

## Pluralidade de vozes e dissonância na narrativa da série *The Affair*<sup>1</sup>

Mariana Castro DIAS<sup>2</sup>

Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Esse artigo fala sobre a construção narrativa multiperspectiva da série *The Affair* que tem como base estrutural uma dinâmica em que acontecimentos são revelados pela ótica de diferentes personagens. Não há uma busca pela verdade, mas uma disposição de relatos, que ora convergem, ora divergem, não havendo, em geral, elementos capazes de privilegiar, ou invalidar, uma ou outra perspectiva. Na análise de suas quatro primeiras temporadas, foi possível perceber alguns elementos que impactam a subjetividade de seus relatos, tais como a construção social de suas realidades, a ação da memória, a ilusão biográfica, as alucinações e o estado psicológico.

**PALAVRAS-CHAVE:** multiperspectiva; ponto de vista; narrativa; ficção seriada; *The Affair*.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo foi realizado a partir dos estudos da minha tese de Doutorado, em que busquei estudar narrativas compostas por diferentes perspectivas. Um dos objetos analisados foi a série *The Affair*, (2014-2019), dos criadores Sarah Treem e Hagai Levi, produzida para o canal norte-americano *Showtime*. A série retrata visões da história do amor extraconjugal dos personagens Noah Solloway e Alison Bailey, e de seus respectivos conjugues, Helen e Cole.

A especificidade dessa série é apresentar episódios divididos em partes que revelam o ponto de vista de um personagem em específico. A narrativa é então fragmentada e contada a partir da ótica com que cada personagem reconstrói os acontecimentos, sejam estes referentes ao momento presente ou passado.

A ação da memória, a construção social da realidade de cada personagem, a ilusão biográfica, o estado psicológico, as alucinações, além do uso de entorpecentes e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio, e-mail: [mari.dias@gmail.com](mailto:mari.dias@gmail.com).

---

medicamentos, são elementos que também operam nessa equação de relatos subjetivos que se mostram muitas vezes divergentes.

Na primeira temporada (2014), os episódios são divididos em duas partes. Cada uma revela o ponto de vista ou de Noah ou de Alison. Em geral, o de Noah vem primeiro. Em alguns episódios, o mesmo intervalo de tempo é relatado nas diferentes perspectivas, já em outros, os relatos se complementam como recortes temporais consecutivos. Na segunda temporada (2015), a divisão em duas partes se mantém em praticamente todos os episódios, porém também temos acesso às visões dos conjugues, Cole e Helen.

As duas primeiras temporadas encerram um arco narrativo que, além da divisão por ponto de vista, é composto pelo entrelaçamento de duas linhas temporais. Os protagonistas participam de uma investigação policial que os obriga a narrar acontecimentos que ocorreram dois ou três anos antes. Essa experiência faz com que a narrativa de um tempo passado irrompa no tempo presente.

Sempre que alguém recorda um fato passado, a compreensão é traduzida do tempo passado para o instante no qual se recorda. (SARLO, 2007). Além das divergências ocasionadas por questões de ponto de vista, as narrativas dos personagens também sofrem as alterações e distorções próprias ao processo de rememoração.

Na terceira e quarta temporada, ainda que as narrativas do tempo passado não sejam mais invocadas pela investigação, a série segue com a dinâmica de mistura de temporalidades, assim como a divisão por perspectiva. Essas temporadas fazem a história avançar, mas seus arcos de tempo passado e presente se encerram na própria temporada.

Em toda a série temos duas linhas temporais principais, com a rara presença de alguns *flashbacks* adicionais. A quinta temporada encerrou a série em 2019, mas não foi analisada, pois até a data de conclusão da pesquisa não estava disponível no Brasil.

O recurso gráfico usado para demarcar a mudança de visão é uma cartela com o nome de um dos protagonistas, que está presente em todas as cenas desse bloco. Há raros momentos em alguns episódios que revelam um pequeno extrato de tempo presente/futuro sem apresentar essas cartelas.

