

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
CÂMPUS DE BAURU

BERNARDO FONTANIELLO

O HOMEM DO CASTELO ALTO:
ADAPTAÇÃO MIDIÁTICA DA OBRA DE PHILIP K. DICK SOB A ÉGIDE DO STREAMING

BAURU

2021

BERNARDO FONTANIELLO¹

O HOMEM DO CASTELO ALTO:

ADAPTAÇÃO MIDIÁTICA DA OBRA DE PHILIP K. DICK SOB A ÉGIDE DO STREAMING

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Área de concentração: Comunicação Midiática, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista – UNESP – para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Bulhões²

Financiada pela FAPESP, processo nº 2017/23326-0

¹Mestrando em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP, Câmpus de Bauru. Bolsista de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

²Livre-docente em Teoria da Literatura do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes Comunicação e Design da UNESP, Câmpus de Bauru

F681h

Fontaniello, Bernardo

O homem do castelo alto : Adaptação midiática da obra de Philip K. Dick sob a égide do streaming / Bernardo Fontaniello. -- Bauru, 2021
115 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

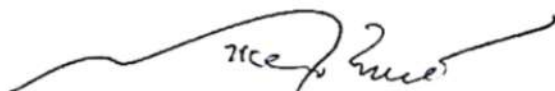
1. O homem do Castelo Alto. 2. Video on-demand (VOD). 3.
Transposição de mídia. 4. Plataformas de streaming. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DE DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE BERNARDO AUGUSTO GOMES FONTANIELLO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU

Aos 20 dias do mês de agosto do ano de 2021, às 10:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de BERNARDO AUGUSTO GOMES FONTANIELLO, intitulada **O homem do castelo alto: adaptação midiática da obra de Philip K. Dick sob a égide do streaming**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado MARCELO MAGALHÃES BULHÕES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / UNESP/Bauru, Professor Associado MAURO DE SOUZA VENTURA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professora Doutora VALQUIRIA MICHELA JOHN (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós Graduação em Comunicação / Universidade Federal do Paraná. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professor Associado MARCELO MAGALHÃES BULHÕES

*Dissertação de Mestrado financiada e apoiada com
bolsa de pesquisa no país pela **Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)***

Nº do processo: 2017/23326-0

“Yes, the novelist knows humanity, how worthless they are, ruled by their testicles, swayed by cowardice, selling out every cause because of their greed-all he's got to do is thump on the drum, and there's his response. And he laughing, of course, behind his hand at the effect he gets”³

Philip K. Dick, The man in the high castle, 1962

***“Living is easy with eyes closed
Misunderstanding all you see”⁴***

John Lennon e Paul McCartney, Strawberry fields forever, 1967

³Tradução do professor Fábio Fernandes para a edição nacional da Aleph (DICK, 2009, p. 148): “Sim, o romancista conhece a humanidade, sabe como ela não vale nada, governada por seus testículos, controlada pela covardia, traindo qualquer causa por ganância: basta ele bater no tambor e a resposta que quer logo acontece. E ele fica rindo, é claro, do efeito que produz”

⁴Tradução livre dos versos: “Viver é fácil com os olhos fechados / Confundindo tudo que você vê”

AGRADECIMENTOS

Há pessoas e instituições que tiveram papel essencial para que me aventurasse por estas linhas e merecem a memória:

Os professores Bruno Jareta, Mauro Ventura, Maximiliano Vicente, Ricardo Nicola (*in memoriam*), Valquíria Michela John e o tradutor de *O homem do Castelo Alto*, professor Fábio Fernandes. Também Silvio Decimone, da Seção Técnica de Pós-graduação, e Edson Massami Koike, do STAEPE/FAAC.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou todos os vinte e quatro meses de pesquisa e dois meses da bolsa estágio de pesquisa no exterior (BEPE). Sem tal apoio, esta pesquisa não seria uma fração do que o é.

Meu amigo e, aqui, orientador, Marcelo Bulhões que, desde o primeiro ano da Graduação em Jornalismo, me fez ver a carreira e o curso com outros olhos; que era possível haver um lado abstrato na Comunicação e sustentou a aventura de pesquisar e escrever esta Dissertação.

O professor Francisco Rui Cádima, da Universidade Nova de Lisboa, que me apresentou uma nova visão acerca da minha própria pesquisa quando de nosso estágio em Portugal.

Lembro aqui do meu grande amigo Giovane Rocha, que revisou o texto final desta Dissertação.

Também meus queridos amigos Vinícius, Luciano, Lucas, André, Vitor, João, Aurélio, Renan, Gabriela, Alexssandre, Rodrigo e Rafael.

Por fim, minha amada família. Minha vó Neuza e meu vô Tião que, juntos da minha mãe, me tornaram quem sou hoje e continuarei sendo por, espero, um bom tempo. Minha irmã, Luana, que, entre discussões e acordos, me ensina mais do que eu pensava, em sua sabedoria e acertividade. E minha mãe, Rosana, quem me fez entender que a Educação é o único caminho; que luta por e provém sozinha nossa família, sem ajuda de um marido ou quem quer que seja, sempre se colocando em segundo plano e fazendo tudo por nós todos. Não há na vida mulher mais forte que ela. Por causa deles, minha família, que estou aqui, a segunda geração de pós-graduados, neto de uma costureira e um mecânico, filho de uma advogada e mestre em Direito, na convicção que só a Educação e o conhecimento fazem uma sociedade mais justa e plena.

FONTANIELLO, Bernardo. *O homem do castelo alto: adaptação midiática da obra de Philip K. Dick sob a égide do streaming*. 115p. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Estadual Paulista: Bauru, 2021.

RESUMO

Tomando como objeto de estudo a adaptação do livro *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick, para a série *on-demand* homônima, esta pesquisa visa a analisar de que forma a narrativa e as temáticas presentes na obra literária original são transpostas à série audiovisual, no contexto dos novos hábitos do mercado de conteúdo audiovisual seriado via *streaming*; trata-se de um estudo sobre o entrelace da obra literária com o produto audiovisual baseado nela junto a um novo modelo de produção, distribuição e consumo.

A fim de realizar tal demanda científica, utilizar-se-á, principalmente, a metodologia da Hermenêutica de Profundidade, proposta pelo sociólogo John B. Thompson em *Ideologia e cultura moderna*, de forma que será abordado o contexto em que se inserem o livro de Dick (anos 1960, Guerra Fria, pós-guerra, o gênero literário ficção científica e o subgênero distopia) e a série (o novo mercado de mídia e as plataformas de *streaming*) e, como consequência, o caminho analítico acerca do processo de adaptação do livro de Dick para a série. Posteriormente, será abordada a nova realidade da mídia audiovisual com o surgimento das plataformas de *streaming* e como este fato alterou a maneira de se produzir, distribuir e consumir conteúdo audiovisual.

Tem-se, então, a pesquisa caracterizada com a seguinte questão fundamental: dado o novo contexto de produção, distribuição e consumo no mercado audiovisual, a série *O Homem do Castelo Alto* pode ser entendida como importante exemplo de produto audiovisual seriado adaptado; portanto, de que maneira o entrelace entre as temáticas literárias da obra original e as características da produção audiovisual neste novo modelo proporcionado pelas plataformas de *streaming* influenciam a adaptação midiática sofrida pelo livro de Philip K. Dick?

Palavras-chave: *O homem do Castelo Alto*; video on-demand (VOD); transposição de mídia; plataformas de streaming

FONTANIELLO, Bernardo, 2021. *The man in the High Castle: media adaptation of Philip K. Dick's under the streaming aegis*. 115p. Communication Master Thesis. Universidade Estadual Paulista: Bauru.

ABSTRACT

Having as its object of study the adaptation of *The man in the High Castle* by Philip K. Dick for a homonymous on-demand series, this research aims to analyze how the narrative and themes present in the original literary work are transposed to the audiovisual series, in the context of the new habits of the serial audiovisual content market via streaming; this is a study on the interlace between a literary work with the audiovisual product based on it, within a new model of production, distribution and consumption.

In order to carry out a scientific demand, the methodology of Depth Hermeneutics will be used, mainly, as proposed by sociologist John B. Thompson in *Ideology and Modern Culture*, addressing the context of Dick's book (the 1960s, Cold War, post-war, the science fiction literary genre and the dystopia subgenre) and of the series (the new media market and streaming platforms) and, as a consequence of this hermeneutic approach, the analytical path about the process of adapting Dick's book to the series. Subsequently, the new reality of audiovisual media in the emergence of streaming platforms will be discussed and how this fact changed the way of producing, distributing and consuming audiovisual content.

Therefore, the research is characterized in the following fundamental question:

In the new context of production, distribution and consumption for the audiovisual market, the series *The man in the High Castle* can be understood as an important example of a serial audiovisual product adapted, therefore, how the intertwining between the literary themes of the original work and the characteristics of audiovisual production in this new model provided by streaming platforms influenced the media adaptation suffered by the Philip K. Dick's book?

Keywords: *The man in the High Castle*; video on-demand (VOD); media transposition; streaming platforms

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O hexagrama 61: <i>Chung Fu</i> ou <i>verdade interior</i> -----	40
Figura 2 - Alpen Edelweiß, <i>Leontopodium alpinum</i> 2 -----	54
Figura 3 - Divisão do território dos EUA -----	57
Figura 4 - Primeiro vislumbre da águia-careca -----	59
Figura 5 - Águia nazista suplanta águia dos EUA -----	60
Figura 6 - Tela de títulos da série -----	61
Figura 7 - Bandeira da América nazista -----	62
Figura 8 - Esquema gráfico do mercado de <i>streaming</i> -----	86
Figura 9 - Primeiro vislumbre de Hitler em 1962 -----	98

LISTA DE TABELAS

Tabela I - Personagens do livro ----- 32

Tabela II - Personagens da série ----- 50

Tabela III - Esquema narrativo ----- 56

SIGLAS

EAP - Estados Americanos do Pacífico (livro *O homem do Castelo Alto*)

EJP - Estados Japoneses do Pacífico (série *O homem do Castelo Alto*)

EMR - Estados das Montanhas Rochosas (livro *O homem do Castelo Alto*)

EUA - Estados Unidos da América

FC - Ficção científica

FDR - Franklin Delano Roosevelt, presidente dos EUA (1933-45)

HQ - História em quadrinhos

JFK - John Fitzgerald Kennedy, presidente dos EUA (1961-3)

NASA - *National Aeronautics and Space Administration*, agência espacial estadunidense

OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte

Pan Am - *Pan American World Airways*, empresa aérea dos EUA

PCCh - Partido Comunista da China ou Partido Comunista Chinês

PKD - Philip Kindred Dick, autor da obra

SS - *Schutzstaffel*, polícia institucionalizada do regime nazista

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

VOD - *Video on-demand*

WSFS - *World Science Fiction Society*, sociedade literária dedicada à ficção científica

ZN - Zona Neutra (série *O homem do Castelo Alto*)

SUMÁRIO

Introdução	14
I - Diegesis de <i>O homem do Castelo Alto</i>	18
1. A narrativa literária de <i>O homem do Castelo Alto</i>	19
1.1. História contrafactual como construção ficcional	19
1.1.1. <i>We are not in Kansas anymore</i> : a realidade alternativa concebida por Dick	22
1.1.2. A vitória do Eixo como mote de história contrafactual	23
1.2. <i>O homem do Castelo Alto</i> , 1984, outras distopias e a crítica da realidade através da narrativa contrafactual distópica de Dick	26
1.3. <i>O gafanhoto torna-se pesado</i> : Metaficção em <i>O homem do Castelo Alto</i>	30
1.4. Personagens	32
1.5. Contexto histórico: a primeira metade do século XX	33
1.6. O <i>I Ching</i> em <i>O homem do Castelo Alto</i>	37
1.7. Gêneros e subgêneros literários em <i>O homem do Castelo Alto</i>	41
1.7.1. O gênero da ficção científica em Philip K. Dick	41
1.7.2. Distopia como percepção do mundo de <i>O homem do Castelo Alto</i>	43
1.7.3. A categorização de uma história: Por que discutir gêneros literários?	44
2. A narrativa audiovisual de <i>O homem do Castelo Alto</i>	46
2.1. Trama e subtramas da série	47
2.1.1. Personagens	49
2.2. Música, imagens e significados: a abertura de <i>O homem do Castelo Alto</i>	51
2.2.1. <i>Edelweiss</i> , um sentimento de liberdade	52
2.2.2. Signos nazistas projetados sobre símbolos do poderio estadunidense	56
2.3. Ambientação de uma realidade alternativa na década de 1960	61
II - Ficção seriada via <i>streaming</i>: nova configuração de produção, distribuição e consumo de produtos audiovisuais na internet	65
1. A ficção seriada nas plataformas de <i>streaming</i> e os novos hábitos de produção, distribuição e consumo do conteúdo midiático	66
1.1. Algumas definições e conceitos acerca de <i>streaming</i>	67

1.1.1. O conceito <i>video on-demand</i> -----	70
1.1.1.1. Como o <i>VOD</i> afetou a estrutura do mercado audiovisual -----	71
1.1.2. <i>Binge-watching</i> : a tendência que moldou uma nova forma de consumo -----	72
1.2. O contexto que levou à mudança -----	74
1.2.1. A evolução dos dispositivos -----	76
1.2.2. Surge um novo modelo de negócio -----	77
1.3. Produção original nas plataformas de <i>streaming</i> -----	79
1.4. Algoritmos de sugestão e a cultura do <i>dataism</i> no <i>streaming</i> -----	81
1.5. Esquematização gráfica do mercado de <i>streaming</i> -----	85
1.5.1. O novo contexto esquematizado -----	86
1.6. Percepção de certas tendências para o mercado das plataformas de fluxo -----	88
2. Adaptação midiática nesse novo contexto: do livro de dick à série do <i>Prime Video</i> -----	93
2.1. Uma série pensada para o <i>streaming</i> -----	94
2.2. Comparação entre os temas do livro e da série -----	95
2.2.1. A influência do <i>I Ching</i> -----	97
2.2.2. A presença de Hitler em ambas as narrativas -----	98
2.3. A fidelidade no cerne da adaptação -----	99
Considerações Finais -----	104
Discussão acerca dos resultados da pesquisa -----	106
Referências -----	110
Conteúdo audiovisual -----	110
Figuras -----	110
Fonografia -----	110
Notícias em veículos de imprensa -----	111
Obras bibliográficas -----	111
Verbetes -----	114

INTRODUÇÃO

Adaptações de obras literárias para diferentes mídias é praxe da indústria midiática e de entretenimento desde o início do século XX, quando do surgimento de novas tecnologias de mídia, como o cinematógrafo¹, dos franceses Auguste e Louis Lumière ou o quinetoscópio² do estadunidense Thomas A. Edison. É sempre discutível, então, o quão benéfica pode ser a transposição/adaptação de mídia para a popularidade e posterioridade de uma obra literária. *Dom Quixote*, de Cervantes, por exemplo, foi adaptado pela primeira vez para o cinema já em 1903³, alguns poucos anos depois da criação dessa mídia. Desde então, diversos filmes baseados na *magnum opus* do romancista espanhol foram produzidos, apresentando a história de Quixote e Sancho para aqueles que não teriam acesso ao texto original, seja pelo aspecto econômico ou cultural. Recentemente, o diretor estadunidense Terry Gilliam finalizou sua versão da obra, que levou mais de vinte anos para ser realizada⁴, o que revela que a obra de Cervantes continua sendo fonte para a produção audiovisual. De modo a se confirmar sua importância, somente em 1997 cerca de trinta e quatro obras audiovisuais adaptas da história do *cavaleiro da triste figura*⁵ foram apresentadas durante o festival espanhol *Cervantes in Images*, (STAM, 2005, p. 37).

Outro autor cujas obras são fonte para produtores audiovisuais é o estadunidense Philip K. Dick. O pesquisador e escritor britânico Adam Roberts (2018, p. 468) entende que é Dick é daqueles autores cuja relevância e obra devem ser tratadas em “maior extensão” que demais autores de ficção científica em estudos que se debruçam sobre o gênero literário “pois

¹Do francês *cinématographe*, máquina de projeção de imagens criada pelos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière em 1895. Vem daí o termo *cinema*. Adaptado de *cinématographe*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/technology/Cinematographe>. Acesso em 03/09/2020. Para Machado (1997, p. 50) é “um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário” aludindo ao termo como genérico, não apenas à máquina desenvolvida por Louis e Auguste.

²“O quinetoscópio de Edison era um “aparelho de projeção cinematográfica com visor individual” (MACHADO, 1997, p. 97)

³*Les Aventures de Don Quichotte de la Manche* foi produzido pelos cineastas franceses Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet entre 1902 e 1903. Traduzido e adaptado de *Les Aventures de Don Quichotte de la Manche*, do portal *Centro Virtual Cervantes*, disponível em <cvc.cervantes.es/artes/cine/celuloide/filmografia/les_aventures.htm>. Acesso em 03/09/2019

⁴Gilliam iniciou a produção do filme em 1998. Após vários incidentes com a produção, incluindo troca de atores e paralisação das filmagens, o filme foi finalmente concluído em 2017 e exibido em 2018. Adaptado de <nytimes.com/2017/06/05/movies/terry-gilliam-don-quixote-finishes-shooting.html>e <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/apos-quase-30-anos-terry-gilliam-exibe-sua-epopeia-sobre-dom-quixote.shtml>. Acesso em 24/05/2019

⁵Do espanhol *El Caballero de la Triste Figura*, alcunha utilizada por Sancho para descrever Quixote no primeiro volume da obra de Cervantes. Adaptado de LO RÉ, A.G., *A reply to P. E. Russell's comments on the expression “El Caballero de la Triste Figura”*. *Bulletin of the Cervantes Society of America* 8.2: 225-30. The Cervantes Society of America, 1988. Neste ensaio, Lo Ré questiona a interpretação de Russell acerca da tradução proposta para o apelido de Quixote pelo tradutor original de *Don Quixote*, *Parte I* em língua inglesa, Thomas Shelton, em 1612

pode muito bem ser o mais importante escritor de FC⁶ do século”. Dick escreveu várias obras do gênero, a se destacar *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de 1968, adaptada para o cinema em 1982 pelo britânico Ridley Scott sob o título de *Blade Runner*. Observa-se na obra de Dick a utilização da narrativa distopia para a construção dos mundos imaginários nos quais ambienta suas histórias. Em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, Dick descreve uma sociedade distópica, centrando a narrativa na São Francisco⁷ de 1992⁸, totalmente dominada por grandes conglomerados empresariais, miséria e uma vida de submundo para as camadas mais pobres da população. São apresentados uma espécie de andróides proibida de circular na Terra e um caçador de recompensas chamado Rick Deckard, cujo trabalho é perseguir tais máquinas entre os becos da decadente São Francisco (DICK, 2017). A narrativa distópica se dá em meio a um cenário típico da ficção científica escrita durante os anos 1960 (ROBERTS, 2018, p.451-510).

Outra obra que pode ser classificada como distópica na bibliografia de PKD⁹ é *O Homem do Castelo Alto*. Pode-se dizer que nessa obra Dick utilizou-se da construção narrativa de uma história contrafactual para criar a ambientação do livro. A história contrafactual é um conceito inicialmente usado como metodologia proposta para a historiografia, já que seria aplicada a estudar conjunturas historiográficas virtuais, ou seja, como acontecimentos reais poderiam ter sido diferentes se certos fatos ocorressem de uma maneira distinta do factual (BLACK; MacRAILD, 2017, p. 124-6). Na Academia de História, esta praxe de estudos teve certo destaque nos anos 60 (BLACK; MacRAILD, 2017, p. 124). No entanto, pode-se aventar que, por se tratar de um estudo imaginativo, pouco poderia contribuir ao entendimento do passado. A história contrafactual fora, de certa forma, abraçada pelas narrativas ficcionais, já que a ficção não possui compromisso com o histórico factual, podendo se perder no imaginativo, na pura fabulação.

Publicado originalmente em 1962, *O Homem do Castelo Alto* foi o primeiro trabalho de Dick reconhecido fora das páginas das *pulps*¹⁰; em 1963 fora agraciado com o

⁶Acrônimo para ficção científica

⁷No filme de 1982 a cidade retratada é Los Angeles e não São Francisco, como na obra original de Dick

⁸Nas primeiras edições do livro, a data era 1992, porém edições posteriores do livro adaptaram a data para 2021 (DICK, 2018)

⁹Acrônimo para Philip Kindred Dick

¹⁰As revistas *pulps* eram publicações impressas em papel de baixa qualidade, com preços módicos e apelo popular, na qual eram publicados contos de ficção científica, fantasia, suspense ou terror, etc. Dentre as mais lembradas estão a *Amazing Stories* e a *Weird Tales*. Das *pulps* saíram autores como H. P. Lovecraft, Robert E. Howard e Philip K. Dick (ROBERTS, 2006, p. 51)

prêmio Hugo¹¹ de melhor romance, uma das mais celebradas honrarias da literatura de ficção científica (CARRÈRE, 2016, p. 70).

Em *O Homem do Castelo Alto*, um *momento-chave* na História¹² ocorre de uma maneira distinta do factual, o que leva a um sem-número de alterações na historiografia findando a Segunda Guerra Mundial¹³ com as potências do Eixo¹⁴ vitoriosas. Nessa via imaginativa, o *Reich* Alemão e o Império Japonês vivem um estado de tensão, semelhante ao contexto da Guerra Fria¹⁵ (DICK, 2009).

Em 2015, a obra *O Homem do Castelo Alto* foi adaptada para uma série de dez episódios¹⁶ distribuída de forma *on-demand*¹⁷, produzida por Ridley Scott e Frank Spotnitz para o *Amazon Studios* e distribuída no serviço de *streaming*¹⁸ *Prime Video*, ambas empresas da gigante varejista estadunidense *Amazon*.

Constata-se, na última década, a expansão de uma nova maneira de se produzir, distribuir e consumir conteúdo audiovisual. Como se discutirá no desenvolvimento deste texto, é aspecto basilar dessas plataformas de *streaming* o aspecto *on-demand*, o que faz com que o conteúdo esteja disponível sem a necessidade de haver uma programação como na transmissão tradicional de TV, além de ser prática comum para produtos seriados nestas plataformas a disponibilização de todos os episódios de uma temporada simultaneamente, fazendo com que o consumidor tenha a possibilidade de consumir de forma mais célere o conteúdo de uma série inédita que no modelo anterior, assimilando de uma maneira totalmente diferente a narrativa ficcional, dada aí a mudança na forma de consumo¹⁹. Também

¹¹O *Hugo Awards* é um dos inúmeros prêmios anuais oferecidos pela *World Science Fiction Society (WSFS)*. Os prêmios são concedidos por realizações notáveis em ficção científica ou fantasia científica. Iniciado em 1953, a premiação tem esse nome em homenagem a Hugo Gernsback, fundador da *Amazing Stories*, a primeira revista exclusivamente de ficção científica. Traduzido e adaptado de *Hugo Award*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/art/Hugo-Award>. Acesso em 29/05/2019

¹²Acerca de tal evento, discutir-se-á no primeiro capítulo da parte I desta Dissertação

¹³No mundo real, de 1939 a 1945; em *O Homem do Castelo Alto* o conflito se encerra em 1947, com a capitulação dos EUA (DICK, 2009, p.12)

¹⁴Também conhecido como *Pacto Tripartite*, foi a aliança militar estratégica entre a Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini e o Japão de Hiroito firmado em setembro de 1940, resultante de tratados anteriores como o *Pacto Anticomintern*, de 1936 e do *Pacto de Aço*, de 1939 (KERSHAW, 2015, p. 256; 270; 278; 316;), informações adicionais retiradas de *The Avalon Project: Three-Power Pact*, portal da Universidade de Yale que contém a íntegra do pacto entre as potências do Eixo. Disponível em <<http://avalon.law.yale.edu/wwii/triparti.asp>>. Acesso em 28/05/2019

¹⁵Contexto de polarização ideológica protagonizado pelos EUA e URSS entre 1946 e 1991 e conhecido por tal alcunha pelo fato dessas duas potências evitarem o conflito direto devido ao inimaginável poderio bélico sob o controle de ambas (HOBSBAWM, 1995, p. 224)

¹⁶A série foi renovada pela *Amazon* por mais três temporadas, resultando em quarenta episódios na totalidade e tendo sido concluída em 2019 após o encerramento da história a ser contada

¹⁷Conceito discutido no *Capítulo 1* da 2ª parte deste texto

¹⁸Idem

¹⁹Obviamente, essa lógica de consumo total não é consenso no *streaming*, há plataformas, como o *Disney+*, que optam por distribuir semanalmente os episódios. No decorrer desta pesquisa, serão abordadas as duas vertentes de transmissão de

o produtor tem novas possibilidades de formatar seu produto vide esta nova realidade. Isto se dá pela mudança na maneira de distribuição, possibilitada pelo avanço das tecnologias de mídia e por meio das plataformas de *streaming*.

É objetivo do derradeiro segmento desta pesquisa traçar um caminho analítico de como se deu o processo de adaptação midiática na qual a narrativa de *O Homem do Castelo Alto* foi submetida, tendo em vista tanto as temáticas literárias presentes na obra de PKD quanto a configuração de produção, distribuição e consumo de produtos audiovisuais seriados disponibilizados via *streaming*.

Para que se possa aprofundar as temáticas e conceitos que se apresentarão neste texto dividir-se-á esta dissertação em duas partes, cada qual com dois capítulos de discussão, como se explana a seguir:

A primeira, “Diegesis de O Homem do Castelo Alto”, abordará as narrativas tanto da série audiovisual “O Homem do Castelo Alto” quanto do livro da qual se origina. Posteriormente, em “Ficção Seriada Via *Streaming*: Nova Configuração de Produção, Distribuição e Consumo de Produtos Audiovisuais na Internet”, contextualizar-se-á o novo cenário, apresentando conceituações de *streaming* e *video on-demand*, com o fim de diferenciar tais termos, as características das plataformas de fluxo, o uso da ciência de dados e a produção original de tais plataformas. Também integra essa segunda parte a análise do processo de adaptação da obra de Dick para a série homônima.

No propósito de se fazer cumprir a demanda científica desta pesquisa, elenca-se o método da *Hermenêutica de Profundidade*, descrito pelo pesquisador estadunidense radicado no Reino Unido, John B. Thompson, como principal referencial metodológico. Em sua obra *Ideologia e cultura moderna* (1995, p. 365), Thompson divide a metodologia da *Hermenêutica da Profundidade* em três etapas, sendo *análise sócio-histórica*, a contextualização em torno do objeto proposto; a *análise formal ou discursiva* a aplicação de outras metodologias à aferição do objeto e, enfim, a *interpretação/re-interpretação* como o resultado das duas fases anteriores à pesquisa, de forma com que haja uma desconstrução do objeto em análise e, posteriormente, sua reconstrução teórica junto das contribuições do trabalho e seus resultados. Desta forma, tal é a linha metodológica desta Dissertação.

conteúdo audiovisual em série, já que ambas impactam diretamente na forma do receptor assimilar o conteúdo consumido e nas relações mercadológicas que se dão na nova configuração do mercado de mídia audiovisual

I

DIEGESIS DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

1. A NARRATIVA LITERÁRIA DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Neste primeiro capítulo da Dissertação, *O Homem do Castelo Alto* de Philip Kindred Dick será abordado como parte do percurso analítico para avaliar como se deu seu processo de adaptação à série homônima produzida pelo *Amazon Studios* e distribuída via *streaming* pelo *Prime Video*. Para tanto, as temáticas presentes na obra literária aqui serão discutidas, como a construção de uma realidade alternativa, a relação do *I Ching* com a escrita e a narrativa, o contexto histórico no qual Dick concebeu o livro e, por fim, abordar-se-ão o gênero de ficção científica e o subgênero de distopia que normalmente caracterizam *O Homem do Castelo Alto*. De igual forma é feita a análise da série no segundo capítulo desta primeira parte e os resultados desses dois capítulos iniciais serão colididos no derradeiro capítulo da parte II da Dissertação, o qual aborda o processo de adaptação.

É possível perceber que Philip K. Dick apresenta em *O Homem do Castelo Alto* sua própria concepção da realidade e, a partir dela, usa da construção narrativa para questionar o papel do indivíduo e sua mente singular no arranjo do que é real e daquilo que não é, já que esse entendimento varia de acordo com a percepção única de cada indivíduo. Para Dick, a realidade não é apenas mutável a depender do observador e sua própria cognição, mas também não é confiável, pois nossa mente também não o é.

1.1. HISTÓRIA CONTRAFACTUAL COMO CONSTRUÇÃO FICCIONAL

No quarto capítulo de *The Alternative History: Reconfiguring Historical Time*, Karen Hellekson discorre sobre *O Homem do Castelo Alto* e sua relação com as narrativas de história alternativa, as quais são foco do texto de Hellekson. Segundo ela, “histórias alternativas jogam com a história, dizendo coisas que não sabemos se são verdade ou não²⁰” (2001, p.69). Dessa forma, uma construção de história alternativa lança mão do contrafactual, isto é, da interpretação alternativa da História, para compor uma trama de ficção.

Em *O Homem do Castelo Alto*, Philip K. Dick tece um presente alternativo - já que a trama se desenrola no início dos anos 1960, quando também de sua publicação no mundo real. Isto é, Dick produz uma história na qual há uma realidade semelhante à nossa, mas que num dado *momento-chave* o fluxo da História se altera, fazendo com que a narrativa

²⁰Tradução livre de “Alternate histories play with history, saying that things we know to be true are not true”

presente no livro siga cada vez mais um caminho divergente da realidade historiográfica.

Karen Hellekson (2001, p. 11) chama este *momento-chave* de *nexus event*:

História nexus é uma história alternativa que se concentra em um ponto crucial da história, como uma batalha ou assassinato, em que algo diferente acontece e muda o resultado. Eu chamo esse ponto crucial ou acontecimento de "evento nexo". O evento alterado não precisa ser algo historicamente significativo ou grande; na verdade, às vezes as histórias alternativas mais interessantes são aquelas que exploram mundos radicalmente diferentes que resultaram de um evento extremamente pequeno ou esquecido que se tornou uma bola de neve²¹

Esta é uma característica de histórias literárias que se aproveitam de um conceito proposto como método historiográfico: a história contrafactual.

Como previamente descrito na introdução desta Dissertação, a história contrafactual é um exercício imaginativo que elenca um fato histórico marcante, destaca um *momento-chave* de tal acontecimento que serve como um ponto de ruptura entre a História e uma narrativa imaginária, criando um desdobramento alternativo para o evento em si - a pergunta fundamental do contrafactual é “e se...?”.

Como método “alternativo” da História, serviria para se avaliar como certas decisões poderiam tecer rumos diferentes aos acontecimentos, promovendo um entendimento talvez mais elaborado em torno dos eventos. Isso se vê, por exemplo, em *The pity of war* (1999), do historiador escocês Niall Ferguson, obra na qual o autor analisa como seria o mundo se o império britânico nunca tivesse participado da Primeira Guerra Mundial (1914-18). Em *Studying History* (2017, p.124-7), os historiadores britânicos Jeremy Black e Donald MacRaild discutem brevemente sobre esta vertente do estudo em História. Segundo eles, a história contrafactual começou a se popularizar por ser utilizada pela *Ciclometria*²² como uma forma de aplicar a teoria econômica no estudo do passado. Há, como Black e MacRaild (p.126) afirmam, muita discordância na Academia sobre a aplicação do método contrafactual ao estudo da História; mas também admitem que aquilo que não ocorreu tem sua

²¹No original, em inglês: “The nexus story is an alternate history that focuses on a crucial point in history, such as a battle or assassination, in which something different happens that changes the outcome. I call this crucial point or happening a “nexus event.” The changed event need not be something historically significant or big; in fact, sometimes the most interesting alternate histories are those that explore worlds radically other that resulted from an extremely minor or forgotten event that snowballed”

²²Tradução do termo em inglês *Cyclometrics*. Também conhecida por *new economic history*. Na definição da *Encyclopædia Britannica*: “Aplicação da teoria econômica e análise estatística ao estudo da História. Desenvolvida por Robert W. Fogel e Douglass C. North, que foram agraciados com o Nobel de Economia de 1993 por seu trabalho. Em *Time on the Cross*, de 1974, Fogel usou da análise estatística para examinar a relação entre a política da América escravista e seu lucro. North estudou a conexão entre o mercado econômico e instituições jurídicas e sociais como o direito de propriedade em trabalhos como *Structure and Change in Economic History*, de 1981”. Traduzido e adaptado do verbete *cyclometrics* da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/topic/cyclometrics>, acesso em 25/03/2020

validade, já que “poderia ter ocorrido” e, perguntando-se “o que aconteceria se...?”, poder-se-ia trazer luz a facetas daquilo que realmente aconteceu.

No entanto, não é pelo âmbito da História que se preza o contrafactual nesta pesquisa; é, na verdade, por sua aplicação na ficção, como linha narrativa da construção de uma história imaginária. Nesse sentido, o contrafactual pode ser também descrito como história alternativa, um subgênero literário tido como parte do gênero da ficção científica (HELLEKSON, 2001; ROBERTS, 2006). Se na História, a construção contrafactual é usada para se avaliar mundos possíveis, na ficção é um recurso de composição que apresenta uma realidade distinta da que se conhece para que nela se construa o próprio relato ficcional, podendo-se desenvolver daí uma visão crítica da realidade a partir dessa construção imaginária.

Seguindo a premissa de construir uma ambientação alternativa para uma história de ficção, há várias maneiras de fazê-lo. Robert E. Howard concebeu a *era hiboriana* como um passado distante do presente factual para ambientar suas histórias *pulp*, principalmente protagonizadas por Conan, o bárbaro, sua mais célebre criação (HOWARD, 2017). Nesse caso, trata-se de um passado tão distante, inacessível, no qual não há a correlação de uma história contrafactual provinda da factual; mesmo assim o é. Trata-se da corrupção da História, adicionando fatos falsos que guiaram a narrativa de uma história de ficção. Não há claramente, porém, a definição do *momento-chave* em que a história altera a História nos contos de Howard.

