

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Jonathan Luís Hipólito Ferreira

**TEMAS FILOSÓFICOS COMO MARCAS DE AUTORIA NA TELEVISÃO:**  
Uma análise de *The Leftovers* no contexto da obra de Damon Lindelof

JUIZ DE FORA  
2025

Jonathan Luís Hipolito Ferreira

**TEMAS FILOSÓFICOS COMO MARCAS DE AUTORIA NA TELEVISÃO:**

Uma análise de *The Leftovers* no contexto da obra de Damon Lindelof

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini

JUIZ DE FORA  
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração  
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira, Jonathan L. H..

TEMAS FILOSÓFICOS COMO MARCAS DE AUTORIA NA  
TELEVISÃO : Uma análise de *The Leftovers* no contexto da obra de  
Damon Lindelof / Jonathan L. H. Ferreira. -- 2025.

134 p.

Orientador: Christian H. Pelegrini

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz  
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Autoria. 2. Televisão. 3. Temas filosóficos. 4. *The Leftovers*. 5.  
Séries. I. Pelegrini, Christian H. , orient. II. Título.

Jonathan Luís Hipolito Ferreira

**TEMAS FILOSÓFICOS COMO MARCAS DE AUTORIA NA TELEVISÃO:**  
Uma análise de *The Leftovers* no contexto da obra de Damon Lindelof

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daiana Maria Veiga Sigiliano**

Universidade Federal de Juiz de Fora

# **Jonathan Luís Hipólito Ferreira**

**Temas Filosóficos como Marca de Autoria na Televisão:** Uma análise de *The Leftovers* no contexto da obra de Damon Lindelof

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens . Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 09 de outubro de 2025.

## BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini** - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.ª Dr.ª Daiana Maria Veiga Sigiliano**  
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Juiz de Fora, 25/09/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Felipe de Castro Muanis, Professor(a)**, em 09/10/2025, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 09/10/2025, às 20:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daiana Maria Veiga Sigiliano, Usuário Externo**, em 21/10/2025, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2642534** e o código CRC **1B4F612F**.

À minha família

## **Agradecimentos**

Eu não poderia começar uma dissertação que discute, entre outros temas filosóficos, o sentido da vida, sem antes agradecer à mulher e ao homem que me proporcionaram a própria substância da vida, que me entregaram à vida e cuidaram para que eu chegassem até aqui, Marivalda e André. Nesse sentido, não posso deixar de agradecer também a toda a minha família, em especial às minhas avós, Geralda, Neide e Celma, e a meus falecidos avôs, Honório e Osvaldo, sendo este último quem inspirou em mim a urgência de pensar e escrever.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Christian Pelegrini, por me receber de braços abertos numa área que não era originalmente minha, por se mostrar solícito desde o primeiro momento e por todo o incentivo ao longo do trabalho. Por acreditar em mim, proporcionar feedbacks e insights, respeitar meu tempo e me encorajar a andar com meus próprios pés.

Aos meus amigos, muitos dos quais acabaram se tornando minha família, me acolhendo, me proporcionando a sensação de pertencimento. Por aguentarem minhas paranoias e ansiedades e me trazerem de volta ao chão quando começo a voar demais.

A Universidade Federal de Juiz de Fora, por me receber e cujo campus serviu como cenário para o nascimento de grande parte deste trabalho.

“O sentido da vida é a própria vida”  
— Contardo Calligaris

## RESUMO

Considerando a controvérsia em torno da autoria no cinema e audiovisual, o objetivo deste trabalho é analisar a possibilidade de atribuição de autoria na ficção seriada contemporânea e como ocorre o processo autoral no meio televisivo. Buscamos realizar uma investigação da autoria que envolva tanto os aspectos individuais quanto colaborativos do processo criativo, considerando diferentes aspectos acerca do assunto nos estudos de televisão (Mittell, 2015; Dunleavy, 2017; Picado & Jacob de Souza, 2018). Partindo da análise poética sugerida por Picado e Souza (2018), baseada na categoria do estilo como caminho heurístico para a investigação da autoria, analisaremos a possibilidade de considerar a recorrência temática entre diferentes obras de um mesmo criador como marca estilística. Com esse intuito, tomamos a obra de Damon Lindelof (*Lost*, *The Leftovers*, *Watchmen* e *Mrs. Davis*) como estudo de caso. Esperamos, assim, discutir a possibilidade de reconhecer essas marcas como componentes de uma dimensão individual da autoria. Em seguida, consideraremos uma dimensão colaborativa do processo autoral. Partindo das observações feitas anteriormente, concernentes à dimensão individual da autoria, investigaremos como as contribuições individuais são conciliadas com o caráter colaborativo da autoria. Para isso, aprofundaremos o estudo de caso a partir da série *The Leftovers*. Tratando-se de uma adaptação para a TV com a participação do autor literário, Tom Perrotta, em parceria com Lindelof, um veterano da televisão, *The Leftovers* é um caso interessante para se pensar a atribuição de autoria. Apesar de Perrotta, autor do livro, deter o título de *autor por originação* da obra, ele próprio atribui a Damon Lindelof as contribuições necessárias para tornar a história mais alinhada ao formato televisivo. Assim, concluímos a investigação acerca das dimensões individuais e colaborativas da autoria examinando a parceria criativa entre Perrotta e Lindelof, bem como as contribuições específicas de Lindelof no contexto mais amplo de sua obra.

