



Diálogos com o público: uma análise da 'baixa' audiência de *Som e Fúria*¹

Marcelo LIMA²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Sempre houve um grande debate acerca da qualidade de produtos culturais: ela é medida através dos méritos técnico-estéticos do objeto em questão ou pela resposta do público, que pode ser mais ou menos receptivo? Neste artigo, procuramos entender a aparente disparidade entre a recepção calorosa da crítica especializada e a baixa audiência – para os padrões da Rede Globo – da minissérie *Som e fúria* (2009), de Fernando Meirelles, levando em consideração aspectos como a natureza do teatro, o status das obras shakespearianas e o diálogo construído entre a obra e o público. A discussão aqui apresentada foi construída nos seis primeiros meses de pesquisa de iniciação científica do projeto *Análise filmica e recepção crítica de audiovisuais*, desenvolvido na Universidade Federal da Paraíba.

PALAVRAS-CHAVE: audiência; recepção crítica; Shakespeare; *Som e Fúria*; televisão.

1 Introdução

O principal objetivo de nossa pesquisa é compreender porque *Som e fúria*, tendo recebido críticas extremamente positivas dos veículos especializados e de uma parcela de espectadores, não agradou ao público em geral, mantendo, como dissemos, índices de audiência muito aquém do esperado.

Em entrevista a Márcia Abos, do portal do jornal *O Globo*, publicada no dia 24 de junho de 2009 – cerca de 15 dias antes da minissérie começar a ser veiculada – o diretor Fernando Meirelles externou suas expectativas que, com a série, as obras de Shakespeare voltassem a ter o caráter popular que lhes foi atribuído em outros tempos:

a ideia era ser acessível. Shakespeare era popular em seu tempo e ficou elitizado porque a linguagem mudou. Ele escrevia do jeito que era coloquial na época, mas a linguagem mudou e ninguém ousa mexer nos textos. Há uma vantagem em fazer Shakespeare em

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), bolsista PIBIC do projeto de pesquisa *Análise filmica e recepção crítica de audiovisuais*. Email: marcelo_lf02@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Comunicação Social da UFPB. Coordenador do projeto de pesquisa *Análise filmica e recepção crítica de audiovisuais*. Email: lmousinho@yahoo.com.br



português e não em inglês, pois como temos que traduzir, na tradução dá pra roubar no jogo (ABOS, 2009).

É interessante notar como *Som e Fúria* sofreu da mesma premissa que ela retrata: na medida que um dos aspectos da minissérie trata do dilema entre atrair a maior quantidade de público possível (e, conseqüentemente, de verbas) e ao mesmo tempo não realizar muitas concessões “popularescas” que interferissem na qualidade artística das peças de Shakespeare, parece ser de uma triste ironia que as concessões que a produção da minissérie assumiu para garantir sua acessibilidade ao grande público não tenham sido suficientes.

Apesar disso, entretanto, os números do Ibope provocaram o cancelamento da minissérie, que tinha uma segunda temporada programada antes mesmo do início de sua transmissão. De acordo com a matéria “*Som e fúria*’ é sucesso de crítica, mas fracasso em matemática”, de James Cimino, publicada na versão online da *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* no dia 24 de julho de 2009, o programa mal conseguia atingir dez pontos de audiência e “perde feio no Ibope até para filmes de quinta exibido na Record” (CIMINO, 2009). Em sua entrevista para *O Globo*, em contrapartida, Fernando Meirelles afirmou que esperava que a minissérie atingisse uma média entre 15 e 20 pontos de audiência.

Queremos entender, assim, a discrepância entre os elogios desprendidos pela crítica e a indiferença e desgosto do público refletido nos baixos índices de audiência. Para tanto, procuramos analisar as relações entre a produção cultural no teatro, na televisão e a forma como as obras de Shakespeare – que não são apenas retratadas, mas também *vivenciadas* em *Som e fúria* – são apresentadas.

Buscamos abordar a recepção crítica de *Som e fúria* e sua relação com o grande público, entendendo, assim, que é importante compreender e analisar os aspectos externos à obra. Grande parte da produção crítica relacionada ao programa abordou o aspecto do trabalho artístico realizado na minissérie versus a baixa receptividade do grande público à narrativa.