O único episódio nas quatro temporadas analisadas que foge à regra de dividir sua duração com esse tipo de cartela é o episódio 9, da segunda temporada. Ao invés das cartelas por visão, são usadas cartelas com horários de um mesmo dia, em que se entrecortam cenas intercaladas protagonizadas por Alison, Helen, Noah e Cole. Alguns autores de blogs consideram que esse episódio ofereceu ao público uma visão mais

---

objetiva da realidade, mas considero que ouve apenas uma quebra na estrutura, mas não na subjetividade. Não há embate entre relatos, pois todas as cenas possuem apenas um desses quatro personagens, ainda assim, há distorções claramente subjetivas no áudio e na imagem, tanto nos planos pontos de vista<sup>3</sup> dos personagens, quanto nos planos que revelam a cena.<sup>4</sup>

A narração que ouvimos nas duas primeiras temporadas, apesar de às vezes parecer, não nos é direcionada. Ela faz parte do que os personagens falam para o detetive durante a investigação, tendo-se em conta que, muitas vezes, a própria imagem do *flashback* a contradiz. Quando o investigador pergunta a Noah o que ele primeiro viu em Alison, ele diz que o seu rosto, mas seu plano ponto de vista o desmente: a imagem vai debaixo para cima, revelando, parte a parte, todo o corpo da mulher que se tornaria sua amante. Com isso, percebemos que a narração de Noah não é digna de confiança. Posteriormente, quando a cena se revela pelo ponto de vista de Alison, vemos uma imagem diferente à de Noah, colocando em xeque as representações visuais.

Pelo embate entre as perspectivas de cada personagem e a impossibilidade de eleger um ou outro como mais próximo do que poderia ser considerado a realidade, ambos se tornam narradores não confiáveis, pois não se tem nunca certeza do que ocorreu. Não é possível tomar nada como verdade e o questionamento se torna um hábito constante na espetatorialidade da série.

O relato de uma história de vida será sempre negociado no intercâmbio com outras pessoas. Quando não há a possibilidade de chegar a uma conclusão sobre o ocorrido, por conta da divergência entre relatos, configura-se o chamado efeito *Rashomon*. O nome é uma homenagem ao filme japonês de 1950, *Rashomon*, dirigido por Akira Kurosawa, que possui uma estrutura narrativa na qual não é possível obter a verdade sobre um acontecimento, devido ao conflito de informações presentes nos testemunhos, que oferecem relatos ou descrições substancialmente diferentes, mas igualmente plausíveis.

---

<sup>3</sup> O plano ponto de vista é o plano que corresponde à visão de um personagem.

<sup>4</sup> Exemplos de subjetividade claros aparecem na imagem alterada quando os personagens estão drogados, bêbados ou com a visão turva ocasionada pelo forte esforço de parir um filho. A distorção não se restringe ao plano ponto de vista do personagem, estando também presente no plano que revela a cena. O som também acompanha o estado do personagem, ficando distorcido quando o personagem que está drogado se assusta com o grito de sua filha ou extremamente baixo quando outro personagem não presta atenção no que lhe conta a namorada, apesar de visualmente aparentar, voltando ao normal só no ponto que lhe interessa.

---

Antropólogos, como Karl G. Heider, e psicólogos consideram a subjetividade da percepção e da memória como uma das possíveis chaves para que o efeito ocorra. (MAYOS, 2010) Já a professora de Direito Orit Kamir, diz que o padrão típico “Rashomon” são as diferentes versões factuais que aparecem quando se advoga de uma maneira que reflita antes o interesse próprio que a objetividade. (KAMIR, 2000) Daí podemos concluir que o efeito *Rashomon* pode ser causado por pessoas que contem uma história diferente, por conta de sua própria construção de realidade ou mesmo porque, deliberadamente, mintam em proveito próprio.

