/255994.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹²⁸ Tradução nossa. No original: “*Hardcore, book-reading Game of Thrones fans expected a certain someone to make their first appearance in last night's finale, but that certain someone didn't. [...] In fact, it makes sense on a lot of levels to wait. At this point in the books, she's only appeared in two chapters, and then only briefly. I can very much see D&D waiting to bring her in until she has a bit more to do (especially if they have any thoughts of bringing Michelle Fairley back for the role). Also, it's a tease that would drive TV viewers completely insane, without any possibility for the slightest bit of resolution for goodness knows how long — better to wait. Plus, Lady Stoneheart is such an unknown at this point in the books generating new stories for her is practically impossible compared to other characters whose trajectories are more obvious*”. Disponível em: <https://io9.gizmodo.com/game-of-thrones-director-explains-the-finales-missing-c-1591613805#stmv968hd>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Martin, certamente, interfere no processo de recepção dos espectadores e dos leitores quando diz o que era para ser, o que deveria ser mostrado ou entendido. Suas manifestações acerca de Lady Stoneheart talvez não sejam apenas reclamações de autores que resmungam devido a alterações entre o livro e filme ou série, lugar-comum na problemática das adaptações. Elas dão a entender que haverá um momento em que a ruptura será maior do que se espera, de onde o público (e, talvez, os *showrunners*) observam, um momento em que não será possível reunir o conjunto de sentido e coerência que os livros reuniram e que a série reuniu e observá-los como similares ou equivalentes, depois de um certo conjunto de alterações. Não é possível saber que mudanças são essas em sua plenitude, não além do ponto a partir do qual as reclamações ficaram mais intensas, em tom de “eu avisei”, mas muito leva a crer que o autor instiga o público contra essa decisão. Embora a lógica teórica corrente seja a de que vale o que está no livro, não importa o que o autor diz fora dele, em especial após Barthes discorrer sobre a Morte do Autor, em 1968, para o fã não é tão simples ignorar uma manifestação direta do Criador. Em uma aproximação rasa com os textos canônicos bíblicos, é como pedir que os fãs distanciem-se da sarça ardente, onde Deus fala com eles, porque eles ouviram ali algumas coisas que não estavam na bíblia, então deve-se deixar para lá porque não valem nada para a história do livro. Em tempos de redes sociais, tem-se cada vez mais acesso às “sarças”, e estas manifestam-se com cada vez mais frequência. Em 2013, Martin já havia feito uma declaração que colocou os fãs em situação que, se não foi de alerta, ao menos chamou atenção – e posicionou o Trono de Ferro dos livros como “superior” ao da televisão:

Não é o Trono de Ferro que vejo quando estou trabalhando em OS VENTOS DO INVERNO. Não é o trono que quero que meus leitores vejam. A forma como o trono é descrito nos livros... é ENORME, pesado, negro e retorcido, com degraus de ferro na frente, o assento alto em que o rei olha PRA BAIXO para todos na corte... Meu trono é uma fera curvada que ameaça a sala do trono, feio e assimétrico...

O trono da HBO não é nada disso. É grande, sim, mas nem de perto do tamanho do descrito nos livros. E por um bom motivo. Temos um grande set da sala do trono em Belfast, mas nem de perto grande o suficiente para comportar o Trono de Ferro como o pintei. [...] A versão dos Livros do Trono de Ferro não passaria nem pelas portas do estúdio de Paint Hall¹²⁹ (MARTIN, 2013).

¹²⁹ Tradução nossa. No original: “*It's not the Iron Throne I see when I'm working on THE WINDS OF WINTER. It's not the Iron Throne I want my readers to see. The way the throne is described in the books... HUGE, hulking, black and twisted, with the steep iron stairs in front, the high seat from which the king looks DOWN on everyone in the court... my throne is a hunched beast looming over the throne room, ugly and asymmetric... The HBO throne is none of those things. It's big, yes, but not nearly as big as the one described in the novels. And for good reason. We have a huge throne room set in Belfast, but not nearly huge enough to hold the Iron Throne as I painted it. [...] The Book Version of the Iron Throne would not even fit through the doors of the Paint Hall*”. Disponível em: <https://grm.livejournal.com/327569.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FIGURA 35 - Trono de Ferro apresentado na série televisiva



Fonte: Divulgação da HBO

FIGURA 36 - Referência visual indicada por Martin como adequada ao Trono de Ferro



Fonte: Not a Blog (MARTIN, 2013)

Supondo-se que Martin saiba que suas declarações repercutem entre os fãs e que podem fazer com que aumente ou diminua tanto a expectativa sobre uma determinada temporada quanto a confiança no que os *showrunners* da série produziram, é possível imaginar que ele tenha tido bons motivos para manifestar-se, ainda que estes motivos tenham sido mais relevantes para a obra literária que a televisiva. Ganhar poder sobre os *showrunners*, chamar atenção para a relevância do que o autor original diz ou pensa, construir uma hierarquia qualitativa entre as obras; muitas são as variações possíveis.