De mesma sorte, podemos nos fiar em *Novembro de 63*, de Stephen King. Neste texto, King apresenta um futuro alternativo anti-utópico²³ para a História factual quando seu protagonista, Jake Epping, volta no tempo e impede o assassinato do presidente John F. Kennedy em novembro de 1963. Este futuro alternativo distópico ocorre exatamente pelo fato de Epping ter conseguido voltar do seu tempo presente (2013) para os fins da década de 1950²⁴ e, após uma série de acontecimentos, retornar ao presente tendo impedido o assassinato de

²³Outra denominação usada para distopia é a anti-utopia, já que o conceito é inverso ao de uma utopia. Retirado e adaptado de *Utopia*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/topic/utopia>. Acesso em 07/06/2020

²⁴No livro, Epping retorna exatamente no dia 09 de setembro de 1959, tendo que esperar o caminhar dos anos naturalmente até 1963 para impedir que Kennedy seja morto. Este foi um artifício de roteiro usado por King para que a jornada de Epping fosse mais complicada que simplesmente ter uma máquina do tempo e viajar pelo tempo livremente. Há, no livro, uma fenda temporal que liga o presente àquele dia de setembro de 59, e sempre que ela é utilizada, volta-se a aquele exato momento no tempo-espço. Mesmo que fique anos no passado, quando volta ao presente pela fenda temporal, apenas alguns minutos se passaram no presente e, se ele retorna mais uma vez ao passado, reseta todas as alterações que fez em sua primeira viagem, o que acaba por resolver todo o problema que foi causado por salvar JFK (KING, 2013)

JFK²⁵. O presente é totalmente diferente daquele que Epping deixou; deu lugar a um futuro distópico no qual uma guerra nuclear dizimou o planeta e há fome e desespero por todo lado (KING, 2013). Diferente dos contos de Howard, na obra de King é mais fácil de se identificar o *momento-chave* que mudou a História na trama: ao impedir Kennedy de ser morto em Dallas, Epping desencadeou uma série de ações que levaram a uma realidade alternativa. Stephen King maneja do contrafactual para apresentar um futuro alternativo distópico que é consequência dos atos de seu protagonista e é ele quem deverá consertar tais erros para que a História siga seu rumo “natural”; neste caso, retornar mais uma vez ao passado e deixar Kennedy morrer.

No entanto, há tramas nas quais a história contrafactual é, na verdade, apenas uma ferramenta que o autor ou autora utiliza para ambientar a história que quer contar. É desta maneira que Philip K. Dick aplica o contrafactual para compor um mundo no qual nazistas e japoneses venceram a guerra e se estabeleceram como grandes potências mundiais (DICK, 2009); também é desta forma que George Orwell compõe o mundo dividido em três potências sempre em guerra em *1984* - mesmo que o ponto de ruptura da trama *orwelliana*²⁶ com a realidade seja mais difícil de se apontar pela própria natureza do mundo ali apresentado (ORWELL, 2021).

1.1.1. *WE ARE NOT IN KANSAS ANYMORE*: A REALIDADE ALTERNATIVA CONCEBIDA POR DICK

Assim como Dorothy contou ao seu Totó²⁷, o leitor se vê diante de uma narrativa que descortina um novo mundo. PKD apresenta uma realidade na qual as potências do Eixo saíram vencedoras da Segunda Guerra Mundial em 1947, no chamado *Dia da Capitulação*, resultado da derrota da URSS em 1941 e, posteriormente, da anexação do Havaí pelos japoneses, ao derrotarem os EUA (DICK, 2009, p.12). O *momento-chave* - ou seja, ponto de ruptura com o factual - construído por Dick se dá no assassinato do presidente estadunidense

²⁵ Acrônimo de John Fitzgerald Kennedy

²⁶ Convencionou-se chamar de *orwelliana* situações que se assemelham à trama das histórias de George Orwell, com destaque para *1984*. O jornal britânico *The Guardian* publicou em novembro de 2014 *Do you really know what 'Orwellian' means?*, artigo escrito por Sam Jordison que aborda o significado e a falta de compreensão ao se usar o termo *orwelliano*. Disponível em <theguardian.com/books/booksblog/2014/nov/11/reading-group-orwellian-1984>. Acesso em 08/04/2021

²⁷ Ao se perceber em Oz, Dorothy diz ao seu cachorrinho “Toto, I have a feeling we’re not in Kansas anymore”. A frase, desde então, é um clichê para designar um lugar inesperado para protagonistas ficcionais. Ao lermos *O Homem do Castelo Alto*, certamente sentimos que não mais estamos no Kansas. Retirado e adaptado do verbete *not in Kansas anymore*, do *Wiktionary*, disponível em <en.wiktionary.org/wiki/not_in_Kansas_anymore>. Acesso em 13/06/2019

Franklin Delano Roosevelt em 1933 na cidade de Miami (DICK, 2009, p.80). Tal atentado à vida de Roosevelt realmente ocorreu, no dia 5 de fevereiro de 1933, naquela mesma cidade do estado da Flórida, quando o ítalo-americano Giuseppe Zangara abriu fogo contra o comício do presidente. No histórico-factual, FDR²⁸ sobreviveu ao atentado; quem não teve tal sorte foi o prefeito de Chicago, Anton Cermak²⁹.

Este deve ser, então, o *momento-chave* que Dick escolheu para que a história de *O Homem do Castelo Alto* e a História tomassem caminhos divergentes. A partir daí o mundo do livro adentra uma linha temporal única que avança num crescente “paralelo ao real”. Sem o que teria sido o governo Roosevelt e políticas como o *New Deal*³⁰, os EUA não conseguiriam se recuperar da grande crise econômica que assolava o mundo desde 1929³¹ e ficariam enfraquecidos no contexto de guerra que viria, sendo derrotados pelas potências do Eixo em 1947 (DICK, 2009, p.80).

O ano é 1962 e somos apresentados a três novos territórios: os Estados Americanos do Pacífico³², onde outrora era a costa oeste dos EUA e cuja capital é São Francisco; o Grande *Reich* Alemão nas terras do que fora a costa leste, tendo Nova Iorque como capital; por fim, ao centro dos antigos EUA dá lugar aos Estados das Montanhas Rochosas, uma espécie de terra de ninguém, cujos habitantes são fugitivos das áreas nazistas e japonesas ou viajantes de ambos os lados (DICK, 2009).

1.1.2. A VITÓRIA DO EIXO COMO MOTE DE HISTÓRIA CONTRAFACTUAL

Há um imaginário em torno do nazismo e da Segunda Guerra presente principalmente na cultura ocidental. O grande mal fora derrotado numa aliança - que logo após se tornaria improvável - entre a União Soviética e os Estados Unidos³³. Sabe-se quem são os vilões da guerra e quem são os *mocinhos*, como num datado filme de faroeste. É uma espécie de nostalgia da grandiosidade da Guerra em todos os sentidos, principalmente naquele

²⁸ Acrônimo para Franklin Delano Roosevelt

²⁹ Traduzido e adaptado de *This day in History - February 15 - FDR escapes assassination attempt in Miami*, do portal *History*, disponível em <history.com/this-day-in-history/fdr-escapes-assassination-in-miami>. Acesso 22/06/2020

³⁰ Conjunto de medidas tomadas pela administração Roosevelt na década de 1930 a fim de combater o caos econômico causado pela crise de 1929 (ver nota seguinte) e que tiveram papel importante na recuperação dos EUA (HOBSBAWM, 1995, p.105,109)

³¹ Em outubro de 1929, ocorre a quebra da bolsa de Nova Iorque, o que desencadeou uma extrema perda de valores de papéis acionários e uma crise econômica mundial cujos desdobramentos podem ser percebidos também no surgimento de governos autoritários e no estouro da Segunda Guerra (HOBSBAWM, 1995, p.103-5; KERSHAW, 2015, p.157-9)

³² Na série, tais territórios são chamados de Estados Japoneses do Pacífico ou *Japanese Pacific States*, no original

³³ Obviamente não são as únicas nações que lutaram contra o Eixo, mas as que se destacam como as grandes vencedoras e que, sem as quais, talvez o rumo das coisas pudesse ter sido bem diferente, se o contrafactual também valer às notas de rodapé

sentimento primal de *estar do lado certo* que perpassa por toda cultura popular dos EUA e reflete em boa parte do mundo, dada sua *influência* cultural.

Em 1968, o comediante estadunidense Mel Brooks dirigiu *The producers*³⁴, comédia sobre um musical que evoca o nazismo para durar apenas uma noite na Broadway, fazendo com que seus produtores lucrem em cima do fisco. Antes disso, em 1940, ainda durante a Guerra - e antes dos ianques entrarem no conflito -, Chaplin fez chacota de Hitler em *O grande ditador*³⁵, como Adenoid Hynkel, uma corruptela mais bestializada do então mandatário do *Reich* Alemão. Há, já mais a frente, o ator suíço Bruno Ganz em *Der untergang*³⁶, numa visceral interpretação de Hitler entocado em seu *bunker* berlinense enquanto os soviéticos se aproximam da cidade em 1945. A temática da Segunda Guerra é quase um subgênero cultural por si, inserindo-se nos mais diversos meios de difusão cultural.

Na tese de doutoramento em História *O Reich de Mil Anos - O Imanário Conspiratório da Sobrevivência Nazista após a Segunda Guerra Mundial*, o historiador Marcos Eduardo Meinerz traz uma revisão de obras que têm como mote o eixo vencendo a Guerra. O autor vai além, descreve as inúmeras produções que discutem a existência de uma conspiração secreta dos nazistas ainda hoje. Naturalmente, cita *O Homem do Castelo Alto* em seu texto. Segundo Meinerz (2018, p.113) há obras que retratam a alteração do passado como secreto, como uma vitória aliada mas com a sobrevivência e fuga de Hitler “diferentemente de obras como ‘The Man in the High Castle’, ‘The Iron Dream’, ‘The Berkut’ e ‘Operação Lúcifer’, em que o passado é alterado”. Assim, percebe-se que em Dick, há o uso da história contrafactual para compor um passado alternativo que contribua para aquela narrativa literária. Mesmo que haja tais obras em que o contrafactual seja mais sutil e não exista uma alteração tão grande da História, há um imaginário acerca do que *teria sido* se os rumos da Guerra fossem outros. Esse exercício imaginativo é caro à ficção, dele surgem dos mais diversos desdobramentos de histórias a serem contadas.

É nesse ponto que se percebe como o conceito de história contrafactual acabou por servir não raramente ao campo da ficção que o da História. Embarcar em mundos imaginativos, sejam eles utópicos, distópicos ou apenas diferentes, é algo que instiga o leitor

³⁴No Brasil foi chamado *Primavera para Hitler*. Referência: *The producers* [filme]. Dir. Mel Brooks. Embassy Pictures. Estados Unidos da América, 1968. 88mins.

³⁵*The great dictator* [filme]. Dir. Charlie Chaplin. United Artists. Estados Unidos da América, 1940. 124mins.

³⁶No Brasil teve o título de *A queda - os últimos dias de Hitler*. Referência: *Der untergang* [filme]. Dir. Bernd Eichinger. Constantin Films. Alemanha; Itália; Áustria 2004. 155mins.

ou espectador de um produto cultural assim concebido. Jô Soares em *O homem que matou Getúlio Vargas*³⁷, de 1998, apresenta a biografia de Dimitri Borja Korozec, um assassino bósnio que, após uma vida de desventuras na Europa, se vê no Brasil e mata o presidente Vargas com um tiro no coração naquela madrugada de 24 de agosto de 1954. Repleta de comédia e dos costumes da sociedade carioca dos anos 40 e 50, a obra de Soares descreve uma realidade levemente alterada, um país *paralelo* ao real mas que tece semelhanças e, assim, faz o leitor se conectar à história. De igual modo, Dick tece uma realidade distinta do mundo e leva seu leitor a acompanhar a vida de alguns personagens que se veem presos naquele mundo impossível e repulsivo, mas que existe enquanto as páginas estão abertas.

Uma faceta da crítica à sociedade que se encontra em histórias que se utilizam do contrafactual pode ser vista no quadrinho *The Multiversity: Mastermen vol. 1*. Lançado em abril de 2015 pela editora estadunidense *DC Comics* e escrito pelo roteirista escocês Grant Morrison, *Mastermen* apresenta um mundo que, assim como em *O Homem do Castelo Alto*, os nazistas venceram; ao invés da morte precoce de Roosevelt e seus desdobramentos como no livro de PKD, nesta HQ³⁸ a nave que trazia o bebê de Krypton caiu na Alemanha nazista ao invés do Kansas, como nas histórias convencionais do Superman (MORRISON, 2015).

Mastermen foi lançada como parte da série em quadrinhos *The Multiversity*, cuja cada uma das nove edições da série abordava um universo paralelo a aquele tradicional dos personagens da editora. Em certa edição há o Superman da *Terra-23*, que é um homem negro e também o presidente dos EUA, baseado em Barack Obama. Na *Terra-26*, o herói principal é o Capitão Cenoura, um amálgama do Superman e do Pernalonga que vive num mundo semelhante ao das animações dos *Looney Tunes*. *The Multiversity* tem como temática, enquanto série, abordar a diversidade do catálogo de personagens da *DC Comics* tanto extrapolando as infinitas terras que a editora criara para abrigar seus personagens em quase noventa anos de publicações quanto também para mostrar personagens mais diversos em etnia, gênero, orientação sexual, etc. Daí o título da série, a aglutinação dos termos *Multiverse* e *diversity*, respectivamente traduzidos como *multiverso* e *diversidade*, abarcando ambas as dimensões pretendidas como temáticas.

³⁷SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

³⁸Acrônimo para *história em quadrinhos*

Mastermen traz a *Terra-10*³⁹ um mundo distópico, no qual Hitler criou o bebê Kal-El que se torna o Overman ao invés do Superman e herdeiro do *Reich*. Após a pequena introdução que apresenta isso, a narrativa é movida para o futuro, dezessete anos depois, com o Overman marchando vitorioso por uma Washington recém-dominada pelos nazistas (MORRISON, 2015). Outro personagem da editora aparece em cena, derrotado; Tio Sam, um dos personagens obscuros da *DC Comics* que vive neste mundo anti-utópico e, junto dos *Combatentes da Liberdade*, trava uma luta infundável contra os nazistas.

Porém, o que parece haver de mais instigantes nessa edição de *Mastermen* é outro salto temporal, para 2015, quando há um ataque *terrorista* em Washington, durante o memorial da Overgirl⁴⁰, prima do Overman morta em combate. O ataque é feito pelo Tio Sam e o grupo de proscritos dos *Combatentes da Liberdade* e o leitor é levado a compadecer ao lado daqueles que realizam o ato tido como terrorista, já que são pessoas dos EUA que, dominados pelo imperialismo do *Reich*, se veem na condição dominados, de oprimidos e, portanto, de resistentes. Nessa construção contrafactual feita por Morrison pode ser divisada uma crítica ao expansionismo político e cultural dos EUA que faz com que grupos terroristas surjam. Em *Mastermen*, Tio Sam e seus rebeldes são esses tais *terroristas* enquanto Overman e os nazistas são uma representação do poderio imperialista e opressor dos EUA. Assim como na obra de Philip K. Dick, o contrafactual de *Mastermen* constrói um mundo imaginário para se questionarem aspectos da nossa própria realidade histórico-conjuntural.

1.2. O HOMEM DO CASTELO ALTO, 1984, OUTRAS DISTOPIAS E A CRÍTICA DA REALIDADE ATRAVÉS DA NARRATIVA CONTRAFACTUAL DISTÓPICA DE DICK

A análise de uma obra de ficção distópica e/ou de realidade alternativa pode evocar outras obras de semelhante orientação, tal como uma das mais célebres delas *1984* (1949), em algum momento. A obra de George Orwell não foi, pois, a primeira a tratar de um mundo alternativo dominado por governos autoritários, povo submisso e células rebeladas. Em *Nós*, de 1924, o autor russo Ievguêni Zamiátin descreve uma sociedade distópica na qual trabalhadores têm números ao invés de nomes, usam uniformes idênticos e têm a vida controlada por um Estado autoritário (ZAMIÁTIN, 2018). Romances distópicos como

³⁹Ou *Terra-X*

⁴⁰Baseada na Supergirl, prima do Superman nos quadrinhos tradicionais da *DC Comics*

*Admirável mundo novo*⁴¹ (de 1932), de Aldous Huxley e *1984* foram influenciados⁴² por *Nós*, ao descreverem futuros anti-utópicos como uma forma de criticar a sua própria realidade. Em *Admirável mundo novo* (HUXLEY, 2014), uma sociedade neo-fascista e em Orwell, uma realidade inspirada na escalada autoritária do regime soviético de Josef Stálin (ORWELL, 2021)⁴³.

O Homem do Castelo Alto melhor se encaixa junto a essas obras citadas que de outras obras mais conhecidas do próprio PKD, por seu tom mais voltado à discussão social e política que advém daquele mundo imaginário que às características mais tradicionais de seus textos como em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, uma história que mistura a literatura *noir* detetivesca com especulações sobre tecnologia e a relação humana com tais avanços (DICK, 2017). Esse livro de Dick se ladeia melhor com, por exemplo, *As cavernas de aço* (1953), do russo-estadunidense Isaac Asimov, obra na qual há a inusitada parceria entre um humano e um andróide, ambos detetives⁴⁴. Acerca dessa questão, Adam Roberts (2018, p. 469) afirma que *O Homem do Castelo Alto* “embora seja hoje uma das novelas mais famosas de Dick, ocupa um lugar inabitual em sua obra”.

Servir-se da história contrafactual para compor uma realidade distópica traz *O Homem do Castelo Alto* para o campo do que Zamiátin, Orwell e Huxley também realizaram: uma crítica a acontecimentos factuais de suas próprias realidades envoltos em uma névoa ficcional. Esta função crítica da ficção pode ser compreendida na definição de Jacques Rancière, sob a qual a realidade deve ser “ficcionalizada a fim de ser pensada” (2009, p. 58).

Dick, ao narrar as tensões entre alemães e japoneses, constrói seu simulacro de Guerra Fria, o que pode ser tomado como uma crítica aos contexto de sua época. Por exemplo, em outubro de 1962 houve a crise cubana, na qual os soviéticos armaram mísseis balísticos na ilha comandada por Castro em resposta aos mísseis alocados na Turquia pelos EUA (HOBSBAWM, 1995, p. 227). Foi tido como um marco na História, já que um

⁴¹No que pode ser chamado de uma distopia travestida de utopia em Huxley

⁴²Em artigo publicado na revista britânica *Tribune* em janeiro de 1946, Orwell traça uma análise da obra de Zamiátin, apontando as semelhanças de *Admirável mundo novo* com *Nós*. Seu próprio livro distópico, *1984*, também apresenta algumas semelhanças com *Nós*. Desta forma, demonstra-se a importância da trama de Zamiátin para a ficção distópica produzida no século XX. (HUXLEY, 2014); (ORWELL, 2021); (ORWELL In: ZAMIÁTIN, 2018); (ZAMIÁTIN, 2018)

⁴³Não se trata, porém, de uma crítica de Orwell ao socialismo democrático nem ao Partido Trabalhista Inglês, como o próprio autor mesmo indica em carta um membro do sindicato estadunidense *United Auto Workers* em 1949 e reproduzida em ORWELL, Sonia; ANGUS, Ian (orgs.). *The collected essays, journalism and letters of George Orwell vol. IV- In front of your nose (1945-1950)*. Londres: Martin Seeker & Warburg Limited, 1968, p.502. Se faz necessária tal pontuação, visto a resignificação que se tenta fazer da obra de Orwell atualmente ao parear os textos do autor com escritos da extrema-direita anti-democrática

⁴⁴ASIMOV, Isaac; Trad. Aline Storto Pereira. *As cavernas de aço*. São Paulo: Aleph, 2020

desdobramento diferente poderia ter “esquentado as coisas” ao gerar uma nova guerra que poderia assolar o planeta - provavelmente, desta vez, um conflito nuclear e, portanto, mais destrutivo e breve. Coube à ficção de PKD abordar a Guerra Fria de um jeito diferente mas que, ainda assim, fosse crítico; aquilo que os nazistas e japoneses estão fazendo na narrativa ficcional nada se tratava do reflexo construído a partir do conflito indireto entre as potências do mundo real, URSS e EUA, que naquele mesmo ano de 1962 protagonizaram dias de tensão devido a questão dos mísseis em Cuba e na Turquia. Vale ressaltar que o episódio das tensões com os mísseis soviéticos alocados na ilha de Castro não tenha sido, de fato, um ponto referencial para Dick, já que se deu em outubro de 1962, mesma data na qual *O Homem do Castelo Alto* fora publicado pela primeira vez pela Putnam, o que não invalida a referência de modo algum.

PKD se apoia na historiografia⁴⁵ para descrever o contexto daquela realidade na qual a Guerra fora vencida pelo Eixo, trazendo os impactos deste acontecimento na sociedade. São descritas tecnologias mais avançadas, como as viagens intercontinentais feitas por foguetes da *Lufthansa* em contrapartida aos aviões da *Pan Am* da realidade nos anos 1960. Dick conjectura que se Wernher von Braun nunca interrompera suas pesquisas com propulsão de foguetes por trocar a Alemanha derrotada por um prolífico asilo nos EUA, poderia muito bem desenvolver um modelo de avião-foguete comercial, que faria viagens entre o território europeu do *Reich* e sua colônia americana em uma pequena parcela do tempo que ainda levam nossos aviões de turbinas *Rolls-Royce*⁴⁶. Em 1984, por sua vez, a tecnologia estagnou-se, devido à escalada do *IngSoc* e do Grande Irmão no que se tornara a Oceania, já que os lemas do partido não condiziam com o progresso (ORWELL, 2021); não há nos anos 1980

⁴⁵Nos *Agradecimentos* de *O Homem do Castelo Alto*, Dick enumera as obras historiográficas que o auxiliaram na escrita do livro, como destaque para *The Rise and Fall of The Third Reich: A History of Nazi Germany*, de William L. Shirer, publicado pela primeira vez em 1960 pela Simon and Schuster; *Hitler a Study of Tyranny*, de Allan Bullock (ed. Harper, 1953); e *The Goebbels Diaries: 1942-1943*, coleção dos diários do ministro da propaganda do *Reich* editada e traduzida por Louis P. Lochner (Doubleday & Company Inc., 1948). Estas obras demonstram a linha historiográfica que Dick traçou para a criação de sua narrativa contrafactual (DICK, 2009, p.7-8)

⁴⁶Na trama de Dick, Wernher von Braun (engenheiro de foguetes prussiano, projetista da arma de guerra nazista V2 e chefe do projeto Apollo da *NASA*) nunca deixou suas pesquisas na Alemanha, o que levou o Estado nazista a desenvolver viagens intercontinentais usando de propulsão de foguetes operados pela empresa de aviação alemã *Lufthansa*, uma forma muito mais eficaz e rápida de se percorrer longas distâncias proposta por Dick em *O Homem do Castelo Alto*. Na realidade dos anos 1960, o voo comercial era realizado, como ainda é feito atualmente, por aviões convencionais, sendo a americana *Pan Am*, ou *Pan American World Airways*, a mais lembrada companhia de aviação do período. Extraído e adaptado de *O Homem do Castelo Alto* (DICK, 2009) e dos verbetes *Wernher von Braun* e *Pan American World Airways* da *Encyclopædia Britannica*, disponíveis respectivamente em britannica.com/biography/Wernher-von-Braun e britannica.com/topic/Pan-American-World-Airways-Inc. Acesso em 02/09/2019

concebidos por Orwell foguetes que cruzam o globo em minutos transportando passageiros nem exploração espacial como há nos anos 1960 de Dick.

No entanto, o sentimento do Winston de *1984* tem certa convergência com certos acontecimentos de *O Homem do Castelo Alto*. Winston recebe a ideologia do *Partido* há tanto tempo que nem se lembra mais e tem fascínio pela história britânica de antes da ascensão do Grande Irmão, o que o leva ao proibitivo bairro dos proletas - a classe baixa apresentada na obra - buscando certas respostas sobre o passado que para ele é mutável de tão volátil. Contrariando seu *bom senso* - construído pela influência do partido -, ele entra em um antiquário, cheio de lembranças do que um dia fora o Reino Unido, um antiquário bem semelhante ao *American Artistic Handcraft Inc.* de Robert Childan, que também se trata de uma loja que desperta a nostalgia sobre um passado inalcançável, já que a dominação da costa oeste pelos japoneses em *O Homem do Castelo Alto* parece não ser reversível, assim como em *1984*.

A diferença está, no entanto, que os clientes de Childan não são os dominados, como alguns membros rebeldes do *Partido* de *1984*; os clientes da *American Artistic Handcraft Inc.* são japoneses da elite, os dominadores, que buscam nesses objetos históricos uma fonte de assimilação com a cultura que dominam. Em *1984*, possuir as peças do antiquário - como um diário para escrita ou um peso de papel de vidro - são atos de rebeldia contra uma dominação que já vem intrínseca no cerne do indivíduo membro do *Partido*; em *O Homem do Castelo Alto*, possuir tais peças é uma forma de reafirmar a dominação àquela população e à sua cultura. O que enoja Robert Childan, mas que acaba por movimentar uma indústria de falsificação de itens desta natureza para suprir esse desejo dos dominadores japoneses pelo colecionismo de *autênticos* itens *americanos*.

Nos Estados Americanos do Pacífico é “mais fácil” ser rebelde que na Oceania de Orwell. A dominação é cultural, espacial e política mas preserva certas liberdades. Talvez as áreas dominadas pelo *Reich* alemão, como Nova Iorque, devem ser mais semelhantes à Oceania de Orwell - ou ainda mais semelhante à *Admirável mundo novo*, de Huxley -, mas é algo que Dick não explora além da superfície no livro, já que o foco se dá nos EAP e nos Estados das Montanhas Rochosas. Em Orwell, o questionamento à realidade é direto, Winston sabe que o Partido muda os registros e, desta forma, altera a percepção do passado, criando uma nova realidade que seja compatível com qualquer nova ideia que seja a atual do *IngSoc*.

Já em *O Homem do Castelo Alto*, o questionamento da realidade perpassa as questões intrínsecas à própria ficcionalidade dos personagens; Juliana, ao se deparar com a *verdade interior* - o hexagrama 61 do *I Ching* - percebe que a realidade que ela mesma se insere pode ser a ficção enquanto o que leu no livro metainserido *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é o real. A realidade, em Dick, não é confiável, como ele mesmo acreditava (ROBERTS, 2018, p. 468).

Em *Nós, Admirável mundo novo*, 1984, *O Homem do Castelo Alto* e em outras obras que apresentam um mundo imaginário anti-utópico há a representação ficcional dos grandes temores da humanidade em determinados contextos históricos. Há, como se sabe, na produção cultural as marcas do contexto factual e da dimensão social nas quais tal produção se insere. A obra de Machado de Assis se faz tão relevante ainda hoje pela técnica de escrita, por seu conteúdo de questionamentos de várias ordens para o nosso tempo e tudo aquilo que ocupa a ciência literária há mais de um século. Mesmo assim, estão suas obras intrinsecamente ligadas ao contexto para o qual foram concebidas. Não há, pois, uma obra machadiana sem Machado e não há Machado sem a realidade na qual ele se inseria - do ponto de vista da inserção do contexto à obra. De mesmo modo, não há *O Homem do Castelo Alto* sem a percepção de Dick sobre sua própria realidade, sobre o que se passava ao seu redor, que o marcava e, por esta ou aquela razão, respingou na sua escrita.

1.3. O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO: METAFICÇÃO EM O HOMEM DO CASTELO ALTO

Algumas construções narrativas contrafactuais ou alternativas têm inseridas em si outras narrativas alternativas, que muitas vezes cumprem o papel de plantar o leitor dentro da história imaginária, já que a narrativa metainserida poderia ser o mundo real representado no contrafactual (HELLEKSON, 2001, p. 35). Philip K. Dick faz isso em *O Homem do Castelo Alto* com *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. Trata-se, pois, de um livro que espelha a própria concepção de *O Homem do Castelo Alto*. *O Gafanhoto* narra um mundo alternativo ao de *Castelo Alto*, no qual os aliados venceram a Guerra e o Eixo fora derrotado. Porém, não é um simulacro do nosso mundo no mundo alternativo de Dick; na verdade os desdobramentos são diferentes: o ataque a Pearl Harbor⁴⁷ não ocorrera em *O Gafanhoto* e Roosevelt fica no cargo

⁴⁷Em 1941, os japoneses atacaram a base estadunidense de Pearl Harbor, no Havaí, fazendo com que os Estados Unidos da América declarassem guerra ao Japão. Itália e Alemanha, então, declaram guerra aos EUA, marcando com isso a entrada dos estadunidenses no conflito em 1941 (HOBSBAWM, 1995, p. 153)

até 1940, quando outro presidente do partido democrata fora eleito⁴⁸ (DICK, 2009, p. 80-1). Na realidade factual, FDR exerce a presidência dos EUA até 1945, quando de sua morte, sendo substituído por seu vice, Harry Truman; em *Castelo Alto*, FDR morre no atentado em 1933. A Itália, em *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, trai o *Reich*, passando para o lado dos aliados, o que ajuda na derrota do eixo (DICK, 2009, p. 98).

Mais que as diferenças entre o mundo real, o de *Castelo Alto* e esse metainserido o que importa é perceber que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* cumpre dois papéis fundamentais na narrativa de PKD:

1 - uma ferramenta de trama sobre a qual personagens irão conversar e com a qual irão interagir e, então, ter reações sobre aquilo; membros da resistência usarão *O gafanhoto* como um objetivo a alcançar, um mundo possível que é melhor que seu real; os nazistas irão banir o livro de seu território, trata-se de uma propaganda subversiva dos rebeldes; Robert Childan, a princípio, despreza, quando sua secretária fala sobre, mas demonstra interesse quando discute sobre o livro no jantar com os Kasoura, o casal japonês que quer impressionar; Juliana Frink se interessa pelo livro ao ponto de ir de encontro ao Homem do Castelo Alto e, assim, obter seu desfecho no hexagrama 61, como se vê mais a frente.

2 - é um espelho ao livro *O Homem do Castelo Alto*. Escrito por Hawthorne Abendsen, *O Homem do Castelo Alto*, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é o reflexo da obra de Dick junto à narrativa; apresenta um mundo alternativo ao que se insere e desperta reações em que o lê. Da mesma forma como Dick escreveu *O Homem do Castelo Alto* consultando o *I Ching* para compor a narrativa e dar vida aos personagens, assim Abendsen o fez, consultando o oráculo do *Livro das Mutações* para conceber sua história alternativa⁴⁹.

Karen Hellekson (2001, p.35) apresenta uma interpretação interessante acerca da relação de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* e *O Homem do Castelo Alto*:

O melhor exemplo deste último propósito⁵⁰ é *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, a história alternativa proibida mencionada em *O Homem do Castelo Alto* (1962). O gafanhoto presume que as potências aliadas venceram a Segunda Guerra Mundial, embora o mundo detalhado em *O gafanhoto* não seja exatamente o nosso mundo. O gafanhoto foi criado por acaso, pois o autor utilizou uma técnica de adivinhação para escrever o livro para ele. Dick

⁴⁸Em *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, quem é eleito é o democrata Rexford Tugwell (DICK, 2009, p. 81), que foi um dos acadêmicos que ajudou Roosevelt na formulação do *New Deal* (nota 27). Retirado de *Rexford Tugwell*, disponível em <britannica.com/biography/Rexford-Guy-Tugwell>. Acesso em 16/05/2021

⁴⁹Mais a frente, nesse mesmo capítulo, abordar-se-ão as relações de *O Homem do Castelo Alto* e o *I Ching*

⁵⁰Ela se refere às histórias alternativas dentro de histórias alternativas: "The alternate history within an alternate history" (HELLEKSON, 2001, p.35)

afirma que o mundo foi criado por acaso e pela consciência individual. Amis⁵¹ alude ao Gafanhoto e Castelo Alto em sua própria história alternativa proibida e fictícia, fazendo uma reverência a Dick e destacando a opressão da estrutura de poder católica⁵².