Já o autor Anderson considera que o efeito *Rashomon* não é só sobre uma diferença de perspectiva, mas que ocorre principalmente quando essas incongruências nos relatos emergem de uma combinação da falta de evidência para afirmar ou desqualificar uma versão da verdade, somada à pressão social de se chegar a uma conclusão sobre o que de fato ocorreu. (ANDERSON, 2016)

A verdade de um testemunho só será relativizada quando for ouvido um outro que mostre incongruência em relação ao primeiro. Isso ocorre em *The Affair* quando temos um mesmo acontecimento sendo contado de forma diferente por cada personagem. Porém, enquanto no filme *Rashomon* há um nítido intuito de corrosão na verdade por parte dos narradores, já que a divergência é moldada pelo interesse próprio, em *The Affair* o foco está na subjetividade.

O que vemos na tela é a reconstrução dos fatos sob a ótica de cada personagem. Tanto no que se refere ao tempo presente, quanto ao passado. Em geral, essa perspectiva é relativizada pela visão de outro personagem, produzindo uma dissonância que se mantém indissolúvel e se torna parte da mecânica narrativa da série.

Essa dissonância persistente denota a realidade como construída por nosso imaginário, a partir de nossa perspectiva, e não como um valor concreto. A série nos passa a mensagem de que a mudança de um referencial é capaz de alterar toda a equação, ou seja, que as histórias mudam dependendo de quem as conta.

Podemos dizer que a série *The Affair* é uma série polifônica, pois retrata uma mesma história através de diferentes testemunhos, ou seja, de uma pluralidade de vozes no interior de um mesmo texto. O texto polissêmico é aberto por apresentar vários caminhos. Bakhtin considera a polifonia como um marco na concepção moderna de romance. O que passa a interessar é o ponto de vista do personagem sobre o seu contexto e sobre si mesmo. (BAKHTIN, 2003)

---

A narrativa multiperspectiva valoriza os personagens, uma vez que está ancorada em sua construção social da realidade. O ponto de vista significa e contextualiza a história.

## **A AÇÃO DA MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE**

Em *The Affair*, a representação de um acontecimento acompanha sempre a subjetividade do personagem e a forma com que ele reconstrói sua trajetória biográfica.

Segundo o filósofo Paul Ricoeur, a vida é um tecido de histórias contadas, através das quais construímos nossa identidade e entendemos o mundo ao redor. (RICOEUR, 1994) Quando narramos imprimimos sentido, mas, muitas vezes, para juntar acontecimentos em uma cadeia causal, acabamos por distorcer levemente os fatos. Detalhes são lembrados, outros omitidos e outros foram até mesmo esquecidos.

É preciso lembrar que a investigação policial faz rememorar eventos que ocorreram dois ou três anos antes do tempo do relato, a começar pelo dia em que Noah e Alison se conhecem. Ele havia saído de férias com a família para a casa de praia dos sogros em Montauk. Na entrada da cidade, pararam na lanchonete Lobster Roll sendo atendidos por Alison, que trabalhava lá como garçomete.

A memória é seletiva, nem tudo fica gravado. A memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada e as preocupações do momento podem afetar sua estruturação. O que a memória grava, recalca, exclui ou relembra é resultado de um trabalho de organização. (POLLAK, 1992) A memória tenta sempre buscar a coerência e, assim, na tentativa de encadear os fatos em uma ordem cronológica, também pode causar distorções. A narração é sempre uma lembrança, uma rememoração pessoal do passado traduzida em linguagem. (HALBWACHS, 2016)

Segundo o pesquisador Michael Pollak, a memória tem três vetores: acontecimentos, pessoas e lugares. (POLLAK, 1992) Podemos ver que as representações das lembranças, na série, operaram com distorções em todos esses três vetores. Cenas foram lembradas com acontecimentos em ordens distintas, em lugares diferentes e com a presença de diferentes pessoas. Essas mudanças não interferem tanto no sentido da narrativa de cada um, mas refletem a dinâmica de rememoração.

Elementos visuais contribuem para ressaltar as diferentes visões. Alison é representada com os cabelos soltos, em roupas muito mais curtas e sensuais na visão de Noah do que em sua própria visão. Helen também é vista por ambos de maneira diferente.