As situações mostradas até aqui apontam como a série apresentou formas distintas de estimular espalhamentos e perfurações, estimulando esse ou aquele potencial, e obtendo por fim resultados de fidelização e/ou engajamento. Sobretudo neste tópico, que discorre sobre cenas presentes nos livros, mas ausentes das telas, destacam-se duas coisas:

- a) Uma guerra de poder, disputada entre George R. R. Martin e os *showrunners* David Benioff e D.B. Weiss;
- b) Uma ruptura do cânone, que por fim pode ser entendido como um cânone paralelo.

A ideia da disputa movimenta os espalhamentos dos fãs, com Martin claramente em vantagem nestes casos em que seu conteúdo ou não foi adaptado, como ocorre com Lady Stoneheart, por exemplo, em que a personagem não aparece, ou não foi adaptado da forma como ele alega ser a adequada, como se dá no caso dos tronos. Uma guerra de tronos, simbolicamente, na qual ele pode sempre ter a vantagem de produzir sem custos, uma vez que seus recursos são verbais.

Sobre a ruptura de cânone ficcional, ou o grave desrespeito ao cânone dos livros, esta questão já está indicada como possível no momento da diferenciação que Martin faz sobre os tronos, ainda na terceira temporada, se os observadores forem rigorosos em relação à referência canônica e às manifestações do Criador fora da narrativa. A série teria então se iniciado com um respeito intenso ao cânone ficcional e, aos poucos, tomado algumas liberdades até que se tenha percebido uma distância tão grande que indicasse uma ruptura, percepção esta que, conforme o observador, pode ou não ocorrer no momento da rejeição pública de Martin ao trono apresentado pela HBO. Onde quer que se trace a simbólica linha indicativa de tal ruptura, dela em diante o cânone da série diverge daquele dos livros; aparentemente, o próprio Martin traçaria esta linha na ausência de Lady Stoneheart na tela, dado o volume de vezes em que ele mencionou o fato em entrevistas ao longo dos anos. É interessante observar que tanto seria

possível entender que a partir da ruptura a série passaria a ser apócrifa, quanto que o cânone construído pela série possa ter sido coincidente com o dos livros até determinado ponto, e dele divirja dali em diante, não tendo jamais sido canônico; isso suprimiria a ideia de ruptura, mas também de referência e de respeito ao outro cânone. É possível, porém, entender que tenha havido um cisma, de alguma forma similar ao das igrejas católica e protestante. Neste caso, os cânones, antes intencional e diretamente relacionados, a partir da separação não fossem mais idênticos ou coincidentes, e tenham se desenvolvido duas narrativas distintas, que embora fossem provenientes de um mesmo conjunto de elementos canônicos, passassem a levar os fãs por jornadas diferentes, mas que prometem chegar a um mesmo destino final, já que foi amplamente divulgado que Martin teria informado os *showrunners* a respeito de como a saga se encerra para as personagens principais.

CONCLUSÃO

Esta tese objetivou descobrir como se estabelece a relação de canonicidade ficcional entre obras relacionadas, visando entender melhor como esta relação pode influenciar os potenciais de espalhabilidade, perfurabilidade e impulso de perfuração. Com este intuito, o capítulo 1 apresentou o conceito de canonicidade ficcional como um conjunto de informações oficiais, tal como apresentado por seu criador ou modificado posteriormente, mas entendido como o conjunto atual das verdades conhecidas sobre o universo diegético em questão. A ideia de canonicidade referente à ficção é proveniente das religiões e delas extrai seu vocabulário e muitos paralelos, para além da alegoria. O interesse dos fãs pela obra que é alvo de seu fanatismo e fidelidade é imenso, o *status* das narrativas por eles estudadas e revisitadas é de sacralidade. Portanto, a relevância dada ao respeito ao conjunto do cânone ficcional é grande, e o cânone levado muito a sério. Decorre disso que quaisquer expansões narrativas que ampliem este cânone serão analisadas e postas à prova antes de serem incorporadas ao conjunto e entendidas como canônicas. Quaisquer adaptações feitas para outro suporte passarão pelo mesmo crivo, como ocorre com o objeto escolhido para análise nesta tese. Há aqui a diferença de que não se pretende, ao menos originalmente, que o texto adaptado expanda a narrativa presente naquele considerado original, mas sim que ele reflita o cânone ficcional do primeiro, com a ressalva de que não se trata de discutir o conceito de fidelidade, do qual faz-se, durante o capítulo, uma desambiguação ilustrada por um caso específico da trama.

Game of Thrones respeita o cânone ficcional d'*As Crônicas* em dado intervalo, mas ultrapassa o ponto em que a narrativa de referência se encontra publicada, e por isso este conjunto é tão rico: é possível observar nele pontos de respeito ao cânone, de desrespeito, e de situações em que a verificação de canonicidade é impossível, já que a obra que origina o cânone e seu universo diegético ainda não está integralmente disponível, tendo sido ultrapassada pela obra que dela supostamente deriva. Assim, o final do capítulo 1 apresenta uma discussão acerca do que é ou não possível de se entender como parte do cânone ficcional dos livros, respeitado e representado em tela, e da relevância que o resultado deste questionamento teria sobre a fruição dos fãs, no sentido de estimular ou desestimular neles comportamentos de espalhar e perfurar.