2 O objeto

Som e fúria é uma minissérie brasileira da O2 Filmes com coprodução do Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. Exibida entre 7 e 24 de julho de 2009, a minissérie foi adaptada por Fernando Meirelles do programa original canadense *Slings and Arrows* e se propõe a contar a história de um grupo de teatro do Teatro



Municipal que deve adaptar obras de William Shakespeare para a Temporada de Clássicos.

As obras do autor inglês, mais do que meros elementos da diegese, servem como pano de fundo e inspiração para os dramas vividos pelos personagens Dante Viana (Felipe Camargo), Elen Vanlau (Andréa Beltrão) e Lourenço Oliveira (Pedro Paulo Rangel). Aclamada pela crítica como uma das melhores produções exibidas pela Rede Globo em muitos anos, *Som e fúria* sofreu com baixos índices de audiência e não foi renovada pela emissora para uma segunda temporada.

3 Aquém do 'padrão-Globo': a 'baixa' audiência de *Som e Fúria*

Som e fúria trata de aspectos que podem, ao menos inicialmente, parecer estranhos ao público acostumado com a narrativa fácil, longa, e auto-guiada das telenovelas. Ao abordar temas como a produção de peças teatrais, Shakespeare e a batalha entre o artístico e o popular, a minissérie se distancia dos assuntos cotidianos do espectador. Pois

para o sucesso de uma mensagem televisiva é necessário que o público consiga decodificar os códigos por ela apresentados. Se o telespectador não consegue reconhecer o que está sendo dito e mostrado, se a narrativa é complexa e apresenta uma nova linguagem, provavelmente a audiência não irá acompanhar o processo de decodificação que a mensagem se propõe (MURILO FERREIRA; GOIAMÉRICO SANTOS, 2009, p. 110).

Ao fazer uma comparação entre *Som e fúria* e *Slings and Arrows*, o original canadense, a colunista Fernanda Furquim, que escreve para a *Nova Temporada* na edição online da revista *Veja*, realçou o fato de que a versão brasileira tentou se aproximar da cultura televisiva nacional – e assim, conquistar mais facilmente a audiência – ao transformar a minissérie original, classificada como dramédia, em uma comédia na versão nacional. Para Furquim (2009), entretanto, a relativamente significativa mudança no gênero e tom da série não foi suficiente, pois

muito embora os textos do autor [de Shakespeare] sejam exaustivamente adaptados pelas novelas brasileiras, o público não costuma aceitar com facilidade a montagem de suas peças como foram concebidas. Não dominando a concepção de suas tramas ou personagens, dificilmente o grande público identificaria as relações entre personagens e a obra do autor.



A audiência obtida por *Som e Fúria* ficou aquém da média dos 15 pontos, número bastante reduzido em comparação aos índices considerados minimamente satisfatórios para uma novela da faixa das 20h, por exemplo, que giram em torno de 30 pontos. É importante considerar que as minisséries, na Rede Globo, devido a fatores como horário de exibição, não costumam estar tão sujeitas à tirania do Ibope. Como afirma Ana Maria Balogh (2002, p. 123)

o horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível da elaboração dos programas que passam na telinha.

3.1 Quem vai ao teatro?

Há que se considerar, neste cenário, o desinteresse do público em relação ao teatro. Esse fenômeno tem diversas explicações. Um dos mais apontados por diversos autores (DIÓGENES MACIEL, 2009; MARIA PEIXOTO, 2003; MARTHA MORAES, 2014) diz respeito às diferenças socioeconômicas existentes no Brasil e ao caráter eminentemente elitista que o teatro assumiu no país ao longo dos anos. Como afirma Maciel (2009, p. 334) “vivemos sob a hegemonia de uma noção elitista de arte, centrada não só nos paradigmas canônicos, mas, e principalmente, em um conjunto de meios de produção artística, das formas aos recursos de produção, recepção, difusão e consumo”.