1.4. PERSONAGENS

A temática *macro* da história aborda um mundo divergente, em que o texto de Dick traz algumas breves explicações, sempre entremeadas à trama e não por meio de uma narrativa cronológica e linear, muito semelhantemente a *1984*, ao descrever o mundo do livro pelos olhos de Winston, Orwell faz com que o leitor receba pequenas doses do que seria uma linha historiográfica que levou o ano de 1984 a ser daquele jeito naquela história. A ambientação do mundo de *O Homem do Castelo Alto* é, portanto, um pano de fundo, uma espécie de junção de elos que compõem a história *micro* do livro, a qual se dá na relação dos personagens e contém o conflito e sua aparente resolução⁵³. O narrador de Dick conhece o que pensam seus personagens, sabe o que lhes aflige e pinça detalhes deles apresentando tudo ao leitor como um guia para acompanhar a evolução desses personagens - os quais elencamos na tabela:

Tabela I - Personagens do livro

Nome	Descrição
Robert Childan	Proprietário da loja de antiguidades <i>American Artistic Handcraft Inc.</i> , em São Francisco; vende tais antiguidades aos dominadores japoneses
Paul e Betty Kasoura	Casal japonês recém chegado à São Francisco. Paul trabalha na <i>Comissão de Inquérito para Planejamento do Padrão de Vida das Áreas com</i>

⁵¹Hellekson se refere a Kingsley Amis, autor de *The alteration*, uma história alternativa na qual a Reforma Protestante nunca ocorreu, Catarina de Aragão e Henrique VIII tiveram um filho e Lutero, reconciliado com a Igreja Católica, se torna o papa Germano. Amis faz uma referência a Dick quando em seu mundo alternativo, um escritor chamado Philip K. Dick escreve *The man in the High Castle*, uma obra metainserida em *The alteration* que fala de um mundo não católico, assim como o Dick real escreve sobre um mundo em que o Eixo venceu (AMIS, Kingsley. *The alteration*. Nova Iorque: The New York Review of Books, 2013)

⁵²Traduzido de “The best example of the latter purpose is The Grasshopper Lies Heavy, the banned alternate history mentioned in Philip K. Dick’s The Man in the High Castle (1962). Grasshopper presumes that the Allied powers won World War II, though the world detailed in Grasshopper is not quite our world. Grasshopper was created by chance, as the author used a divining technique to write the book for him. Dick makes the point that the world was created by chance and by individual consciousness. Amis alludes to Grasshopper and High Castle in his own fictive banned alternate history, making a bow to Dick and foregrounding the oppressiveness of the Catholic power structure”

⁵³Na verdade, não há uma solução *aparente* de conflito, já que o final que Dick escreveu para *O Homem do Castelo Alto* é algo mais contido em si mesmo, que basta à Juliana naquele momento; porém, aos olhos de alguns leitores, pode parecer algo sem resolução. O que, por óbvio, não é um problema e, no entendimento desta pesquisa, acentua a forma de Dick ao tratar de sua própria obra, além de ser uma marca aparente da consulta ao *I Ching* feita por ele para a escrita e concepção do livro sendo também ser uma metarreferência, já que a tal *solução* para Juliana vem da consulta ao oráculo do *livro das mutações*. São percepções como tal que permeiam a análise do arcabouço literário de Dick, em especial *O Homem do Castelo Alto*, ao que tange a construção narrativa de um romance e a forma como ele lidava com tal tarefa

	<i>Problemas de Desenvolvimento</i> . O casal se torna cliente de Childan
Nobusuke Tagomi	Adido comercial da costa do Pacífico, é o contato do Wegener nos EAP
Frank Frink	Seu nome real é Frank Fink, e é judeu. Trabalha na <i>Wyndham-Matson Corporation</i> , que falsifica artefatos históricos dos antigos EUA para comercializar entre os cidadãos de <i>elite</i> dos EAP - os japoneses
Juliana Frink	Juliana é professora de judô e ex-mulher de Frink. Deixou os EAP e rumou para os Estados das Montanhas Rochosas, onde fica fascinada com a obra <i>O Gafanhoto Torna-se Pesado</i> . Lá também encontra Joe Cinadella
Joe Cinadella	Ex-combatente italiano que se encontra nos Estados das Montanhas Rochosas; na verdade, um agente nazista disfarçado cujo interesse é capturar O Homem do Castelo Alto
Rudolf Wegener	Disfarçado como Sr. Baynes, um industrial sueco, Wegener é um oficial de contra-inteligência do <i>Reich</i> enviado aos EAP em missão confidencial; faz parte do grupo de oficiais do <i>Reich</i> que não acha uma boa ideia um conflito com o Japão
Ed McCarthy	Colega de Frink na fábrica de antiguidades falsificadas
Hawthorne Abendsen	O Homem do Castelo Alto em si. Autor de <i>O Gafanhoto Torna-se Pesado</i> , livro meta-fictício que apresenta uma história alternativa em que os nazistas perderam a guerra inserida na história alternativa de PKD e que se torna tanto um lampejo de esperança para membros da resistência, quanto um alvo da curiosidade de alguns cidadãos japoneses do EAP.

1.5. CONTEXTO HISTÓRICO: A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Foram discutidos anteriormente nesse capítulo aspectos da narrativa ficcional de *O Homem do Castelo Alto*, a ambientação distópica contrafactual que Dick concebeu como pano de fundo para a evolução da história e seus personagens e outras dimensões da obra. Neste item busca-se contextualizar a realidade a partir da qual a obra foi concebida e que “inspirou” sua feitura, uma realidade na qual Dick estava inserido; seus acontecimentos mais marcantes e fatos históricos que têm paralelos contrafactuais em *O Homem do Castelo Alto*. Neste *breve século XX*, como Hobsbawm nomeia em *Era dos Extremos* (1995), uma série de eventos-chave moldaram os rumos da História, da economia, da cultura etc. No ponto cronológico de 1962, quando da primeira publicação de *O Homem do Castelo Alto*, pouco mais da metade deste século havia se passado e um sem-número de eventos cruciais, ocorrido.

Meramente a despeito de nota, há de se afirmar que a primeira metade do século XX já foi extremamente marcante. Um novo século que nascia do domínio do ocidente pelo

Império Britânico, da rotina fabril, do desenvolvimento dos motores combustíveis, da energia elétrica, do telefone, do rádio e do cinema. Os EUA, há pouco saídos da sangrenta Guerra de Secessão (1861-5), começavam a aparecer no tabuleiro internacional junto da sua crescente influência no continente americano. Uma guerra estoura na Europa em 1914, levando o mundo a um dos mais devastadores conflitos já travados. A Rússia tsarista rui ante a revolução bolchevique em 1917 e, em 1922, surge a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O entre-guerras é marcado pela estagnação econômica diante do *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque (1929), pelo surgimento de regimes totalitários de direita como o fascismo italiano (1922, ano da subida de Benito Mussolini ao poder), o nazismo alemão (1920, da sua fundação; 1933 da indicação de Hitler ao cargo de chanceler da Alemanha), o franquismo na Espanha (estabelecido em 1939, após a Guerra Civil [1935-9]), o regime de Salazar em Portugal (1932, quando de sua ascensão ao poder lusitano), entre outros movimentos extremistas ocorridos - em sua maioria - na Europa. No Oriente, há a consolidação do Império Japonês após a Guerra Russo-Japonesa de 1905, da qual o Japão saiu vitorioso dante o Império Russo - derrota que contribuiu para o processo de dissolução do regime do tsar em 1917. (HOBSBAWM, 1994; KERSHAW, 2015).

A ascensão dos nazistas ao poder da Alemanha se deu, de forma plena quando Hitler assume poderes absolutos como *füher* do *Reich* alemão, após o incidente que ficou lembrado como *incêndio do Reichstag* - o parlamento alemão ardeu em chamas no dia 27 de fevereiro de 1933 e a culpa recaiu sobre os comunistas, o que levou ao recrudescimento do regime e um golpe por parte de Hitler que destituiu o presidente Hindenburg, fato que fez com que o líder nazista somasse o cargo de presidente ao de chanceler, desta forma passando a ser o líder absoluto do *Reich*, o *füher*. O incêndio no parlamento, depois se soube, fora começado por membros do partido nazista com o intuito de culpar os opositores e manipular a opinião pública naquela narrativa que permitiria sua consolidação no poder alemão (HOBSBAWM, 1994; KERSHAW, 2015).

Já estabelecidos no poder, os nazistas passam a reivindicar territórios tomados ao fim da Primeira Grande Guerra e, mais ainda, começam um expansionismo em direção ao que chamavam das verdadeiras fronteiras do *Reich* Alemão, anexando a Áustria em 1938 e a então Tchecoslováquia no ano seguinte. Neste mesmo ano de 1939, a Alemanha e URSS, agora sob o comando de Josef Stálin, firmam o acordo de não agressão conhecido como *pacto*

*Molotov-Ribbentrop*⁵⁴ em agosto (HOBSBAWM, 1994, p.152; KERSHAW, 2015, p.267). Poucos dias depois, já em setembro, os nazistas invadem a Polônia - que já tinha sido *fatiada* no pacto com os soviéticos -, o que leva ao rompimento de relações diplomáticas do Reino Unido e da França com a Alemanha e marca o início da Segunda Guerra Mundial (1939-45) (KERSHAW, 2015, p.271).

Os desfechos da Guerra são notórios, mas suas consequências são mais relevantes neste estudo. Após o fim do conflito, a URSS e os EUA se consolidaram como as grandes potências mundiais dominantes. Os Estados Unidos forçaram, em 1945, a rendição do Japão com ogivas nucleares lançadas em duas cidades nipônicas, Hiroshima a 6 de agosto e Nagasaki no dia 9 do mesmo mês. Esse poderio nuclear marcaria as tensões entre as duas potências vitoriosas até o fim cronológico do que se chamou de Guerra Fria, em 1991, com a dissolução da URSS. Neste contexto do pós-guerra, começa a perseguição ao comunismo dentro dos EUA⁵⁵, principalmente na figura de Joseph McCarthy, senador republicano pelo Wisconsin, e sua *caça* aos prováveis comunistas que tomou o país durante a década de 1950⁵⁶. No lado da URSS, Josef Stálin morreu em 1953, e o novo mandatário seria Nikita Krushev, quem implementaria políticas anti-stalinistas nos países do bloco (HOBSBAWM, 1994).

As duas potências travavam uma guerra indireta, a qual pode ser melhor compreendida em dois pontos-chave: *influência externa* e *desenvolvimento tecnológico*. Ocorreram diversos conflitos indiretos, como a Guerra da Coreia (1950-3) e a Guerra do Vietnã (1955-75); nunca um conflito direto entre URSS e EUA, mas em suas áreas de influência. Vem daí a criação da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) (1949), basicamente uma aliança militar entre os chamados *países desenvolvidos* do ocidente (EUA, Canadá e boa parte da Europa) e do Pacto de Varsóvia (1955-91) formado entre a URSS e nações de sua esfera de influência⁵⁷. Por meio desses tratados e da expansão das áreas de

⁵⁴Hobsbawm (p.152) chama de *pacto Stálin-Ribbentrop*, enquanto Kershaw (p.267) apenas diz “(...) Molotov e Ribbentrop assinaram um pacto de não agressão entre a União Soviética e a Alemanha”, porém, na historiografia costuma-se ser referido como *pacto Molotov-Ribbentrop*, já que foi assinado por Viatcheslav Molotov e Joachim von Ribbentrop, respectivamente representantes diplomáticos da União Soviética de Stálin e do *Reich* Alemão de Hitler

⁵⁵Perseguição que logo se extrapolaria destas fronteiras com o apoio dos estadunidenses na deflagração de ditaduras militares no cone sul e de conflitos bélicos ao redor do mundo com lados opostos apoiados por ambas as potências. De igual forma, a URSS usaria de seu poderio e influência para expandir seu domínio internacional junto ao leste europeu e Ásia

⁵⁶Adaptado de *McCarthyism*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/topic/McCarthyism>. Acesso em 05/04/2021

⁵⁷Adaptado de *NATO* e *Warsaw Pact*, artigos da *Encyclopædia Britannica*, disponíveis, respectivamente, em <britannica.com/topic/North-Atlantic-Treaty-Organization> e <britannica.com/event/Warsaw-Pact>. Acesso em 05/04/2021

influência tanto dos estadunidenses quanto dos soviéticos, a polarização em torno de ideias comunistas e capitalistas se tornou a grande questão geopolítica e ideológica do período.

Outra forma de dominação e consolidação do poder era o investimento em tecnologia pelas duas potências, no que se destacam a corrida espacial e as pesquisas acerca das ogivas nucleares. A corrida espacial surgiu basicamente do espólio nazista recolhido pelos aliados ao fim da II Grande Guerra; os estadunidenses levaram uma boa parte de cientistas nazistas para os EUA na operação *Paperclip*⁵⁸. Dentre estes, veio Werner von Braun, o idealizador do míssil balístico nazista *V-2*⁵⁹ e também do *Saturno V*, foguete das *Missões Apollo*, da *NASA*⁶⁰. Os soviéticos ficaram com laboratórios e projetos dos nazistas, com os quais puderam dar início a sua produção de foguetes, tanto para a exploração do espaço quanto para a indústria bélica, de igual forma ao que ocorrera nos EUA ao aplicar o conhecimento técnico assimilado pela *Paperclip*. Para os soviéticos, o mais importante projetista de foguetes fora Sergei Korolev, engenheiro-chefe do programa espacial da URSS⁶¹. Deste período se destacam o primeiro satélite lançado ao espaço, o *Sputnik-1* (1957)⁶², o primeiro ser humano a ser levado ao espaço, o cosmonauta Iuri Gagarin, enviado na *Vostok-1*, em abril de 1961⁶³ e, por fim, os primeiros astronautas a pousarem na Lua, Neil Armstrong e Buzz Aldrin⁶⁴, em 20 de julho de 1969 na missão *Apollo 11*⁶⁵.

No âmbito das pesquisas nucleares, as duas nações realizaram inúmeros testes durante os anos 50 e 60, sendo que vêm daí os primeiros testes com as bombas de fusão nuclear, chamadas também de bomba-H. As bombas mais convencionais, como as lançadas no Japão em 1945, eram de fissão nuclear, ou seja, a explosão ocorria da fissão do núcleo do

⁵⁸Foi uma operação secreta dos EUA para capturar cientistas e estudiosos do derrotado *Reich* nazista, levá-los para o território estadunidense e assimilar o conhecimento construído por tais pesquisadores. Retirado de JACOBSEN, Annie. *Operation Paperclip: The Secret Intelligence Program to Bring Nazi Scientists to America*. Boston: Little, Brown & Company, 2014

⁵⁹No original, em alemão, *Vergeltungswaffe 2* ou *arma de vingança 2*, em tradução livre. Foi o míssil desenvolvido por Von Braun em 1936 e usado pelos nazistas durante a Segunda Guerra, por exemplo, nos ataques ao território britânico. Adaptado de *V-2 rocket*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/technology/V-2-missile>. Acesso em 05/04/2021

⁶⁰Sigla em inglês para *National Aeronautics and Space Administration*, a agência espacial do governo dos EUA, criada em 1958. Retirado do portal sobre a história da *NASA*, disponível em <nasa.gov/topics/history/index.html>. Acesso em 05/04/2021

⁶¹Retirado e adaptado da versão em inglês do portal da *Corporação Estatal de Atividades Espaciais Roscosmos*, na seção *Chronicle Of Soviet-russian Space Program*, disponível em <en.roskosmos.ru/174/>. Acesso em 05/04/2021

⁶²Vide nota anterior

⁶³Idem

⁶⁴A missão *Apollo 11* era formada por três astronautas, Armstrong, Aldrin e Michael Collins, porém Collins não desceu junto aos outros na superfície da Lua, pois ficou a bordo do módulo de serviço *Columbia* auxiliando o pouso do módulo lunar. Para referência, vide nota seguinte

⁶⁵Retirado da seção *Apollo* do portal sobre a história da *NASA*, disponível em <nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo-11.html>. Acesso em 05/04/2021

componente radioativo que integrava a ogiva⁶⁶. No caso das bombas de fusão, ocorre o extremo oposto, ou seja, quando há a fusão dos núcleos desses elementos, há uma dissipação de energia muito maior que nas bombas de fissão, fazendo com que o poder de destruição seja ainda mais devastador.⁶⁷ No entanto, tais armamentos permaneceram – e ainda permanecem – não utilizados, já que as últimas bombas nucleares usadas em conflito foram as de Hiroshima e Nagasaki, em 1945. Desde então apenas foram utilizadas em testes, o que já atingia o objetivo de demonstrar o poder de uma potência para a outra.

Em 1º de outubro de 1949 tem-se o fim da segunda fase da Guerra Civil Chinesa (1946-9), com a ascensão ao poder do líder comunista Máo Zédōng⁶⁸, o que colocou mais uma peça importante no tabuleiro da Guerra Fria, já que mesmo a China sendo comunista, a ideologia do *Partido Comunista Chinês* (PCCh) era divergente daquela que vigorava na URSS de Krushev; os chineses ainda tinham uma orientação stalinista enquanto os soviéticos estavam querendo se afastar do tempo de Stálin⁶⁹.

É deste ambiente de polarização político-econômica entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, de efervescência tecnológica e cultural⁷⁰, que Philip K. Dick concebe *O Homem do Castelo Alto*, em mais uma maneira de subverter a percepção da realidade, questionando a sua própria (CARRÈRE, 2016; ROBERTS, 2018).

1.6. O *I CHING* EM *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Nos agradecimentos que abrem *O Homem do Castelo Alto*, Dick enumera algumas obras que usou para a escrita daquela história. Destas, a que mais se faz importante é, de fato, o *I Ching*; além de ser uma obra de consulta para a construção dos costumes dos personagens, é parte fundamental da própria concepção, realização e existência de *Castelo Alto*.

⁶⁶Retirado e adaptado de *Nuclear fission*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/science/nuclear-fission>. Acesso em 05/04/2021

⁶⁷Retirado e adaptado de *Nuclear fusion*, da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/science/nuclear-fusion>. Acesso em 05/04/2021

⁶⁸Normalmente, no alfabeto ocidental se grafia Mao Tsé-Tung, porém, segundo o método *pinyin* de transliteração é mais adequado Máo Zédōng para a grafia do líder chinês. O método *pinyin* é atualmente o mais usado dos métodos de romanização do mandarim e é aquele usado oficialmente na China para transformar seu alfabeto tradicional em letras romanas. Retirado do portal *Pinyin*, disponível em <pinyin.info/>. Acesso em 08/04/2021

⁶⁹As discussões acerca da relação entre a China Comunista e a URSS foram retiradas de BIANCO, Lucien. *Origins of the chinese revolution, 1915-1949*. Stanford: Stanford University Press, 1971

⁷⁰Há nessa época o surgimento da cultura jovem no ocidente como o *rock 'n' roll*, o cinema jovem e a cultura *beatnik* com obras como *On the road*, de Kerouac, entre outras manifestações culturais; porém, neste caso se fazem menos relevantes que o contexto geopolítico para o entendimento da obra de PKD, por isso apenas cita-se nesta nota para fazer saber

Sobre o *I Ching*, assim descreve o escritor francês Emmanuel Carrère, na introdução do sexto capítulo de seu romance biográfico sobre PKD *Je suis vivant et vous êtes morts*, escrita em 1993⁷¹ (2016, p.57):

Por volta do final do século 17, jesuítas que voltavam de Pequim introduziram na Europa um tratado de adivinhação que abordava o livro mais antigo da China e a chave da sabedoria. Nele, todo o universo é condicionado por dois princípios complementares, yin e yang, que podem ser identificados à vontade como sombra e luz, fêmea e macho, repouso e movimento, terra e céu, frio e quente etc. Uma técnica simples, do tipo cara ou coroa, permite definir um hexagrama que figura a dosagem exata desses princípios na situação do mundo no momento em que se consulta o oráculo e, por conseguinte, também deixa ajustar sua conduta a isso. Em 64 hexagramas, nenhum a mais ou a menos, se desdobra toda a variedade infinita da vida e das situações cujo fluxo é modificado a cada instante. É por isso que o *I Ching* é chamado de O livro das mutações. Ele não descreve estados fixos, e sim as tendências que os animam. Ele sabe que todo momento é uma passagem, que o apogeu anuncia o declínio e que a perda traz uma vitória futura. Para quem tateia na escuridão, ele ensina que a luz voltará; para quem se regozija sob o sol do meio-dia, que o crepúsculo já começou; e, ao homem sábio, a sutil arte de se deixar levar pelo curso dos acontecimentos, como um barco vazio é carregado pelo rio.

Ao longo de dois séculos, foram sugeridas várias traduções de textos sibilinos que, atribuídos a Confúcio e a outras autoridades, comentam cada um dos hexagramas. Elas ficaram restritas ao círculo de orientalistas até que em 1924, Richard Wilhelm, um pastor de origem alemã apaixonado pela China, sugeriu uma tradução cuja qualidade excepcional aumentou de uma só tacada o público do *I Ching*.

Da mesma forma com que os dominadores japoneses consomem produtos culturais dos antigos EUA, como uma forma de absorver aquela cultura dominada; também é parte da cultura dos EAP, por influência dos japoneses, a consulta ao oráculo do *I Ching* (DICK, 2009). Diferentemente do que se apresenta na série do *Amazon Studios* - na qual o ministro Tagomi é quem mais consulta constantemente o oráculo - no livro é parte da cultura dos EAP a relação com o *I Ching*, o que constitui uma relação de metalinguagem entre a trama de *O Homem do Castelo Alto*, a relação dos personagens e a própria concepção da obra (RIEDER, 1988).

O livro das mutações está inteiramente conectado tanto à narrativa de *O Homem do Castelo Alto* quanto em sua própria existência enquanto uma obra literária. Se Dick usou da consulta ao oráculo do *I Ching* para guiar os acontecimentos da trama (CARRÈRE, 2016,

⁷¹Publicada no Brasil sob o título de *Eu estou vivo e vocês estão mortos: a vida de Philip K. Dick* em 2016, pela Editora Aleph, mesma casa literária da grande maioria das obras de Philip K. Dick no país.

p.59-61), o próprio Homem do Castelo Alto, Hawthorne Abendsen, usou também do *I Ching* para a escrita de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, que espelha o livro de Dick ao apresentar uma realidade alternativa à sua, neste caso, com a vitória dos Aliados ao fim da Guerra, ainda mais estando dentro dele, uma espécie de metaficção que une as duas obras e, por fim, discute a própria realidade que se extrapola de uma à outra. Caroline, esposa de Abendsen, diz o seguinte a Juliana Frink ao fim do romance (DICK, 2019, p.222), comentando como o marido usou do oráculo para escrever sua história:

Hawth⁷² fez as escolhas uma por uma. Milhares delas. Através das linhas. Período histórico. Assunto. Personagens. Enredo. Levou anos. Hawth até perguntou ao oráculo que sucesso teria. O oráculo respondeu-lhe que seria um grande sucesso, o primeiro realmente grande de sua carreira.

Neste próximo trecho, Carrère descreve a forma como Dick *obteve* a trama de *O Homem do Castelo Alto* em concordância com que *dizia* o oráculo do *I Ching* (CARRÈRE, 2016):

O I Ching o havia aconselhado a alugar a cabana do xerife para nela escrever um livro que valesse realmente a pena ou a morte. (p.59)

Ele sentia que era hora de pedir um conselho ao I Ching. Obteve como resposta o hexagrama 60: Chieh, a limitação. (...) É impressionante, refletiu ele, como o oráculo quase sempre acerta em cheio. É verdade que normalmente não preciso dele para pensar que um romance exige um contexto preciso; mas, como ele me disse isso, e como eu me questionava o problema com precisão, de repente percebo melhor a importância desse contexto. Entendo que a primeira coisa a se fazer é estabelecer algumas fronteiras. (p.60)

(...) ele optou por multiplicar a quantidade de protagonistas e pontos de vista. No começo, eles tinham apenas nomes: Frank e Juliana Frink, Nobusuke Tagomi, Robert Childan, o casal Kasoura... Mas bastava escrever seus nomes e tirar o I Ching na intenção deles para que esses fantasmas ganhassem vida. Sem que se conhecessem necessariamente, surgiam conexões entre eles. (p.61)

Igualmente seu personagem, Dick recorria ao oráculo para tomar suas decisões sobre o livro que estava escrevendo e essa relação metalinguística se mescla à trama de *O Homem do Castelo Alto* já na sua feitura, quando o autor, de certa forma, se insere na história como o personagem de Abendsen, que é aquele que detém um conhecimento oculto, que provém da consulta ao *I Ching* e que faz com que Juliana Frink tome, por fim, consciência de

⁷²Supressão de Hawthorne, primeiro nome do Homem do Castelo Alto

que o que narra *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é real, após ela mesma consultar o oráculo junto de Abendsen, Carolina e os outros ocupantes do Castelo Alto (DICK, 2009, p.223-5).

O hexagrama do *I Ching* que aparece à Juliana ao fim do livro é o 61, *Chung Fu* ou *a verdade interior*, que é introduzido da seguinte forma (WILHELM, 1993, p.504):

O fator determinante neste hexagrama é o fato de ser vazio ao centro; por isso os seis na terceira e quarta posições são as linhas diretrizes constituintes do hexagrama. Mas, por outro lado, a verdade depende do fato de o centro ser verdadeiro. Por isso, o nove na segunda e na quinta posições são as linhas diretrizes governantes do hexagrama. Como, além disso, a ideia básica é de que o poder da verdade interior transforma todo o mundo, o lugar de honra é necessário para um tal empreendimento. Por isso, o verdadeiro governante do hexagrama é o nove na quinta posição.

Figura 1- O hexagrama 61: *Chung Fu* ou *verdade interior*

中孚

61. CHUNG FU / VERDADE INTERIOR



Trigramas nucleares: ☰ Kên e ☳ Chên

Fonte: WILHELM, 1993, p.504

A interpretação de Juliana de que o mundo apresentado em *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é o real e que, verdadeiramente, Alemanha e Japão *perderam* é reavaliada pelo professor John Rieder em *The metafictional world of "The man in the High Castle": hermeneutics, ethics, and political ideology*, artigo publicado em 1988 na revista *Science-Fiction Studies*, num volume dedicado a Philip K. Dick. Rieder (1988, p.214-25) aborda como a interpretação de Juliana do hexagrama 61 pode ser simplista e, de certa forma, corroborar às críticas que muitos têm sobre o final de *O Homem do Castelo Alto*. Rieder (p.215) apresenta também uma interpretação mais otimista de N. Katherine Hayles: ao *I Ching* apontar que o mundo de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é, de fato, o verdadeiro, faz com que Juliana e os demais personagens concebidos por Dick tomem consciência de sua natureza ficcional. Porém, segundo Reider, o que diferencia *O Homem do Castelo Alto* de outras obras de PKD é que aquilo que permeia todo o trabalho do autor - nossa concepção da

própria realidade e do que nos faz humanos - está inserido juntamente da própria concepção do livro e sua hermenêutica ou interpretação (p.216); de certa maneira, a interpretação de Juliana do hexagrama 61 é diferente de como Tagomi entende este mesmo hexagrama mais cedo na história, pois, segundo Reider (p.217) “(...) a ‘verdade interior’ do mundo de *O Homem do Castelo Alto* é, de fato, o *I Ching*, (...) texto primordial que rege a *coerência* do romance (...) o princípio metafísico ativo do universo deste livro”⁷³.

Percebe-se, então, que a interpretação dos personagens acerca do *I Ching* não é mais relevante que compreender que a própria noção de realidade é questionada por Dick por meio da relação de seus personagens com o oráculo, da mesma forma que ele mesmo consultou o *O livro das mutações* para conceber *O Homem do Castelo Alto*.

1.7. GÊNEROS E SUBGÊNEROS EM *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Compreender gêneros e subgêneros aliados às suas temáticas é parte da investigação científica para se analisar uma obra literária. Deve-se, por conseguinte, levar em consideração o contexto histórico e político da época e como o autor e a obra foram influenciados por tais fatores. Percebe-se que o contexto do desenvolvimento científico advindo da Segunda Revolução Industrial (comumente datada entre as décadas de 1850 e 1870) contribuiu para a criação de tramas mais calcadas na realidade, exaltando as conquistas científicas do fim do século XIX (SILVA, 1976), influenciando a ficção científica ao permitir que tais conceitos e realidades sejam usados para compor uma narrativa de ficção na literatura, no audiovisual ou em quaisquer mídias que assim o façam.

1.7.1. O GÊNERO DA FICÇÃO CIENTÍFICA EM PHILIP K. DICK⁷⁴

Normalmente, convencionou-se que a ficção científica, como gênero literário, surgiu no século XIX, com Jules Verne ou H. G. Wells. Adam Roberts, em sua *A verdadeira história da ficção científica* (2018, p.), porém, afirma que é mais antiga que isso; ele vê indícios da FC no século XVII. Roberts mesmo diz que não é, no entanto, uma vertente de

⁷³Traduzido e adaptado de “it seems that the ‘Inner Truth’ of the world of *High Castle* is indeed the *I Ching*, in the usual sense that the *I Ching* is a prior text which governs the *coherence* of the novel. The *I Ching* is actually the active metaphysical principle of the universe of this book” (RIEDER, 1988, p.217)

⁷⁴Neste trecho do capítulo, iria-se abordar a categorização da obra de Dick como expoente da ficção histórica e não da ficção científica, como proposto no projeto inicial. No entanto, no decorrer desta pesquisa, ao longo de todo seu desenvolvimento, percebeu-se que as relações entre os gêneros de ficção científica e ficção histórica não se fazem tão relevantes à análise da obra de Dick. Por tal razão, esta seção há de discutir acerca da FC e não do romance histórico, já que tal análise já fora superada pelo próprio caminhar deste estudo

estudo aceita entre os pares essa que propôs na primeira edição do que chama de sua “biografia de um gênero” e, para fins desta pesquisa, o início pouco convém precisar. O que se faz de interesse ao chocar as definições do gênero cultural de ficção científica - até porque já extrapolou o âmbito literário há mais de um século - é perceber as relações de convenção que envolvem classificar *O Homem do Castelo Alto* como uma obra de FC. Algumas definições desse gênero o deixam mais próximo daquela escrita ficcional que exalta ou se utiliza dos méritos da ciência para compor a trama imaginária (ROBERTS, 2018, p.37-63).

Assim Dick o faz em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, por exemplo, ou mesmo Wells em *A máquina do tempo*. Ou seja, utilizam-se de aparatos do que se tem por *científico* no cerne de suas histórias; androides tão realistas que se passam por seres humanos em Dick ou uma engenhoca fantástica que leva seu criador através do tempo em Wells. Porém, como isso se encaixa em *O Homem do Castelo Alto*? Para tanto, recorre-se a Roberts mais uma vez.

Em *Science Fiction*, livro de Adam Roberts que integra a coleção *The new critical idiom*⁷⁵, o autor afirma (2000, p. 35-6) que a ficção científica aborda tanto o presente quanto o passado que o possibilitou, sendo uma forma de simbolicamente se escrever sobre história⁷⁶. Essa seção de uma definição mais complexa para a ficção científica permite compreender que este gênero, por possuir tal faceta historiográfica, também versa pela interpretação crítica da realidade na qual se insere, usando para tanto o véu ficcional dado ao romance.

É aí que se insere *O Homem do Castelo Alto*. Mais que discutir os avanços da tecnologia, que permitiriam um futuro totalmente distante, Dick descreve um presente paralelo distópico que tem como fio da narrativa a verve de discussão social, algo que, segundo Roberts, há na FC; para PKD, a compreensão do indivíduo, sua função na sociedade e o questionamento do quão real aquilo pode ser.

⁷⁵Coleção de livros produzida pela editora britânica *Routledge*, cujo objetivo é ser um guia introdutório que discuta as complexidades de terminologia da crítica moderna a quem possa por ela estudar. Traduzido e adaptado de <routledge.com/The-New-Critical-Idiom/book-series/SE0155?gclid=CjwKCAjwieuGBhAsEiwA1Ly_ndDgljJbcEOoEgfOgOiJ8W29d6JPIxyRBw_9TsWuUXBt40Q1iYmnuxoChg4QAvD_BwE#>. Acesso 29/05/2021

⁷⁶Curiosamente, na edição posterior desta mesma obra, em 2006, Roberts suprimiu a parte deste conceito em que afirma: “Counter-intuitively, SF is a historiographic mode, a means of symbolically writing about history”, que serve de base para a afirmação de que a ficção científica têm caráter historiográfico (ROBERTS, 2000, p. 35-6); (ROBERTS, 2006, p. 28)

1.7.2. DISTOPIA COMO PERCEPÇÃO DO MUNDO DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Distopia, no entendimento de Michael Gordin, Helen Tilley e Gyan Prakash (2010), autores de *Utopia/dystopia: condition of historical possibility*, é, em resumo, uma trama acerca de um lugar ou estado fictício extremamente ruim, muitas vezes uma realidade futura ou alternativa dominada por regimes totalitários e ambientalmente degradada. Tom Moylan, em *Scraps of untainted sky* (2000, p. xi) chega num ponto mais interessante ao afirmar que a “narrativa distópica é, em grande parte, produto dos terrores do século XX⁷⁷”, o que se encaixa melhor com a realidade distópica vista em Dick, em Orwell ou até em Huxley.

Para os personagens de *O Homem do Castelo Alto* varia o entendimento de que o mundo que vivem é uma distopia ou uma utopia. Para membros de alto escalão dos governos dominadores, aqueles territórios podem muito bem ser modernas utopias, nas quais os problemas dos antigos EUA não mais existem; para a resistência, os dominados, é realmente um ambiente distópico, seu país outrora unido e livre jaz dividido e invadido por nazistas e membros do Império Japonês. Mas a verdadeira distopia se constrói para os leitores da obra, já que têm a vivência em um mundo no qual o Eixo fora derrotado e, pela historiografia, conhecem os horrores que a Guerra e os governos autoritários fascistas perpetraram no seu jugo.

Desta forma, ao se deparar com um mundo que inverte esta lógica da História - o Eixo triunfante - tendo a noção de um mundo que isso não ocorreu, o leitor se depara com um sentimento terrível de compreender aquela distopia; racionalmente não há ninguém que queira viver num mundo daqueles sabendo das barbáries do fascismo. E é esse o sentimento que Juliana tem ao ler *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, quando ela se depara com um mundo no qual o Eixo fora derrotado, o sentimento de revolta se aflora mais ainda em si mesma, antes apenas uma dominada pelo Império Japonês em São Francisco, agora se torna um rebelde àquela distopia.