O capítulo 2 aprofundou-se na compreensão dos potenciais de espalhamento e perfuração, levando em consideração que a espalhabilidade pode apresentar diversos resultados

distintos, dos mais banais e rasos até os mais elaborados, passando pela replicação de conteúdo inalterado, crítica, remixagem, produção de conteúdo ficcional apócrifo inédito, debates engajados entre espalhadores e perfuradores e também relatos de perfuração e divulgações de hipóteses de desenvolvimento das tramas canônicas. No que se refere aos espalhamentos, tanto “falar bem” como “falar mal” geram volume, de forma que *haters* e *trolls* façam parte do conjunto observado de espalhadores e mesmo de perfuradores, uma vez que é necessário conhecer o cânone de perto para criticá-lo e atacá-lo como os *haters* fazem.

Em relação à perfuração, visou-se fazer uma diferenciação clara entre o que seria o impulso de perfuração e o potencial de perfurabilidade. O primeiro é entendido como um motivador da movimentação do fã em direção à investigação, revisitação e pesquisa da obra e seus paratextos, que é um comportamento do fã que poderia ser estimulado e provocado pelas características da obra. Já o segundo é um potencial inerente à obra, que teria sido planejada para responder às buscas dos fãs, seja com respostas ou com indícios – mas disponibilizando aos perfuradores uma recompensa pelo empenho em buscar, tenha esta recompensa a intenção de encerrar os questionamentos ou de estimulá-los ainda mais.

Estando de posse das informações principais acerca da canonicidade ficcional e suas características em relação ao objeto utilizado para este estudo de caso, apresentado no capítulo 1, e das principais características da espalhabilidade e da perfurabilidade, estas discutidas no capítulo 2, foi feita uma escolha de trechos que permitiriam verificar se, sendo relevante como discutido até então, a canonicidade ficcional interferiria sobre os potenciais de uma obra de gerar espalhamentos e de estimular perfuração, e da relevância da canonicidade sobre os resultados encontrados por tais perfurações, eventualmente realizadas por fãs e relatadas em espalhamentos. Durante o capítulo 3, procede-se a análise de alguns momentos memoráveis da trama, sobretudo em situações que tenham gerado variadas manifestações por parte dos fãs em redes sociais e fóruns de discussão da série. A escolha dos trechos reside na coincidência entre situações que o pesquisador tenha entendido que gerariam dúvidas nos fãs acerca da canonicidade ficcional e que, ao mesmo tempo, tenham sido alvo de um grande volume de postagens de fãs. A intenção de tal estratégia, iniciada no primeiro capítulo e aprofundada no terceiro, foi:

- Checar o respeito à canonicidade ficcional dos livros retratado nestes trechos; e
- Levantar espalhamentos promovidos pelos fãs (entre reclamações, debates e relatos de perfuração) relativos aos referidos trechos.

Isto foi feito para, através de cruzamentos entre os dados obtidos, atingir o objetivo de pesquisa, que era: identificar que efeitos o maior ou menor respeito à canonicidade ficcional tem sobre os impulsos dos fãs de espalhar e de perfurar suas franquias eleitas, visando tirar delas máximo proveito e recompensas ao esforço de perfuração de obras audiovisuais seriadas que existam em mais de uma mídia.

No decorrer da tese, foi possível argumentar e averiguar que o cânone ficcional, embora sacro e respeitado pelos fãs, é vivo e mutável, tanto podendo ser revisto pelo criador quanto repensado e ressignificado pelos fãs, e que embora fãs mais antigos costumem preferir a manutenção do cânone à mudança, ele não está escrito em pedra. Sobretudo em situações nas quais o Criador esteja presente ou atrelado a qualquer expansão, adaptação ou releitura, o endosso à canonicidade dos elementos apresentados pela primeira vez, ou mesmo de alterações no cânone preexistente, tende a ser mais bem recebido pelo público; no entanto, o endosso do autor nem sempre é fundamental para solver esta questão, assim como não é necessária uma manifestação de Deus a cada questão que possa ser resolvida pela sua igreja. Os porta-vozes do Criador podem, muitas vezes, determinar e revogar canonicidades.