Em comparação com outras mídias, como a televisão, o cinema, a internet e até mesmo o rádio, dessa forma, o teatro foi aos poucos perdendo seu apelo junto ao público. Matéria da versão online da *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, de Fernanda Reis (2014), e intitulada “Público de teatro diminui e sessões encolhem”, diz:

para produtores de teatro, a principal causa do encurtamento da temporada de espetáculos, que hoje costumam ficar menos de dois meses em cartaz, é a diminuição do público. [...] A combinação do trânsito caótico com a violência urbana e crescimento das mídias como a TV a cabo afasta o público das salas de teatro. [...] Hoje, os custos para montar uma peça são maiores e os valores dos ingressos não subiu proporcionalmente.

A matéria denuncia, assim, a realidade que vive o teatro no Brasil: desconsiderando por um momento a questão da falta de hábito, pode-se afirmar que só vai quem pode, quem tem tempo e dinheiro para gastar. Afinal, é mais fácil para o



trabalhador comum pagar os valores cada vez mais acessíveis de uma televisão à cabo ou gastar cerca de R\$ 20 num ingresso de cinema – que, apesar disso, também começa a vivenciar uma crise de público provocada principalmente pela pirataria na internet – do que gastar cerca de R\$ 70 num ingresso para uma peça teatral. Ao estudar os gastos com atividades culturais em diversas metrópoles brasileiras, Ana Machado e Bárbara Paglioto (2012, p. 727) afirmam que

para aqueles que despendem com cultura fora do domicílio, prevalece a aquisição de ingressos para cinema, shows e teatros, reforçando um caráter "unívoro" do perfil de consumidores metropolitanos brasileiros no que diz respeito à cultura. Embora presente em todas as faixas de renda, este comportamento "unívoro" predomina entre os mais pobres. Esses consumidores, quando gastam com cultura fora do domicílio, gastam com cinema. Tal realidade pode se associar ao ambiente elitizado de teatros e museus que acabam por inibir o acesso de indivíduos mais pobres. Nesse contexto, é fundamental a formulação de políticas que incentivem a democratização dos espaços culturais. No período analisado, identifica-se aumento do consumo de bens duráveis como televisão e computadores.

Como sintetiza Peixoto (2003, pág. 4), “é inevitável a questão: será justo que, num contexto social de penúria, seja posto como problema o acesso à arte? Não se deveria colocá-la na conta do supérfluo?”.

Certamente, muitos outros fatores contribuem para a dispersão do público teatral no Brasil. Entretanto, esse distanciamento pode ter provocado, logo no primeiro episódio, uma estranheza do público em relação ao tema central de *Som e fúria*, que é a montagem de peças teatrais. Embora a minissérie, como já dissemos, utilize-se de uma linguagem cinematográfica e televisiva, visando aproximar o público, a aparente aversão do grande público ao teatro atualmente pode ajudar-nos a entender a baixa receptividade de *Som e fúria* junto à audiência; um instrumental analítico que se destacou durante o período de pesquisa tem a ver com a abordagem cognitivista da linguagem cinematográfica.

3.2 Uma abordagem cognitivista

Elaborada inicialmente por David Bordwell (1989), a aplicação cognitivista ao cinema, como explica Renato Luiz Pucci Jr. (2012), procura compreender a relação entre os espectadores e o cinema (ou quaisquer outros produtos audiovisuais) através do recebimento e do processamento de informações, utilizando-se principalmente do

conceito de *esquemas*, “estruturas do conhecimento que permitem ao espectador aplicar a informação recebida em outras situações” (BORDWELL, 2007, p. 137).

De acordo com a abordagem cognitivista, é através desses esquemas que nós conseguimos compreender e nos relacionar com produtos narrativos clássicos. Tais esquemas são aprendidos em nossa vida prática, no cotidiano, com as experiências que adquirimos ao longo do tempo, como explica Pucci Jr. (2012, p. 32):

um dos pontos centrais da abordagem cognitivista é o de que os esquemas utilizados pelos espectadores ao assistir a um filme narrativo clássico, e assim transformar numa história coerente aquela profusão de descontinuidade entre segmentos, espaços e temporalidades que compõem o filme, são os mesmos esquemas que as pessoas usam na vida prática.