Noah usa em sua versão uma T-shirt verde com uma camisa social xadrez acinzentada por cima e, na de Alison, só uma elegante camisa social quadriculada verde.

Figura 1 – Alison na visão de Noah e em sua própria visão



Alison por Noah

Alison por Alison

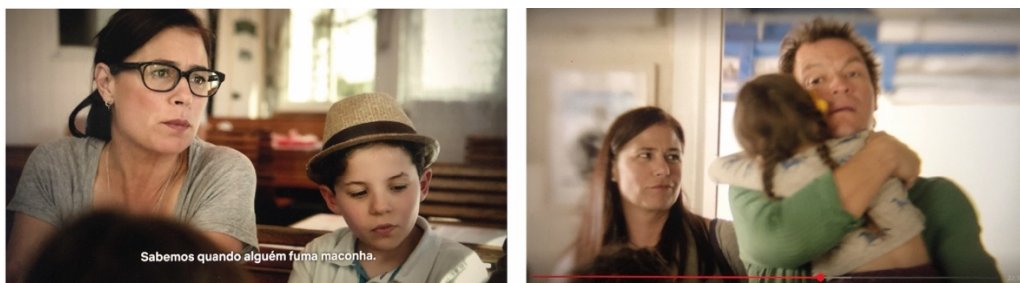
Figura 2 – Noah visto por ele mesmo e por Alison



Noah por Noah

Noah por Alison

Figura 3 – Helen vista por Noah e por Alison



Helen por Noah

Helen por Alison

Em geral, a mudança de roupas entre os relatos é muito frequente e se mantém constante em todas as temporadas vistas.

---

Na cena na lanchonete, a filha caçula de Noah se engasga com uma bola. Naquele momento conturbado e rápido, a visão do pai da criança é a de que é ele quem resolve a situação e consegue que a bola desentale. Na visão de Alison, é ela quem salva a criança com um tapa nas costas após tentar orientar Noah, em vão, com seus conhecimentos, por ter sido enfermeira. Ou seja, ambos recordavam salvar a criança, o que faz parecer que um dos dois está mentindo, mas entendendo a narrativa como passível de ter sido reconfigurada pela memória e pelo estado emocional dos personagens, podemos entender que essa é a legítima forma com que cada um se lembra do fato.

Santo Agostinho considera que o primordial para algo ser caracterizado como mentira é a intenção. Se alguém conta algo falso acreditando ser verdadeiro, não é uma mentira, mas sim, um erro. Se alguém conta algo que crê ser mentira, que mesmo por uma casualidade do destino seja verdade, a pessoa não deixa de estar mentindo. A mentira é um ato intencional, deliberado, relacionada ao desejo ou vontade de enganar. (SANTO AGOSTINHO apud DERRIDA, 1996)

Logo, se um personagem não tem a intenção de enganar, não podemos dizer que ele está mentindo. Verdade também não é o mesmo que realidade, tem a ver com o valor de um enunciado estar em conformidade com aquilo que pensamos. (DERRIDA, 1996) Ou seja, a verdade é uma interpretação do que pensamos ser a realidade, logo cada ponto de vista carrega a sua verdade, não sendo esta uma realidade objetiva.

Para Berger e Luckmann, a realidade é um fenômeno que vai além da vontade do ser. No entanto ela é construída e relativa, o que significa que o que é “real” para uma pessoa, pode não ser “real” para outra. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

A realidade é relativa porque o conhecimento que se tem da realidade é sempre conhecimento a partir de uma certa posição sócio-histórica. (SCHELER apud BERGER; LUCHMANN, 2004) Para Weber e Durkheim, as sociedades possuem uma fatualidade objetiva, mas suas atividades exprimem um significado subjetivo. Consideram que a vida cotidiana se apresenta “como uma realidade interpretada pelos homens e, de modo subjetivo, dotada de sentido para eles, na medida em que forma um mundo coerente.” (BERGER; LUCHMANN, 2004, p. 31)

A visão de realidade, então, poderia ser tida como um sinônimo para ponto de vista, que também é demarcado pelo lugar do observador.