Eventualmente, situações como a do conjunto do estudo de caso desta tese permitem observar a geração de compreensão aditiva no somatório das apresentações das obras, mesmo quando estas referem-se ou pretendem referir-se a um mesmo cânone, já que as visões apresentadas a partir de suportes distintos (audiovisual e literário, no caso deste estudo) facilitam evidenciar aspectos distintos dos elementos da narrativa. De certa forma, isto permite entender a sobreposição das obras, aparentemente referentes ao mesmo cânone, como complementar. É o caso da situação do romance de Loras e Renly, percebida por uma parcela pequena de leitores, mas evidenciada aos espectadores. Tais sobreposições com a intenção referencial a um mesmo cânone estimulam, claramente, impulsos de perfuração e permitem o resgate de recompensas, pensadas desde o início como parte da obra perfurável. Neste caso em especial, os livros tinham essas características, a série televisiva também e o conjunto série e livros, enquanto houve sobreposição do cânone, permitia ainda um terceiro nível de perfuração, que claramente só podia ser entendido como estimulado e como confiável enquanto era, também, entendido como canônico. A partir do ponto em que não se crê na canonicidade do conjunto, o interesse em perfurar um visando compreender o outro declina sensivelmente. Enquanto pode-se utilizar elementos de uma obra para analisar e refutar hipótese quanto à outra, existe estímulo à perfuração, bem como a percepção de uma maior probabilidade de recompensa ao perfurador.

Em relação à espalhabilidade, a influência da canonicidade ficcional apresenta-se desde o início como de nível diferente daquela influência sobre a perfurabilidade. Mesmo os elementos alheios à canonicidade têm potencial espalhável, como se vê em relação aos *making of* ou ao conteúdo relativo ao vazamento dos episódios, elementos pelos quais, em geral, perfuradores apenas se interessariam após esgotar situações diegéticas canônicas como fontes confiáveis.

O jogo da canonicidade ficcional em relação à espalhabilidade é, portanto, distinto, ainda que em dado momento inicial da pesquisa tenha havido uma hipótese de trabalho que propunha um atrelamento do maior respeito à canonicidade a um maior potencial espalhável, ideia que não se comprovou durante a pesquisa. Por outro lado, tampouco se comprova seu extremo oposto, ou seja, não é mais espalhável um conteúdo que respeita menos o cânone, conforme é apontado nas seções 1.4 e 3.2. Já a insegurança em relação à canonicidade do dado, ou seja, a dúvida sobre a efetividade do cânone, essa estimula o espalhamento, na medida em que suscita uma dúvida não confirmável de imediato, ou mesmo de forma individual. Argumentar e debater visando aferir a canonicidade é algo bastante possível, e menos propenso a ocorrer se a resposta estiver dada de forma clara no cânone, tanto em resposta afirmativa quanto negativa. Se é nítido que é ou se é nítido que não é, não há muita margem para debate e argumentação. Em função disto, parece vantajoso em termos de espalhamento e interesse dos perfuradores que a relação entre os cânones ficcionais da série e dos livros não seja claramente explicitada por parte dos realizadores. Determinar que a série não é canônica implicaria em perder potencial de perfuração, enquanto deixar a dúvida acerca disso estimula os espalhadores. Mesmo a revisitação da obra e, com isso, a sinergia, são ampliadas desta forma.

A cooperação entre espalhadores e perfuradores torna o ingresso e a permanência dos espectadores no universo diegético mais acessíveis, uma vez que vão sendo discutidas e evidenciadas as partes mais difíceis da narrativa, enquanto uma forma rudimentar de competição vai espontaneamente estimulando os fãs engajados a postarem e estudarem mais e mais hipóteses e obras. O *fandom* ganha volume através das arregimentações feitas pelos espalhamentos, e o conteúdo perfurável vai ocupando os fãs com energia e tempo disponíveis. Assim, um volume baixo de espalhamentos pode indicar um *fandom* com a saúde deficitária ou abalada, e indicar mais claramente um desinteresse em relação à obra do que manifestações contrárias ou depreciativas, como as provenientes dos *haters* e *trolls*.

Sabendo do quanto os perfuradores são um tipo especial de espectador, já que são fãs, e fãs com energia e tempo disponíveis para estudar e pesquisar a obra e seus paratextos, seu interesse provavelmente será enorme, ou então, nulo – e o perfurador migrará para outra obra, ao menos por um tempo. Não haveria muita margem para um meio termo, ao menos para que o comportamento de perfuração ocorresse. É relevante observar isso, porque perfuradores que recebam atenção adequada e estímulos às suas buscas podem encontrar dificuldades para resolver seus *puzzles*, mas terão com isso um motivo extra para arregimentar novos espectadores para auxiliá-los em suas empreitadas e espalharão suas descobertas, no intuito de angariar mais cérebros para solucionar coletivamente seus problemas. Mas é importante que eles confiem que seus esforços serão recompensados – que há um paraíso após o calvário, a terra prometida das recompensas. Se houver a fé de que os raciocínios estão embasados em premissas verdadeiras e que as ferramentas oferecidas são confiáveis, eles serão construtores de cenários hipotéticos riquíssimos. Romper com uma relação anteriormente entendida como canônica, como é o caso de *Game of Thrones* e *As Crônicas de Gelo e Fogo*, pode não eliminar os perfuradores completamente, mas restringe-os a um ou a outro cânone, gerando o cisma que separa as igrejas e, com isso, elimina uma sinergia vantajosa para ambos os produtos, já que divide os perfuradores em estudiosos de cânones distintos, ainda que estejam em busca de uma mesma solução final.