Bordwell (2007, p. 136) entende que o processo de compreensão de filmes é definido, assim, por processos informais e inconscientes:

o processo de compreensão de muitos aspectos dos filmes é provavelmente baseado em procedimentos de raciocínio comuns e informais. [...] De certa forma, certas escolhas técnicas, como *slow motion* ou uma edição fragmentada, requer experiência no cinema para ser entendida por certos espectadores. Mas mesmo convenções baseadas em convenções de gênero ou estilísticas são entendidas e aplicadas através de processos de raciocínio comuns.

Percebemos que *Som e fúria* utiliza uma linguagem essencialmente cinematográfica e televisiva; mas é importante notar que a minissérie, em diversos momentos, simula o teatro em si, com encenações e montagens típicas. Um momento exemplar pode ser verificado logo nos primeiros minutos do episódio piloto.

Numa cena em que o personagem Dante fala sobre a natureza do teatro (fig. 1) (discurso que por si só já poderia provocar no espectador comum certa estranheza), a iluminação do ambiente é diminuída subitamente, como numa peça teatral; e, na medida que Dante explica que o espaço vazio do teatro deve ser preenchido com *ruídos estrondosos e tempestades anormais*, os fenômenos vão se reproduzindo ao redor da personagem, numa harmonia entre seu discurso e o que o público enxerga na tela (fig. 2).

Em seguida, outros personagens são 'transportados' para um navio em colapso (fig. 3), enquanto Dante assume o papel de narrador da cena extradiegética (ou seja, que está fora da diegese, da história da série) que está sendo contada. Em poucos segundos,

uma cena da peça *A Tempestade*, de Shakespeare, está sendo encenada na tela, e Dante assume o papel de um dos personagens (fig. 4).



Figuras 1, 2, 3 e 4: Dante interpreta uma cena da peça *A Tempestade*.

A súbita mudança narrativa sem qualquer sinal anterior provocou, certamente, uma confusão em muitos dos espectadores que assistiam a minissérie. Além disso, a referência a uma peça não tão conhecida de Shakespeare decerto passou despercebida da maior parte do público; a cena pode ter parecido, dessa forma, totalmente sem nexos e descabida para muitos.

Montagens que se aproximem de encenações teatrais desse tipo não são comuns na televisão brasileira e, como afirma Pucci Jr. (2012, p. 34)

o público precisa operar com esquemas homólogos que lhe permitam fruir daquilo a que assiste. Caso não disponha desses esquemas [...] o espectador ficará desorientado, sem saber o que acontece. Poderá, então, conforme as circunstâncias, aprender o novo esquema ou simplesmente interromper a experiência.

No caso de *Som e Fúria*, a maior parte do público parece ter seguido o segundo caminho devido a esquemas narrativos como esse (outros aspectos que podem ter provocado um distanciamento entre a minissérie e a audiência serão discutidos em seguida). Uma análise de alguns dos comentários feitos na rede social Twitter durante a exibição do episódio piloto no dia 7 de julho de 2009 podem ajudar a corroborar essa afirmação:



@cabitencourt: a nova série da globo é muito chata, prefiro toma lá da cá ! (sic.);

@flaviaribeirete: som e fúria tb! que minissériezinha chata. (sic.);

@markinhoz Som & Fúria é o tipo do programa que vc vê de raiva, pensando não é possível que será ruim assim até o fim (e geralmente é). (sic.)

O público em geral, como explicitamos, não é íntimo do teatro, e a abordagem utilizada por *Som e fúria* se distancia dos recursos narrativos, técnicos e estilísticos geralmente utilizados em produções que desfrutam de grande popularidade, como filmes e novelas. Nesse sentido, a abordagem cognitivista, inserida em um contexto histórico de soberania da narrativa clássica, da decadência do teleteatro na produção televisiva brasileira e da elitização do teatro pode ajudar a entender a reação de distanciamento do público à minissérie a partir da falta de esquemas necessários para a compreensão da série.

Tais reflexões, entretanto, ainda não são suficiente para explicar o ruído negativo entre a série e os espectadores; consideramos, então, a própria obra shakespeariana como um fator primordial na construção de tal impasse.