O relato tenta imprimir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva. A pessoa seleciona, em função de sua intenção, quais são os acontecimentos significativos

---

a serem contados e estabelece entre eles as conexões para lhes dar coerência. Uma história de vida é um relato coerente, a partir de uma ilusão retórica. Para Bourdieu, essa lógica constitui a nossa ilusão biográfica. A partir de um nome que nos é dado, o qual conecta todas as versões de nós mesmos em uma unidade, temos a ilusão de possuir uma história de vida. Essa história de vida conduz à noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente. (BOURDIEU, 1996)

Se uma pessoa atua de uma forma levemente diferente da que é de seu costume, isso não chega a afetar sua noção de identidade. Mas se a atuação dessa pessoa se distancia muito do que se espera dela, isso abala sua construção de identidade. (LINDE, 1993) Bourdieu considera que o mundo social “tende a identificar a normalidade com a identidade, entendida como a constância em si mesmo”. (BOURDIEU, 1996, p. 186)

Noah foi fiel à esposa por vinte anos. Sua identidade era a de uma pessoa fiel, que se esforçava para ser um bom marido e pai. Até aceitava passar as férias na casa do sogro, que o tratava mal, para agradar a esposa. Acreditando ser um bom pai, seu relato de ter salvado a filha parece coerente para ele. Há um movimento natural de tentar justificar atitudes e construir uma imagem melhor de si no ato do relato.

O fato de ter traído a mãe de seus filhos interfere fortemente em sua auto percepção. Relata ao investigador que antes sua vida era perfeita. Contudo, o que se projeta na imagem de seu discurso são vários problemas familiares e de autoestima, inclusive que sua mulher não achava que ele fosse capaz de ser bem-sucedido como um escritor de romances, seu sonho. Após o sucesso de seu livro, passa a avaliar sua identidade e inclusive tentar justificar novos casos extraconjugais, ou deixar a nova mulher (a própria Alison) com a filha recém-nascida, como um ato de ambição. Em cenas com sua psicóloga, vê-se claramente os movimentos que o personagem faz para tentar renegociar a sua identidade.

Segundo Ricoeur, na formulação de uma narrativa de identidade, o si olha para suas ações curtas, ao mesmo tempo que para as conexões de uma vida inteira. A identidade está sempre sujeita ao diálogo entre sedimentação e inovação. (RICOEUR, 1991) Ao mesmo tempo, também está sempre sendo negociada e transformada em função dos outros. (LINDE, 1993) (POLLAK, 1992)

Alison é a personagem que mais sofre com a questão identitária, tanto por conta de sua baixa autoestima, nunca recuperada após a morte de seu filho, quanto pela forma como foi caracterizada como uma amante sensual no livro de Noah, com os consequentes



---

juízos de seus leitores. Contrapondo as imagens da figura 1 é possível notar claramente como a sua visão de si difere de como Noah a enxerga.

Além da construção social da realidade, da identidade e da memória, a partir da terceira temporada outro elemento se torna fortemente presente na construção narrativa: as alucinações.

## **Alucinações**

Uma alucinação é a percepção de que algo que não existe é real. Pela estrutura narrativa consolidada por *The Affair*, não é, em geral, possível avaliar o quanto próximo de uma realidade, tida como mais objetiva, estaria um relato. Durante as duas primeiras temporadas, já existem momentos em que as narrativas de um mesmo evento são muito díspares, em especial, em momentos de forte emoção. Os sentimentos sempre moldaram os relatos. No entanto, na temporada 3, há uma série de momentos em que se percebe que há de fato uma distorção da realidade.

O exemplo maior disso é a trama de Noah. O que o público vê é a realidade de Noah, porém nem o público nem o próprio personagem sabem que ela está moldada por alucinações. A princípio, acreditamos que ele está sendo perseguido, fora da prisão, pelo policial John Gunther, que esteve muito presente em sua vida carcerária, apresentada em seus *flashbacks*. O protagonista quase morre no primeiro episódio, por conta de uma facada no pescoço que acredita ter sido inferida por Gunther.