Assim, a canonicidade ficcional, quando desrespeitada, não traz benefícios diretos ao engajamento ou à fidelização do *fandom*, já que não amplia os potenciais de espalhar e de perfurar. Já o respeito a ela, em especial no caso de narrativas complexas e perfuráveis, fideliza um dos tipos mais engajados de fãs: os perfuradores, que além de estudar e investigar, espalham os resultados de suas buscas e as construções de cenários hipotéticos, na intenção de sanar as dúvidas que as lacunas deixaram e de arregimentar novos observadores, que possam auxiliar nas questões relativas à investigação da diegese.

Obras comerciais extensas, como franquias de entretenimento, têm benefícios a auferir se fizerem uso das discussões aqui levantadas, tendo o cuidado de trabalhar a canonicidade de forma consciente. O desvelamento ou não de cada informação é, claro, critério individual de cada construção narrativa; mas o fã parece querer confiar, ter a chance de aprofundar-se em terreno seguro, de escavar base firme e sólida. Quando espalha em função da dúvida, o faz pensando que há uma resposta a encontrar. O fã, seja ele espalhador, perfurador ou ambos, busca no cânone um caminho, uma verdade.

REFERÊNCIAS

AKIN, James. Defending the Deuterocanonicals. **Eternal Word Television Network** (EWTN). Sem data. Disponível em: <http://www.ewtn.com/library/ANSWERS/DEUTEROS.HTM>. Acesso em 30 jan. 2019.

ALÉM da Imaginação (Twilight Zone, série) Rod Serling. EUA: Cayuga Productions; CBS Television Network, 1959-1964; 1985-89; 2002-2003; 2019-?. DVD (51min.; 45min.; 43min.; 60min.).

AMOR à Vida (telenovela) Walcyr Carrasco. Brasil: Globo, 2013-2014. DVD (60min.).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

BATTLESTAR Galactica (série). Glen A. Larson, Ronald D. Moore. EUA/Canadá: British Sky Broadcasting (BSkyB); David Eick Productions; NBC Universal Television, 2004-2009. DVD (44min.).

BATMAN vs Superman: A Origem da Justiça (Batman v Superman: Dawn of Justice). Zack Snyder. EUA: Warner Bros.; Atlas Entertainment; Cruel & Unusual Films, 2016. DVD (151min.).

BENTLEY, Jean. Is Jon Snow Alive on Game of Thrones? An Eye-Opening Theory Says Yes. **Entertainment Weekly**. 27 de Junho de 2015. Disponível em: <http://www.usmagazine.com/entertainment/news/is-jon-snow-alive-on-game-of-thrones-an-eye-opening-theory-says-yes-2015276>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BÍBLIA sagrada. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995. Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BÍBLIA sagrada. Editora Ave Maria. Tradução adaptada da tradução francesa dos Monges de Maredsous (Bélgica). São Paulo, Centro Bíblico Católico, 2014. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/sabedoria/1/>. Acesso em 31 jan. 2019.

BLOOM, Harold; **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

BRACK2002. (Spoilers All) Analysis to support a certain Sansa theory. In **Reddit**. Disponível em: https://www.reddit.com/r/asoiaf/comments/3i41kg/spoilers_all_analysis_to_support_a_certain_sansa/. Acesso em: 22 fev. 2019.

BREAKING Bad: A Química do Mal (Breaking Bad, série). Vince Gilligan. EUA: AMC, 2008-2013. DVD (49min.).

BUFFY, a Caça-Vampiros (Buffy, the Vampire Slayer, série). Joss Whedon. EUA, Mutant Enemy; Kuzui Enterprises; Sandollar Television; 20th Century Fox Television, 1997-2003, DVD (44min.).

BUTLER, Jeremy G. **Television style**. Abingdon: Routledge, 2010.

CAMPBELL, Richard; MARTIN, Christopher R.; FABOS, Bettina. **Media & Culture 5: An Introduction to Mass Communication**. 8a. ed. Boston: Bedford St. Martins, 2012.

CANON. *In*: **TV TROPES**. 2018. Disponível em:
<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Canon>. Acesso em: 22 fev. 2019.

CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. **Acta Científica**, v. 22, n. 2, p. 59-66, 2014.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**, segundo livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, Editora 34. 2012.

CHARACTERS significantly changed between books and TV series. *In*: **Game of Thrones wiki**. 2013. Disponível em:
http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Characters_significantly_changed_between_books_and_TV_series?oldid=68988. Acesso em: 22 fev. 2019.

CLARK, Travis. Interest in Netflix's 'Luke Cage' and 'Iron Fist' dropped dramatically over time, and its other Marvel shows could also be in trouble. **Business Insider**. 2018. Disponível em: https://www.businessinsider.com/interest-in-netflixs-luke-cage-iron-fist-had-huge-drop-over-time-2018-10?fbclid=IwAR0W-XIyb0__exlq5pENYQWblh52yWRLfDyhlhhCQiP9WF9RiuP4aRDh7Y. Acesso em: 22 fev. 2019.