3.3 Shakespeare e *Hamlet* em *Som e fúria*

As obras de William Shakespeare são vistas – ao menos no Brasil – como exemplares máximos de uma literatura erudita, complexa, difícil e rebuscada, adequada apenas às classes mais instruídas e com amplo conhecimento em literatura e teatro. Como afirma Neuza Lopes Vollet (1998, p. 77)

dado o elitismo que cerca a imagem predominante de Shakespeare no Brasil, é oportuno salientar que, num contexto de oposição entre literatura de elite e literatura popular, é visível a regulação de um determinado padrão de gosto que contrasta valores como refinamento e vulgaridade. A uma perspectiva elitista adequam-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor.

Dessa forma, construiu-se uma mitologia cultural em torno de Shakespeare, uma barreira que deveria ser transposta apenas por aqueles com conhecimentos suficientes para galgá-la. Não é à toa que muitas das obras de Shakespeare tornam-se referência de dificuldade, tédio e aversão aos estudantes em salas de aula dos Ensinos Fundamental e Médio e até mesmo nas graduações em todo o Brasil.



Sirlei Dudalski (2007, p. 44), ao analisar o ensino da dramaturgia shakespeariana no país, aponta que nos dias de hoje, mesmo não sabendo o suficiente sobre o autor de *Romeu e Julieta*, “muitas pessoas – algumas leigas e outras até da área – acham “chique” lê-lo ou estudá-lo. Essa reação, acompanhada do emprego desse adjetivo, mostra que Shakespeare parece estar distante da maioria das pessoas e que, para elas, só os iluminados conseguem ter acesso a ele”.

Essa cultura que foi construída em torno do autor foi gradualmente transmitida do teatro e da literatura para o cinema e a televisão (VOLLET, 1998). Ora, *Som e fúria* apresenta montagens de ao menos quatro peças do inglês: *Sonhos de Uma Noite de Verão*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, além de uma pequena cena referente à obra *A Tempestade* no episódio piloto. Muitos dos espectadores certamente não são familiarizados com nenhuma dessas obras – ou talvez, unicamente, conheçam superficialmente a história de *Romeu e Julieta*. A premissa central da série – os bastidores da montagem das obras do dramaturgo – não parece ser, assim, particularmente atraente para o público comum, alheio ao teatro e à obra shakespeariana.

E a obra de Shakespeare, como já afirmamos, não é apenas um objeto da narrativa de *Som e fúria*; ela é, até certo ponto, parte integrante da diegese da minissérie. Para tomar como exemplo a obra que norteia a primeira metade da minissérie, *Hamlet*, podemos fazer uma analogia entre o personagem-título da obra shakespeariana e o personagem central de *Som e Fúria*, Dante. Dante, a nosso ver, é um *alter ego* moderno do herói trágico do autor inglês, visto como louco, excêntrico, solitário; como *Hamlet*, “é incompreendido pelas pessoas que o cercam [...]. Ele é um diamante que foi lapidado e o seu brilho ofusca quem convive com ele, o que impede de verem a sua magnificência ao exprimir a sua forma crítica de pensar sobre os atos que as pessoas assumem” (VASCONCELOS, 2014, p. 34).

Vasconcelos (2014) aponta diversas semelhanças que aproximam *Hamlet* de Dante. Ambos são vistos como loucos por seus semelhantes – Dante pelo surto psicótico que teve ao encenar a peça, por parecer por diversos momentos falar sozinho e por suas atitudes excêntricas; *Hamlet* por parecer inconformado com a morte de seu pai, o Rei da Dinamarca, mesmo após meses de seu falecimento.

Os dois personagens iniciam sua jornada com a perda de suas respectivas figuras paternas que retornam na forma de espíritos para aconselhá-los, auxiliá-los ou estimulá-los em seus objetivos – Dante deve lidar com a morte de Oliveira, seu “pai” no teatro, o



homem que o inspirou no passado e que, após a morte, vem ajudá-lo e desafiá-lo durante a produção das peças para a temporada do Teatro Municipal; Hamlet sofre com o falecimento do pai, que retorna para alertá-lo que sua morte supostamente causada por uma serpente foi planejada por seu próprio irmão, que ambicionava o trono. Seja enfrentando orçamentos limitados, públicos indiferentes e administrações corruptas ou tramas de assassinato, traições familiares e amizades compradas, a complexidade e a singularidade de Dante e Hamlet os unem e os assemelham.