Posteriormente, somos levados a ter dúvidas sobre isso. O ponto de virada para que Noah entenda que está tendo alucinações se dá quando, no tempo presente, já fora da prisão, ele vai atrás do policial e percebe que lhe faltam as marcas corporais de seus últimos confrontos. Isso confirma que o policial diz a verdade, quando argumenta que não o vê desde a prisão e nega a realidade que Noah pensava ter vivenciado. Depois disso, o que ocorreu, tanto no tempo presente, quanto nos *flashbacks*, passa a ser visto numa dimensão de insanidade e não mais apenas como passível de ter sido distorcido por uma questão de percepção. Nessa temporada, muitas vezes temos seu plano ponto de vista com momentos de imagem turva ou distorcida.

Podemos justificar essas alterações de sua percepção pelo trauma de ter estado na prisão e, principalmente, pelo seu uso exagerado de relaxantes musculares.

Não temos como saber se entre tudo o que havia sido narrado, algum evento teria sido real. Até então, a ambiguidade que a série apresentava se dava no embate entre os relatos, mas, nesse caso, a ambiguidade se apresenta em sua própria perspectiva.

### O impacto do psicológico na perspectiva

Nas temporadas 3 e 4, mais que a memória, o principal componente que altera os enquadramentos narrativos é o psicológico, que reflete os sentimentos e o senso de realidade dos personagens.

Na temporada 4, nos episódios 8 e 9, vemos respectivamente as visões de Alison e Helen sobre uma conversa que tiveram em um bar.

Figura 5 – As visões de Alison e de Helen



Perspectiva de Alison

Perspectiva de Helen

Olhando para a figura 5, à primeira vista, já é possível notar um elemento que marca a diferença entre as cenas: a cor. Enquanto a cena na visão de Alison é azul e se apresenta mais tranquila, com elas tendo momentos em que chegam a rir com cumplicidade, na visão de Helen a cena é vermelha, mais pesada, envolve acusações e a necessidade de agir.

A roupa de Helen é semelhante nas duas visões, enquanto a de Alison é muito distinta. Ambas veem a outra como mais confiante que elas próprias se veem. É curioso que é sempre a protagonista de seu relato que está sentada, então a outra chega e, no final, sai de cena.

O conteúdo do que falam e a forma divergem em cada versão. Por exemplo, na visão de Alison, ela pede desculpas por ter tido um caso com Noah e Helen segura de si, diz que a culpa não foi dela. Na visão de Helen, esta acusa Alison de ter roubado seu marido e de não saber assumir culpas. Não é possível saber o que aconteceu, talvez parte desses diálogos represente o que elas gostariam de ter falado uma para a outra.

Entendendo o relato moldado por uma memória que é seletiva, há em cada visão momentos não relatados pela outra. Possivelmente o que cada uma detém da conversa foi o que mais lhe chamou a atenção. No caso de Alison, a pergunta de Helen sobre como ela via Noah e, na perspectiva de Helen, o interesse de Alison pelas crianças. O que faz sentido, tanto pelo que conhecemos de Alison, quanto pelo fato de termos visto na perspectiva de Helen ela fazendo a mesma pergunta para outras pessoas.

São típicas ambiguidades que fazem parte das cenas de *The Affair* que nos levam a pensar no que essas dissonâncias simbolicamente podem significar, mais do que no que cada personagem diz especificamente.

### **O paradoxo como parte do jogo narrativo**

A quarta temporada chega ao clímax com a morte de Alison. Sabemos de antemão que Alison está morta, mas não o que aconteceu, o que desloca o foco do “que” vai acontecer para o “como” aconteceu. O episódio nove, penúltimo da temporada, apresenta o ocorrido de uma maneira surpreendente.