**Palavras-chave:** séries, televisão, autoria, temas filosóficos.

## ABSTRACT

Due to the controversy surrounding authorship in film and audiovisual studies, this dissertation aims to analyze the possibility of attributing authorship in television series and how authorship occurs in the television medium. We aim to conduct research concerning authorship that involves both individual and collaborative aspects of the creative process, considering different perspectives in television studies (Mittell, 2015; Dunleavy, 2017; Picado & Jacob de Souza, 2018). Based on the poetic analysis suggested by Picado & Souza (2018), who use the category of style as a heuristic path for investigating authorship, we will analyze the possibility of considering thematic recurrence across different works by the same creator as a stylistic signature. For this purpose, we draw on Damon Lindelof's work (*Lost*, *The Leftovers*, *Watchmen*, and *Mrs. Davis*) as a case study. Thus, we hope to discuss the possibility of recognizing these marks as components of the individual dimension of authorship. Next, we consider the collaborative dimension of the authorial process. Based on the previous observations concerning the individual dimension of authorship, we investigate how individual contributions are reconciled with the collaborative aspect of authorship. To this end, we further develop the case study based on the series *The Leftovers*. As a TV adaptation in which the literary author Tom Perrotta collaborated with TV veteran Damon Lindelof, *The Leftovers* is an interesting case study for reflecting on authorship attribution. Although Perrotta, the author of the book, holds the title of author by origination, he himself attributes to Damon Lindelof the necessary contributions to make the story more aligned with the television format. Thus, we conclude the investigation regarding both individual and collaborative dimensions of authorship by examining the creative partnership between Perrotta and Lindelof, as well as Lindelof's specific contributions within the context of his body of work.

**Keywords:** TV series, television, authorship, philosophical themes

## Lista de figuras

Figura 1: Imagem extraída do trailer promocional de <i>The Leftovers</i> , mostrando se tratar de uma produção do co-criador de <i>Lost</i> , ou seja, Damon Lindelof.....	25
Figura 2: Imagem extraída do trailer de <i>The Leftovers</i> para o público brasileiro, mostrando se tratar de uma produção dos criadores de <i>Lost</i> .....	25
Figura 3: Imagem extraída do trailer promocional de Mrs. Davis. A primeira referencia Tara Hernandez, co-produtora executiva de <i>The Big Bang Theory</i> .....	25
Figura 4: Podcast oficial da minissérie <i>Watchmen</i> .....	26
Figura 5: Vídeos de veículos midiáticos onde Lindelof aparece como representante de suas produções.....	27
Figura 6: Vídeo de veículo midiático onde Lindelof aparece como representante da obra, mesmo na companhia do co-criador, Tom Perrotta, e da produtora Mimi Leder.....	28
Figura 7: Damon Lindelof e sua equipe recebem o Emmy de melhor minissérie em 2020, em cerimônia realizada virtualmente, devido à pandemia de coronavírus.....	28
Figura 8: Comentários exaltando Damon Lindelof na página do episódio final de <i>The Leftovers</i> no Banco de Séries.....	29
Figura 9: Comentários exaltando Damon Lindelof na página do primeiro episódio de Mrs. Davis no Banco de Séries.....	30
Figura 10: Locke clama sobre a escotilha. ( <i>Lost</i> , temporada 1, episódio 19).....	57
Figura 11. Diálogo entre Desmond e Kate. ( <i>Lost</i> , temporada 6, episódio 17).....	63
Figura 12: Vitral com símbolos religiosos em <i>Lost</i> . ( <i>Lost</i> , temporada 6, episódio 17, 1min30s).....	64
Figura 13: Frames da sequência final de <i>Lost</i> . ( <i>Lost</i> , temporada 6, episódio 17).....	66
Figura 14: Laurie tenta contatar o Dr. Manhattan. <i>Watchmen</i> , temporada 1, episódio 3. Disponível em: HBO Max.....	69
Figura 15. Personagem de <i>The Leftovers</i> lê O Estrangeiro, de Albert Camus. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 1, 26min36s).....	75
Figura 16. Remanescentes Culpados, seita niilista antagonista de <i>The Leftovers</i> . No cartaz, na parede, lê-se: "Nós não fumamos por diversão, fumamos para proclamar nossa fé".....	77
Figura 17: Nora Durst, mulher que perdeu o marido e os dois filhos na Partida Repentina, discursa no Dia dos Heróis. cristão ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 1, 52min)...	80