Tanto *Som e fúria* quanto *Hamlet* possuem uma forte presença da relação pai/filho em suas narrativas: é impossível não fazer uma analogia entre o par *Rei Hamlet/ Hamlet* e *Oliveira/Dante*. As figuras paternas, ambas mortas, retornam, como já dissemos, para transmitir uma verdade reprimida, atiçar o desejo de vingança, indicar o caminho que as personagens devem percorrer.

Som e fúria se apropria da narrativa shakespeariana para, assim construir a história de Dante. Tais nuances certamente passam despercebidas do público que desconhece a obra de Shakespeare e, mais especificamente, *Hamlet*. Embora isso não atrapalhe nem interfira na compreensão da minissérie, diegeticamente falando, impede que se crie um vínculo maior entre o público e a obra, na medida em que os acontecimentos que se passam em tela parecem ao espectador estranhos, gratuitos e inverídicos.

Toda a discussão levantada até o momento representa um diálogo entre diferentes textos e realidade. Dessa forma, sentimos a necessidade de englobar também em nosso trabalho uma investigação de um conteúdo distinto do que viemos tratando até aqui, mas que se utilizará dos mesmos exemplos para embasá-lo e que se baseia sumariamente na noção de diálogo, de conversa e de troca.

4 O dialogismo dentro e fora de *Som e Fúria*

Tudo isso – a relação construída entre *Som e fúria* e o teatro, entre *Som e fúria* e Shakespeare, entre Dante e Hamlet, entre *Som e fúria* e o público nos revela uma coisa: a minissérie é um festival de vozes, conversas e debates. Robert Stam (1992, p. 34), ao tratar das ideias de Mikhail Bakhtin sobre a ação verbal estabelecida pelos textos literários e por outros domínios de interação social, explica que

a concepção de “intertextualidade” permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas



também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso filmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.

Tendo em consideração o conceito de dialogismo, percebemos que *Som e fúria* estabelece diálogos constantes com diversas instâncias diegéticas e não-diegéticas. Com o teatro, na medida em que demonstra os bastidores, para muitos desconhecidos, dessa arte tão antiga. E, mais do que mostrar o que está por detrás das cortinas, desnuda para todos um dos momentos mais críticos que o teatro já passou: como fazê-lo sobreviver à televisão (próprio meio da minissérie), ao cinema e – ameaça suprema a tudo que pensávamos estar cristalizado – à internet? Num verdadeiro debate com tais questões, a minissérie aponta, seja para criticá-las ou elogiá-las, as alternativas encontradas para tal embate: a crescente mercantilização das peças teatrais. Teatro clássico não faz mais sucesso, seu público está morto e enterrado: por que não criar uma cultura de espetáculo em torno dos palcos semelhante à indústria hollywoodiana? Chamemos atores famosos! Por que não se assemelhar às megaproduções da Broadway, que ao levar milhares de fãs às salas de teatro nos Estados Unidos – apesar de serem *teatro* – conseguem fazer *dinheiro*?, essas palavras aparentemente tão íntimas quanto o óleo e a água? Que tal um parque temático?

Aqui, o diálogo é construído não apenas entre a obra e o público, mas entre diferentes elementos da própria obra. Dante, Oliveira, Oswald, o publicitário-charlatão Sanjay: não representam eles vozes que bradam acerca de um mesmo tema, vozes que discutem entre si e reagem umas às outras ao longo de toda a minissérie, vozes que pairam até o momento em que uma delas é apontada, de forma mais ou menos sutil pela diegese, como a correta? É interessante notar que, após assistir *Som e Fúria*, dificilmente o espectador manterá uma visão homogênea do cinema: as questões levantadas pela minissérie enfatizam

a coexistência, em qualquer situação textual ou prototextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um

dinamismo dialógico entre elas próprias. [...] Essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. (STAM, 1992, p. 98).