⁷⁷Traduzido livremente de “dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century”

1.7.3. A CATEGORIZAÇÃO DE UMA HISTÓRIA: POR QUE DISCUTIR GÊNEROS LITERÁRIOS?

Ao findar-se a elucubração deste item, tende-se a entender que a obra de Dick poderia muito bem ser categorizada tanto como um livro de ficção científica e de história alternativa quanto no subgênero da distopia. O importante aqui é perceber as temáticas que perpassam o texto de PKD e que tornam a obra ímpar ao que se propõe - discutir os desdobramentos de uma possível guerra fria entre outras potências saídas vitoriosas da Segunda Guerra - nesse caso Japão e Alemanha - como uma forma de refletir sobre a realidade que a obra se insere - tensão bipolar entre os soviéticos e estadunidenses desde o final da Guerra - e, como praxe de sua obra literária, extrapolar os conceitos de realidade, distorcendo-os, como na percepção de Juliana Frink ao se deparar com a resposta do *I Ching*, o hexagrama 61, *a verdade interior*. Ser tratado como expoente de um gênero ou de outro não é necessariamente essencial para assimilar sua narrativa. O próprio Dick discute sobre a confusão de gêneros literários em *O Homem do Castelo Alto*. No texto Robert Childan discute com o casal Kasoura sobre o gênero que melhor se encaixa no livro *O Gafanhoto Torna-se Pesado* (DICK, 2009, p. 97):

- Vejo que estão lendo O Gafanhoto Torna-se Pesado – (...) – Um livro de mistério? Perdoem minha profunda ignorância. Virou as páginas.
- De mistério, não – disse Paul. – Ao contrário, uma interessante forma de ficção, talvez dentro do gênero de ficção científica.
- Oh, não – discordou Betty. – Não tem nada de científico. Não se passa no futuro. Ficção científica lida com o futuro, sobretudo o futuro em que a ciência é mais adiantada do que agora. O livro não é nada disso.
- Mas – disse Paul – trata do presente alternativo. Existem muitos livros célebres de ficção científica desse gênero. – Explicou para Robert: – Perdoe minha insistência mas, como minha mulher sabe, fui durante muito tempo fanático por ficção científica. Comecei a ler o gênero aos doze anos. Nos primeiros dias da guerra.

Dick antecipa – mesmo que se avenge uma falta de intencionalidade – as discussões das questões de gênero literário acerca de *O Homem do Castelo Alto* por meio de metalinguagem e apresentando os argumentos na fala de seus personagens, ainda mais quando se evidencia que o livro meta-inserido, *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, cumpre o papel de *O Homem do Castelo Alto* no íntimo de sua própria ficção. Seria uma história de ficção científica? Certamente pode ser classificado como tal. O que vale, nessa questão, é perceber

as nuances do romance de PKD e a maneira como entendia que essa questão literária perpassa o livro, já que ele mesmo discute isso entremeadado à narrativa. O que permanece é a história concebida por Dick e todo seu caminho narrativo, que usa do amontoado de situações do livro como uma forma de questionar a própria realidade, feito que seria tão comum à sua obra (CARRÈRE, 2016; ROBERTS, 2018, p.468-80).

Para Bakhtin (2016), os gêneros do discurso vivem uma espécie de dialética entre a permanência e a mutação e se trata de uma estabilidade relativa, uma fixação que não é nunca estática; tais gêneros se transformam porque a dinâmica também não é estática. Deste modo, há de se perceber que a concepção do que é a ficção científica, de maneira genérica, mudou significativamente desde a concepção do termo, tanto porque o entendimento do conceito mudou diante das transformações da própria sociedade, quanto pela maneira que a Academia e a crítica compreendem as obras de FC. Mas, principalmente, pelo fato dos autores e autoras que escrevem novas obras de FC carregam a bagagem de todo esse processo - ao mesmo tempo bebendo dele e contribuindo para sua evolução. *O Homem do Castelo Alto* pode ser, então, compreendido a partir da noção de gêneros do discurso proposta por Bakhtin e, desta forma, perceber que a mutabilidade do entendimento acerca da obra é o que explica toda a discussão de gêneros literários que se dá em torno dela, como o próprio Dick tece na conversa entre Robert Childan e o casal Kasoura no referido excerto de texto.

2. A NARRATIVA AUDIOVISUAL DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Neste derradeiro capítulo da primeira parte tem-se a análise da série de *streaming* baseada na obra de Dick, findando a análise diegética dos corpus do objeto e, assim, preparando a reconstrução analítica do objeto a ser feita no capítulo 2 da segunda parte, visando finalmente do processo de adaptação midiática da obra literária para a produção audiovisual em suas especificidades e traçando um caminho teórico que compare as duas versões de *O Homem do Castelo Alto* e possa, de certa maneira, demonstrar o processo adaptativo ocorrido entre ambas.

Diferente da análise do livro, este capítulo não irá discorrer acerca do contexto histórico que envolve a produção da série; o que se dá por dois motivos principais: o caminhar da História durante os anos de produção e exibição da série (2015-19) não é tão relevante à sua produção quanto o era para o livro em 1962 - apesar de que uma nova polarização em moldes da Guerra Fria que se deu na década de 2010 possa ser associada às temáticas geopolíticas encontradas na série. Já o contexto tecnológico e o avanço dos *media* é, de fato, fator crucial na existência da série, tanto pelas tecnologias empregadas na produção, como construção de cenários virtuais que criam aquele mundo imaginário, quanto na otimização técnica da filmagem, mas principalmente no aspecto da distribuição via *streaming*, já que é uma série que teria pouca chance de ser produzida na lógica tradicional do *broadcasting* (LANDAU, 2016, p.294-5). Para abarcar esta contextualização e entendimento do novo cenário do mercado de mídia audiovisual, o primeiro capítulo da parte II é inteiramente dedicado a tal questão, o que dispensa o traçado de contextualização neste capítulo final da parte I.

Antes, porém, algumas informações técnicas sobre *O homem do Castelo Alto* se fazem necessárias. A série foi produzida pelo *Amazon Studios* para a plataforma de *streaming Prime Video*, ambas empresas do conglomerado varejista *Amazon*. Teve como *showrunner* o produtor e roteirista estadunidense Frank Spotnitz, além de Ridley Scott - diretor de *Blade Runner* - e Isa Dick Hackett, filha de Philip K. Dick. Teve o total de quatro temporadas, com dez episódios cada, totalizando quarenta capítulos, sendo veiculada via *streaming* a partir de 15 de janeiro de 2015 - estreia da primeira temporada completa no *Prime Video* - e 15 de novembro de 2019, quando a derradeira temporada foi distribuída na plataforma de *streaming* da *Amazon*. São protagonistas da série as atrizes Alexa Davalos e Chelah Horsdal e os atores

Rupert Evans, Rufus Sewell, Joe de la Fuente, Luke Kleintank, Brennan Brown, DJ Qualls e Cary-Hiroyuki Tagawa; respectivamente nos papéis de Juliana Crain, Helen Smith, Frank Frink, John Smith, Takeshi Kido, Joe Blake, Robert Childan, Ed McCarthy e Nobusuke Tagomi.

2.1. TRAMA E SUBTRAMAS CRIADAS PARA A SÉRIE

A condução narrativa da série é, por óbvio, baseada na trama do livro de Dick, porém, para a adaptação de tal história para a mídia audiovisual seriada, muitas mudanças foram feitas. O que mais se vê de tais mudanças é a extrapolação dos limites ficcionais concebidos por PKD na obra de 1962, já que pela estrutura da série a trama do livro não seria suficiente combustível narrativo. Por fim, a série teve quatro temporadas de dez episódios cada, fazendo com fossem preenchidos com tramas paralelas que servissem e se servissem da linha principal do romance adaptada à série. Novos núcleos narrativos foram adicionados, já na primeira temporada, com destaque para uma trama ativa acontecendo no território estadunidense do *Reich* Alemão, principalmente em Nova Iorque, contando com um conjunto de personagens originais criados para a série que iriam compor e interagir naquele mundo: John Smith, sua família e seus aceclas da SS⁷⁸. Há aí toda uma nova dimensão na história da série que no livro não existe ativamente; sabe-se que há o *Reich* Alemão nos territórios da costa leste dos antigos EUA, mas não há desenvolvimento de trama propriamente dita por Dick neste território ficcional. John Smith e sua família servem à história não só como peças ativas do enredo ficcional, mas para marcar as diferenças entre a vida das pessoas no *Reich* em comparação com a vida nos EJP, coisa que não se tem no livro.

Também foi desenvolvida a linha narrativa que mais discute as realidades alternativas e a ideia de um multiverso nas temporadas finais da série, o que apresenta uma ideia mais direta na concepção de realidades que na obra de Dick. No livro a ideia de múltiplas realidades é mais metafísica na concepção do que é a realidade e de sua condição real e ficcional, ideias interdependentes e, ainda assim, contraditórias (DICK, 2009; ROBERTS, 2018). Na série, por sua vez, as realidades alternativas são tidas como algo palpável e físico, que pode ser acessado, seja através de uma espécie meditação como fazem

⁷⁸*Schutzstaffel* foi a polícia secreta do regime nazista liderada por Heinrich Himmler de 1929 até sua dissolução, em 1945. Agia como uma polícia política de *elite* do regime do *Reich*. Retirado e adaptado do tópico *SS - History, meaning & facts* da *Encyclopædia Britannica*, disponível em <britannica.com/topic/SS>. Acesso em 09/04/2021

Juliana ou o ministro Tagomi ou por meio da máquina criada pelos nazistas, que permite acessar tais realidades por meio da tecnologia ali empregada.

Dessa interpretação das realidades paralelas que tem a série, que se molda o papel do Homem do Castelo Alto. Em sua representação audiovisual, Hawthorne Abendsen não é o autor de um livro que desperta a reação dos membros da resistência mas é aquele que teve acesso a filmes de realidades paralelas à sua e que mostram diferentes fins para a Segunda Guerra; nesse caso, são filmes de eventos factuais que mostram a derrota do Eixo ao fim do conflito e servem como faísca de esperança entre os indignados que se veem forçados ao domínio e império da vontade dos nazistas e dos japoneses - naquele mundo os vencedores do conflito - que se consolidaram como as potências mundiais.

Outro aspecto que é mudado para a série é a história de Joe Blake, que no livro é Joe Cinadella, um ex-combatente italiano que encontra Juliana nos Estados das Montanhas Rochosas; tanto na produção do *Amazon Studios* quanto no livro, Blake/Cinadella é um agente duplo dos nazistas disfarçado para levantar dados sobre o Homem do Castelo Alto; o que se faz diferente é mostrar na série a relação de Blake com seu pai, Martin Heusmann, um figurão do partido nazista em Berlim. Com a morte de Hitler na segunda temporada, Heusmann assume como *fürher* do *Reich*, mas John Smith acaba por provar que Heusmann é um traidor do partido, sendo que ele e seus asseclas haviam envenenado Adolf Hitler para que pudessem assumir o poder e iniciar uma guerra com o Império Alemão. Com isso, Blake também é preso e obrigado a executar o próprio pai. Após essa jornada narrativa, ele retorna aos territórios americanos para encontrar seu destino, assim como Cinadella, que é morrer pelas mãos de Juliana.

A história apresentada na série, por fim, se vale dos aspectos gerais da ficção construída por Dick e os extrapola para criar uma versão própria de *O Homem do Castelo Alto* que se encaixe mais num produto audiovisual seriado concebido no contexto da produção para *streaming*. O que se discute na série é mais sobre a superação da opressão e dominação daqueles invasores - alemães ou japoneses - do que o conceito de Dick acerca da percepção da realidade. A série usa do contexto que se insere para discutir outras temáticas que podem ser extraídas do livro de Dick, como a discussão de um mundo que poderia ter sido e a vivência das pessoas nesse ambiente; da forma como uma resistência aqueles regimes se organiza naquele mundo ordenado e como as interações dos personagens com a ideia de um multiverso

infindável de possibilidades os molda para viver na distopia que se inserem - mesmo que, para os dominadores, se travista como utopia.

2.1.1. PERSONAGENS

Há na série produzida pelo *Amazon Studios* alguns personagens que não estão presentes no livro de Philip K. Dick. A personificação do terror de Estado japonês se dá em Takeshi Kido, inspetor-chefe do *Kempeitai*⁷⁹, responsável pela investigação e perseguição aos rebeldes dentro dos EJP. Kido é personagem criado para a produção audiovisual, não havendo ocorrência na trama literária de PKD; sua inserção na série pode ser atribuída à necessidade da série apresentar mais das entranhas do governo ocupacionista japonês e desenvolver mais profundamente uma linha narrativa de ação na série, com a implacável atuação do *Kempeitai* na repressão aos agentes da resistência e na apreensão dos filmes do Homem do Castelo Alto.

Do lado do *Reich*, em Nova Iorque, há o *Obergruppenführer*⁸⁰ John Smith, oficial da SS nazista, mas que tem certas particularidades em sua concepção na narrativa da série. Sua inserção na série parece ser uma forma de criar um núcleo de personagens vivendo na parte dos antigos EUA dominada pelos *Reich* nazista, a fim de preencher uma lacuna⁸¹ narrativa do livro, já que não há trama em Nova Iorque escrita por Dick. Como um espelho à atuação de Kido e o *Kempeitai* nos EJP, há a SS sob o comando de Smith que coordena a contra-inteligência nazista e as missões para desarticular a resistência e, também, recuperar as fitas de cinema contrabandeadas pelos rebeldes. Smith, inclusive, é o chefe do agente Joe Blake, personagem baseado no Joe Cinadella do livro de Dick.

Entretanto, o que dá uma dimensão a mais a Smith não é cumprir o papel do chefe da inteligência nazista que se complementa com o chefe da inteligência japonesa; na verdade, Smith tem uma família com quem interage fora do ambiente de trabalho e demonstra outros aspectos da dominação nazista nos ex-EUA - algo que possui um maior impacto no audiovisual, devido ao imaginário popular sobre os horrores do nazismo. À época da Guerra,

⁷⁹*Kempeitai*, que pode ser traduzido do japonês por *polícia militar*, foi “uma organização semi-independente cuja uma das principais funções era prover contra-inteligência para o serviço de inteligência japonês”. Existiu de 1881 até 1945, sendo destituído após a rendição do Japão ao fim da Guerra. Em *O Homem do Castelo Alto*, o *Kempeitai* ainda atua e estendeu seus braços aos Estados Japoneses do Pacífico, com sede em São Francisco e chefiado pelo Inspetor Kido. Retirado e adaptado de Kempei - The Japanese military police. Intelligence Bulletin vol. III, n. 9, mai. 1945. U.S. Military Intelligence Service. Disponível em <lonesentry.com/articles/kempei/index.html>. Acesso 09/04/2021

⁸⁰Segunda maior patente militar da SA e da SS. Traduzido de ZENTNER, Christian; BEDÜRFTIG, Friedemann (orgs.). *The Encyclopedia of the Third Reich* - vol. 2. New York: Macmillan Publishing Company, 1991, p. 660

⁸¹Lacuna no sentido de espaço que possa ser preenchido, mas não como algo que fez falta à obra originária; é preenchida pela série exatamente pelas peculiaridades da mídia audiovisual e a formatação dos produtos seriados, o que melhor se discute no capítulo 1 da segunda parte, a seguir

John Smith fora membro das Forças Armadas dos EUA, lutando contra os nazistas, o que é explorado na série em *flashbacks*; após a derrota de seu país diante do Eixo, Smith, assim como boa parte dos oficiais militares dominados, é incorporado às fileiras do partido nazista e de sua *SS*. Um personagem como ele, desta forma, serve para demonstrar a capitulação personificada daquele povo; assim como Juliana Crain cumpre tal papel nos EJP, Smith é um ex-cidadão estadunidense que se vê como parte integrante de um novo regime que tomou sua nação. Obviamente, as escolhas de Juliana e de Smith são diversas, já que ela opta pela resistência e ele se vê como *Obergruppenführer* da polícia política nazista em Nova Iorque, mas a realidade de antigos cidadãos estadunidenses capitulados por regimes dominadores é semelhante em determinados aspectos. A inserção da família de Smith, inclusive, serve para apresentar o cotidiano de uma família de classe média alta nos EUA dominados pelo *Reich*, em contrapartida às famílias que se viam em filmes e séries dos anos 50 e 60 factuais, que exaltavam o poderio econômico dos EUA no pós-guerra (HOBSBAWM, 1995).

Há também, nas temporadas finais, a dimensão familiar de Kido, ao apresentar seu filho como personagem. Percebe-se aqui uma forma de balancear a jornada de Kido com aquilo que acontece com John Smith durante a série. O que se extrai daí, porém, é que no âmbito do exercício de suas funções oficiais, tanto Kido quanto Smith adquirem mais poder e mais responsabilidade no decorrer da série, sendo peças fundamentais para o Império Japonês e para o *Reich*, respectivamente. No entanto, no seus núcleos familiares, começam a perceber que aquilo que fazem em serviço não é, de fato, algo digno. Smith perde seu filho para o fanatismo eugenista do *Reich*, tem a família desmantelada pela tragédia e se vê alquebrado na segurança de casa enquanto seu poder junto ao *Reich* só aumenta. Kido, por sua vez, é cada vez mais visto como alguém de valor para o Império. Porém, dentro de casa, vê seu filho titubear diante dos horrores que o domínio japonês impõe a seus dominados. De certa forma, é uma tomada de consciência e uma jornada de redenção, que diferencia muito o que ocorre no livro, já que o foco da história são peças fora desse jogo de poder, a não ser por Wegner e Tagomi, mas que não têm a dimensão narrativa que têm Kido e Smith para a série.

Tabela II - Personagens da série

Nome	Descrição
Robert Childan	Igual ao livro, é o proprietário da loja de antiguidades que vende artigos dos antigos EUA a colecionadores japoneses. Tem um papel mais cômico

	que no livro, embora ainda de destaque
Nobusuke Tagomi	Ministro do Comércio japonês radicado nos EJP. É o contato de Wegener em São Francisco. Ao longo das temporadas exerce um papel de mentor para Juliana Crain. É quem mais se utiliza do <i>I Ching</i> na série
Takeshi Kido	Inspetor-chefe do <i>Kempeitai</i> , responsável por dismantelar a resistência no território dos EJP. Personagem criado para a série
Frank Frink	Marido de Juliana, é um artesão de antiguidades falsas. É judeu, assim como no livro. Se torna membro da resistência e acaba por formar um núcleo de personagens junto de Childan e Ed McCarthy
Juliana Crain	A protagonista da série, é professora de artes marciais e esposa de Frink. Deixa os EJP em busca de informações sobre a irmã desaparecida que era da resistência. É ela quem move a trama da série, interagindo com boa parte dos personagens, como Tagomi, Joe Blake e John Smith
John Smith	<i>Obergruppenführer</i> da SS em Nova Iorque, é quem lidera a busca pelo Homem do Castelo Alto e os filmes da resistência; quem envia Joe Blake disfarçado à ZN. Criado para a série
Joe Blake	Agente duplo nazista responsável por coletar informações sobre O Homem do Castelo Alto e seus filmes. Encontra Juliana na Zona Neutra, com quem desenvolve um interesse romântico cheio de desconfiança. É chamado de Joe Cinadella no livro
Rudolf Wegener	Assim como no livro chega disfarçado aos EJP como um industrial sueco, tendo como contato o Ministro Tagomi
Ed McCarthy	Amigo de Frank e seu colega na fábrica, McCarthy tem um papel mais relevante que no livro, sendo um companheiro de Frank na jornada narrativa que desenvolve. Descobre-se nas temporadas finais que Ed é um homem homossexual, o que levanta a questão da discriminação naquela sociedade distópica
Hawthorne Abendsen	O Homem do Castelo Alto, um dos articuladores da resistência; é quem coleta e distribui os filmes que mostram a derrota do eixo e que cumprem o papel na série que tem <i>O Gafanhoto Torna-se Pesado</i> no livro de Dick

2.2. MÚSICA, IMAGENS E SIGNIFICADOS - A ABERTURA DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Em 1959 - alguns anos antes de Philip K. Dick publicar *O Homem do Castelo Alto* - a canção *Edelweiss*, fora escrita como parte do repertório de *A noviça rebelde*, musical da Broadway produzido pela bem sucedida dupla Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, respectivamente responsáveis pelas melodias e letras do espetáculo (MASLON, 2015). Uma canção que evocava o sentimento de liberdade saudosista de uma Áustria pré-ocupação

nazista; um lamúrio nacionalista em contraste ao ufanismo expansionista teuto que se abateu àquela nação em 1938⁸².

A intersecção da obra de Dick com a canção de Rodgers e Hammerstein se dá, porém, apenas em 2015, já nos primeiros segundos do primeiro episódio da série que adapta o livro de PKD. Uma melancólica versão de *Edelweiss* interpretada pela sueca Jeanette Olsson é o tema de abertura da série, acompanhada de imagens que um dia exultaram o ideal estadunidense, mas agora são substituídos por signos nazistas, por mapas alternativos dividindo os EUA, foguetes intercontinentais da Lufthansa... Todas essas imagens e a melodia apresentam um mundo que já não é mais o mundo que o espectador conhece.

É a construção desta sequência de abertura que ambienta o espectador à narrativa da série. Neste clipe inicial percebemos que o Eixo vencera a guerra, ocupara e dividira os EUA em sua influência; que há outros avanços tecnológicos, só possíveis sem a interrupção das pesquisas de foguetes nazistas durante a guerra e que houve uma profunda suplantação cultural nos EUA. Apresenta, portanto, um novo mundo, o qual somos convidados a perceber pela ótica de alguns rebeldes, cidadãos que ainda se veem como americanos e, a seu modo, se levantam contra o status quo distópico criado por Dick em 1962, mesmo ano no qual é situada a série. E há a canção, um grito saudoso que apresenta, já na abertura, o clamor por liberdade que carregam aqueles que se insurgem contra um mundo que, logo na sequência de créditos, já não mais parece certo.

2.2.1. EDELWEISS, UM SENTIMENTO DE LIBERDADE

A história do musical de *A noviça rebelde*, produzido por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1959, é inspirado pelas memórias da baronesa Maria Augusta von Trapp, lançadas em *The story of the Trapp family singers*, livro de 1949 (MASLON, 2015).

Quando ainda uma jovem noviça, Maria Augusta Kutschera fora enviada do convento que vivia em Salzburgo, na Áustria, para ser governanta do viúvo capitão Georg von Trapp e seus sete filhos. Seu contato com as crianças é afetuoso e acaba por amolecer o coração do capitão; os dois se apaixonam e, em 1927, se casam. No ano de 1935, junto à

⁸²A invasão e a anexação da Áustria pela Alemanha de Hitler é conhecida pelo termo *Anschluss* (ou *Anschluß*, no original em alemão); em tradução livre da língua teuta significa algo como *conexão* ou *contato*. A invasão se deu entre os dias 12 e 13 de março de 1938 (KERSHAW, 2015, p. 241). Informações adicionais traduzidas e adaptadas do verbete *Anschluss* do Cambridge German-English Dictionary, disponível em <dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/anschluss?q=Anschluss>. Acesso em 28/05/2019

bancarrota do banco austríaco no qual suas posses estavam depositadas, von Trapp vai à falência e, para manter o sustento da família, começa a se apresentar como cantor profissional. Há a famosa passagem em que o capitão se apresenta com sucesso no festival, o que fez com que a família passasse a excursionar o país se apresentando (MASLON, 2015).

Acontece então o *Anschluss*, a invasão dos nazistas que resulta na anexação austríaca ao recém configurado *Reich* Alemão (KERSHAW, 2015, p. 241). No que se segue, Von Trapp é chamado a servir na *luftwaffe*⁸³, mas sendo um crítico dos nazistas, decide fugir com a família até a Itália e, posteriormente, aos Estados Unidos (VON TRAPP, 2011). As desventuras dos von Trapp foram contadas em dois filmes alemães antes do musical: *Die Trapp-familie*, de 1956, e *Die Trapp-familie in Amerika*, de 1958, ambos dirigidos por Wolfgang Liebeneiner - além da adaptação cinematográfica de 1965 do musical, também chamada *A noviça rebelde*.

Assim como tinha feito em *Oklahoma!*⁸⁴, de 1943, Rodgers pediu a Hammerstein que escrevesse uma letra que evocasse a emoção de amor à terra natal. Para *A noviça rebelde*, Rodgers queria uma canção que trouxesse esse sentimento para ser cantada pelo capitão von Trapp ao fim do último ato do musical, a referida cena do festival. Desta feita, Hammerstein se debruçou sob a melodia composta por Rodgers a fim de compor sua letra, pesquisando acerca da Áustria e seus símbolos nacionais (MASLON, 2015, p 243). Sendo assim, usou de uma flor comum ao frio alpino como metáfora para os compatriotas de von Trapp, que, apesar de assolados durante a ocupação nazista em sua terra, eram firmes como tal flor, esperando aguentar aquele inverno para florescerem mais fortes.

Essa flor, *leontopodium alpinum*, escolhida por Hammerstein para a canção, é conhecida em alemão como *edelweiß*⁸⁵ ou *edelweiss*, uma planta encontrada nos alpes e

⁸³Em tradução livre do alemão, *luftwaffe* significa *força aérea*. A referida no texto é a o braço aéreo das forças armadas da Alemanha nazista e estabelecida em 1935, após alguns anos de clandestinidade, já que o *Tratado de Versalhes* ao fim da Primeira Guerra proibira a organização militar alemã. Era comandada por Hermann Göring, tendo durante o período de guerra mais de três milhões de homens alistados em suas fileiras. Foi desmantelada pelas forças aliadas um ano após o fim da guerra. Traduzido e adaptado dos verbetes *luftwaffe*, do *Cambridge German-English Dictionary* e *German Air Force*, da *Encyclopædia Britannica*, disponíveis, respectivamente em <dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/luftwaffe?q=Luftwaffe> e <britannica.com/topic/German-Air-Force>. Acesso em 06/07/2019

⁸⁴Este musical de 1943, foi a primeira colaboração entre Rodgers e Hammerstein (MASLON, 2015, p. 15)

⁸⁵O som do caractere germânico *ß* é foneticamente igual ao som do duplo *S*, o que faz com que palavras grafadas com esta marcação fonética sejam escritas com o duplo *S* como substituto em países que não germânicos, como se dá por exemplo em *rua*, originalmente grafada em alemão como *straße*, sendo também gravada como *strasse*. Retirado e adaptado do verbete *ß* do *Cambridge Dictionary*, disponível em <dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/ss?q=%C3%9F>. Acesso em 28/05/2019

repleta de história e simbolismo. Sendo um forte signo da Áustria, a *edelvaisse*⁸⁶ está gravada no verso da moeda de dois centavos de euro que circula naquele país⁸⁷.

Figura 2 - A flor *edelweiss*



Fonte: BÖHRINGER, 2010

Quando produzida para o *Amazon Studios*, a série *O Homem do Castelo Alto* usou do mesmo sentimento de um saudoso nacionalismo por uma terra ocupada para ambientar a narrativa criada por PKD em 1962. Agora, ao invés do capitão von Trapp - que canta a saudade por uma Áustria livre dos nazistas - há rebeldes como Juliana Crain, que, inconformados com a divisão dos antigos Estados Unidos da América como espólio de guerra entre japoneses (a oeste) e alemães (a leste), ousam em se rebelar contra aquela realidade distópica (DICK, 2009). *Edelweiss* não é entoada por nenhum personagem diretamente. Nem poderia, certamente, pois, nesta realidade aterradora, muito provavelmente, Rodgers e Hammerstein nunca produziram *A noviça rebelde*, muito menos compuseram a canção. Não, *Edelweiss* é apresentada na sequência de abertura, cantada por Jeanette Olsson de forma mais crepitante e melancólica que na versão do musical, por Theodore Bikel, ou na do filme, por

⁸⁶Tradução de *edelweiss* para o português lusitano. Retirado e adaptado de *Infopédia - Dicionários Porto Editora*, disponível em <infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/edelvaisse>. Acesso em 28/05/2019

⁸⁷Retirado da seção sobre as moedas austríacas de euro do portal do *European Central Bank*, disponível em <ecb.europa.eu/euro/coins/html/at.en.html>. Acesso em 03/06/2019

Bill Lee⁸⁸. Há o sentimento saudoso pela pátria, outrora livre, que evoca tanto no canto de von Trapp quanto em *O Homem do Castelo Alto*, em ambas as narrativas a metáfora da flor branca que perpassa um provador inverno até desabrochar em uma primavera de liberdade é o que explica o sentimento que leva os insurgentes a acreditarem que podem fazer a diferença contra os regimes que assolam os dividos EUA ou faz os von Trapp continuarem a acreditar que um dia verão a Áustria liberta uma vez mais.

A letra de *Edelweiss*⁸⁹ apresenta uma conversa íntima do eu-lírico com a flor dos alpes, na esperança de novamente desfrutar da liberdade que outrora existiu:

Edelweiss, edelweiss / Todas as manhãs você me saúda / Pequena e branca,
tersa e radiante / Você parece feliz em me encontrar / Flor da neve, pode
florescer e crescer / Florescer e crescer para sempre / Edelweiss, edelweiss /
Abençoe para sempre minha terra natal⁹⁰

Para compreender os meandros da canção, pode ser estabelecida a seguinte organização: Há o Capitão von Trapp que se dirige à flor *edelweiss* e trava com ela um diálogo metafórico, pois clama por um estado de liberdade que antes existia, mas agora é apenas uma lembrança saudosa. Faz que deseje aquele passado no qual a Áustria era uma nação livre e ele vivia feliz com seus filhos e a nova esposa. Essa relação de transformação é o que motiva von Trapp (neste caso, o von Trapp fictício apresentado no musical) a se apresentar cantando seu diálogo com a *edelweiss*.

Já quando se usa deste caminho metodológico para a análise da versão de Olsson da abertura de *O Homem do Castelo Alto*, tem-se um sujeito diferente, que aqui pode ser tomado por todos aqueles estadunidenses que agora sentem-se estranhos em sua própria terra, seja do lado dominado pelos japoneses ou o leste, invadido pelos alemães. Eles têm uma relação mais distante com a *edelweiss*, pois não é uma planta típica dos EUA e nem figura no imaginário de seu povo, mas trata-se de um signo de liberdade que pode estar no imaginário do público que consome a série, por se tratar de uma música marcante de *A noviça rebelde*, tanto do musical quanto do filme, e traz uma ambientação sinistra de um mundo diferente do real, no qual há nazistas e japoneses ocupando o que deveriam ser os Estados Unidos.

⁸⁸Bill Lee é a voz original em *Edelweiss* quando cantada por Christopher Plummer na pele do capitão von Trapp. Após discordar com o diretor Robert Wise, Plummer aceitou ter sua voz dublada nas canções (MASLON, 2015, p. 243-4)

⁸⁹Para a versão de Jeanette Olsson, foi suprimido o verso *todas as manhãs você me cumprimenta*

⁹⁰Traduzido do original “Edelweiss, edelweiss/Every morning you greet me/Small and white, clean and bright/You look happy to meet me/Blossom of snow, may you bloom and grow/Bloom and grow forever/Edelweiss, edelweiss/Bless my homeland forever”

Nesse caso, a relação se dá entre o público e a *edelweiss* (canção), mais que entre os personagens e a *edelweiss* (flor), pois é essa reação que leva o público a se ambientar na temática da série, evocando a mesma sensação que o capitão von Trapp teve com a flor *edelweiss* e percebendo que o clamor pela liberdade que liga a relação dos personagens e da canção *edelweiss* é a mesma que a que se dá entre von Trapp e a flor, já que os personagens que centram a história da série vão em busca desse sentimento de liberdade cantado por Trapp no festival. Esta análise pode ser esquematizada na *tabela II* a seguir:

Tabela III - Esquema narrativo

Ação →	→ Percepção à ação →	→ Reação
A invasão da Áustria pelos nazistas →	→ O sentimento de saudades do capitão von Trapp por sua terra natal livre →	→ O clamor de liberdade do capitão ao entoar uma canção metafórica, na qual conversa com a <i>edelweiss</i> , símbolo austríaco
A invasão dos EUA pelas potências do Eixo, que venceram a guerra →	→ O sentimento de saudades dos personagens centrais da série por sua terra natal livre →	→ O levante que alguns desses personagens têm contra o <i>status quo</i> invasor que toma conta de sua terra
Ambientação de uma série que se passa em uma realidade alternativa na qual a Alemanha nazista e o Japão imperialista venceram a Segunda Guerra Mundial →	→ O sentimento de apropriação da canção <i>edelweiss</i> , de <i>A noviça rebelde</i> para transpor o sentimento do capitão von Trapp aos espectadores da série →	→ A estranheza que a música traz naquele ambiente fictício que impele ao espectador compreender a realidade que aqueles personagens são inseridos e quais são seus sentimentos em relação à ela

2.2.2. SIGNOS NAZISTAS PROJETADOS SOBRE SÍMBOLOS DO PODERIO ESTADUNIDENSE

Um projetor de cinema começa a rodar, vemos a luz que sai de sua lâmpada formar um feixe em meio a poeira. Um mapa topográfico e, bem discreta no canto inferior direito, uma águia nazista está gravada. Uma grande seta com a inscrição *Greater Nazi Reich* vem se aproximando da topografia, junto de setas mais finas com suásticas. Surge, enfim, uma representação da América do Norte, com destaque para o território dos Estados Unidos da América. Porém, aqueles não mais os EUA.

Figura 3 - Divisão do território dos EUA



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.1 *O novo mundo*, 2015

Percebe-se que grande parte do território dos antigos EUA agora é pertencente ao Grande *Reich* Alemão. Aquela águia com a suástica embaixo causa estranheza ao ver, ainda mais como marcação do território daqueles tidos como os vencedores⁹¹ dos nazistas ao final da Guerra. Há também a bandeira imperial japonesa ocupando a costa pacífica dos EUA, lugar que agora é conhecido por Estados Japoneses do Pacífico⁹². Entre japoneses à oeste e alemães à leste, uma parte que mais tarde na trama descobriremos ser uma zona neutra. Até este *frame*, reproduzido pela *figura 3*, se passaram apenas doze segundos, os quais já são suficientes para fazer entender o espectador que aquele é um mundo no qual a Segunda Guerra teve um desfecho diferente. Já se ouve Jeanette Olsson entoar sua versão de *Edelweiss*, o que ajuda mais ainda na melancolia da cena de abertura.