O público espera, como de costume, ver a visão de Alison para saber como ela morreu. O episódio começa com a cartela que confirma que estamos vendo a sua visão. Quando sua visão acaba, aparece uma nova cartela também demarcando sua visão, mas revelando uma história completamente distinta.

Em ambas as versões, Ben, o homem com quem ela estava saindo, até descobrir ser casado, vai até sua casa. Na primeira, apesar dele lhe dizer que vai deixar a esposa por ela, ela se posiciona que não quer isso, mas, ao longo da conversa, acabam ficando juntos e a cena termina com Alison pensando em algo que faz seu rosto mudar de figura, possivelmente um suicídio. Na segunda versão, Ben chega à sua casa em um estado de espírito completamente diferente ao que vimos na cena anterior. Após Alison se impor deixando claro que não quer ficar com ele e ameaçar contar tudo para sua mulher, Ben a imprensa contra a parede, quebra seu pescoço e arrasta seu corpo para o mar.

---

Esta última versão possui uma narração de Alison em *voice-over*, em que ela diz que esteve sofrendo toda a sua vida e que, possivelmente, foi por isso que as pessoas a achavam fraca e a tratavam como tratavam. Contraditoriamente ao fato de seu corpo estar sendo jogado ao mar, ela diz que está cansada disso e que quer viver uma vida diferente, ter uma história diferente. Será que a morte lhe permitiria renascer de outra forma? A série parece deixar essa possibilidade em suspenso, mas concretiza que, nessa vida, ela não terá mais a oportunidade de se reinventar. Alison parecia estar decidida a ter mais agência em sua vida após uma conversa com Helen, que a criticou por se fazer de vítima e não assumir a responsabilidade por seus atos.

Ambas as versões são plausíveis. Alison até havia, dias antes, transferido seu dinheiro para uma conta no nome da filha. A princípio, poderíamos considerar que são apresentados dois níveis narrativos, onde nenhuma versão teria mais peso que a outra.

No entanto, a forma como o filme é montado pode criar uma leitura que influencie a visão dos relatos. Bordwell, ao comentar sobre o filme *Corra Lola Corra*, considera que o último fragmento sempre tem um status privilegiado de real: as partes de uma história não são iguais e a última apresentada ou completada é a menos hipotética. (BORDWELL apud WILLEMSSEN, 2018)

Essa é uma possível chave de leitura, mas não é conclusiva. O fato de como a morte se deu ser mantido em suspenso, faz com que pessoas continuem tentando resolver essa ambiguidade, a fim de construir um sentido sobre o que aconteceu.

Quando o final se mantém ambíguo, deixa espaço para o público decidir o que ocorreu. O pesquisador Willemsen acredita que a imersão narrativa nas condições certas e o prolongamento da dissonância podem se tornar uma fonte de fascinação e não de frustração. Considera que a cognição dissonante pode ser um gatilho para que a audiência continue investindo energia mental na redução de suas incongruências, em vão ou não, fazendo com que o público teste seus diferentes enquadramentos e diferentes soluções interpretativas, a partir das possibilidades deixadas pela narrativa. A insolubilidade pode prolongar seus efeitos por um longo período, mesmo após a experiência de assistir. (WILLEMSSEN, 2018)

O fim de Alison pode ser relacionado de maneira metalinguística com uma cena do primeiro episódio da segunda temporada, onde Noah vai falar com seu editor. Ele precisa entregar a versão final do livro, que contém o caso extraconjugal do protagonista com Lana, que todos acreditam representar Alison. O editor quer convencê-lo de manter

o final original, que era atropelar Lana na estrada, acreditando ser mais forte; enquanto Noah quer convencê-lo de que é menos clichê terminar com uma conversa entre os dois, em um jantar, do que apelar para uma morte trágica. O editor considera que a morte pode ser um fim não clichê quando é surpreendente, mas inevitável em retrospecto.

A morte de Alison se enquadraria nesse quesito. Em toda a série, a morte sempre esteve presente em sua vida, desde a perda de seu filho Gabriel. A morte se tornou um elemento de sua própria identidade. Na primeira temporada, Alison pergunta para Noah o que ele vê nela, ela imagina que ele responda “morte” e diz ao investigador que não sabia se viveria até os 35.