CORNELL, Paul. Canonicity in Doctor Who. *In*: **Blog Paul Cornell**, 2007. Disponível em:
<http://www.paulcornell.com/2007/02/canonicity-in-doctor-who/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

CURI, Pedro P. A TV deles: Fãs brasileiros assistindo à programação norte-americana. *In*: GUARINOS, Virginia; RUIZ, María Jesus (Orgs.). **I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV)**. Málaga-Sevilla, 23-25 de maio de 2012. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2012, p. 1229-1240.

DEMOLIDOR (Daredevil, série). Drew Goddard. EUA: ABC Studios; DeKnight Productions; Goddard Textiles, 2015-2018. DVD (54min.).

DIEGESE. *In*: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 26-27.

DOCTOR Who (série). Sydney Newman. Inglaterra: BBC, 1963-?, DVD (25min/45min).

DR. House (House, M. D., série). David Shore. EUA: Fox, 2004-2012. DVD (44min.).

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ESPENSON, Jane. How to Give Maris Hives, Alphabetized. 2008. In: **Blog JaneEspenson.com**. Disponível em: <http://www.janeespenon.com/042008/how-to-give-maris-hives-alphabetized>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FERRARAZ JUNIOR, Claudio. **Star Wars: um estudo sobre o universo da franquia cinematográfica**. 2012. São Carlos: UFSCar, 106 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

FINAMORE, Débora Pires. A desconstrução criativa de Miguel de Cervantes. **PortVitoria**. Edição de 13. Jul – Dez. 2016. Beccles, Reino Unido. Disponível em: <http://portvitoria.com/a-desconstrucao-criativa-de-miguel-de-cervantes/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GAME of Thrones (série). David Benioff, D.B. Weiss. EUA: HBO, 2011-2019. DVD (50min.).

GARCIA, Elio; ANTONSSON, Linda. A wiki of ice and fire. In **Westeros.org**. 2007. Disponível em http://awoiaf.westeros.org/index.php/Main_Page. Acesso em: 22 fev. 2019.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

GLORIOUS Peasant. Survivor Stannis: Theory/Critique of Game of Thrones SE5 EP10 "Mothers Mercy". **YouTube**. 18 jun. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXEuLmvU2fQ>. Acesso em: 03 nov. 2017.

GRAY, Jonathan. New Audiences, New Textualities Anti-Fans and Non-Fans. **International journal of cultural studies**, v. 6, n. 1, p. 64-81, 2003.

GUERRA nas Estrelas (Star Wars). Direção: George Lucas. Lucasfilm, 1977, DVD (121min).

HAINING, Peter. **The Final Adventures of Sherlock Holmes**. Nova York: Barnes and Noble Books, 1995.

HERPER, Matthew. The Most (And Least) Medically Accurate Episodes Of 'House, M.D.' **Forbes.com**. 23 Maio 2012. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/matthewherper/2012/05/21/the-most-and-least-medically-accurate-episodes-of-house-m-d/#20ae641a7f9d>. Acesso em: 22 fev. 2019.

HIBBERD, James. Game of Thrones director confirms: Yup, Stannis is dead. **Entertainment Weekly**. 2015. Disponível em: <http://ew.com/article/2015/07/10/game-thrones-stannis-dead/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

HIBBERD, James. George R.R. Martin revealed 3 huge shocks to 'Game of Thrones' producers. **Entertainment Weekly**. 2016. Disponível em: <http://ew.com/article/2016/05/24/george-rr-martin-3-twists-game-thrones/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

HOUSE of Cards (série). Beau Willimon. EUA: Media Rights Capital (MRC); Netflix; Panic Pictures (II), 2013-2018. DVD (51min.).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, Henry. **Convergence culture: Where old and new media collide**. NYU press, 2006.

JENKINS, Henry. If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes. *In: Blog Confessions of an Aca-Fan*. the official weblog of Henry Jenkins, 11 Fev. 2009. Disponível em: http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html. Acesso em: 22 fev. 2019.

JENKINS, Henry. Transmedia Storytelling 101. *In: Blog Confessions of an Aca-Fan*. the official weblog of Henry Jenkins, 22 Mar. 2007. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 22 fev. 2019.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry. Transmedia 202: Further Reflections. *In: Blog Confessions of an Aca-Fan*. the official weblog of Henry Jenkins, 31 Jul. 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 22 fev. 2019.

JESSICA Jones (série). Melissa Rosenberg. EUA: 3 Arts Entertainment; ABC Studios; Marvel Television, 2015-2019. DVD (56min.).

JINDRA, Michael. It's about faith in our future: Star Trek fandom as cultural religion. *In: Bruce David Forbes and Jeffrey H. Mahan (eds.). Religion and popular culture in America*, Berkeley, CA: The University of California Press, 2000. p. 165-179. Disponível em: https://www.academia.edu/36121567/Its_About_Faith_in_Our_Future_Star_Trek_Fandom_a_s_Cultural_Religion. Acesso em: 22 fev. 2019.