Um corte de câmera para a efígie do monte Rushmore de George Washington, tido pai fundador daquela nação. A sombra faz Washington transparecer um misto de tristeza e dúvida. Como se pensasse *como isso aconteceu?* Sob a face do primeiro presidente é projetada a imagem de um avião e paraquedistas em algum momento da Guerra. De um novo

⁹¹Logicamente, esta é uma visão trazida pela influência cultural dos Estados Unidos, já que a derrota dos nazistas na Europa se deve em muito também pelos esforços do exército vermelho da URSS, como pode se achar discutido em inúmeras literaturas historiográficas, inclusive em Hobsbawm ou Kershaw, ambos com obras aqui referendadas

⁹²Há de se lembrar que, na obra de Dick, são os Estados Americanos do Pacífico (*Pacific States of America*, no original em inglês), como descrito no capítulo anterior (DICK, 2009)

ângulo de visão, volta a aparecer o mapa dividido dos EUA, dando, então, lugar para mais um vislumbre do monte Rushmore, desta vez focando na escultura de Thomas Jefferson, terceiro presidente, que também parece pesaroso pelas sombras e mais uma vez há a projeção de imagens da Guerra. Dois ângulos da Estátua da Liberdade são vistos, primeiro aparece da metade para cima, com um avião projetado perpassado na altura dos olhos. Depois, vemos seu perfil sombreado, com a feição aparentando outra vez o sentimento de melancolia permeado nas faces de Jefferson e Washington e pela canção. Seus olhos são iluminados pela luz projetada, mas não vemos agora o que se projeta sobre eles.

Um momento, porém, com mais simbolismo nesta sequência de abertura certamente é quando surge uma estátua de um símbolo nacional dos EUA. A *Haliaeetus leucocephalus*, também chamada de águia-careca americana, é uma ave de rapina nativa da América do Norte e, desde 1782, é ave símbolo nacional dos Estados Unidos da América, por sua beleza, força e vitalidade, além de ser encontrada por todo o norte do continente americano⁹³.

Em seu primeiro vislumbre, a águia está em semi perfil, tem as asas abertas demonstrando todo seu esplendor, acaba por ser a metáfora máxima para o poderio estadunidense. A luz projetada parece formar uma sombra branca para a águia, mas, neste ângulo, ainda não é possível perceber por completo a figura projetada por sobre a águia-careca.

⁹³Traduzido e adaptado de *Bald Eagle National (U.S.) Bird*, verbete do portal *State Symbols USA*. No original em inglês: “The American bald eagle was adopted as the national bird symbol of the United States of America in 1782. The bald eagle (*Haliaeetus Leucocephalus*) was chosen for its majestic beauty, great strength, long life, and because it's native to North America”. Disponível em <statesymbolsusa.org/symbol-or-officially-designated-item/state-bird/american-bald-eagle>. Acesso em 11/06/2019. O *State Symbols USA* é uma organização sem fins lucrativos dedicada a promover a apreciação e conservação dos *tesouros* naturais, históricos e culturais dos EUA. Informação traduzida e adaptada da seção *about us* do portal. Disponível em <[tatesymbolsusa.org/about](https://statesymbolsusa.org/about)>. Acesso em 11/06/2019

Figura 4 - Primeiro vislumbre da águia-careca



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.1 *O novo mundo*, 2015

Quando a cena segue e corta para outro ângulo da estátua, consegue-se ver que a projeção, que agora faz sumir a águia-careca americana, é de outra águia usada como símbolo nacional. Se trata da *parteiadler*⁹⁴, ou águia do partido, em tradução do alemão.

Usa-se de uma metáfora para a invasão e ocupação dos EUA pelos nazistas ao projetarem a *parteiadler* sobre a águia-careca americana, na clara intenção de demonstrar, já nos primeiros segundos da série, a força simbólica de uma anexação dos EUA pelo autodeclarado Grande *Reich* Alemão. Apresenta o estranho sentimento acerca de um fato que nunca ocorrera, mas, mesmo assim, está apresentado ali. Com *Edelweiss* tocando ao fundo, nota-se ainda mais o paralelo do que passava na cabeça do capitão von Trapp em *A noviça rebelde* - saudosos de uma Áustria livre - e do sentimento que perpassa os estadunidenses que

⁹⁴Em tradução livre da língua alemã, *águia do partido*. Não deve ser confundida com a *Reichsadler* ou águia do *Reich*, traduzido livremente. Se trata da *parteiadler* pelo fato de a cabeça da águia estar virada à direita, encimando a suástica. Se a cabeça do animal estivesse virada para a esquerda seria a gravura da *Reichsadler*. São basicamente as mesmas figuras, apenas com o sentido do olhar trocados, o que poderia causar certa confusão ao nomear qual dos signos fora usado na sequência de abertura de *O Homem do Castelo Alto*. A *Reichsadler*, em outras variações, é símbolo nacional germânico desde o Sacro Império Romano-Germânico (SIRG) e, ainda hoje, é parte dos signos nacionais da Alemanha, presente em seu brasão de armas, sem nenhuma semelhança com a *Reichsadler* usada durante o regime de exceção de Hitler. Retirado e adaptado de LUMSDEN, Robin. *SS regalia*. Greenwich, CT: Chartwell Books Inc., 1995, p. 135-6.

Ressalva: A obra citada para referenciar o texto desta nota de fim parece tratar as insígnias da *Schutzstaffel* e demais organizações nazistas como produtos de colecionismo tradicionais, quando na verdade se tratam de símbolos relacionados ao discurso de ódio. O intuito da nota é diferenciar as representações da *parteiadler* e da *Reichsadler* de forma a compor a análise dos signos presentes na sequência de abertura de *The man in the High Castle* e não promover de maneira nenhuma o discurso no mínimo questionável presente neste livro *SS regalia*. Valem ressaltar neste excerto do texto histórias como a de Maria von Trapp e sua família que dos facínoras que os privaram de viver em país natal

agora se dividem entre os Estados Americanos do Pacífico a oeste, uma zona neutra decadente no centro e o Grande *Reich* a leste, um mundo no qual já não se sentem bem-vindos em sua própria terra.

Figura 5 - Águia nazista suplanta a águia dos EUA



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.1 *O novo mundo*, 2015

A sequência segue com a estátua de uma mulher que segura um mastro de bandeira montada em cavalo rampante, mudando em ângulos desta mesma figura que, por fim, serve de divisão entre imagens que mostram características dos EUA, como a parte agrícola das plantações de milho de um lado e uma cidade desenvolvida sobrevoada por zepelins do outro.

Até o fato de que todo esse simbolismo se dá através de projeções de filmes é indicativo da presença dos filmes do Homem do Castelo Alto, que serão, ironicamente, as imagens que levaram os rebeldes a tentar restaurar os EUA e suplantar a influência dominante do *Reich* e do Japão.

Enfim, termina com a junção das bandeiras do Reich alemão e do Império japonês tremulando e o título *The man in the High Castle*, com *High Castle* grafado em tipos góticos e angulados, comumente associados ao imagético nazista. Sobre o título, uma estrela; abaixo, a *parteiadler*.

Figura 6 - Tela de títulos da série



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.1 *O novo mundo*, 2015

2.3. AMBIENTAÇÃO DE UMA REALIDADE ALTERNATIVA NA DÉCADA DE 1960

Quentin Tarantino, diretor e roteirista californiano, afirmou⁹⁵ que “(...) *uma das maiores emoções que você pode ter como cineasta, criar um mundo que não existe*”. Conceber tais mundos imaginários é das ferramentas criativas mais fervilhantes da ficção e, em casos como da série de *O Homem do Castelo Alto*, são parte fundamental da espinha narrativa da história. Em *Castelo Alto*, Dick usa de uma realidade alternativa para ambientar uma distopia na qual seus personagens possam existir e, só então, questionar tal realidade. No entanto, no âmbito da literatura, a ambientação provém das descrições que PKD apresenta ao longo da história, intercalando com a própria condução narrativa e desenvolvimento de seus personagens.

Na série, a criação deste mundo imaginário, no qual o Japão domina São Francisco e o Grande *Reich* Alemão, Nova Iorque; é construída pela cenografia, pela grande construção de cenários cujos signos arquitetônicos tradicionais divergem para a estética nazi-fascista ou japonesa imperialista; pelo figurino e pela interação dos personagens com

⁹⁵Em entrevista ao jornalista Rodrigo Salem, para a Folha de S. Paulo, na ocasião da produção de *Era uma vez em...Hollywood*, filme de 2019 escrito e dirigido por Tarantino. A versão citada é uma republicação sem cortes da entrevista na newsletter *Desafiador do Desconhecido* distribuída por Salem e publicada a 6 de abril de 2021 na seção *Conversas Brutas*. Disponível em <desafiador.substack.com/p/conversas-brutas-quentin-tarantino>. Acesso em 09/04/2021

aquele mundo diferente. Não há, portanto, a descrição da parte dos antigos EUA que fora dominada pelos nazistas, mas há bandeiras do território do *Reich* nas Américas que inserem a suástica junto às listras no lugar das estrelas, alterando um estandarte tão claramente fixado no imaginário do público - a bandeira dos EUA - para um corruptela deste mesmo signo imagético:

Figura 7: Bandeira da América nazista



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.1 *O novo mundo*, 2015

Toda a ambientação da série é, como se percebe, construída em torno do mundo criado para aquela realidade narrativa. Usa-se de toda essa imagética para que o público perceba que está naquele mundo diferente e que se insira nele como algo plausível, que aqueles personagens que ali interagem e desenvolvem sua história sejam reais dentro de um espectro ficcional, cumprindo o papel da suspensão que se estabelece quando o público consome tal produto de ficção.

O que se vê ali, já no primeiro episódio da série, é a apresentação deste mundo relativo. Na primeira cena, após a abertura, vemos Joe Blake - que na série equivale ao Joe Cinadella do livro - sentado em uma sala de cinema que acabara de passar uma propaganda ufanista do *Reich* Americano, com a bandeira da *figura 7* acima tremulando na tela. Blake está ali para receber uma informação sobre o transporte que vai fazer logo a seguir do *Reich*

Americano para a Zona Neutra, a princípio parecendo que ele faz parte da resistência contra os nazistas. Na verdade ele está infiltrado, como se vê adiante. O que se faz relevante nesta primeira cena é, porém, perceber este mundo que o envolve. Já foram apresentadas a sequência de abertura da série e a propaganda nazista no cinema que, juntamente com a cena de Blake interagindo com o membro da resistência e recebendo sua missão, demonstram que aquele é um mundo diferente, que aquela cidade está dominada pelos nazistas em plena década de 1960, mas que há um movimento de resistência nas entranhas daquele lugar que age para dismantelar o *Reich* ali instalado. Logo após Blake sair do cinema, há um vislumbre da Nova Iorque do *Reich*, a princípio não parecendo que difere muito da real - o filme que está sendo divulgado pelos letreiros no cinema não existe realmente, mas as ruas escuras e os carros parecem demonstrar, junto a noite que esconde maiores detalhes, que poderia ser um filme ambientado na Nova Iorque factual dos anos 1960. Porém, quando a cena culmina na *Times Square*, um dos pontos turísticos mais célebres da cidade, no telão principal há uma grande suástica encimada pelos dizeres *work will set you free*⁹⁶. Neste momento aparece na tela o texto em videografismo *Greater Nazi Reich, New York City, 1962*.

O *showrunner* da série, Frank Spotnitz, afirma que mostrar os símbolos nacionais corrompidos pela ocupação estrangeira demonstra o verdadeiro poder da série; segundo ele, “isso te atinge em tantas maneiras, ver um símbolo de Nova Iorque e da energia, otimismo e vibração dos Estados Unidos corrompidos por uma suástica⁹⁷” (LI, 2015).

Diferente da Nova Iorque, distópica e totalitária, logo surge na série a cidade de São Francisco, nos EJP, menos distópica e que se mostra mais solar e leve que o *Reich* - mesmo que ainda haja sinais da ocupação totalitária dos japonesa e seu *Kempeitai*. Os moradores dos Estados Japoneses do Pacífico estão inseridos na cultura nipônica, praticando artes marciais e tomando chá (LANDAU, 2016, p.292). As cenas iniciais em São Francisco acentuam as divergências entre o *Reich* e o território japonês, isso, porém, não deixa de ser contradito quando do desenvolvimento da história da série, ao mostrar o lado sombrio da dominação japonesa dentro daquele território.

⁹⁶Em tradução livre do inglês *o trabalho irá libertá-lo*. Trata-se de uma versão em inglês da frase alemã *arbeit macht frei*, comumente traduzida como *o trabalho liberta*, frase essa usada na entrada de diversos campos de concentração e extermínio mantidos pelo regime nazista durante sua vigência (1933-45). Retirado de MARCUSE, Harold. *Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933-2001*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.26. Disponível em <books.google.com.br/books?id=WOD9ncsixssC&pg=PA26&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 26/05/2021

⁹⁷No original: “It just hits you on so many levels to see a symbol of New York and American energy and optimism and vibrancy defaced with a swastika”

Ambientar uma série que se passa num passado alternativo não é das coisas mais fáceis de se fazer. Como explicar ao público consumidor que aquele é um mundo diferente, um mundo em que os nazistas e japoneses venceram a Segunda Guerra em 1947 e, desde então, são antagonistas em um mundo polarizado, numa espécie de Guerra Fria? Uma narração em *off* recapitulando os eventos passados e apresentando este mundo novo e aterrador poderia funcionar, mas também poderia parecer uma solução muito comum.

Em *O Homem do Castelo Alto* se fez diferente. O espectador é introduzido àquela sociedade distópica concebida por Philip K. Dick já nos créditos de abertura. Está ali, toda a carga que a série quer passar. A melancolia, a estranheza, embaladas por uma canção reconhecível mas, ainda assim, diferente. Símbolos do que antes fora o poderio estadunidense são suplantados por projeções de signos nazistas. Um avião comercial movido à jato, o mapa se dividindo... e corta. No primeiro episódio, há a subversão leve da narrativa ao, abruptamente mudar desta abertura desoladora para um filme típico de propaganda ufanista dos anos 50. Mas não é um filme sobre os EUA, como parece na estética, mas sobre o Grande *Reich* Alemão, instalado desde o fim da década de 1940 nos antigos territórios do leste estadunidense. O narrador deste filme nacionalista ambienta o *Reich* e, desta forma, complementa a abertura da série, neste primeiro episódio, ao usar de uma linguagem típica do cinema norte-americano para introduzir o mundo distópico da série. A cena termina com a bandeira americana tremulando, entretanto quando aparece o que deveria ser a seção estrelada de fundo azul, não há estrelas, mas uma suástica.

Após estas cenas já está ambientada a série, seu mundo, sua realidade e o sentimento atrelado. A canção de Rodgers e Hammerstein é o canto de dor de um mundo que se vende como utopia, mas é anti-utópico. Mesmo assim, em todos os próximos episódios, há a sequência de abertura, um exercício cognitivo para lembrar o espectador da realidade a qual ele está sendo convidado a entrar.

II

**FICÇÃO SERIADA VIA *STREAMING*: NOVA CONFIGURAÇÃO DE PRODUÇÃO,
DISTRIBUIÇÃO E CONSUMO DE PRODUTOS AUDIOVISUAIS NA INTERNET**

1. A FICÇÃO SERIADA NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING* E OS NOVOS HÁBITOS DE PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E CONSUMO DO CONTEÚDO MIDIÁTICO

Há um novo contexto no mercado do audiovisual. Isto é, como consequência de um grande avanço nas tecnologias de Comunicação e, propriamente, da mídia, existe uma nova maneira de **produzir, distribuir e consumir** produtos midiáticos audiovisuais que se sobrepõe ao que se percebe por usual no mercado de mídia audiovisual. O produtor inserido nesta nova lógica terá de pensar seu produto em acórdância com as novas tendências. O *streaming*⁹⁸ não possibilita apenas uma nova forma de distribuição, também impacta no modo em que será produzido o conteúdo e na forma que o público o consome. Quando as salas de cinema passaram a exibir filmes digitais em vez dos filmes em rolo como antes o fora, tal impacto foi sentido nas exibidoras de cinema, já que a distribuição sofreu uma grande alternância. De igual sorte, quando um cineasta começa a filmar em mídia digital e não mais em película, muda-se o modo de produção.

Esses exemplos apresentam outras inovações nas tecnologias de mídia que impactaram o setor do audiovisual, porém sem a grande mudança trazida pelo *streaming*. Neste novo modelo, o produtor tem de pensar um formato mais adequado ao consumo via internet, normalmente *on-demand*⁹⁹, conteúdo esse consumido por diversos dispositivos, desde grandes *smartTVs* a pequenas telas de *smartphones*. Também vai se aproveitar do modo de distribuição, pois não há mais a necessidade de uma mídia física e nem de download no dispositivo do espectador¹⁰⁰, já que o *streaming* é o fluxo de dados contínuo, permitido pelo avanço e popularização de conteúdo pela internet.

Por fim, há o modo de se consumir esse conteúdo em fluxo, não mais havendo, neste caso, a necessidade de deslocamento a um cinema ou uma das já desaparecidas videolocadoras. O espectador não precisa também esperar a programação para assistir, como é a praxe do conteúdo via *broadcasting*. Neste caso, o produto está lá para ser consumido quando quiser, vide a característica *on-demand* das plataformas de *streaming*. Esta faceta deste novo mercado muda o hábito do consumidor, impactando na maneira como vai

⁹⁸A conceituação do termo *streaming* será melhor abordada mais adiante neste texto

⁹⁹De igual forma, será discutida a conceituação do termo *on-demand*

¹⁰⁰Há algumas plataformas de *streaming* que dão a possibilidade de download de certos conteúdos para que o usuário possa consumir de maneira *offline*, como a *Netflix* em seu *app* móvel ou a versão paga do *YouTube*. Porém, esta função não será abordada neste artigo

consumir o produto audiovisual - neste caso, possibilitando uma liberdade nunca antes tão acessível. Esse usuário pode deixar de pagar a TV por assinatura e ser, exclusivamente, usuário de uma ou mais plataformas de fluxo, consumindo mais conteúdo que teria acesso na TV. Naquilo que no presente texto compreende-se por *modelo Netflix*, ao invés da distribuição de um episódio semanalmente de um produto em série se disponibiliza todos os episódios de uma temporada na data de seu lançamento, na contramão da praxe de *broadcasting* - apesar de haver produtos distribuídos na forma convencional também via *streaming*, principalmente no mais novo modelo de *streaming* que se apresenta no *Disney+*¹⁰¹.

Devido a esta impactante mudança no mercado de mídia audiovisual, se faz necessário à demanda desta Dissertação discorrer sobre o contexto que levou à esta nova configuração, desde a consolidação da internet como mídia e também como o mercado de produção de ficção audiovisual vem se formatando nas últimas décadas. Também será apresentada uma definição de *streaming*, que se relacione melhor com o novo mercado aqui abordado. De mesma sorte, explicar-se-á o conceito de *video on-demand (VOD)* e como este se trata de uma característica das plataformas de *streaming*, não um sinônimo. Há de ser discutida também a produção original para tais plataformas, não a mera transposição do *broadcasting* para *streaming*, vide o grande número de produtos nativos dessas plataformas que estão sendo produzidos nos últimos anos. É importante também que se averigue aqui a ciência de dados da qual se servem as plataformas de *streaming* e de que maneira isto impacta profundamente na tríade *produção, distribuição e consumo*. Será apresentado um esquema gráfico que ilustre este novo contexto, a fim de que sejam melhor absorvidos os conceitos discutidos. Por fim, far-se-á uma breve conjectura, já observável, de como serão os próximos anos deste modelo de negócio midiático, com mais plataformas surgindo como concorrentes das já estabelecidas como *Netflix*, *Prime Video* ou *Hulu*.

1.1. ALGUMAS DEFINIÇÕES DE *STREAMING*

A fim de iniciar o que se pretende neste texto, rememorar o que se entende da conceituação *streaming* se faz adequado, mesmo que o termo já seja amplamente empregado e, de certa forma, compreendido.

¹⁰¹O que será melhor discutido mais ao fim deste capítulo

Streaming é, por óbvio, o gerúndio de *stream*, que na origem caracteriza o fluxo de água que corre naturalmente por uma rota fixa formada por um canal; também pode ser usado para fluxo de coisas e pessoas¹⁰²; na tradução genérica: **fluxo contínuo**. Definição essa que já explica por que o termo foi adaptado para uso no fluxo de conteúdo audiovisual pela internet.

O *Cambridge Dictionary* traz um resumo de *stream* no âmbito da comunicação, que é “ouvir ou assistir som ou vídeo por computador, telefone celular etc., via internet, em vez de baixar e salvar tal conteúdo ou ainda enviar som ou vídeo dessa maneira¹⁰³”. Mais extensa é a definição do *Dicionário Houaiss de Comunicação* (NEIVA, 2013, p.522), da qual seleciona-se os trechos mais relevantes do verbete:

Processo multimídia por meio do qual a transmissão e o consumo da mensagem se fazem ao mesmo tempo, como num fluxo; fluxo de mídia. (...) o espectador deve consumir o filme no instante que o requer (...), é o importante método de distribuição de filmes pela internet (...), o que se tornou possível após o aprimoramento tecnológico, que permitiu a transmissão informatizada dos grandes arquivos digitais que são os files. (...) era um processo lento e laborioso (...) tornou-se rápido e fácil, além de permitir a convergência da internet por banda larga, vídeo e televisão.(...) A disseminação da tecnologia por *streaming* vai alterar dramaticamente o consumo de vídeos e filmes, fazendo com que a ida às salas de cinema diminua ainda mais. O mercado de aluguel de *DVDs* também será afetado por esta nova tecnologia. (...) Não se deve pensar que o *streaming* é uma forma de *downloading*: os arquivos que são transmitidos por *streaming* não baixam para o disco rígido do consumidor; os arquivos ficam guardados no servidor. O consumidor não tem, por isso, como piratear o material que é transmitido.

Trata-se de uma definição pensada para o mercado anterior a 2013, quando da publicação deste dicionário de Comunicação, o que implica em alguns equívocos de percepção do processo que se está analisando. Realmente, se trata de um processo de transmissão de dados por meio da internet sem a necessidade de se baixar tal conteúdo na máquina do usuário, que acessa pela web o conteúdo ou serviço que está hospedado em um servidor, facilitando a velocidade deste acesso, já que não depende da capacidade da máquina do usuário, mas de uma conexão razoável de internet. Processos assim já se veem até na

¹⁰²No original “water that flows naturally along a fixed route formed by a channel cut into rock or ground, usually at ground level (...) a continuous flow of things or people (...) a continuous flow”. Traduzido e adaptado do verbete *stream*, do *Cambridge Dictionary*, disponível em <dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/stream>. Acesso em 21/03/2020

¹⁰³No original “to listen to or watch sound or video on a computer, mobile phone, etc. directly from the internet rather than downloading it and saving it first, or to send sound or video in this way”. Traduzido e adaptado do verbete *stream*, do *Cambridge Dictionary*, disponível em <dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/stream>. Acesso em 21/03/2020

formatação e edição de textos, como o *Google Docs* - ferramenta na qual se pode editar seu texto sem o aplicativo de processamento de texto inserido na sua máquina; por uma conta gratuita do *Google*, o usuário acessa via web este e outros aplicativos, mudando um pouco a lógica de como se trabalhava com processamento de texto pelo computador. Ou seja, isso não é exclusivamente uma característica do *streaming*.

A definição também perfila pela mudança do mercado audiovisual graças ao *streaming*, mas a previsão não é exatamente essa, já que o processo não afeta diretamente o público de cinema¹⁰⁴, mas de TV. As plataformas de *streaming* são tidas como uma alternativa ao *broadcasting*, já que nesta etapa de mercado o consumidor busca uma maior variedade de conteúdo, facilidade de acesso e a possibilidade *on-demand*, coisas que a TV tradicional não proporciona, mesmo em canais por assinatura. No caso do cinema, as grandes produções de filmes ainda visam as salas de cinema como principal geração de receita, junto com marketing e licenciamento de produtos baseados, o que sim, alterou o mercado cinematográfico, não devido ao *streaming*, mas às salas *multiplex* de cinema, os filmes de altíssimo orçamento, a quase obrigatoriedade de muitos efeitos especiais por computação gráfica e de ganchos para infinitas continuações que alimentam este ciclo.

Ainda na definição do Houaiss, fala-se sobre a venda de DVDs, o que realmente aconteceu. Devido ao avanço das tecnologias que permitiram o *streaming* e também a pirataria, a venda de cópias físicas de *home video* caiu bruscamente na última década, tendo em 2017 o *streaming* e *downloading* de filmes e conteúdo de TV superado a venda de DVDs pela primeira vez, segundo o artigo *Film and TV streaming and downloads overtake DVD sales for first time*, do jornal inglês *The Guardian* (2017)¹⁰⁵.

Há a questão da pirataria, que segundo a definição seria impossível via *streaming* já que o usuário não possui os arquivos, apenas acessa através de servidor remoto. Afirmar isto é de um otimismo ingênuo, já que a pirataria de filmes e séries não sumiu com a chegada das plataformas de *streaming*, por mais que possa ter diminuído - um dado nada fácil de se precisar. Por exemplo, séries que fazem parte dos catálogos da *Netflix* ou do *Prime Video* podem ser encontradas facilmente em sites que indexam conteúdo pirata.

¹⁰⁴Pelo menos, não de uma maneira significativa. No contexto da pandemia da covid-19, os cinemas ficaram fechados e muitos filmes, antes planejados para lançamento nas salas de exibição, acabaram lançados diretamente no *streaming*. Com a volta dos cinemas nos últimos meses há a possibilidade de se aferir o impacto disso na bilheteria, dado caro às empresas de mídia que investem tanto no cinema quanto nas plataformas de fluxo

¹⁰⁵Referência completa ao fim do texto em *Notícias em veículos de imprensa*, nas *Referências* desta Dissertação

Outra definição que se pode apresentar é a de Van Horn, professor da University of North Florida, que em seu artigo de março de 2001 (p. 561) na *The Phi Delta Kappan* afirma que “*streaming video* é um termo específico que se refere a vídeos com áudio transmitidos ‘ao vivo’ pela internet sem que o usuário precise baixar o arquivo e reproduzir em seu computador”¹⁰⁶. Apesar de ser um entendimento interessante sobre o que é *streaming*, para um texto de 2001, Van Horn se diz pessimista quanto a viabilidade deste modelo de transmissão, já que a maioria das pessoas não possuía uma conexão decente com a internet naquela época. Se viu o contrário disso, porém. O *streaming* se prova como a nova configuração na distribuição de filmes, músicas, conteúdo de TV, etc., fazendo com que o modelo de negócio se adeque a estas práticas.

1.1.1. O CONCEITO DE *VIDEO ON-DEMAND* (VOD)

Um certo equívoco aparece quando se debruça acerca do *streaming* é a confusão entre este termo e o conceito de *video on-demand*, muitas vezes representado pelo acrônimo *VOD*. O que se percebe errôneo - e o que pretende-se ressignificar aqui - é tratar *VOD* como sinônimo de *streaming*, quando o primeiro é mais uma característica também presente nas plataformas de fluxo de conteúdo.

Valendo-se do significado de vídeo sob demanda, ou seja, um conteúdo audiovisual que se pode acessar ao bel prazer do usuário, sem depender de uma grade de programação ou de horários de cinema, o que não é uma característica exclusiva do *streaming*. Em planos mais caros, muitas empresas de TV por assinatura oferecem ao usuário a possibilidade de gravar a programação para consumir fora da grade de horário, quando quiser; também há aparelhos de gravação como o *TiVo*, que grava a programação da TV no mesmo intuito. A própria noção de *home video* pode se relacionar com o *VOD*, já que se o usuário possui o disco de um filme ou série, pode consumir quando quiser - mesmo que se lembre da situação de aluguel de um filme em locadora; havia a possibilidade de o aparato de armazenamento não estar disponível para o aluguel no momento que o usuário pretendia fazê-lo. Tudo isso pode ser chamado de *VOD*, mas não se trata de transmissão via *streaming*, já que não ocorre a distribuição de conteúdo via fluxo pela web.

¹⁰⁶No original, em inglês, “the phrase ‘streaming video’ is a specific term that usually refers to motion video with accompanying of audio that is delivered ‘live’ over the internet; that is, a user doesn’t have to download a file to a personal computer and then play it back”

Faz sentido, então, ressaltar neste texto a diferença entre tais termos, para que o estudo aqui preterido seja entendido como a aferição deste novo fenômeno que se caracteriza pela transmissão de conteúdo audiovisual pela internet e que tem mudado a forma como as indústrias da mídia e do entretenimento se configuram. Logicamente, isso não exclui a parcela de influência que tal conteúdo ficar disponível *on-demand* é uma das mais importantes possibilidades do *streaming* e o que ajudou a moldar a forma com que um produto é feito e como o público o consome.

1.1.1.1. COMO O VOD AFETOU A ESTRUTURA DO MERCADO AUDIOVISUAL

Percebe-se, então, no âmbito da produção audiovisual uma certa mudança na forma com que tais produtos são concebidos ao se levar em conta este novo mercado e suas possibilidades. Um roteiro de um filme não precisa, por regra, seguir o padrão tradicional de produção cinematográfica que visa o faturamento pela venda de ingressos nas primeiras semanas de exibição e, posteriormente, a geração de receita na venda de *home video* e *merchandising*. Nesta nova configuração, por não precisar disputar espaço de sala de cinema nem ter que se ater ao tempo de duração padrão que a indústria cinematográfica impõe para um filme vendável, outras formas de filmes, mais inusitados e até menos genéricos, têm surgido.

Um bom exemplo para isso é o filme *O irlandês*, do diretor estadunidense Martin Scorsese, financiado pela *Netflix* e lançado em 2019. Scorsese tinha planos para este filme há anos, mas nunca conseguia viabilizar o projeto, devido ao altíssimo custo de produção e ao tempo de duração prevista para o filme. Com a possibilidade de lançar via *streaming*, conseguiu levantar o valor necessário para a produção sem as amarras que impõe a indústria tradicional do cinema estadunidense. Para que pudesse concorrer às premiações como o *Academy Awards*, estreou antes em um circuito restrito de cinema e logo teve a transmissão global pela *Netflix*¹⁰⁷. Percebe-se que foi uma produção que se viu viável pelas características que o *streaming* oferece.

¹⁰⁷Dados retirados, traduzidos e adaptados das reportagens *Martin Scorsese's Robert De Niro Pic 'The Irishman' Heading To Netflix?*, do portal *Deadline*; *Netflix Picks Up Martin Scorsese's 'The Irishman,' Now Aiming for 2019 Release*, do portal *The film stage* e *Martin Scorsese's 'The Irishman' Is Getting Way More Expensive: Budget Now Estimated Over \$140 Million*, do *Indiewire*.
Disponíveis, respectivamente, em
<deadline.com/2017/02/martin-scorsese-the-irishman-acquired-netflix-robert-de-niro-1201931848/>;
<thefilmstage.com/netflix-picks-up-martin-scorseses-the-irishman-now-aiming-for-2019-release/>
<indiewire.com/2018/02/martin-scorsese-the-irishman-budget-140-million-netflix-1201927596/>. Acesso em 24/04/2020 e

Também há o caso de produtos seriados, que no *streaming*, dada sua característica *on-demand*, também não se veem presas na lógica de produção tradicional do *broadcasting*, como o tempo de duração de um episódio ou formatos padrão como as *sitcoms*¹⁰⁸ filmadas em estúdio com mais de 23 episódios por temporada. O que se vê no *streaming* é o padrão de produção semelhante ao que se faz na *HBO* e será discutido adiante neste texto. Uma novidade que se dá via plataformas de fluxo é o lançamento de uma temporada inteira de uma vez, com todos os episódios disponíveis de uma vez, o que muda a lógica semanal destes produtos como tradicionalmente se dá no *broadcasting*. Esta nova possibilidade alterou a maneira como o público consome tais produções, sendo muito mais cômodo se adequar a esta lógica que tentar se encaixar em uma grade pré-selecionada de horários em uma emissora de TV.

1.1.2. *BINGE-WATCHING*: A TENDÊNCIA QUE MOLDOU UMA NOVA FORMA DE CONSUMO

Este fenômeno de se consumir vários episódios em seguida acabou ganhando um termo próprio, dada sua relevância no entendimento do novo momento do mercado: *binge-watching*. Dispensando-se a tradução literal do termo, o mais usual em português para *binge-watching* é *maratonar séries*, no caso do conteúdo seriado. O termo traduzido vem, como se percebe, da apropriação de *maratona*, a modalidade esportiva, para o hábito do espectador consumir várias horas seguidas do conteúdo de uma série - seja de filmes ou de produções para TV. Há de se exemplificar que, da mesma forma que um assinante do *Prime Video* pode *maratonar* dez episódios da primeira temporada de *The man in the High Castle* e um assinante da *HBO Max* pode *maratonar* os oito filmes da série cinematográfica *Harry Potter*, um assinante do *Spotify* pode *maratonar* toda a discografia dos *Beatles* numa tarde ou ouvir uma *maratona* de episódios de *podcasts* pela mesma plataforma de *streaming* de áudio; o que demonstra a usabilidade elástica de *binge-watching* ou *maratona*.