O diálogo é também construído com Shakespeare, ao traçar paralelos entre histórias e personagens, como já explanamos. O Dante que representa Hamlet, que enlouqueceu ao interpretar Hamlet, que tenta se redimir aos olhos de todos ao dirigir uma montagem de *Hamlet* após tantos anos afastados. Bakhtin (2010, p. 45) identifica o conceito de polifonia – a existência de uma multiplicidade de vozes que dialogam entre si em um mesmo texto – nas obras de Shakespeare: “Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadureceram os embriões da polifonia”.

É impossível não encarar a personagem central de *Som e Fúria* como uma versão moderna, brasileira e talvez um pouco menos dramática (excluindo-se aqui o sentido pejorativo normalmente atribuído à palavra) que o herói da obra homônima. Hamlet e Dante encaixam-se na visão de personagem estabelecida por Bakhtin, que fala por si só, à revelia do autor: ambos questionam e são questionados por todos, conversam com os outros e consigo mesmos, extrapolam o discurso subordinado à mão autoral ao perseguir ideias que são “eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências” (STAM, 1992, p. 37). Como prossegue o autor (1992, p. 38)

a concepção democrática bakhtiniana do personagem de ficção reflete a abordagem igualitária, amavelmente anarquizante, carnavalesca, típica de seu pensamento. Ele rejeita uma visão “imperialista” ou monárquica do autor que exerce seu domínio sobre os súditos-personagens. O personagem, de acordo com a concepção bakhtiniana, não tem necessidade do autor para ser conhecido, nem pode ser confinado aos limites fixos do discurso do autor sobre ele.

Hamlet sabe mais do que todos ao seu redor, e seu conhecimento provém não da mente do autor somente, mas de séculos de discursos distintos e conflitantes. Do mesmo modo atua Dante: sua concepção do teatro nada tem a ver com as questões pessoais de algum indivíduo; elas representam camadas de reflexão sobre o papel do teatro, seu passado e seu futuro. Podemos considerar, ainda, o diálogo criado entre Oliveira e o Rei Hamlet, que retornam dos mortos para guiar seus “pupilos” em suas respectivas missões. Além disso, Kátia/Jacques e Patrick/Sarah não representam o Romeu e a



Julietta da série? No primeiro caso, Kátia deve decidir entre permanecer na companhia e interpretar Ofélia ou viajar com Jacques enquanto o ator participa de uma novela, e se sacrifica em nome do amor dos dois. O sumiço do casal na metade da temporada remete à morte do casal apaixonado em *Romeu e Julieta*. No segundo casal, o “empecilho” para o amor dos dois não é uma disputa familiar, mas a homossexualidade do ator. Felizmente, na minissérie, os dois casais desfrutaram de finais mais felizes do que o da obra shakespeariana.

Som e Fúria estabelece, ainda, um diálogo com o próprio público. Talvez o maior problema da minissérie em relação à baixa audiência tenha sido justamente utilizar elementos – referentes ao teatro, a Shakespeare e à própria linguagem televisiva – desconhecidos da maior parte do público. Na medida que são apresentadas, como vimos, diversas referências mais ou menos veladas à obra shakespeariana que não apenas fazem parte da diegese, mas que influem no seu rumo, a minissérie construiu uma ponte dialógica que pôde ser entendida apenas por alguns. Devemos compreender que “esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro” (BAKHTIN, 2010, p. 217). O público, assim, pode ser compreendido como esse espectador invisível que reage à obra que consome. O diálogo foi sem dúvida construído; mas muitos não conseguiram compreendê-lo, decifrá-lo, como indivíduos que falam línguas diferentes.

É interessante notar, ainda, que o dialogismo não é o único conceito bakhtiniano presente em *Som e Fúria* e em *Hamlet*. A ideia de carnavalização, que trata da transposição do espírito do carnaval para a literatura, é um ponto central dos escritos de Bakhtin. De acordo com Stam (1992) Bakhtin identifica na literatura aspectos que se relacionam com a dissolução de hierarquias, de conceitos cristalizados, da moralidade e das restrições da sociedade – nuances potencializadas durante o período carnavalesco.