Figura 18: Os Remanescentes Culpados chegam ao Dia dos Heróis com cartazes formando a frase "Parem de Desperdiçar seu Fôlego". ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 1, 54min.).....	80
Figura 19. Kevin conversa com a mãe que perdeu o filho no início do episódio. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 1, 59min.).....	85
Figura 20. Frames da montagem que encerra o primeiro episódio da <i>The Leftovers</i> , mostrando a angústia na qual os Garvey estão imersos ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 1, 60min).....	88
Figura 21: Cartão entregue a Tom por membro dos Remanescentes Culpados. Na capa, lê-se Everything that matters about you is inside. Quando Tom abre o cartão, no entanto, ele está em branco. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 4, 23min20s).....	92
Figura 22: Montagem paralela unindo tematicamente a trajetória de Kevin e Patti ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 8, 0s.).....	95
Figura 23: Rachadura na parede dos Garvey, representando os problemas no casamento de Kevin e Laurie. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 9, 4min41s).....	99
Figura 24. Partida Repentina. Laurie vê seu feto desaparecer. A mulher com quem Kevin trai a esposa desaparece. O marido e os filhos de Nora desaparecem. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 9, 50min48s).....	100
Figura 25: O plano a longo prazo dos Remanescentes Culpados consistia em colocar réplicas dos desaparecidos no lugar exato de onde partiram, para surpreender os familiares que ficaram e prolongar seu sofrimento. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 10)....	104
Figura 26: Sequência em que Nora desaba ao encontrar as réplicas de sua família deixadas pelos Remanescentes Culpados. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 10, 12min.)...	105
Figura 27: Fim da primeira temporada de <i>The Leftovers</i> , com Kevin chegando em casa após resgatar Jill e encontrando Nora e Lily. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 1, episódio 10, 51min.).....	107
Figura 28: O parque nacional Miracle é formado na cidade de Jarden, Texas, se tornando um lugar de peregrinação, devido ao fato de nenhuma Partida ter ocorrido no local. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 2, episódio 1).....	117
Figura 29: Numa experiência transcendental e simbólica, Kevin precisa escolher uma veste com que melhor se identifica. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 2, episódio 8).....	120
Figura 30: Kevin bombardeia a dimensão para onde foge quando é dominado por seus instintos niilistas. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 3, episódio 7).....	122
Figura 31: Kevin se junta ao pai, que esperava por um apocalipse que não chega a acontecer. A cena representa a falta de propósito de ambos. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 3, episódio 7).....	124
Figura 32: Kevin e Nora no final de <i>The Leftovers</i> , vencendo suas angústias e terminando a série juntos. ( <i>The Leftovers</i> , temporada 3, episódio 7).....	125

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	12
<b>Capítulo 1: Autoria na ficção seriada contemporânea.....</b>	15
<b>Capítulo 2: Os temas da narrativa seriada.....</b>	33
2.1 <i>Mentiras que contam uma verdade mais profunda.....</i>	33
2.2 Temas filosóficos e como são explorados.....	37
<b>Capítulo 3: Recorrências temáticas na obra de Damon Lindelof.....</b>	51
3.1 <i>Lost: Man of Science, Man of Faith.....</i>	53
3.2 <i>Watchmen: Telefonema para um Deus.....</i>	102
3.3 <i>Mrs. Davis: Sobre Freiras e Inteligência Artificial.....</i>	105
<b>Capítulo 4: <i>The Leftovers</i>: Razão, Fé e Angústia Existencial.....</b>	73
<b>Capítulo 5: Análise da autoria colaborativa em <i>The Leftovers</i>.....</b>	109
<b>Conclusão.....</b>	128
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	132