¹⁰⁸Abreviação de *situation comedy* ou comédia de situação, formato padrão estadunidense de comédias seriadas na TV que ditou por muito tempo a lógica de produção deste produtos, sendo filmada em estúdio, com plateia presente e claque, as risadas de fundo; uma forma barata e rápida de se produzir mas que acaba gerando produções muito semelhantes. Adaptado de *situation comedy* do *Cambridge Dictionary*, disponível <dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/situation-comedy>. Acesso em 27/04/2020

Em “*Forward is the battle cry*”: *binge-viewing*¹⁰⁹ *Netflix’s House of Cards*, Casey McCormick (2016, p.101) afirma que o *binge-watching* “muda as apostas do envolvimento narrativo ao reformular a temporalidade das experiências de visualização para otimizar a intensidade emocional e a imersão na história¹¹⁰”.

A prática de *binge-watching* não é, porém, nativa do *streaming*, já que a possibilidade de consumir seguidamente a serialidade de um produto audiovisual - ou conjunto de produtos relacionados - já era possível através do *broadcasting*, pelo *home video* e até das salas de cinema. Tanto a TV aberta quanto a por assinatura poderiam passar seguidos episódios de uma série ou até um filme e suas sequências, prática mais comum na TV por assinatura, mas não impossível de ser feita na TV aberta; também há *binge-watching* com uma coleção de DVDs de uma temporada de série ou quando um cinema decide por exibir seguidamente uma série de filmes de uma vez, como muitas vezes fizeram com as trilologias de *Star Wars* ao longo dos anos. O que se percebe com tais exemplos é, na verdade, que essas situações de *binge-watching* fora da lógica da internet é mais esporádica e inconstante; depende de muitos fatores para ocorrer que fogem da alçada direta do consumidor, ter todos os filmes em DVD, uma emissora de TV ou sala de exibidora abrigarem uma *maratona* dessas em sua grade de programação. Na lógica do *streaming* essa possibilidade é mais palatável e, pela primeira vez, possível com conteúdo inédito. Simplesmente possuindo uma assinatura de certa plataforma, normalmente mais barata e acessível que a assinatura de TV paga, o usuário já tem disponível todo aquele conteúdo para que possa consumir da maneira que melhor lhe convier. E com a praxe que a *Netflix* construiu de lançar seus produtos em série com as temporadas inéditas completas na data do lançamento, há a quebra da lógica semanal de veiculação que se tornou comum no *broadcasting* e, pela primeira vez, o usuário pode *maratonar* tudo já no lançamento daquele produto em série.

Apesar, no entanto, dessa prática de se lançar todos os episódios de uma temporada de série ter sido o padrão para muitos desses produtos originais do *streaming*, a lógica vem mudando com os desdobramentos do mercado dessas plataformas. A própria *Netflix* usa da veiculação semanal em certos casos, como com *Better call Saul*, série derivada

¹⁰⁹Há também o uso do termo *binge-viewing*. A presente pesquisa, no entanto, faz a opção por *binge-watching* ao invés de *binge-viewing* pelo fato do termo elencado ser mais utilizado na prática acadêmica e no cotidiano dos usuários e consumidores de conteúdo audiovisual via *streaming*

¹¹⁰No original, em inglês, “Binge-viewing changes the stakes of narrative engagement by reframing the temporality of viewing experiences to optimize emotional intensity and story immersion”

de *Breaking Bad*, produzida pelo canal pago *AMC* em parceria com a *Netflix*. A veiculação se dava via *broadcasting* aos domingos pela *AMC* e na segunda-feira seguinte via *streaming* pela *Netflix*. Casos assim, porém, são isolados, com a maioria dos *originais Netflix* seguindo a lógica padrão.

A plataforma *Disney+*, lançada em 2019 pelo conglomerado midiático *The Walt Disney Company*, aposta na praxe tradicional para lançar os produtos originais da plataforma. Foi assim com *The Mandalorian*, série derivada dos filmes de *Star Wars* e *Wandavision*, derivada dos filmes do *Marvel Studios*. Com um episódio novo por semana, o engajamento do público tende a ser maior, já que durante todas as semanas as quais há um episódio novo há a discussão, a referência e a interação dos consumidores com aquele produto, o que acaba não ocorrendo com séries que têm sua temporada completa disponibilizada na estreia, já que o engajamento dura enquanto os consumidores a consomem, o que se dá, normalmente nas primeiras semanas após a estreia, de forma semelhante ao mercado de cinema, pois as primeiras semanas são mais as relevantes para a medição de expectativa de público pagante. Uma esquematização acerca da relação entre as produções audiovisuais das plataformas de fluxo e a ciência de dados que analisa o comportamento do público será melhor abordada mais à frente neste capítulo, na proposição de um esquema que discute visualmente tais questões.

1.2. O CONTEXTO QUE LEVOU À MUDANÇA

Quando o avanço tecnológico permite uma nova formatação nos *media*, à Ciência da Comunicação cabe debruçar quanto ao impacto que essa nova configuração midiática tem para aquela sociedade que se utiliza dessas tecnologias, desempenhando aqui sua função junto às Ciências Sociais Aplicadas. No final do século passado, principalmente na última década, a popularização da internet possibilitou novas interações midiáticas. Antes, estávamos acostumados com o serviço de correios como uma plataforma de comunicação interpessoal, e agora surge o correio eletrônico - *eletronic mail* ou simplesmente e-mail.

Assim, há um avanço no processo comunicacional devido às tecnologias da internet. Desta vez, o desenvolvimento é muito mais acelerado e em pouco tempo já se podia processar imagens, sons e vídeos pela web. Cria-se, então, uma forma de interação muito mais instantânea entre o produtor de conteúdo e o seu consumidor. Porém, há uma importante

diferença observável. O consumidor pode ser também produtor. Há ferramentas que permitem a distribuição de textos em páginas pessoais, agregando imagens e até sons e vídeos, como o *blogging*. Esses novos produtores têm então um canal mais direto com os consumidores. Basta deixar um comentário no fim da postagem ou enviar um e-mail.

Começa então este novo jeito de interação entre quem produz um conteúdo de mídia e quem consome. A nova etapa será, desta forma, um novo modo de se consumir este conteúdo. Com a Engenharia e a indústria melhorando a técnica, foi possível uma melhor maneira de distribuição de conteúdo pela internet. A distribuição de conteúdo audiovisual com mais qualidade é uma realidade já no início do século. Em 2002, a rádio *Jovem Pan*, baseada na capital paulista, passa a transmitir em vídeo pela internet seu programa de maior sucesso, o *Pânico*, criado em 1993 na mesma emissora¹¹¹. O sucesso destas transmissões audiovisuais pela web foi o que levou, já em 2004, o programa migrar para a televisão aberta.

A principal tecnologia que permite a transmissão de vídeos pela internet, sob o modelo de transmissão em fluxo, é a computação em nuvem. De igual modo, também chamada de armazenamento em nuvem, essa tecnologia permite que o usuário acesse conteúdo que esteja arquivado em servidores remotos. Tal conceito de estoque de informação digital permitiu que o usuário pudesse acessar tal conteúdo sem que ocupasse espaço em sua máquina, seja um computador ou, posteriormente, smartphones, smart TVs, etc. Com esse novo passo tecnológico, o consumo via web de conteúdos audiovisuais ficou mais fácil, juntamente com a melhoria na transmissão de internet. Surgiu o conceito de consumir vídeos de forma online em fluxo contínuo, que viria a ser conhecido como *streaming*.

Neste contexto tecnológico, que possibilita a transmissão de conteúdo audiovisual pela internet, começam a surgir plataformas análogas aos *blogs*, mas voltadas à distribuição de vídeos. O *videolog* é uma delas, uma plataforma desenvolvida no Brasil com o fim de compartilhamento de vídeos por usuários cadastrados, criada em 2004. Já em 2005, porém, surge o *YouTube*, que mudaria a maneira de se pensar o conteúdo em audiovisual pela web, quando se tratava de uma plataforma que juntava ferramentas das mídias sociais com a possibilidade do usuário se tornar um produtor de conteúdo, não apenas mero consumidor.

Lorenzo Vilches em *A migração digital* (2003, p. 181) já aponta a tendência de que o conteúdo deve se configurar para as novas plataformas ao afirmar:

¹¹¹Retirado de *Pânico na TV deixa a rádio em dilema*, nota de Laura Mattos na Folha de S. Paulo a 25/09/2002. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27581.shtml>>. Acesso em 20/03/2020

Até os anos 90, produziu-se para a televisão. Agora, toda a produção é multimídia e multiformato. Os seriados de televisão e a informação televisiva ou jornalística já são emitidos pela internet e podem ser vistos na tela do computador e do telefone.

É da ideia deste novo contexto que se chega no próximo marco da produção de conteúdo audiovisual na internet, as plataformas de *streaming*.

1.2.1. A EVOLUÇÃO DOS DISPOSITIVOS

Por óbvio, não se faz uma revolução no formato de se transmitir conteúdo audiovisual pela internet sem que haja aparatos que facilitem a recepção de tal conteúdo. Ou seja, só há a tal popularização do formato do *streaming* com o surgimento e difusão de *smartphones*, *smart TVs* e afins, já que o usuário não dependerá apenas de um computador de mesa junto de um monitor de baixa resolução para assistir um filme ou série.

Vilches (2003, p.178) também apresenta apontamentos acerca disso ao afirmar que isso apenas se dará “se os avanços tecnológicos dos suportes de comunicação facilitarem o acesso a grandes bancos de armazenamento de informação audiovisual” e possa haver “desenvolvimento multimídia que colabore para acelerar o processo de migração digital, para o consumo de usuários seletivos”.

Durante os anos 2000, os aparelhos celulares saíram de meros *telefones móveis* para dispositivos de complexa construção com acesso total à internet e sistemas operacionais completos e funcionais. Por meio de uma rede móvel fornecida pelas companhias de telefonia móvel ou por conexão *wi-fi*, os *smartphones* se tornaram, desta forma, pequenos computadores de bolso, acessando todas as funções que se espera de um PC ou *notebook* de igual sorte.

Além disso, há a significativa melhora da resolução das telas destes telefones, que passaram de telas verdes parecidas com de relógios digitais para diminutas telas de altíssima resolução; há, com tal avanço, a real possibilidade de se consumir produtos audiovisuais com conforto por uma tela pequena e portátil. Uma outra alternativa, que não se faz tão relevante à esta pesquisa, mas há de ser citada é o desenvolvimento das câmeras dos celulares que possibilitaram também que o usuário possa produzir seus próprios vídeos sem a necessidade de um aparato de gravação profissional e, postando em plataformas como o *YouTube*, possa se

tornar não apenas consumidor mas, também, produtor de conteúdo. Ou seja, neste contexto, todo receptor acaba por ser um emissor em potencial.

Junto dos celulares - e *tablets*, que têm uma formatação parecida com dos *smartphones* - há as *smart TVs*, que trazem à TV - àquela que há muito tem sido o centro da casa - o acesso à internet-sem-fio, transformando essa TV em um centro multimídia, com um sistema operacional que permite acesso à aplicativos de plataformas de *streaming* e ainda, como numa TV convencional, ao cabeamento tradicional de *broadcasting* - juntando em um aparelho só duas modalidades de transmissão audiovisual.

Principalmente na década de 10 do século XXI, há uma popularização destes dispositivos *smarts* com a diminuição dos custos de produção e a forma como a publicidade em torno do conforto que um *smartphone* ou uma *smart TV* traz ao seu usuário agregam valor aos produtos, definindo uma via de consumo que leva por popularizar-los e, desta forma, popularizar ferramentas e conteúdos que se adequam a esses dispositivos, como conteúdo via *streaming* ou a comunicação por aplicativos de mensagem como *WhatsApp* ou *Telegram*. “A aproximação entre televisão (e os meios em geral), os setores da informática e as telecomunicações apóia-se (i) no dinamismo dos mercados da comunicação, da informação e da eletrônica para todos e (ii) nas aplicações para o ócio”, fala Vilches (2003, p.177) sobre a intersecção do mercado de mídia e da informática, tal qual se deu e possibilitou o cenário que aqui se discorre.

1.2.2. SURGE UM NOVO MODELO DE NEGÓCIO

Para entender como se formaram as principais características das produções ficcionais distribuídas via *streaming*, antes há de entender como o conteúdo televisivo começou a ser tratado diferenciadamente, com produções que se igualavam à produção cinematográfica. Isso se deu, principalmente, no fim dos anos 1990, quando a *Home Box Office* ou *HBO*, lança a série *Oz* e, logo após, *The Sopranos* (MENDES, 2017). A *HBO* trouxe a estética cinematográfica para dentro da casa de seus assinantes, algo que, vindo deste ângulo, foi o primeiro passo para que a produção seriada em TV chegasse aos patamares de hoje, em que vemos produções bilionárias na própria *HBO*, como foi *Game of thrones*, e em

plataformas de *streaming*, como o *Prime Video* da *Amazon* cuja vindoura série baseada na obra de J.R.R. Tolkien teve orçamento de quase um bilhão de dólares¹¹².

Como outro marco desta nova forma de se enxergar a TV, Mendes (2017) discorre como a *Netflix*, de serviço de aluguel de DVDs por correspondência se transformou na empresa pioneira da forma como se consome conteúdo audiovisual pela internet - por mais que o *YouTube* seja anterior e, de certa forma, possa ter auxiliado neste cenário, ainda é mais uma plataforma voltada às mídias sociais que uma ferramenta para disseminação de conteúdo dos grandes estúdios de TV e cinema. Isso foi possibilitado pelo avanço das tecnologias de comunicação, tanto a conectividade mais rápida e acessível quanto ao desenvolvimento de dispositivos que melhor se adequassem à nova realidade, como *smart TVs*, *smartphones* e *tablets*.

Mendes (2017) também abre espaço para abordar os conteúdos originais que o *streaming* passa a apresentar ao invés de ser um repositório online de conteúdo feito pela TV tradicional ou o cinema. A virada se dá, mais uma vez, com a *Netflix*, com *House of Cards*, primeira produção original da plataforma a alcançar imensa relevância - antes havia *Lilyhammer*, mas que não teve o mesmo impacto.

A *Netflix* passando de uma empresa focada em aluguel de DVDs pela internet e se tornando uma plataforma transmissora de conteúdo audiovisual em fluxo criou um novo precedente de mercado que afeta drasticamente a distribuição de tal conteúdo, sem a necessidade de uma mídia física ou sequer o download de conteúdo na máquina do cliente. Com o passo seguinte, a criação de conteúdo próprio, a *Netflix* mostrou que há a possibilidade de produção original para as plataformas de *streaming*, o que traz fidelização do usuário, pois tal produto só vai estar disponível ali além de diminuir a dependência da plataforma com as grandes produtoras de cinema e TV no licenciamento de seu conteúdo. (McDONALD; SMITH-ROWSEY, 2016, p.1-11).

Isso trouxe uma nova percepção do que poderia ser alcançado com o *streaming*. Não era mais um repositório de produções alheias, tinha seu conteúdo próprio e, mais importante, com grande investimento na produção, superior a aquele que muitas redes de TV gastavam com seus produtos. E, para ter acesso àquele conteúdo, o usuário teria que assinar a

¹¹²Retirado de *Série de O Senhor dos Anéis será a mais cara da história*, nota de James Silveira no portal *Terra* a 25/09/2002. Disponível em terra.com.br/diversao/geek/serie-de-o-senhor-dos-aneis-sera-a-mais-cara-da-historia,64aa9902046564db6ce43559e7494a7fmxvdjwx3.html>. Acesso em 20/03/2020

plataforma, já que não passaria na TV ou no cinema, muito menos seria distribuído via *home video*.

É com essa realidade que o *streaming* começou a criar e consolidar as novas formas de *produção, distribuição e consumo* - agora o produto é pensado diretamente para ser consumido via fluxo na web; toda a lógica de produção tem que se adequar à isso, desde o roteiro até a fotografia, já que pode ser assistido tanto em telas pequenas de *smartphones* quanto em grandes *smart TVs*. Tem de levar em conta se toda uma temporada, no caso de um produto seriado, será lançada simultaneamente ou se os episódios serão distribuídos semanalmente. Tudo isso cria uma lógica nova e nativa das plataformas de *streaming* o que, muito provavelmente, deverá guiar a indústria do entretenimento nos próximos anos.

1.3. PRODUÇÃO ORIGINAL NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING*

Desta tríade tão repetida neste texto, *produção, distribuição e consumo*, se faz necessária uma averiguação mais próxima às novas práticas de produção pensadas nativamente para os produtos via *streaming*. Quando passaram de repositório de produções de outras empresas para produtoras de conteúdo, estas novas plataformas, neste caso *Netflix, Crackle, Hulu e Amazon Prime Video*, buscavam a fidelização do usuário e a independência dos grandes conglomerados de mídia e entretenimento.

Ao transmitir via fluxo de conteúdo seus produtos originais, essas empresas tinham algo exclusivo que, chamando a atenção devida, fazia com que um assinante em potencial se tornasse um de fato. O que faz total sentido, pensando em como este modelo de negócio funciona e como já está mutando para uma nova fase - com a chegada destas mesmas grandes empresas de entretenimento, como a *Disney* e seu *Disney+*, em 2019, e a *WarnerMedia* e seu *HBO MAX*, em 2020. Desta maneira, ao produzirem seu próprio conteúdo, não ficam reféns de licenciamento de outras produtoras e garantem conteúdo exclusivo que pode atrair novos assinantes.

Como essa lógica de mercado, essas primeiras plataformas moldaram o cenário e possibilitaram uma enorme gama de novas produções - séries, filmes, documentários, etc. -, fomentando a indústria de mídia e entretenimento e criando novas possibilidades de se explorar tal mercado junto à mídia tradicional, ainda calcada no *broadcasting* e no cinema.

A *Netflix* teve seu primeiro grande sucesso ao transmitir *House of Cards*, um remake de uma série britânica - baseada em um livro homônimo - sobre intrigas políticas. Diferente do modo tradicional de séries *broadcasting*, a produção seguiu mais o padrão que se vê na *HBO*, de grandes produções e muito investimento, algo que era impensável antes para uma *websérie*. Também veio *Marco Polo*, épico sobre o explorador veneziano; *Stranger Things*, uma trama adolescente fortemente inspirada em filmes dos anos 1980 e na obra de H.P. Lovecraft, entre outras. Mas um grande diferencial da *Netflix* nestas produções originais foi na parceria com produtoras fora dos Estados Unidos para produção de conteúdo de outras culturas, como foi no caso da brasileira *3%*, da britânica *Black Mirror*, da ibérica *La Casa de Papel* e da teuta *Dark*. E isso, segundo Greg Peters, chefe de conteúdo da plataforma, se deu com a percepção da audiência da série *3%*. Ele afirma (BRIDI, 2019):

Acreditamos que grandes histórias podem ser feitas em qualquer lugar do mundo [...]. Tivemos grandes histórias de criadores como Shonda Rhimes, Ryan Murphy, Martin Scorsese, etc., mas enquanto estávamos desenvolvendo todas essas produções, nos perguntamos sobre as histórias e profissionais que estavam fora dos Estados Unidos. Isso nos fez experimentar um pouco e vimos coisas incríveis acontecendo. O primeiro foi do Brasil, um drama chamado *3%*. Lançamos a primeira temporada em 2016 e fez um grande (*sic*)¹¹³ no Brasil, mas também encontrou uma grande audiência fora do Brasil. Ficamos empolgados e encorajados por isso, para continuar investindo em outras séries ao redor do mundo

Com isso, percebe-se outra mudança nos hábitos de consumo do espectador, já que conteúdos que antes não chegariam a ele pelos meios tradicionais agora são acessíveis via *streaming*, não apenas pela distribuição de produtos licenciados como de produções originais vindas das mais diversas culturas. O epicentro da produção audiovisual de massa deixa de ser exclusivamente estadunidense e passa a ter seções em outras culturas, promovendo, desta forma, um intercâmbio entre produções estrangeiras sem precedentes.

Outro aspecto que o *streaming* acrescenta à produção audiovisual é a forma que o produto vai ser consumido. Neste novo contexto, produtores audiovisuais devem pensar na confecção de um produto que seja adequado à demanda destas plataformas. Não há mais a necessidade de quebras para intervalos comerciais, também não necessita se ater com tanto afínco ao tempo de duração de um episódio, já que não há uma grade de horários a se adequar - vide a característica *on-demand* do *streaming*.

¹¹³Provavelmente, aqui falta o termo *sucesso* na fala de Peters, o que resultaria em *fez um grande sucesso no Brasil*

Também não há a necessidade de um filme ser um grande chamarisco de público que precisa justificar seu tempo em uma sala de cinema; no *streaming* pode haver uma maior liberdade na contação de histórias, sem a preocupação com a bilheteria, mesmo que o fim seja atrair e manter assinantes para a plataforma.

Toda essa nova configuração do mercado do entretenimento audiovisual possibilitado pelas plataformas de *streaming* começou a chamar a atenção de gigantes como *Disney* e *WarnerMedia*, que se veem agora na corrida para consolidar suas próprias plataformas que, diferentemente do *Prime Video* ou da *Netflix*, têm outro diferencial: todo seu catálogo cinematográfico e televisivo quase secular e novas produções pensadas exclusivamente para suas novas plataformas. O mercado é mutável e se move rápido, estas novas plataformas, diferentemente da *Netflix*, são subsidiárias de grandes conglomerados, sejam as tradicionais *Disney* e *WarnerMedia* ou as gigantes tecnológicas *Amazon* e *Apple*.

1.4. ALGORITMOS DE SUGESTÃO E A CULTURA DO *DATAISM* NO *STREAMING*

Também é característico das plataformas de fluxo a preocupação com as ferramentas de busca e de sugestão de conteúdo, já que também são formas de conseguir o tempo do usuário na plataforma. A *Netflix* tem investido massivamente em seu algoritmo de sugestão personalizada de conteúdo, por entender que é parte do serviço oferecer aos assinantes possibilidades personalizadas de busca e sugestão, baseando-se na própria interação entre tal usuário e a interface da plataforma.

São dados coletados que também podem servir de base para as próprias produções originais *Netflix*, já que tais informações podem compreender as preferências do público em seu catálogo e, com isso, produzir conteúdos semelhantes que atrairiam também a atenção dos usuários. Isso pode ser interessante para o mercado de mídia, em si, como se decifrasse o gosto do público, facilitando a produção de conteúdo, mas, por outro lado, pode, de certa forma, pasteurizar a produção audiovisual com produtos que já são dados como certos, diminuindo a variedade de tais produções. Reed Hastings, CEO da *Netflix* (2018, 09min07seg) afirma que “*investimos muito nos algoritmos, para apresentar o conteúdo correto para as pessoas corretas e tentar deixá-lo fácil e divertido de explorar*”¹¹⁴.

¹¹⁴A transcrição das falas de Hastings é disponibilizada pela própria plataforma *TED*

Hastings fala de como o *streaming* pode auxiliar na disseminação de conteúdos que, fadados ao *broadcasting* regional poderiam ser cancelados, mas com alcance global há mais pessoas que possam se interessar por tal produção, o que garantiria sua continuidade. Ele dá o exemplo de *Black Mirror*, série do *Channel 4* britânico que estava com dificuldades em garantir sua continuidade, mas quando a *Netflix* assumiu sua produção e passou a ser difundida globalmente, foi garantida a continuidade através de mais temporadas. Vê-se aí, um aspecto interessante e muito relevante de tais plataformas, que é a disseminação global de conteúdos que, apenas por fugirem da lógica do mercado estadunidense, ficariam restritas ao público local, mas com a disseminação através de plataformas como a *Netflix* começam a atrair públicos em praças nas quais produções estrangeiras fora do eixo de produção dos EUA nunca tinham chegado. A exemplo da série *La casa de papel*, produção espanhola que angariou grande público a nível global após ser distribuída pela *Netflix*; um conteúdo que não seria consumido pelas vias tradicionais de distribuição conseguiu atingir novos públicos.

A aprimoração destas ferramentas já era uma preocupação para a *Netflix* antes mesmo de se tornar uma plataforma de *streaming*, quando, em 2006, foi criado o *Netflix Prize*, uma premiação de um milhão de dólares que seria paga a quem apresentasse à empresa uma solução de algoritmo melhor que a deles, a fim de otimizar o sistema para algo mais próximo do que se conhece hoje, quinze anos depois. O caso do *Netflix Prize* demonstra a preocupação dessas empresas de mídia em otimizar seus sistemas de recomendação para que o usuário tenha uma experiência mais personalizada e, com isso, acabam por dar outro sentido à cultura, um novo passo no entendimento das relações entre mídia e consumidor, que agora se dão por experiências cada vez mais pessoais e personalizáveis. Desta forma, as relações culturais passam a ser arbitradas pelos algoritmos engendrados por tais corporações midiáticas, que usam os dados fornecidos para conhecer melhor o público e, assim, gerar receita de forma mais rentável.

Deste modo, percebe-se a importância que a otimização dos sistemas de recomendações e buscas têm nas plataformas de *streaming* e como, já em 2006, a *Netflix* entendeu que esse seria um caminho possível para conquistar e se consolidar no mercado, percebendo que desde então houve uma mudança drástica na forma com que se produz, distribui e consome conteúdo audiovisual. Hallinan e Striplas (2016) afirmam que a mudança na conceitualização de cultura, de modo a aparecer o que eles chamam de *cultura do*

algoritmo, seria a tendência que percorre a interação entre o usuário e a mídia atualmente. Eles empregam o exemplo da *Netflix*, mas podemos ver também o que faz o *Google* ao usar das buscas que seus usuários fazem para apresentar anúncios personalizados por meio de sua plataforma de anúncios em rede, o *Google Ads* (antes, *Google AdWords*).

Há de se entender, então, que a interação entre mídia e usuário se dá de maneira mais interativa, mesmo que o próprio usuário não exerça nenhuma ação direta de fornecer seus dados de navegação, o ato de usar a internet por meio destes site e plataformas já gera tais dados automaticamente. Ou seja, ao pesquisar qualquer assunto no *Google*, o usuário está demonstrando certo interesse por aquele assunto, o que pode desaguar num anúncio mais tarde ou, no caso das plataformas de fluxo, quando o assinante busca determinado filme ou série na *Netflix*, acabará recebendo conteúdos relacionados com tal busca nas sugestões da plataforma personalizadas para esse usuário. O que buscam as empresas agora não é mais implementar tal cultura - já está aí - mas otimizar ao máximo a experiência para que pareça o mais exclusiva e personalizada o possível, garantindo a fidelização deste usuário.

Hallinan e Striphas (2016, p. 121-2) também citam o antigo sistema de avaliação de conteúdo que a *Netflix* possuía, uma gradação em estrelas para que o usuário avaliasse uma obra na plataforma - sendo uma estrela o mínimo e cinco estrelas o máximo. Com o exemplo do filme *Napoleão Dinamite*, que obteve muitas notas *5 estrelas* e muitas *1 estrela*, Halliman e Striphas demonstraram que o sistema poderia não ser o mais eficiente para avaliar o conteúdo, porque casos semelhantes poderiam sempre ocorrer, não avaliando de maneira eficiente a produção. No entanto, sobre este sistema de classificação, recentemente a *Netflix* resolveu a questão mudando o sistema de avaliação de *estrelas* para *gostei e não gostei*, simbolizados por uma mão com sinal de positivo e uma com sinal negativo, respectivamente, o que pareceu mais adequado na classificação de conteúdo no entendimento da empresa.

Bernard Marr, em seu artigo *Big data: how Netflix uses it to drive business success*, afirma que “a combinação dos dados coletados com as mais modernas técnicas de análise fazem da Netflix uma verdadeira companhia de Big Data¹¹⁵”. Conforme se discorreu neste texto, uma grande preocupação destas empresas é compreender o comportamento dos usuários a fim de otimizar seus algoritmos de recomendação, para dar a sensação de uma experiência mais personalizada e, assim, garantir a fidelidade do assinante destas plataformas.

¹¹⁵Tradução livre de “It is the combination of this data with cutting edge analytical techniques that makes Netflix a true Big Data company.”

Ou seja, o que se busca é entender o comportamento dos usuários por meio da análise dos dados por eles mesmos fornecidos, para que, ao se aprimorar sua experiência na plataforma, tais usuários consumam mais tempo ali, o que gera a receita destas empresas.

Para o professor israelense Yuval Harari (2016, p. 203) “a religião mais interessante que emerge disso tudo é o *dataísmo*, que não venera nem deuses nem o homem - venera dados”. O autor chama de *A religião dos dados* este processo no qual mais importa compreender os meandros do comportamento do usuário para que se possa construir produtos, serviços que se encaixem no gosto pessoal deste cliente, como se ele achasse que aquilo fora criado somente para ele, baseado nos seus interesses, o que é uma falsa sensação de exclusivismo. Neste ponto, as empresas de *streaming* usam da própria navegação dos usuários em sua plataforma para construir seus produtos, num ciclo de interação com o cliente que se baseia inteiramente em seu comportamento frente ao conteúdo que consome¹¹⁶.

Outra prática que se começa a se fazer comum nesta nova configuração do mercado é a oferecida por empresas especializadas em automatizar a análise de roteiros para potenciais produções audiovisuais, o que agiliza o processo de produção para uma indústria que cada vez mais precisa de novos produtos a serem lançados para fidelizar um público assinante, conseguir novos ou até levar às salas de cinema, já que a prática de análise de dados não se restringe ao *streaming*.

Uma das empresas que fornece este serviço é a *Epagogix*, empresa britânica de análise estatística que em seu site afirma que “ajuda a identificar, melhorar e entregar produtos audiovisuais de sucesso e a guiar investidores na criação de investimentos vencedores em filmes e televisão¹¹⁷”. A proposta de negócio da *Epagogix* é analisar o risco em se produzir um filme ou série, para que o investimento gasto nesta produção possa ser uma fonte segura de retorno financeiro.

Assim, demonstra-se a importância que os algoritmos de análise de dados têm para a indústria da mídia e como isso impacta nos modelos de produção, distribuição e consumo destes produtos midiáticos.

¹¹⁶Tal ciclo é demonstrado de forma mais eficaz na esquematização gráfica do mercado, apresentada mais adiante neste capítulo

¹¹⁷No original, em inglês, “helps studios to identify, enhance and deliver on-screen success, and guides investors in the creation of winning film and television-related investments”. Retirado e adaptado de <epagogix.com/studios.html>. Acesso em 24/04/2020

1.5. ESQUEMATIZAÇÃO GRÁFICA DO MERCADO DE *STREAMING*

Neste derradeiro item propor-se-á uma esquematização do mercado de *streaming* que abarque as principais discussões do capítulo 1 desta segunda parte da dissertação e que, propositalmente, dê início à pesquisa de Doutorado que se seguirá. Na conjuntura atual, percebe-se que as plataformas de *streaming* são o epicentro produtivo do mercado audiovisual¹¹⁸, ainda mais com o fechamento provisório das salas de cinema em todo mundo devido à pandemia da Covid-19, o que acelerou, de uma certa maneira, a dominância do *streaming*. Dois fatores tecnológicos - principalmente - possibilitaram esse cenário atual: desenvolvimento e popularização do acesso à internet e o avanço nos dispositivos de acesso à web. Segundo José Luiz Braga (2012, p.36), o desenvolvimento de novas tecnologias leva a midiatisação para setores “não-midiáticos”. Isso pode explicar a potencialidade do receptor se tornar emissor numa situação midiática via internet, por exemplo o *YouTube* ou *Instagram*, empresas de mídia cujo conteúdo midiático é produzido pelos próprios usuários através da plataforma. Braga (2012, p.36) continua ao afirmar que não só da evolução da tecnologia, portanto, se faz isso; há o fator social, a sociedade precisa interagir com tais tecnologias para que se alcance tal fenômeno midiático. Não basta, pois, a mera instrumentação tecnológica; há a necessidade de interação social com tal tecnologia para que esse cenário se construa. Seguindo tais tendências tecnológicas houve o desenvolvimento do *streaming*.

Nas plataformas de fluxo, é factível a tendência em se produzir peças audiovisuais seriadas adaptadas de outras mídias. Percebe-se aí duas vantagens que tornem tais produções uma das principais praxes desse mercado: 1) um produto em série gera mais engajamento e interação entre usuário e plataforma, algo buscado pelas empresas de mídia, assinantes que interajam; 2) um produto adaptado de outra mídia já contém uma parcela de público que se interessa por uma nova versão daquilo que já consomem; desse modo uma adaptação é mais viável financeiramente que um produto original.

Nesse ponto se encaixa a ciência de dados como ferramenta fundamental da produção audiovisual nesse contexto. A coleta e análise de dados acerca da interação do público com as obras que consomem é o cerne do entendimento das tendências de mercado, que irão guiar a produção do mercado midiático. Apresenta-se a seguir tal esquema gráfico

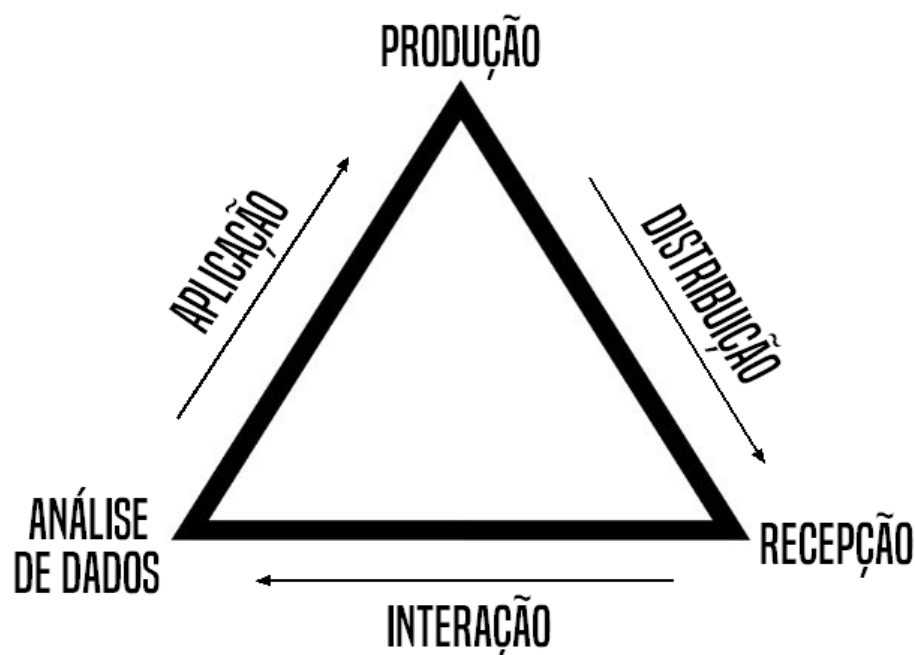
¹¹⁸De certa forma, é epicentro da produção de boa parte do que se tem no mercado midiático-cultural, mas a abordagem aqui proposta deve fiar-se pelo âmbito do audiovisual, principalmente nas peças de ficção

que serve como Hipótese da pesquisa e um esboço a ser aprimorado no decorrer do Doutorado vindouro.