JOHNSON, Derek. **Franchising Media Worlds: Content Networks and The Collaborative Production of Culture**. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2009.

JOHNSON, Steven. **Surpreendente!: a televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes**. Rio de Janeiro: Campus, 2005.

JORNADA nas Estrelas (Star Trek, série). Gene Roddenberry. EUA: Desilu Productions; Norway Corporation; Paramount Television, 1966-1969, DVD (50min.).

JORNADA nas Estrelas: A Nova Geração (Star Trek: The Next Generation, série). Gene Roddenberry. EUA: Paramount Television, 1987-1994, DVD (44min.).

JORNADA nas Estrelas: Deep Space Nine (Star Trek: Deep Space Nine, série) Rick Berman, Michael Piller. EUA: Paramount Television, 1993-1999. DVD (45min.).

KONINGS, Johan. Tradução e traduções da Bíblia no Brasil. **Perspectiva Teológica**, v. 35, n. 96, p. 215, 2003. Disponível em: <http://faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/574/998>. Acesso em: 14 de jan. 2019.

KUHN, Thomas Samuel. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. 9ªed. São Paulo, 1998.

LEONARDI, Ana Carolina. Conheça a teoria que explica os corvos velozes e furiosos de GoT. **Superinteressante**. Publicado em 21 de agosto de 2017. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/conheca-a-teoria-que-explica-os-corvos-velozes-e-furiosos-de-got/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

LEI & Desordem (Brooklyn Nine-Nine, série). Dan Goor, Michael Schur. EUA: Fremulon; Dr. Goor Productions; 3 Arts Entertainment, 2013-?. DVD (22min.).

LIGA da Justiça (Justice League). Zack Snyder. EUA: Warner Bros.; RatPac Entertainment; DC Entertainment, 2017. DVD (120min.).

LOST (série). J. J. Abrams; Jeffrey Lieber; Damon Lindelof. EUA: ABC, 2004-2010. DVD (42min.).

LUKE Cage (série). Cheo Hodari Coker. EUA: ABC Television Studio; Disney-ABC Domestic Television; Marvel Entertainment, 2016-2018. DVD (55min.).

MARTIN, Brett. Ser o Chefe. In **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014. p. 195-214.

MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo, v.1 - A Guerra dos Tronos**. São Paulo: Leya Brasil. 2010.

MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo, v.2 - A Fúria dos Reis**. São Paulo: Leya Brasil. 2011a.

MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo, v.3 - A Tormenta de Espadas**. São Paulo: Leya Brasil. 2011b.

MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo, v.4 - O Festim dos Corvos**. São Paulo: Leya Brasil, 2012a.

MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo, v.5 – A Dança dos Dragões**. São Paulo: Leya Brasil, 2012b.

MARTIN, George R. R. **O Cavaleiro dos Sete Reinos: Histórias do Mundo de Gelo e Fogo**. São Paulo: Leya Brasil, 2014.

MARTIN, George R. R.; GARCIA Jr, Elio; ANTONSSON, Linda. **The World of Ice & Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones**. Nova York: Bantam, 2014.

MORRISON, Scott. MEDICAL Reviews of House. In **Polite Dissent**. 2014. Disponível em https://web.archive.org/web/20170618233848/http://www.politedissent.com:80/house_pd.htm. Acesso em: 22 fev. 2019.

MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary american television. **The Velvet Light Trap**, N.º. 58, Fall: 2006. p. 29-40. Disponível em: <http://juliaeckel.de/seminare/docs/mittell%20narrative%20complexity.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

MITTELL, Jason. Forensic Fandom and The Drillable Text. In: **Blog Spreadable Media**, 2009. Disponível em: <http://spreadablemedia.org/essays/mittell/#.WLdSk28rIpt>. Acesso em: 22 fev. 2019.

MITTELL, Jason. To Spread or to Drill? In: **Blog Just TV**, 2009b. Disponível em: <https://justtv.wordpress.com/2009/02/25/to-spread-or-to-drill/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, v. 5, n. 2, 2012.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. [Trad. de Elissa Jhoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol.] São Paulo: Unesp, 2000.

OLLER, Jacob. Iron Fist, Luke Cage reportedly suffered huge social media declines before cancellation. **Syfywire**. 2018. Disponível em: <https://www.syfy.com/syfywire/iron-fist-luke-cage-reportedly-suffered-huge-social-media-declines-before-cancellation>. Acesso em: 22 fev. 2019.

OLIVEIRA, Murilo. Guia - O Novo Cânone de Star Wars. In **O Vício**. 2017. Disponível em: <http://ovicio.com.br/guia-o-novo-canone-de-star-wars/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

ORANGE Is The New Black (série). Jenji Kohan. EUA: Tilted Productions; Lionsgate Television, 2013-2019. DVD (59min.).

OS SIMPSONS (The Simpsons, série animada). Matt Groening. EUA: Fox, 1989-?. DVD (22min.).