5 Conclusão

Procuramos compreender os motivos pelo qual *Som & fúria* falhou em construir um público cativo apesar da inegável qualidade como um produto televisivo. Ao longo de nossa pesquisa e da elaboração do presente artigo, conseguimos identificar alguns fatores que podem ajudar a compreender tal desnível: o desinteresse e a impossibilidade de grande parte da população brasileira em frequentar o teatro, ao mesmo tempo ambiente e sujeito da minissérie; a elitização das obras de Shakespeare – profundamente



presentes no texto, na medida que muitas das ações e personagens encontradas em *Som & fúria* são adaptações e analogias de textos shakespearianos, principalmente *Hamlet* – no país. Além disso, compreender as relações dialógicas estabelecidas dentro e fora da minissérie parece-nos essencial num estudo que se propõe a analisar o ruído comunicacional entre um produto e sua audiência.

As discussões aqui apresentadas, como já dissemos, foram baseadas em resultados parciais de nossas investigações. Pretendemos, nos próximos meses, continuar a analisar esses fatores; mas, além disso, é nosso objetivo ainda investigar questões relacionadas à metaficção presente na série; ao cômico; e à discussão acerca da comercialização da arte, do culto *versus* o popular, da arte como um produto capitalista presentes em *Som e fúria*.

Referências

ABOS, M. 'Som & fúria', de Fernando Meirelles, traz Shakespeare de volta a seu lugar: o de autor popular. In: **O Globo**, 24/06/2009. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/som-furia-de-fernando-meirelles-traz-shakespeare-de-volta-seu-lugar-de-autor-popular-3147462>>. Acesso em 26 de fev. 2015.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoevski>>. Acesso em 25 fev. 2015.

BORDWELL, D. Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in Mildred Pierce. In: BORDWELL, D. **Poetics of Cinema**. Nova Iorque: Routledge, 2007. Cap. 4. p. 135-150.

CIMINO, J. 'Som & fúria' é sucesso de crítica, mas fracasso em matemática. In: **Folha de São Paulo**, 24/07/2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/07/599925-comentario-som—furia-e-sucesso-de-critica-mas-fracasso-em-matematica.shtml>>. Acesso em 23 fev. 2015.

DUDALSKI, Sirlei Santos. **O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil: realidade e perspectivas**. 2007. 291 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua Inglesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06112007-115505/publico/TESE_SIRLEI_SANTOS_DUDALSKI.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.



FERREIRA, M. L.; SANTOS, G. F. C. Produções audiovisuais canadenses e brasileiras: uma análise de Som & fúria. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 12, n. 2, p.106-117, jul./dez. 2009. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/12274/8135>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FURQUIM, F. Review: de Slings and Arrows à Som & fúria. In: Veja on-line, 07/08/2009. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/remakes/review-de-slings-arrows-a-som-furia/>>. Acesso em 20 fev. 2015.

MACHADO, A. F.; PAGLIOTO, B. F. Perfil dos Frequentadores de Atividades Culturais: O Caso nas Metrôpoles Brasileiras. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 42, n. 4, p.701-730, out./nov. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ee/v42n4/a03v42n4.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2015.

MACIEL, D. A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 18, n. 28, p.327-347, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8327/6323>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

PEIXOTO, M. I. H. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas: Autores Associados, 2003.

PUCCI JR., R. L. Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos: o caso de Capitu. In: BORGES, G.; PUCCI JR., R. L.; ALEXANDE SOBRINHO, G. **Televisão**: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário. Campinas, Faro e São Paulo: Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – Ciac, 2012. p. 29-43. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

REIS, F. Público de teatro diminui e sessões encolhem. In: **Folha de São Paulo**, 2014. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/178052-publico-de-teatro-diminui-e-sessoes-encolhem.shtml>>. Acesso em 25 fev. 2015.

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

VASCONCELOS, C. M. A. **Signos, signos, signos**: o Dante hamletiano no Som & fúria da Tradução Intersemiótica. 2014. 79 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Plena em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/xmlui/handle/123456789/3328>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. Nobreza vs. obscenidades em traduções brasileiras de Hamlet: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e seu autor. **Tradterm**, São Paulo, v. 5, n. 2, p.71-96, jul./dez. 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/49558/53633>>. Acesso em: 24 fev. 2015.