1.5.1. O NOVO CONTEXTO ESQUEMATIZADO

Pelo esquema a seguir demonstra-se o novo contexto do mercado de mídia audiovisual possibilitado pelas plataformas de *streaming*:

Figura 8: Esquema gráfico do mercado de *streaming*



Fonte: Produção do autor

Tal ciclo esquemático é composto de três fases - análise de dados, produção e recepção - conectadas através de três vias - aplicação, distribuição e interação. Para fins metodológicos, a explanação do ciclo iniciar-se-á pela **análise de dados**, etapa na qual se dá a coleta e aferição de dados anterior à produção; nesse caso, a medição por redes sociais da web acerca de demanda de consumo por meio de algoritmos, para que se delimite as produções que possam suprir tal demanda por um produto audiovisual: por exemplo, um livro que já tenha uma base sólida de leitores e possa ser adaptado a um produto serializado. Antes do *streaming* se utilizava de medição de mercado para a produção audiovisual, porém nas plataformas de fluxo a ciência de dados é parte intrínseca do processo de produção e não mais mera ferramenta.

Quando a análise de dados percebe isso, **aplica-se** este conhecimento em uma segunda etapa, a **produção**, que é o desenvolvimento de um produto audiovisual que provavelmente vai seguir a lógica de mercado e as tendências observadas na primeira etapa. O exemplo de um produto audiovisual adaptado de obra literária segue, na produção, a mesma lógica de um produto original, porém se faz tendência por ser mais vendável por já haver uma base de consumidores da obra original. Além disso, deve se adequar à lógica do *streaming*, já que o fim não é apenas a tela grande de um cinema, mas também telas de *smartphones* ou *tablets* ou TVs - ou seja, a produção deve levar em conta que o produto deve ser consumível por todos os tipos de dispositivos acessíveis no mercado.

Dá-se, então, a **distribuição** para o consumidor. Esta via é importantíssima, pois é nela que estão as plataformas de fluxo em si. Além de distribuir via *streaming*, há nesta via a aplicação do marketing para atrair os consumidores, tanto aqueles que foram percebidos na primeira etapa como muitos outros que podem ser atingidos com o que se entende por *hype*¹¹⁹, que é a promoção intensiva e/ou extravagante de algum produto ou serviço, que gera uma grande especulação em torno de tal, despertando o interesse do consumidor e resultando em satisfação ou decepção do consumidor.

Tem-se, enfim, a última etapa deste primeiro ciclo iniciado na análise dos dados; a **recepção**, isto é, o consumo propriamente dito do produto audiovisual pelo público atingido pela distribuição e *hype*. Após o consumo, o espectador irá **interagir** sobre o que consumiu de várias formas e em diversos momentos. O usuário poderá classificar a obra na plataforma, fazendo com que haja interação direta; poderá usar de uma rede social da internet para dar sua opinião sobre a série ou filme, conversar com amigos, indicar ou não tal produto. Há também a mídia especializada e os produtores independentes de conteúdo: uma crítica publicada em um portal ou, mais provável, em um vídeo pelo *YouTube*; uma discussão em um *podcast*. Essa interação é, de certa forma, o que tem-se por *circulação*, que para Braga (2012, p.38-40) é o intervalo entre os pólos de produção e recepção, ou seja, uma espécie de interação entre esses dois entes comunicacionais nos ambientes sociais, inclusive as redes sociais de internet.

Há um sem-número de possibilidades de interação que resultam do consumo, mas o que mais se destaca é que a via da interação inicia um novo ciclo, pois o engajamento aqui -

¹¹⁹Traduzido e adaptado do verbete *hype* do *Oxford Dictionary*, disponível em <en.oxforddictionaries.com/definition/hype>, acesso em 23/02/2021

principalmente aquele que se dá diretamente por via da interação usuário-plataforma - será coletado e analisado para que os produtores entendam o impacto do produto feito e sua rentabilidade, o que pode resultar no cancelamento de uma série - e na quebra do ciclo -, em uma nova temporada, uma sequência no caso de um filme, um livro que expanda a história, um documentário de produção, enfim, inúmeras possibilidades. Tudo isso poderá acarretar na continuidade deste ciclo gerando novas produções que serão consumidas, discutidas e analisadas; o que é ilustrado no esboço de esquema gráfico apresentado acima.

1.6. PERCEPÇÃO DE CERTAS TENDÊNCIAS PARA O MERCADO DAS PLATAFORMAS DE FLUXO

Este item não tem, como demonstra ser, a pretensão de se valer de *futurologia* ao discutir algo tão volátil quanto o momento do mercado midiático e o papel do *streaming*. Na verdade é uma análise conjectural das mudanças que já estão acontecendo neste mesmo contexto mercadológico durante o decorrer da própria pesquisa que aqui se apresenta em seu texto final. Quando de seu início, em 2019 - ou mesmo antes, na análise para o projeto de pesquisa - o cenário era completamente outro. Os maiores *players* eram a *Netflix*, o *Prime Video* e o *Hulu*.

Desde então, a *Netflix* vem se sagrando como a grande plataforma, dedicando-se cada vez mais em conteúdo original – muitas vezes produzido fora do eixo mercadológico EUA-Reino Unido – e investindo ainda mais em séries e filmes documentais. O *Prime* segue na busca por consolidar sua posição, investindo pesado em produtos com apelo de público, como a vindoura série baseada na obra de Tolkien e produções baseadas em quadrinhos, como *The Boys* e *Invincible*. O *Hulu*, por sua vez, passou integrar a *Walt Disney Company*¹²⁰, conglomerado que em 2019 lançou sua plataforma *Disney+*; a *WarnerMedia* tem sua *HBO Max* e gigante tecnológica *Apple* a sua *Apple TV+*; todas investindo em conteúdo original e, no caso da *Disney* e *Warner*, reavendo seus produtos antes licenciados para suas próprias plataformas, o que impactou, de certa forma, os catálogos da *Netflix* e *Amazon Prime Video*.

Uma das formas de discernir que o *streaming* alterou drasticamente os rumos de produção, distribuição e consumo é apontar que antes o consumidor assistia a um produto seriado semanalmente, transmitido via *broadcasting*. Quando tal produto era lançado em

¹²⁰ Após aquisição da *20th Century Fox*, iniciada em 2017, a *Walt Disney Company* passou a ser sócia-majoritária do *Hulu*. Retirado de <<https://money.cnn.com/2017/12/14/media/disney-fox-deal/index.html>>. Acesso em 03/05/2021

home video, poderia ser consumido de uma vez, mas por temporadas, pois sempre haveria o trabalho de se mover a fita ou o disco em um aparelho de reprodução. No novo contexto, porém, está a um clique de toda uma série. Isso mudou a forma como ele consome. Também a produção, uma vez que os episódios não precisam ser construídos em um espaço de tempo entre si. O gancho narrativo que uma série deve possuir encontra-se no fim da temporada e não enfatizado em cada episódio - por mais que ainda exista para fins de manter o usuário no fluxo de conteúdo, forma de se “garantir” a assinatura, o que se dá em razão da revolução na maneira de distribuição que trouxe uma novíssima experiência para o usuário, que pode controlar com maior autonomia a forma como consome o produto audiovisual.

O *binge-watching*, que parecia ser uma prática do mercado, agora parece ser mais uma marca da *Netflix*, já que outros serviços, como o *Disney+*, têm lançado produções em série no formato semanal, como se via na TV convencional. Por um lado, isso rompe o padrão com que as próprias plataformas de fluxo vem operando. Mas, analisando-se por outro viés, parece haver aí um movimento muito bem ajambrado, pois a presença de tal produto seriado nas redes sociais é muito maior quando toda semana há algo novo a ser lançado, o que leva o público a discutir um episódio, vide a esquematização proposta no item anterior. No padrão que se convencionou chamar *modelo Netflix*, exatamente por serem lançados todos os episódios de uma temporada ao mesmo tempo, o intervalo de consumo é muito mais rápido e, de igual forma, a repercussão gerada acaba por ser mais célere. Após uma semana da estreia, boa parte dos espectadores em potencial - que são aqueles que mais interagem na internet sobre tal produto - já o consumiram. No padrão semanal, esses mesmos consumidores em potencial terão um novo episódio a cada semana, cuja interação provavelmente irá durar até a semana seguinte, quando do lançamento do novo capítulo. Isso também desemboca na feitura de uma narrativa mais “apurada”, uma vez que há um intervalo entre a construção das questões da história em um episódio e suas revelações nos episódios posteriores, no lugar dessas revelações se apresentarem ao alcance do espectador já na estreia, pelo fato da disponibilidade de toda a temporada.

Talvez esse esquema possibilite - ou incentive - que o *binge-watching* se torne uma das maiores inovações que se apresentam nas plataformas de *streaming*, mas ainda não seja o padrão “ideal” para a distribuição e consumo de produtos em série. Uma outra grande inovação que se tem percebido nas plataformas de fluxo vem mais exatamente do *Disney+*

com as produções do *Marvel Studios*. Desde 2008, com a estreia de *Homem de Ferro*, a *Marvel* tem lançado filmes que compartilham de uma mesma linha narrativa geral mas com histórias fechadas em cada produção, sempre com um gancho narrativo para o próximo filme, como se cada filme fosse uma temporada de série que antecipa a próxima - o que demonstra a tendência de serialização do conteúdo cinematográfico que vem ocorrendo nas últimas décadas. Desde a aquisição da *Marvel Entertainment* pela *Disney* em 2009, o conglomerado fez mais de dezoito bilhões de dólares - muito mais que os quatro bilhões que pagou pela empresa de quadrinhos¹²¹. Todo esse potencial de lucro com as propriedades intelectuais da *Marvel* fizeram a *Disney* investir massivamente na produção de filmes da editora e, com a plataforma de *streaming Disney+*, levou esse investimento para uma nova seara que pode ser uma das tendências da interação cinema-*streaming* nos próximos anos.

Em 2021, já são três séries da *Marvel* lançadas pela plataforma *Disney+*, mas o que importa à análise é que se tratam de séries derivadas dos filmes já lançados, com atores que atuaram nesses filmes - algo que não era praxe da relação cinema-TV - e que complementam as histórias vistas no cinema. Mas não só isso, a relação não é mais a tradicional “o cinema apresenta e, posteriormente, há um desdobramento no *streaming*”. As duas mídias, nesse caso, passam a ser interdependentes e não há hierarquização; o espectador terá que assistir *Wandavision*, série da *Disney+* para compreender o vindouro filme *Doutor Estranho: Multiverso da Loucura* - cuja estreia nos cinemas se dará em 2022 - se quiser continuar compreendendo em sua totalidade todos os desdobramentos daquele universo que vem acompanhando desde 2008, com o primeiro filme do *Marvel Studios*. Para compreender *Wandavision*, por sua vez, quem assiste deve ter conhecimento do que aconteceu nos dois últimos filmes dos *Vingadores*.

Tal relação entre o *streaming* e o cinema da forma com que a *Disney* vem trabalhando é algo novo na lógica de mercado, mas que parece certa, já que uma empresa de entretenimento audiovisual têm como fim alcançar o público e, seguindo a tendência de serialização do conteúdo em vídeo, há de espalhar suas produções por aquelas mídias disponíveis que gerem engajamento do público para haja retorno financeiro em bilheteria ou assinaturas - ou *merchandising*.

¹²¹Retirado do artigo jornalístico da *CNBC*: *Disney bought Marvel for \$4 billion in 2009, a decade later it's made more than \$18 billion at the global box office*, disponível em [cnbc.com/2019/07/21/disney-has-made-more-than-18-billion-from-marvel-films-since-2012.html](https://www.cnbc.com/2019/07/21/disney-has-made-more-than-18-billion-from-marvel-films-since-2012.html). Acesso em 09/05/2021

Seguindo essa lógica, a *HBO Max*, plataforma de fluxo da *WarnerMedia*, também dá sinais da adoção desse padrão ao anunciar séries derivadas de filmes vindouros. *The Batman*, previsto para 2022, teve uma série anunciada para o *HBO Max* com personagens secundários do filme e que servirá de complemento à história do filme de cinema¹²².

Esse movimento que cria a dependência entre o cinema e o *streaming* não deve, porém, ser confundido com outras relações entre o cinema e a TV tradicional ou mesmo com as plataformas de fluxo. A própria *Marvel* licenciou personagens para a *Netflix* cujas histórias se passavam no mesmo universos dos filmes, porém não havia nenhuma relevância naquilo que ocorria nas séries nos filmes e o espectador não precisava consumir a série para ter a experiência de vislumbrar aquilo que via no cinema, diferente da lógica com as novas séries do *Disney+*; nelas há realmente uma via de consumo real entre o cinema e o *streaming*.

No contexto da pandemia da covid-19, mudanças que aconteceriam de forma mais orgânica num cenário convencional se deram mais drasticamente, o que antecipou tendências de mercado e de hábitos dos consumidores como o lançamento de filmes diretamente nas plataformas pelo fato dos cinemas estarem fechados. As salas de cinema ainda terão um papel central na exibição de filmes mas isso será mais balanceado com plataformas de *streaming* ou serviços de aluguel *VOD*, como vem acontecendo, por exemplo, com lançamentos da *WarnerMedia* e da *The Walt Disney Company*, que em 2020 e 2021 lançaram filmes diretamente para o *streaming*, mas que eram inicialmente pensados para exibição nos cinemas.

Desta maneira, o que se percebe, então, das tendências atuais do mercado de mídia audiovisual, pode ser compreendido, em resumo, nas seguintes afirmações:

A serialização do conteúdo, não apenas na lógica das séries de TV mas da infundáveis continuações de filmes, dos documentários seriados como aqueles que a *Netflix* tem lançado, etc.;

A relação de interdependência entre o cinema tradicional e as plataformas de fluxo, seja no lançamento simultâneo nas salas de exibição e nas plataformas quanto na relação narrativa construída em ambas as mídias que visa atrair o público para consumir ambas as mídias como a *Disney* vem fazendo com suas produções;

¹²²Retirado de *HBO Max terá série policial de Gotham no mesmo universo do Batman de Pattinson* <canaltech.com.br/series/hbo-max-tera-serie-policial-de-gotham-no-mesmo-universo-do-batman-de-pattinson-167888/>. Acesso em 09/05/2021

A aposta em produtos que já têm um público consolidado, fazendo com que sejam produzidas mais peças adaptadas de outras mídias, como livros, games ou quadrinhos, que produtos originais;

O massivo investimento na *dataficação* das plataformas, para que cada interação do usuário possa servir à otimização do sistema, a percepção de padrões e tendências de consumo e a influenciar naquilo que o público consome, fazendo com que haja mais assinantes e mais tempo de uso das plataformas; de igual forma o investimento na medição de interação em redes sociais que possa trazer mais dados a serem interpretados.

2. ADAPTAÇÃO MIDIÁTICA NESSE NOVO CONTEXTO: DO LIVRO DE DICK À SÉRIE DO *PRIME VIDEO*

O questionamento da realidade é, como se percebe, o cerne que permeia *O Homem do Castelo Alto*, tanto a história de Dick quanto a série do *Prime Video*. Há diferenças, no entanto, que pontuam a forma como ambas as narrativas ficcionais tratam a noção de realidade. No livro, Dick usa de metaficção ao descrever *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um livro escrito por Hawthorne Abendsen, *O Homem do Castelo Alto*, que descreve uma realidade alternativa à da trama na qual o Eixo perdeu a Guerra. Juliana Frink tem contato com *O Gafanhoto* nos Estados das Montanhas Rochosas e fica fascinada com aquela narrativa, já que conta sobre um mundo no qual os EUA são livres do domínio externo e não foram divididos naquelas áreas de influência japonesa ou alemã; no livro de Dick, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é tolerado nos Estados Americanos do Pacífico e nos Estados das Montanhas Rochosas, sendo proibido em todo território alemão.

Na série, Juliana Crain está na Zona Neutra - que equivale aos Estados das Montanhas Rochosas do livro - e lá tem contato com filmes que mostram a vitória dos aliados e a derrota do Eixo. Tais filmes representam para a série o mesmo sentimento que *O Gafanhoto* traz no livro, perceber que haveria - e há - outras possibilidades de mundo; que a realidade *poderia ser diferente*. Na série, tais filmes são proibidos tanto nos Estados Japoneses do Pacífico quanto nos territórios do *Reich*; sendo mais facilmente encontrados na Zona Neutra. Oficiais nazistas em disfarce, como Joe Blake, são enviados à ZN para apreender cópias dos filmes e buscar o tal Homem do Castelo Alto, a quem se credita a produção das fitas. O correspondente de Blake no livro, Joe Cinadella, um ex-combatente italiano, tem a fixação de buscar e capturar o tal Homem do Castelo Alto, posteriormente descobre-se que se trata de um agente nazista disfarçado.

Ao fim da trama literária, o *I Ching* - muito mais presente no livro que na série - afirma que o mundo de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é “real”, pelo menos segundo interpretação de Juliana do hexagrama 61: *a verdade interior*. O questionamento da realidade é algo mais metafísico e sutil, mas acaba por satisfazer a personagem e, assim, encerra sua jornada na história. Na série do *Prime Video*, Juliana descobre que os filmes são produções reais trazidas de universos paralelos à realidade dela por Abendsen e seus agentes da resistência. O questionamento aqui é mais direto, já que Juliana percebe que há, de fato,

mundos em que os desdobramentos foram diferentes e há, de igual sorte, maneiras de acessá-los - o que ela mesma já havia feito. Assim, adapta-se a dúvida acerca da realidade presente em Dick para a série de uma forma mais direta, já que trata-se de um produto audiovisual e certas questões mais filosóficas ou metafóricas não de ser extrapoladas e simplificadas para um entendimento mais amplo de público; é mais fácil explicar que tais filmes vêm de realidades paralelas que de uma interpretação da realidade feita pelo oráculo do *I Ching* consultado por Abendsen.

2.1. UMA SÉRIE CONCEBIDA PARA O *STREAMING*

O Homem do Castelo Alto foi a aposta de peso para o *Prime Video*, *streaming* da *Amazon*, como principal produto em seu lançamento. Não à toa. É um produto audiovisual seriado adaptado de uma obra literária conhecida e formatado para o contexto das plataformas de *streaming*, descrito mais detalhadamente no capítulo anterior. O produtor da série Frank Spotnitz, em entrevista a Neil Landau em seu *TV outside the box* (LANDAU, 2016, p. 294-5), explica que “certamente não teria sido feito com o investimento que a *Amazon* fez. A escala da série é enorme. É de tirar o fôlego ver o tipo de risco do projeto, (...) eu não teria sido capaz de fazer de outra forma¹²³”.

Spotnitz afirma a Landau (2016, p.296) que prefere a lógica do *broadcasting* de um episódio por semana ao invés da praxe popularizada pela *Netflix* de disponibilizar toda a temporada de uma vez; mesmo assim, o *Prime Video* optou pela distribuição de todos os episódios simultaneamente, seguindo a lógica dominante no *streaming* naquele momento - o que já se alterou, de certa forma, como se descreveu ao fim do capítulo anterior. Por causa do *binge-watching*, Spotnitz, no entanto, afirma que a estratégia da narrativa mudou completamente, já que é uma série desenvolvida para a lógica do novo mercado. Para ele, com a ideia de que as pessoas vão assistir a vários episódios de uma vez, os roteiristas têm uma liberdade maior em estender a trama para que se dilua em mais episódios; como os espectadores não precisarão esperar uma semana por um novo episódio, eles não precisam ser tão cheios de acontecimentos e reviravoltas narrativas, para que seja mais digerível de ser ver em sequência, segundo o produtor.

¹²³Tradução livre de: “It certainly wouldn’t have been made with the kind of financial investment Amazon has put into it. The scale of the show is enormous. It’s breathtaking to me to see the kind of risk-taking that’s going on, (...), I wouldn’t have been able to make this show otherwise”

Desta forma, percebe-se nas falas de Spotnitz que *O Homem do Castelo Alto* é uma série que já foi totalmente formatada para a veiculação e distribuição via *streaming*. Mesmo que, como contou o produtor a Landau (2016, p.295), a série tenha sido primeiramente pensada para o canal por assinatura *Syfy* como uma minissérie em quatro partes; quando o projeto migrou para o *Amazon Studios* fora totalmente reformulado para seguir a lógica do mercado de *streaming*, adequando-se a ele.

2.2. COMPARAÇÃO ENTRE OS TEMAS DO LIVRO E DA SÉRIE

Como já abordado no capítulo 2 da primeira parte desta Dissertação, as temáticas da série e do livro, de dada maneira, se complementam e, ainda assim, divergem. A série é um produto totalmente novo concebido para ambiente e contexto totalmente diferentes daqueles que Dick viveu quando da escrita e publicação. Sendo assim, é a interpretação do livro original feita pela equipe de produtores capitaneada por Frank Spotnitz e Ridley Scott; desta forma, apresenta aspectos da vivência e da compreensão deles adicionadas às presentes na obra, assim como teoriza Bakhtin (1997) acerca do *autor*. Ainda mais que a interpretação de seus produtores, a produção da série segue as tendências do mercado, que foram discutidas no capítulo anterior deste texto e das quais *The man in the High Castle* se faz um exemplo contundente. Neste item, então, discutir-se-ão algumas das divergências narrativas entre o livro e a série, a fim de complementar a análise do processo de adaptação sofrido pela história.

Dick concebe um mundo contrafactual no qual a sua ambientação serve à trama de um modo que a percepção de realidade de alguns personagens seja abalada, principalmente Juliana ao se ver diante do hexagrama 61 do *I Ching* ao fim do livro. Na série, aquele mundo distópico para uma parte dos personagens serve de aparato narrativo para o desenvolvimento do sentimento de rebeldia que surge naquelas pessoas - mas que, diferente da obra literária, se relacionam a partir de artefatos vindos de mundos paralelos, realidades alternativas. Os filmes que mostram a derrota do eixo se provam reais ao se descobrir que vieram de outras realidades nas quais os acontecimentos dos filmes de fato ocorreram; no livro isso vem do livro escrito pelo *O Homem do Castelo Alto*, que é um artefato cuja influência nas pessoas diverge dos rolos de filmes por se tratar do choque dos personagens com uma obra de ficção que apresenta um mundo possível, porém inalcançável, uma vez que não há acesso a

realidades paralelas. A concepção de que o mundo de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é algo real e aquele de Juliana seria o falso é uma interpretação dela para o hexagrama 61, *a verdade interior*, obtido no *livro das mutações* - ou ainda, é uma interpretação possível que o leitor poderá ter do que pensa Juliana ao fim da história.

Aos membros da resistência e pessoas que não aceitam aquela dominação, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é apenas uma inspiração à sua luta na resistência; para o senhor Kasoura é uma obra de ficção que toma sua atenção por breve momento; para os partidários do partido nazista é uma obra profana de propaganda anti-germânica. Isto é, a interpretação do que é *O gafanhoto torna-se pesado* depende de como cada pessoa que com ele tem alguma interação o compreende e não há uma forma errada de fazê-lo - nem certa, por consequência.

A interpretação dos significados dos filmes do Homem do Castelo Alto é mais direta na série, por trazer uma reação mais intensa a seu conteúdo - talvez, deva-se isso às características da produção de sentido do audiovisual. Mesmo assim, depende do conhecimento que cada personagem tem sobre os filmes para estabelecer um significado único; à quem sabe de onde eles vêm é uma possibilidade real de mudança, seja na visão da resistência que se apegua na veracidade dos filmes para que ela aconteça no seu mundo ou na visão dos nazistas que querem impedir que isso ocorra; para quem não conhece sobre as realidades alternativas os filmes podem ser incentivo para a luta ou motivo para preocupação com a propaganda *anti-establishment*; para Hitler eram motivo de obsessão e cobiça, já que os filmes capturados pelos agentes nazistas eram enviados ao *füher* em seu refúgio nos alpes, que os consumia de maneira voraz.

O que diferencia *O Gafanhoto Torna-se Pesado* de seu equivalente na série - os filmes - é não apenas a forma que sua função na narrativa influencia os personagens que com tais artefatos interagem, mas a sua construção ficcional. Na série, os filmes apenas têm uma das dimensões de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*: ser um artefato que move a trama narrativa e serve como um produto a ser cobiçado por muitos núcleos da história, como os oficiais da SS, os oficiais do *Kempeitai*, os membros da resistência e Adolf Hitler. Não há, no entanto, junto aos filmes, a principal função que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* tem no livro, o caráter metaficcional que entrelaça o livro de Dick com o livro de Abendsen num ciclo narrativo e interdependente que caracteriza boa parte daquilo que se pode absorver de *O Homem do Castelo Alto*.

Dick usa *O Gafanhoto Torna-se Pesado* como um livro inserido em sua própria história que reflete com sua própria concepção enquanto obra literária e como um artefato que guia pontos da história. Abendsen é reflexo do próprio Dick, da mesma forma que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* se espelha em *O Homem do Castelo Alto* e, partindo da recorrente ideia que PKD tinha de *realidade da realidade*, essa relação metaficcional gera um ciclo sem início e fim aparentes entre o que é de fato real e aquilo que é ficção, se tornando o cerne essencial do livro de Dick e sua trama, da sua existência como obra de ficção e da interação dos personagens na história e dos leitores ao consumirem o livro. Muito disso se percebe pela influência que o *I Ching* tem no livro; tanto em sua existência no âmbito da literatura quanto na condução de sua narrativa ficcional.

2.2.1. A INFLUÊNCIA DO *I CHING*

O grande parceiro de escrita de *O Homem do Castelo Alto* de PKD foi o *I Ching*, mais que os livros historiográficos que ele usou para compor uma história contrafactual minimamente plausível, mais que suas próprias convicções como autor; o *I Ching* ditou para Dick a história já que ele consultava o oráculo para guiar os rumos da narrativa e para fazer interagirem os personagens naquele mundo imaginário (CARRÈRE, 2016, p.59-61). No entanto, não apenas a trama literária tem o *I Ching* em sua estrutura primordial; o conteúdo da história usa do oráculo do *Livro das Mutações* como parte fundamental de sua própria evolução. Tagomi usa do *I Ching* para saber se é prudente tomar as decisões que o levam a encontrar com o emissário do *Reich* e é o hexagrama 61 que faz Juliana crer na realidade de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. O *I Ching* é o fio condutor de *O Homem do Castelo Alto*, tanto em sua concepção enquanto obra literária quanto na relação da narrativa com aqueles personagens que somente nela existem.

Na série, essa relação se altera. O *I Ching* está lá como uma ferramenta narrativa que é usada quando necessária, mas que não é a linha construtora daquela história, nem tem a influência que possui no livro. Tagomi, na série ministro do comércio, consulta o *I Ching*, mas isso é visto como superstição por membros do ministério. No livro, boa parte da população dos EAP segue os costumes japoneses e a consulta ao oráculo é algo comum. Também não há a *revelação* que o hexagrama 61 traz a Juliana. No fim da quarta temporada, quando ela tem visões com o ministro Tagomi, vislumbra o hexagrama 64 - *wei chi* ou *antes da conclusão* - e

se pergunta o que falta para concluir sua história, mas não há o impacto que a Juliana do livro sofre ao receber do oráculo *a verdade interior*, o hexagrama 61 e o interpretar como uma noção de sua própria ficcionalidade.

2.2.2. A PRESENÇA DE HITLER EM AMBAS AS NARRATIVAS

Figura 9: Primeiro vislumbre de Hitler em 1962



Fonte: Captura de tela *O Homem do Castelo Alto*, temp.01, ep.10 *Uma saída*, 2015

Certamente a apresentação de Hitler não teria no livro o mesmo impacto que a imagem reproduzida na *figura 9* teve na série. Há em cena Adolf Hitler, em 1962, de cabelos brancos, *füher* de um *Reich* vitorioso. É uma imagem que não existiu, uma construção contrafactual que apresenta Hitler dezessete anos mais velho do que aquele entocado no bunker em Berlim pouco antes de se matar, em abril de 1945. O vislumbre de um Hitler envelhecido e ainda relevante e poderoso traz um enorme impacto imagético para quem assiste a aquele episódio.

Mesmo não sendo mais o mandatário do *Reich* na narrativa literária de Dick, Hitler ainda está presente de certa forma no livro, cita-se que foi internado num sanatório por

decorrência de sífilis (DICK, 2009, p.47-8). Porém, diferente da obra literária, a produção do *Prime Video* apresenta o velho *füher* como um peça funcional à história, é personagem-chave no fim da primeira temporada, tendo uma função na condução da linha narrativa da série, quando o *Obergruppenführer* John Smith descobre que Reinhard Heydrich e outros membros do partido tramam para assassinar Hitler e sucedê-lo por alguém que também seja mais aberto a ideia de que a Guerra Fria com o Japão quente.

Esse mecanismo de adaptar um personagem da obra original para que assuma uma posição narrativa mais relevante na adaptação é algo comum quando da prática de adaptação midiática, obviamente aproveitando as características que a mídia audiovisual possui e que não são tão comuns à mídia escrita. Quando da adaptação¹²⁴ de *Novembro de 63*, de Stephen King¹²⁵, um personagem do livro foi totalmente transmutado na série com o fim de assumir uma função narrativa não necessária na história original, mas muito relevante no audiovisual. George MacKay, no original um homem na casa dos cinquenta anos (KING, 2013), tem sua idade reduzida para vinte e poucos, tornando-se um coadjuvante que acompanha o protagonista George Amberson, na função narrativa de *ouvirte* daquilo que no livro eram pensamentos do personagem principal. Por uma razão semelhante, Adolf Hitler tem um papel mais relevante na série daquele que desempenha no livro, servindo com o personagem que se torna o centro de uma linha narrativa da história da série que perpassa por toda a primeira temporada, tendo sua resolução ao fim da primeira temporada e moldando a forma como certos personagens agem; ao salvar Hitler da conspiração que visa matá-lo, John Smith dá o primeiro passo na ascensão como líder nazista nos territórios dos antigos EUA.

2.3. A FIDELIDADE NO CERNE DA ADAPTAÇÃO

Ao propor uma análise acerca de *Capitu* - minissérie da Rede Globo que adaptou *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em 2008 -, Bulhões (2012, p.63) afirma que a obra audiovisual tem as nuances da forma de narrar que possui o texto original de Machado. Com isso, ele quer dizer que *Capitu* tem correspondências com a formatação literária da obra de Machado de Assis transpostas para o meio audiovisual, o que, então, adapta para a TV a forma como *Dom Casmurro* fora composto pelo autor. Isso é interessante pelo fato de que a

¹²⁴Minissérie produzida por J. J. Abrams e o próprio Stephen King em 2016 e distribuída pelo serviço de *streaming* Hulu. Protagonizada por James Franco, adaptou em oito episódios todo o livro de King

¹²⁵Já citado anteriormente nessa Dissertação na seção *História contrafactual como construção ficcional*, na qual pode-se encontrar uma breve sinopse da história de King

minissérie de 2008 fora acusada de *infidelidade* junto ao original por parte da crítica; o texto de Bulhões (2012) versa por se opor a um texto do então colunista de *Veja*, Diogo Mainardi, que desferiu ataques à minissérie como se um desrespeito à obra machadiana o fosse.

Também o caso da adaptação de *O Homem do Castelo Alto* para a série de mesmo nome pode ser discutido neste âmbito da *fidelidade* entre original e adaptado. A série é *fiel* ao livro de Dick? Há razões, como descritas ao longo de todo este texto de Dissertação, que corroboram para que a resposta seja *sim* e muitas outras para *não*. Se a leitura de que *O Homem do Castelo Alto* versa sobre um mundo alternativo em que o Eixo vencera a II Guerra e, desde a vitória, há um contexto semelhante ao da Guerra Fria entre o *Reich* nazista e o Império Japonês, há de se dizer que a adaptação é *fiel*. Há isso, ainda que de maneira distinta, nas duas obras; Dick narra a vitória do Eixo em 1947 e a trama perpassa as tensões entre as potências vencedoras, assim como na série. No entanto, se a compreensão do livro de Dick é de que a realidade é mutável e engana aqueles que nela vivem, que as noções de real são meramente um devaneio do indivíduo e saber disso - mesmo que na superfície - é uma forma de se inserir nesse espaço de existência, a resposta é que a série *não é fiel* ao livro. Não há na produção audiovisual o questionamento da realidade que PKD permeia em seu texto - e em boa parte de sua obra. Dick lança mão do *I Ching* e do livro metainserido, *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, para discutir e abordar a noção do que é real e do que não é, algo que na série não existe nesses termos.