OWCZARSKI, Kimberly Ann. **Batman, Time Warner, and Franchise Filmmaking in the Conglomerate Era**. The University of Texas at Austin, 2008.

PAREDES, Andrés. 13 Predicciones para las próximas temporadas de Game of Thrones, personaje por personaje. In **Utero**. 2015. Disponível em: <http://spoilers.uterop.e/2015/06/16/13-predicciones-para-las-proximas-temporadas-de-game-of-thrones-personaje-por-personaje/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

PEREIRA, Liliana. A completely wrong Theory about STANNIS BARATHEON. **YouTube**. 26 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3VT0ZRDxLA>. Acesso em: 22 fev. 2019.

PESSOTTO, Ana Heloiza Vita; TOLEDO, Glauco Madeira de. Inimigos mais perto ainda: Globo produz conteúdo para hater e troll. **Revista GEMInIS**, v. 5, n. 3, p. 79-95, 2014. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/download/205/175>. Acesso em: 22 fev. 2019.

PORTIOLLI, Mirella. A publicidade está presa ao conservadorismo. **Meio & Mensagem**. 2014. Disponível em: http://gente.meioemensagem.com.br/home/gente/sapo_de_fora/2014/04/28/A-publicidade-estapresa-ao-conservadorismo.html#ixzz3IiHcKFW4. Acesso em: 27 out. 2017.

PUNHO de Ferro (Iron Fist, série). Scott Buck. EUA: Marvel Television; Devilina Productions; ABC Studios, 2017-2018. DVD (55min.).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RITZER, George; JURGENSON, Nathan. Production, Consumption, Prosumption The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'. **Journal of consumer culture**, v. 10, n. 1, p. 13-36, 2010. Disponível em: http://www.facoltaspes.unimi.it/files/_ITA_/COM/Production_Consumption_Prosumption_-_COM.pdf. Acesso em: 22 fev. 2019.

SCHIAVO, M. R. **Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania**. Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação. 2002.

SNARK88. (Spoilers ALL) Jon's eyes shifted in color. *In* asoiaf.westeros.org/. Disponível em: <http://asoiaf.westeros.org/index.php?/topic/131100-spoilers-alljons-eyes-shifted-in-color/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 22 fev. 2019.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THEAMA1, The Lostpedia Interview: Carlton Cuse & Damon Lindelof. *In*: **LOSTPEDIA**. 2009. Disponível em: http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Lostpedia_Interview:Carlton_Cuse_%26_Damon_Lindelof. Acesso em: 22 fev. 2019.

THEODOROPOULOU, Vivi. The anti-fan within the fan: Awe and envy in sport fandom. **Fandom: Identities and communities in a mediated world**, p. 316-27, 2007.

THE WALKING Dead (série). Frank Darabont, Angela Kang. EUA: AMC, 2010-?. DVD (44min.).

TITANIC. James Cameron. EUA: Twentieth Century Fox; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment, 1997. DVD (194min.).

TOLEDO, Glauco Madeira de; AFFINI, Letícia Passos. When you play the Game of Thrones, you spread or you drill. *In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, Bauru, 2013. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2013. CD-ROM. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1467-1.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

TOLEDO, Glauco Madeira de. **Aspectos Canônicos da Narrativa Transmidiática em LOST**. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5614/5599.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 fev. 2019.

TOLEDO, Glauco Madeira de. *Haters gonna ...spread*, o caso da novela Amor à Vida e o portal Gshow. *In: BORGES, Gabriela; GOSCIOLA, Vicente; VIEIRA, Marcel (eds.). Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Volume IV. Faro e São Paulo, 2015. p. 88-98. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/televisao2015.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

TOLEDO, Glauco Madeira de; PESSOTTO, Ana Heloiza Vita. A Química do Mal Contra o Câncer: Merchandising Social Espalhável. **Revista GEMInIS**, n. 2 Ano 7, p. 6-25, 2016. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/265>. Acesso em: 22 fev. 2019.

VÂNDALO Americano (American Vandal, série) Dan Perrault, Tony Yacenda. EUA: 3 Arts Entertainment; CBS Studios; Funny or Die, 2017-2018. DVD (34min.).

VERGUEIRO, Waldomiro. Jerry Siegel, Joe Shuster e o Super-Homem. **Omelete**. 2006. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/jerry-siegel-joe-shuster-e-o-super-homem>. Acesso em: 09 jan. 2019.

WESTWORLD (série). Lisa Joy, Jonathan Nolan. EUA: HBO, 2016-?. DVD (62min.).

WINDOLF, Jim. What Game of Thrones Learned from Breaking Bad About When to End. **Vanity Fair**. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/03/game-of-thrones-breaking-bad>. Acesso em: 22 fev. 2019.

WRITERS Guild of America. **Alliance of Motion Picture & Television Producers Theatrical and Television Basic Agreement**, 2011. Disponível em <http://www.wga.org/uploadedFiles/contracts/MBA11.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.