A água também sempre foi um símbolo presente, não só na abertura da série: a série começa com Noah na piscina; tem várias cenas diante do mar, incluindo quando se reencontram, quando o caso se inicia, quando se corta em autopenitência, seus pesadelos e afogamento quando criança, a morte do filho e seu próprio fim.

Surpreendente, mas inevitável em retrospecto. Um fim que em seu teor e sua forma mantém o que foi construído ao longo da série. A forma tem sua ambiguidade mantida. Ainda que a estrutura da série faça com que o público acabe por naturalizar a ambiguidade por conta do eterno embate entre as diferentes apresentações da história, sua manutenção, no fim de uma de suas protagonistas, desperta no público o desejo de resolvê-la. Os fãs acordam de um momento em que já veem a ambiguidade como uma opção estética e sem necessidade de problematização, para outro distinto: em que têm dificuldade de conter seu estímulo natural de construir sentido. *The Affair* encerra a temporada convidando o público a refletir e atuar criativamente.

## Conclusão

A construção da narrativa da série *The Affair* acontece no entrelaçamento dos relatos de cada personagem, sem que se feche, a partir dessas linhas discursivas, nenhum sentido objetivo, sendo mantidos, sem juízo de valores, os pontos de vista diferentes para uma mesma história.

É a partir de uma pluralidade de relatos que vamos conhecendo mais sobre a história que está sendo contada. Essa colcha de retalhos nos permite criar um quadro dos acontecimentos, mas tendo em mente que as perspectivas são sempre subjetivas e que as ambiguidades serão mantidas, pois não há mecanismos que façam sobrepor a narrativa de um personagem à narrativa do outro. Todos os relatos são igualmente plausíveis,

---

revelando acima de tudo mais sobre a subjetividade dos personagens envolvidos na história. O mais importante passa a ser não o que ocorre na história, mas como o que ocorre na história afeta e é ressignificado por cada personagem.

*The Affair* é um convite para que a audiência mantenha uma flexibilidade em sua interpretação e estimule suas competências críticas.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Robert. **The Rashomon effect and Communication**. In. Canadian Journal of Communication. Burnaby: Simon Fraser University, v. 41, p. 249-269, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERGER, Peter L.; Luckmann Thomas. **A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento**. Lisboa, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

DERRIDA, Jacques. História da mentira: prolegômenos. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 7-39, 1996.

DIAS, Mariana Castro. **Perspectivas múltiplas: Diferentes pontos de vista na ficção seriada**. Rio de Janeiro, 2020. 234 p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.marianadias.com/wp-content/uploads/2021/07/tese\\_perspectivasmultiplas\\_marianadidas.pdf](https://www.marianadias.com/wp-content/uploads/2021/07/tese_perspectivasmultiplas_marianadidas.pdf)> Acesso em: julho de 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Centauro, 2006.

KAMIR, Orit. Judgment by film: social-legal functions of Rashomon. In: **12 Yale J. L. & Human**. v. 12, iss. 1, art. 2 - 39-88, 2000.

LINDE, Charlotte. **Life stories: the creation of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.

MAYOS, Gonçal. **El “efecto Rachomon”: análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa**. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament de Filosofia Teorètica i Pràctica. Facultat de Filosofia. Convivium 23: 209-233, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: \_\_\_\_\_. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992

RICOEUR, Paul. Identidade pessoal e identidade narrativa. In: \_\_\_\_\_. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.



---

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

WILLEMSSEN, Steven Petrus Martinus. **The Cognitive and Hermeneutic Dynamics of Complex Film Narratives**. Tese – Groningen, University of Groningen: 2018. Disponível em: <[https://www.rug.nl/research/portal/files/53420528/Complete\\_thesis.pdf](https://www.rug.nl/research/portal/files/53420528/Complete_thesis.pdf)>. Acesso em: janeiro de 2020.