No entanto, a pergunta “fiel ou infiel?” realmente não se faz importante para a análise de ambas as obras e o processo de adaptação; não é, pois, relevante o conceito de *fidelidade*, já que a percepção do que é fiel ou não sobre uma adaptação dependerá exclusivamente da relação, nesse caso, do leitor com a leitura e, posteriormente, com a obra em vídeo. Não há, então, espaço para um consenso sobre a fidelidade de uma obra adaptada, já que a percepção do que é fiel ao original é totalmente subjetiva. Mais interessante - e talvez eficaz - é a noção de que há entre as obras um diálogo, quebrando a hierarquização entre a obra originária e a adaptação (STAM, 2006).

Robert Stam em seu *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006, p.50-1) propõe que o caminho de análise de uma adaptação se fie na intertextualidade, a fim de que o estudo ou a crítica que recaia sobre uma adaptação seja um processo que paree a adaptação e a obra adaptada sem criar uma hierarquia entre ambas, o

que, para Stam, implica na não utilização do termo *fidelidade* para esse caminho analítico; este deve ser um termo superado na análise de um processo adaptativo, pois só serve para reafirmar a hierarquização desnecessária - e até inexistente - entre a obra originária e sua adaptação do que compreender o processo de recriar e reconfigurar uma história em uma mídia diferente. Para isso, Stam (2006, p. 25) recorre à dialógica de Bakhtin, ao discorrer como o romance “se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações”. Ainda afirma (p. 28) que “noções de ‘dialogismo’ e ‘intertextualidade’, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador”.

Bulhões afirma (2012, p.68) que adaptação é “um processo de reelaboração de linguagens”, o que já demonstra que a percepção deste processo como desconstrução/reconstrução de temáticas e linguagens seria o mais pertinente ao se debruçar analiticamente sobre um processo de adaptação midiática.

O contexto em que a adaptação se insere e o papel do espectador que a está consumindo são fatores essenciais para se avaliar a obra em seu circuito de veiculação, seus efeitos de sentido. O que não dispensa, naturalmente, que o produto fruto da adaptação seja tomado sob aspectos mensuráveis do mercado, como bilheteria, interação via redes sociais, venda de produtos licenciados e, também, visto segundo a perspectiva da relação entre o êxito (ou fracasso) da adaptação e a reação de leitores-consumidores diante da obra “matriz”, original. Como descrito no capítulo anterior desta segunda parte, a tendência no mercado audiovisual é lançar produtos adaptados e não peças originais, já que a adaptação irá se beneficiar de um público já existente, que consome a obra em sua mídia original. O movimento inverso, então, também é um fluxo válido, constatável: o produto original começa a ser procurado por aqueles que tiveram contato primeiramente com a adaptação.

Assim como em *O Homem do Castelo Alto*, a minissérie em quadrinhos *Watchmen* possui uma obra metainserida junto à narrativa gráfica. Escrita e desenhada, respectivamente, pelos britânicos Alan Moore e Dave Gibbons entre 1985 e 1986, *Watchmen* é uma tida como obra seminal¹²⁶ dos quadrinhos, na qual os autores desvelam um mundo no

¹²⁶Em 2010, a revista *Time* compilou os cem maiores romances de todos os tempos em uma lista. *Watchmen* foi a única ocorrência de uma obra em quadrinhos na listagem. Não que a curadoria da revista *Time* seja o parâmetro de medir a importância de uma obra cultural, mas serve como uma listagem que compila produções célebres e, assim, demonstra sua

qual existe apenas um ser superpoderoso – o Dr. Manhattan, uma corruptela mais acurada do Superman¹²⁷ – e os impactos que a existência de um ser de inimaginável poder pode causar a um mundo levemente semelhante ao nosso. Também há em *Watchmen*, assim como em *O Homem do Castelo Alto*, um simulacro de Guerra Fria - na escrita de Moore, se dá entre EUA e URSS (MOORE; GIBBONS, 2011). O mais curioso da obra, no entanto, não é o mundo criado por Moore e Gibbons, tampouco as interações entre os personagens. Na verdade, o que coloca *Watchmen* como obra de destaque no universo dos quadrinhos é a forma que aborda sua própria existência enquanto uma HQ. Toda a narrativa de *Watchmen* é construída para ser um quadrinho: são doze edições nas quais cada uma é uma parte de um todo ideal em que Moore e Gibbons narram a história mas também discutem, entremeado à narrativa, a formatação de um quadrinho. A estrutura de cada quadro em cada página fora concebida para uma narrativa gráfica que serviu como uma desconstrução do gênero de quadrinhos de super-herói dos EUA, recheado de metalinguagem com a história das HQs estadunidense e a estética da mídia em si¹²⁸. Além disso, igualmente *O Homem do Castelo Alto*, há uma obra metainserida em *Watchmen* que serve como reflexo da mídia das HQs. Naquele mundo em que há um super-homem de verdade, os quadrinhos não são sobre super-heróis, como é praxe de mercado nos EUA, mas sobre pirataria. *Contos do Cargueiro Negro* narra uma história que reflete os acontecimentos de *Watchmen* e, assim como *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, cumpre o papel da peça narrativa que referencia a ficcionalidade da obra original.

E, igual como aconteceu como *O Gafanhoto*, *Cargueiro Negro* perdeu essa função narrativa quando *Watchmen* fora lançado como filme em 2009, com direção de Zack Snyder. De forma rasa, a trama superficial da obra de Moore e Gibbons fora transposta para o cinema por Snyder, o que fez com que o filme fosse distinto da proposta da HQ original, embora visualmente parecesse uma “cópia” dos quadrinhos. *Contos do Cargueiro Negro* tornou-se uma animação feita pela produção do filme e lançada diretamente em *home video*, descolando-se da obra que referencia. Posteriormente foi reagrupada em uma versão definitiva e estendida de *Watchmen* em DVD. O sentido de *Cargueiro Negro* como uma obra

relevância.

Disponível

em

<entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/times-list-of-the-100-best-novels/#all>. Acesso 05/05/2021

¹²⁷Essencialmente, Manhattan cumpre o papel de ser um paródia do Superman para a desconstrução da mídia dos quadrinhos que Moore pretendeu com *Watchmen*, mas foi baseado essencialmente no personagem Capitão Átomo para sua concepção narrativa

¹²⁸Referências à feitura e concepção de *Watchmen* foram retiradas de: MILLIDGE, Gary Spencer; Trad. Alexandre Callari. *Alan Moore, o mago das histórias*. São Paulo: Mythos, 2012 e GIBBONS, Dave; Trad. Ricardo Giassetti Neto. *Os bastidores de Watchmen*. São Paulo: Aleph, 2009

metainserida que “dialoga” com a estética de sua obra original fora perdido, já que a animação era simplesmente a narrativa do quadrinho-dentro-do-quadrinho sem a metalinguagem proposta no fonte originária. *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, ao ser adaptado como filmes provindos de universos alternativos, ainda tem uma função narrativa na série de *O Homem do Castelo Alto*, servindo como condutor de aspectos da história e como objeto de interesse dos mais variados núcleos de personagens. *Cargueiro Negro* como animação só serviu como referência ao quadrinho originário, mas sem relação com a trama principal do filme.

Como visto nas perspectivas teóricas de Stam (2006) e Bulhões (2012) sobre a questão *fidelidade* no âmbito da adaptação, percebe-se que o filme de *Watchmen* transparece uma “aura de fidelidade” em dimensão estética. Visualmente, é quase como se o quadrinho tivesse sido diretamente transposto para a mídia audiovisual. Mas as questões que fazem de *Watchmen* tal obra aclamada ficaram de fora, o que fez com que o resultado, por mais que visualmente correspondente, não pudesse ser mais diferente daquele que o originou. O julgamento da qualidade, no entanto, deve ficar a cargo do público e da crítica, apesar de ser perceptivelmente claro qual fora o caminho de interpretação seguido para o filme.

Em *O Homem do Castelo Alto*, Philip K. Dick traçou um caminho narrativo que está apenas no livro, não se encontra na série. Na adaptação, há um novo caminho no arranjo da história que, por vezes é paralelo ao de Dick, outras vezes o cruza e muitas outras passa longe. Não deve ser dado, então, um veredito sobre o processo de adaptação, mas considerar que o que PKD publicou em 1962 fora desconstruído, reinterpretado, rearranjado e formatado como uma série audiovisual feita para o *streaming* e é aí que se percebe o diálogo entre livro e série. Como em Dick, a percepção da realidade se molda de acordo com quem a observa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findando-se estes dois anos de pesquisa, algumas conclusões - embora não definitivas (e nunca se propuseram a ser) - devem ser rememoradas nestas considerações finais. Alguns dos nossos apontamentos encontram seu fim nesta Dissertação, outros seguirão para a próxima etapa da pesquisa - o Doutorado -, passo em que certamente serão melhor aferidas, caracterizadas e descritas com o propósito de cumprir as demandas científicas acerca de um tema em franca expansão, dilatação e permanente reconfiguração. De todo modo, o processo de Mestrado se fez relevante para nossos passos de pesquisa em Comunicação, segundo os nossos propósitos: avaliar o novo mercado de mídia e entretenimento possibilitado pelas plataformas de *streaming*. As questões mais voltadas à ciência literária, como compreender gêneros e subgêneros, não se fazem menores, porém. Foi de instrumental importância para conduzir o entendimento acerca da obra original de Philip K. Dick e sua versão pelo *Amazon Studios*, o processo de adaptação midiática e a importância de aferir as temáticas originais e o contexto em que a obra se inseria e, se possível, entrever alguns de seus efeitos de sentido.

Tendo tais perspectivas em destaque, se faz nestas considerações finais à pesquisa uma breve discussão dos resultados obtidos durante sua vigência e feitura, levando em conta aspectos que surgiram durante o estudo e que o fizeram divergir do planejamento original apresentado como anteprojeto.

Primeiramente, deve-se afirmar que se percebeu uma tendência de mercado quanto às produções audiovisuais mais relevantes nesse meio - normalmente ocidentais, centradas na produção estadunidense. O que se pode retirar da percepção dessa tendência diz respeito à influência ou interferência da ciência de dados como aferição mercadológica, a se postar como um marco para o novo modelo que se dá junto às plataformas de fluxo: antes de uma forma estética de se contar uma história com luz e som, há uma maior preocupação de retorno do investimento, ainda mais do que se dispunha em anteriormente - já que é esse o cerne da indústria de mídia e entretenimento. Assim, se o investimento nas produções se faz maior, a cautela em fazê-lo é ainda superior. A percepção das tendências do público colhidas por algoritmos é uma ferramenta que tem alterado a forma como se produzem tais filmes ou séries: usando-se da análise dos dados coletados; mapea-se o público. Com os dados colhidos, decidem-se os rumos da produção audiovisual.

Pode haver, então, uma pasteurização das produções. Todavia, tal padronização não atinge exatamente as tendências de conteúdo (vertentes, gêneros) das produções, mas sua formatação. É mais rentável arremessar-se em um segmento de produção que já tenha um retorno em potencial do que investir em algo totalmente novo e que pode não viabilizar o lucro almejado. É nesse contexto que se insere o formato padrão que, mesmo mutável em alguma dimensão, parece seguir a algumas regras, seja na indústria da TV/*streaming* como no cinema - e na junção destas mídias, já que, na lógica das plataformas de fluxo, podem complementar-se ou até mesclar-se, como tem ocorrido nas séries da *Marvel* produzidas pelo *Disney+*.

Assim, avistam-se essas tendências: ao realizar uma varredura, ainda que circunstancial, nas principais plataformas de *streaming*, nas mais prolíficas redes de TV e nas maiores bilheterias do cinema, percebe-se que, em sua maioria, são produtos audiovisuais adaptados, seja de outras mídias, como *games*, livros ou quadrinhos ou *remakes* de outras produções audiovisuais já estabelecidas no imaginário do público. São exemplos disso as inúmeras adaptações de quadrinhos que tomaram os cinemas nos últimos dez anos, tendo uma delas se tornado a maior bilheteria da história¹²⁹. Também se trata de produtos serializados, que pretendem assegurar a continuidade do público pagante de ingressos ou de assinantes. É mais vantajoso investir na sequência de um filme *arrasa-quarteirão* ou em mais uma temporada de uma série de grande público do que lançar um produto “desbravador”, tendo-se que trabalhar o marketing e o engajamento de público desde o início para garantir a centelha de um provável sucesso.

Porém, há uma leve oscilação dessa realidade quando se observam as plataformas de fluxo em oposição às redes de TV - por assinatura ou canais abertos - e ao cinema. Para o cinema há uma preocupação na ocupação das salas para que seja rentável a exibição de um filme. Uma produção com mais de três horas irá ocupar mais tempo de sala de cinema que uma com duas horas, diminuindo a proporção de bilheteria diária com a utilização do espaço dos cinemas *multiplex*. Também no *broadcasting* há uma grade para suprir, como espaços limitados de tempo e uma lógica de programação que envolve faixas de horários, tempo de duração e exibição de anúncios. Isso tudo faz diferença na produção audiovisual que visa - ou

¹²⁹Dado observado em
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vingadores-ultimato-se-torna-maior-bilheteria-do-mundo-ultrapassando-avatar.shtml>>. Acesso em 19/11/2020

visava – a tais meios de reprodução como fins de suas obras. Já no *streaming* há uma certa liberdade no que tange ao tempo de duração de um produto, seja configurado num filme ou em série. Como não há programação a ser seguida e o que cumpre o papel dessa grade é a disponibilidade do usuário, há maior flexibilidade neste quesito. É aí que se compreende a lógica de lançar, por exemplo, *O Irlandês* pela *Netflix* após não ser viável por meio do cinema tradicional. Ou também quando episódios de uma série têm durações diferentes em uma mesma temporada já que não há uma grade de programação a ser respeitada.

Toda essa lógica se vê, por óbvio, em um dos “casos” desta pesquisa. A série *O Homem do Castelo Alto* tem altíssimo orçamento e foi produzida no contexto do novo mercado, levando em conta as particularidades das plataformas de fluxo, as possibilidades *on-demand* e adaptada de uma obra literária conhecida de um autor célebre na cultura popular ocidental. De igual forma, expande-se a história original para o acondicionamento em mais de uma temporada, gerando mais interação com o público e, também, amenizando um pouco certas nuances da narrativa originária - como a discussão metafísica sobre o conceitos de realidade - para que seja mais palatável ao público médio. Também se percebe a variação da duração dos episódios durante, por exemplo, a primeira temporada. O episódio piloto possui uma hora de duração, assim como o segundo. Os demais variam entre quarenta e nove e cinquenta e sete minutos. Se fosse o caso de se seguir a lógica tradicional de *broadcasting*, contaria por volta de quarenta minutos para que, na grade, pudessem constar vinte minutos de anúncios comerciais, como de praxe na maioria das redes de TV estadunidenses.

Um produto indireto, mas relacionado, gerou-se após *O homem do Castelo Alto*: outra série baseada nos escritos de Dick, *Sonhos Elétricos de Philip K. Dick* - produzida pelo *Channel 4* britânico e distribuída internacionalmente pela *Sony Pictures Television*. Mesmo que um *spin-off* direto de *O Homem do Castelo Alto*, pode não ter se mostrado viável, *Sonhos Elétricos* demonstrou que ainda há o que se explorar da gama literária de Dick.

DISCUSSÃO ACERCA DOS RESULTADOS DA PESQUISA

O Homem do Castelo Alto e sua contraparte audiovisual são dois produtos midiáticos bastante diferentes e, mesmo assim, complementares. O livro aborda o questionamento à realidade, demonstrado através do papel daqueles personagens na história. Dick usa o *I Ching* como parte tanto da narrativa quanto da concepção da própria história; é

consultando o oráculo que PKD traça os caminhos da história, a relação e atitudes dos personagens e seus destinos; é o hexagrama 61 que traz para Juliana uma interpretação sobre sua possível ficcionalidade. Dick usa daquele mundo distópico para motivar tais percepções e por esse método, apresenta *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um livro metainserido que tem uma dupla função narrativa: ser como um espelho de *O Homem do Castelo Alto* na própria história e de ser um artefato que inspira ações dos personagens, alguns a se radicalizar e se rebelar contra japoneses e nazistas e outros, temendo o livro, a proibi-lo e persegui-lo.

Já a narrativa da série não aborda o questionamento à realidade, mas o fluxo entre as realidades; há na série realidades alternativas que passam a ser alcançadas pelos personagens, que deste conhecimento tiram ações variadas, a depender de sua relação com o próprio mundo que estão: a resistência, na liderança d'O Homem do Castelo Alto, traz filmes que mostram o Eixo derrotado e, ao disseminá-los, levam a ideia de que os nazistas e japoneses podem, sim, ser derrotados no seu mundo - de forma parecida com que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* causa em certos personagens. Tagomi viaja para outra dimensão, visita a contraparte de sua família, que em seu mundo morrera e traz um filme de teste nuclear que será usado para desarmar um conflito entre o *Reich* e o Império Japonês. Os nazistas, por sua vez, usam das viagens entre universos para roubar tecnologia e recursos. Os filmes apresentados na série não são, então, filmes metainseridos, como *O Gafanhoto* o é, mas são ferramentas que movimentam a narrativa da série por meio de sua interação com os personagens. Além disso, a série expande e fabula tramas e personagens. De certa forma, pasteuriza temáticas do livro e as adapta para um público mais amplo, a finalidade daquele produto audiovisual seriado.

Dick usa do conceito da realidade alternativa distópica para compor um mundo imaginário no qual seus personagens possam a viver e se desenvolver de uma forma a abrir caminhos de questionamentos sobre o que estamos vivendo. Na série, essa construção contrafactual também cumpre tal papel, mesmo que o questionamento da narrativa seja em outra direção. Percebe-se também que uma trama como essa, distópica e de realidade alternativa - ou história contrafactual -, pode ser encarada como uma crítica à realidade original na qual foi concebida. Mesmo que esse não seja o eixo da narrativa de Dick, há paralelos da narrativa com o contexto no qual foi escrito, principalmente na iminência de um conflito que esquentasse a Guerra Fria entre os EUA e a URSS, no mundo real, ou o *Reich* e o

Império Japonês, no livro. A projeção de problemas da sociedade na ficção de forma alegórica certamente fascina o leitor ou espectador, já que, mesmo naquele mundo imaginário, há algo que se possa reconhecer.

A “fidelidade” na adaptação não é garantia de sucesso ou qualidade, muito menos um conceito válido para análise de um processo de adaptação. Compreende-se que um produto adaptado tenta manter a essência da obra original sem se esquecer das devidas concessões à nova mídia, havendo um diálogo entre adaptação e obra adaptada. Deve-se compreender a mídia em que a história foi adaptada, neste caso as plataformas de *streaming* e o consumo *on-demand*. A série *O Homem do Castelo Alto* é um bom exemplo de produto surgido nesse novo contexto. Foi produzida para uma plataforma de fluxo, disponibilizada em temporadas completas, adapta a história de Dick de fazendo certas concessões à nova mídia que se insere, de modo que haja uma via entre o livro e a série.

Acerca do contexto no qual se produziu a série *O Homem do Castelo Alto*, percebe-se que o *streaming* é o novo modelo de produção, distribuição e consumo de conteúdo audiovisual franqueado pelo desenvolvimento tecnológico da comunicação nas últimas décadas. Uma forma de se consumir produtos audiovisuais via *streaming* é denominado *video on-demand (VOD)*, que rompe com a lógica de programação definida estabelecida no *broadcasting* e uma tendência desse novo modelo está em produzir conteúdo adaptado de outras mídias, como literatura, quadrinhos ou *games*, por se apresentarem produtos “pré-concebidos”, ou seja, mais fáceis de se produzir e vender por já existirem em outra mídia e possuírem uma base formada de consumidores aficionados. Dessa forma, também se enxerga como tendência a serialização do conteúdo audiovisual distribuído por tais plataformas, fazendo com que sejam mais extensos e, assim, gerando maior desenvolvimento da narrativa, mas tendo maior possibilidade de consumo via *streaming*, o que movimenta o mercado em si.

Esse novo mercado gira em torno da *dataficação* do consumo, ou seja, o uso de ferramentas de análise de dados que traçam um perfil de público e mercado e, assim, guiam a produção de filmes ou séries que se encaixam nesses perfis, o que tende a ser mais viável economicamente. A *data science* é essencial para o funcionamento das plataformas de fluxo, com pôde ser visto na esquematização gráfica proposta no item 1.5 da parte II desta Dissertação. Resumidamente, percebeu-se que uma nova produção audiovisual nesse contexto

do *streaming* origina-se do levantamento de dados sobre o público e o mercado em que se inserirá tal produto, de uma forma muito mais intensa que uma simples pesquisa quantitativa. O levantamento de dados feito por algoritmos autônomos deverá viabilizar tal produção. As próprias plataformas de fluxo geram tais dados, já que a interação entre o usuário e a plataforma se dá sem intermediários, diferentemente do cinema ou do *broadcasting*, além de tais algoritmos fazerem uma varredura nas redes sociais online para medir a interação do público sobre determinado produto, seja em potencial ou já veiculado, o que pode viabilizar sua produção ou continuidade.

Tais apontamentos são o “saldo” desta pesquisa, certamente seus resultados mais importantes, que buscam ser respostas para a pergunta fundamental que guiou esta pesquisa:

Dado o novo contexto de produção, distribuição e consumo no mercado audiovisual, a série *O Homem do Castelo Alto* pode ser entendida como importante exemplo de produto audiovisual seriado adaptado; portanto, de que maneira o entrelace entre as temáticas literárias da obra original e as características da produção audiovisual neste novo modelo proporcionado pelas plataformas de *streaming* influenciam a adaptação midiática sofrida pelo livro de Philip K. Dick?

Nosso percurso fez flagrar contornos desse novo contexto, suas características, algumas definições. Ao avaliarmos o caminho da adaptação, a obra de Dick no âmbito da história contrafactual antiutópica tomada sob a égide do *streaming*, certamente divisamos um cenário em que a produção, distribuição e recepção atingem um novo patamar. Trata-se de um cenário movente, em complexa e constante reconfiguração.

REFERÊNCIAS

CONTEÚDO AUDIOVISUAL

11.22.63 [minissérie, via *streaming*]. Prod. Bridget Carpenter; Kevin Macdonald; Bryan Burk; Stephen King; J. J. Abrams. Hulu. Estados Unidos da América, 2016. Aprox. 44-81mins.

HASTINGS, Reed. *How Netflix changed entertainment and where it's headed*. Entrevista a Chris Anderson. TED Talks, abr. 2018. Aprox. 20mins. Disponível em <ted.com/talks/reed_hastings_how_netflix_changed_entertainment_and_where_it_s_headed> Acesso em 03/03/2020

The man in the high castle [série, via *streaming*]. Prod. Frank Spotnitz; Ridley Scott. Prime Video. Estados Unidos da América, 2015-19. Aprox. 48-70mins.

FIGURAS

Figura 1: **O hexagrama 61: Chung Fu ou verdade interior**. In: WILHELM, Richard (org.); Trad. Alaíde Mutzenbecher; Gustavo Alberto Correa Pinto. *I Ching: o livro das mutações*. 9ª edição. São Paulo: Pensamento, 1993, p.504.

Figura 2: BÖHRINGER, Friedrich. *Alpen Edelweiß, Leontopodium alpinum 2*. 2010. 1 fotografia. 4.288 x 2.848 pixels. Wikimedia Commons, usada sob licença de *Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic*. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alpen_Edelwei%C3%9F_Leontopodium_alpinum_2.JPG>. Acesso em 28/05/2019.

Figura 3: **Divisão do território dos EUA**. 2015. Captura de tela. 1366 x 768 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 1. Captura produzida em 06/06/2019.

Figura 4: **Primeiro vislumbre da águia-careca**. 2015. Captura de tela. 1366 x 768 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 1. Captura produzida em 06/06/2019.

Figura 5: **Águia nazista suplanta águia dos EUA**. 2015. Captura de tela. 1366 x 768 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 1. Captura produzida em 06/06/2019.

Figura 6: **Tela de títulos da série**. 2015. Captura de tela. 1366 x 768 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 1. Captura produzida em 06/06/2019.

Figura 7: **Bandeira da América nazista**. 2015. Captura de tela. 1366 x 768 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 1. Captura produzida em 09/04/2021.

Figura 8: **Esquema gráfico do mercado de streaming**. 2021. Produção do autor. 467 x 368 pixels.

Figura 9: **Primeiro vislumbre de Hitler em 1962**. 2015. Captura de tela. 419 x 325 pixels. *The man in the high castle*, temporada 1, episódio 10. Captura produzida em 29/05/2019.

FONOGRAFIA

Edelweiss [canção]. Comp. Richard Rodgers; Oscar Hammerstein; Int. Theodore Bikel, 1959, Columbia Broadway Masterworks. 2min aprox.

Edelweiss [canção]. Comp. Richard Rodgers; Oscar Hammerstein; Int. Bill Lee, 1965, RCA Victor. 2min aprox.

Edelweiss [canção]. Comp. Richard Rodgers; Oscar Hammerstein; Int. Jeanette Olsson, 2015, The man in the High Castle Season One (Music From The Amazon Original Series). 1min 40s aprox.

NOTÍCIAS EM VEÍCULOS DE IMPRENSA

BRIDI, Natalia; SOUSA, Camila. **3% incentivou Netflix a investir em conteúdo interacional, dia Greg Peters**. São Paulo, Omelete, 18 mar. 2019. Disponível em <omelete.com.br/series-tv/3-incentivou-netflix-a-investir-em-conteudo-internacional-diz-greg-peters>. Acesso em 29/05/2020.

Film and TV streaming and downloads overtake DVD sales for first time. Londres, The Guardian, 05 jan. 2017. Disponível em <<https://www.theguardian.com/media/2017/jan/05/film-and-tv-streaming-and-downloads-overtake-dvd-sales-for-first-time-netflix-amazon-uk>>. Acesso em 10/04/2020.

MARR, Bernard. **Big data: how Netflix uses it to drive business success**. Smart Data Collective, 22 abr. 2014. Disponível em <smartdatacollective.com/big-data-how-netflix-uses-it-drive-business-success/>. Acesso em 29/05/2020.

MENDES, Pedro Boucherie. **Na idade da pós-televisão - Na revolução do vídeo digital, o grande vencedor parece ser a televisão**. Lisboa, Expresso 8 jan. 2017. Disponível em <expresso.pt/sociedade/2017-01-08-Na-idade-da-pos-televisao>. Acesso em 03/03/2020.

LI, Shirley. **The Man in the High Castle Times Square opening shot: How the team pulled it off**. Entertainment Weekly, 22 set. 2015. Disponível em <ew.com/article/2015/09/22/man-in-the-high-castle-times-square-shot/>. Acesso em 29/05/2021.

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail; Trad. Maria E. G.G. Pereira. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail; Trad./Org. Paulo Bezerra. **Gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARDIN, Laurence; Trad. Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. **Análise de conteúdo**. Coimbra: Edições 70, 1979.

BLACK, Jeremy; MacRAILD, Donald M. **Studying history**. Londres: Palgrave, 2017.

BRAGA, José Luiz. **Circuitos versus campos sociais**. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda. (orgs). **Mediação & midiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <static.scielo.org/scielobooks/k64dr/pdf/mattos-9788523212056.pdf>

BULHÕES, Marcelo. *Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu*. Galáxia, n. 23, p. 59-71, jun. 2012. Disponível em <revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/8326/7500>. Acesso em 08/09/2017.

CARRÈRE, Emmanuel.; Trad. Daniel Lühmann. *Eu estou vivo e vocês estão mortos: a vida de Philip K. Dick*. São Paulo: Aleph, 2016.

DICK, Philip K.; Trad. Ronaldo Bressane. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*. São Paulo: Aleph, 2017.

DICK, Philip K.; Trad. Fábio Fernandes. *O homem do castelo alto*. São Paulo: Aleph, 2009.

DICK, Philip K. *The man in the High Castle*. Nova Iorque: Putnam, 1962.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

FERGUSON, Neil (org.). *Virtual history: alternatives and counterfactuals*. Nova Iorque: Basic Books, 1999.

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan. *Utopia/dystopia: condition of historical possibility*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

HALLINAN, Blake; STRIPHAS, Ted. *Recommended for you: the Netflix prize and the production of algorithmic culture*. New media and Society. Vol. 18, n. 1, p. 117-37, 2016. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1461444814538646>. Acessado em 19/04/2020.

HARARI, Yuval Noah; Trad. Carlos Nelson Coutinho; Paulo Geiger. *Homo deus: uma breve história do amanhã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HELLEKSON, Karen. *The alternative history: reconfiguring historical time*. Kent: The Kent State University Press, 2001.

HILDERBRAND, Lucas. *The art of distribution: video on demand*. Film Quarterly. Oakland, vol. 64, n. 2, p. 24-8, inverno, 2010. Disponível em: <jstor.org/stable/10.1525/fq.2010.64.2.24>. Acesso em 19/04/2019.

HOBSBAWM, Eric; Trad. Marcos Santarrita. *Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOWARD, Robert E.; Trad. Alexandre Callari. *Conan, o bárbaro - livro 1*. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2017.

HUNTINGTON, John. *Philip K. Dick: authenticity and insincerity*. Science Fiction Studies, DePauw University, Greencastle, vol. 15, nº 2, p.152-60, jul. 1988. Disponível em: <jstor.org/stable/4239878>. Acesso em: 11/04/2018.

HUXLEY, Aldous; Trad. Vidal Serrano e Lino Vallandro. *Admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014

KAYSER, Wolfgang; Trad. Paulo Quintela. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1963.

KERSHAW, Ian. *Fateful choices: ten decisions that changed the world, 1940-1941*. Nova Iorque: The Penguin Press, 2007.

KERSHAW, Ian. *To hell and back: Europe 1914-1949*. Nova Iorque: Viking Books, 2015.

KING, Stephen; Trad. Maria Beatriz de Medina. *Novembro de 63*. São Paulo: Suma, 2013.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; CAVALCANTI, Mônica Magalhães; BENTES, Anna Christina. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LANDAU, Neil. *TV outside the box*. Nova Iorque: Focal Press, 2016.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MASLON, Laurence. *The sound of music companion*. Londres: Pavilion, 2015.

MCCORMICK, Casey J. *"Forward is the battle cry": Bing-viewing Netflix's House of Cards*. In: McDONALD, Kevin; SMITH-ROWSEY, Daniel (orgs.). *The netflix effect*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2016, p. 101-16.

McDONALD, Kevin; SMITH-ROWSEY, Daniel (orgs.). *The netflix effect*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2016, p. 1-11.

MEINERZ, Marcos Eduardo. *"O reich de mil anos": o imaginário conspiratório da sobrevivência nazista após a Segunda Guerra Mundial*. 339p. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018.

MITTELL, Jason. *Complex tv: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: NYU Press, 2015.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave; Trad. Jotapê Martins; Helcio de Carvalho. *Watchmen: ed. definitiva*. São Paulo: Panini Books, 2011.

MORRISON, Grant et al. *The multiversity: mastermen vol. I*. Burbank: DC Comics, abr. 2015.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.

ORWELL, George; Trad. Antônio Xerxenesky. *1984*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021

RANCIÈRE, Jacques; Trad. Mônica Costa Netto. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 58.

RIEDER, John. *The metafictional world of "The man in the High Castle": hermeneutics, ethics, and political ideology*. Science Fiction Studies, DePauw University, Greencastle, vol. 15, nº 2, p.214-25, jul. 1988. Disponível em: <jstor.org/stable/4239882>. Acesso em: 11/04/2020.

ROBERTS, Adam; Trad. Mário Molina. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2018.

ROBERTS, Adam. *Science fiction (The New Critical Idiom)*. Abingdon: Routledge, 2000.

ROBERTS, Adam. *Science fiction (The New Critical Idiom)*. Abingdon: Routledge, 2006.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SHIRER, William L.; Trad. Pedro Pomar. *Ascensão e queda do terceiro reich: triunfo e consolidação (1933-1939)*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHIRER, William L.; Trad. Pedro Pomar; Leônidas Gontijo de Carvalho. *Ascensão e queda do terceiro reich: o começo do fim (1939-1945)*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

STAM, Robert. *Literature through film realism, magic, and the art of adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em <doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 19/04/2021

THOMPSON, John B.; Trad. Pedrinho A. Guareschi *et al.* *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TV is dead, long live TV. The New Atlantis. Washington, D.C., n. 11, p. 134, inverno, 2006. Disponível em: <jstor.org/stable/43152230>. Acesso em 19/04/2020.

VAN HORN, R. *Streaming video and rich media*. The Phi Delta Kappan. Bloomington, vol. 82, n. 7, p. 561-2, mar. 2001. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20439966>. Acesso em 19/04/2020.

VILCHES, Lorenzo; Trad. Maria Immacolata Vassallo de Lopes. *A migração digital*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

VON TRAPP, Maria Augusta. *The story of the von Trapp family singers*. Nova Iorque: Doubleday, 2011.

WILHELM, Richard (org.); Trad. Alaíde Mutzenbecher; Gustavo Alberto Correa Pinto. *I Ching: o livro das mutações*. 9ª edição. São Paulo: Pensamento, 1993.

YIN, Robert K.; trad. Daniel Grassi. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZAMIÁTIN, Ievguêni; Trad. Gabriela Soares. *Nós*. Aleph: São Paulo, 2018.

VERBETES

Alternate histories and parallel universes In.: *Science fiction*. Enciclopedia online *Encyclopædia Britannica*, 07/06/2018. Disponível em

<britannica.com/art/science-fiction/Time-travel#ref235732>. Acesso em 07/06/2020.

Dystopia. Dicionário online *Oxford living dictionaries*, 31/08/2017. Disponível em <en.oxforddictionaries.com/definition/dystopia>. Acesso em 31/08/2020.

Streaming. In.: NEIVA, Eduardo. *Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 522.

Utopia. Enciclopedia online *Encyclopædia Britannica*, 07/06/2018. Disponível em <britannica.com/topic/utopia>. Acesso em 07/06/2020.