## Introdução

Este trabalho tem como objetivo contribuir para a discussão acerca da possibilidade de atribuição de autoria na ficção seriada contemporânea. Se a autoria, nos estudos em cinema, é um assunto controverso, o meio televisivo proporciona outras camadas de complexidade ao debate, especialmente devido a continuidade e a longevidade esperadas da ficção seriada. A continuidade, medida principalmente em termos de episódios e temporadas, pode durar de alguns a muitos anos (ou mesmo décadas, no caso de séries como *Grey's Anatomy* e *Doctor Who*, cuja longevidade apresenta implicações distintas, que poderiam dar origem a um outro trabalho<sup>1</sup>). Ao exigirem um esforço colaborativo a longo prazo, essas especificidades do meio televisivo acabam complicando a questão da possibilidade de autoria na televisão. A autoria, então, passa a ser um território teórico e crítico nebuloso.

Com a crescente valorização das obras seriadas nas últimas décadas, a literatura acadêmica tem enfatizado sobretudo o caráter colaborativo da produção, centralizando o *showrunner* como líder e gestor de um processo criativo tocado por muitos envolvidos. Embora existam contribuições significativas acerca da autoria televisiva, são menos frequentes os trabalhos que a exploram a partir de uma abordagem poético-narrativa capaz de considerar, além do trabalho coletivo, os elementos autorais individuais. Essa lacuna decorre tanto da própria natureza descentralizada da autoria televisiva quanto pela necessidade de um amplo corpus que uma pesquisa desse tipo exigiria.

Diante desse panorama, além de discutir a autoria na ficção seriada, nosso trabalho visa questionar se o viés colaborativo deve eliminar totalmente a contribuição individual da equação, ou se seria possível observar, em meio ao processo cooperativo, certas marcas estilísticas individuais. Buscamos, assim, promover uma investigação acerca da autoria que envolva tanto os aspectos individuais quanto colaborativos do processo criativo.

Tomaremos como estudo de caso a obra de Damon Lindelof, na qual observamos a recorrência de temas como a busca por sentido existencial, o trauma, a dicotomia entre fé e razão, ciência e religião, entre outros. Pretendemos, com isso, analisar a possibilidade

<sup>1</sup> A popular série britânica *Doctor Who* fora exibida originalmente entre 1963 e 1989, sendo retomada em 2005 e permanecendo no ar até o presente. Totalizando cerca de 40 temporadas, o controle criativo da série foi passando de mão em mão ao longo do tempo. Só a retomada contemporânea da série, por exemplo, já foi alternada entre Russell T. Davies, Steven Moffat e Chris Chibnall. A americana *Grey's Anatomy* estreou em 2005 e segue até o presente; além da autora original, Shonda Rhimes, a série teve outros *showrunners* ao longo do tempo, como Krista Vernoff, e, mais recentemente, Meg Marini.

de reconhecer a recorrência temática como marca estilística, o que comporia a dimensão individual da autoria. Analisaremos, em seguida, a dimensão colaborativa da autoria, concentrando a análise em alguns aspectos criativos da série *The Leftovers*, cujo processo de adaptação para a televisão é fruto da parceria criativa entre Lindelof e Tom Perrotta, autor do romance homônimo, no qual a série se baseia.

No primeiro capítulo, analisaremos a possibilidade de uma investigação que considere tanto a dimensão individual quanto a dimensão colaborativa do processo autoral. Faremos um levantamento de diferentes perspectivas acerca da autoria nos estudos de televisão, considerando as ideias de Jason Mittell (2015), Trisha Dunleavy (2017), Jean-Pierre Esquenazi (2011) e Benjamin Picado & Maria Carmem Jacob de Souza (2018). Embora concordem na argumentação a favor do caráter colaborativo na televisão, estes autores proporcionam diferentes *insights* para uma abordagem epistemológica do problema da autoria. Consideramos, assim, suas principais contribuições para a análise autoral: a dupla função do criador de séries, criação e administração (Esquenazi, 2011); a autoria colaborativa (Dunleavy, 2017); as diferentes abordagens ao problema da autoria (material, retórica e pragmática) e os distintos modelos de autoria (autoria por originação, autoria por responsabilidade e autoria por administração) (Mittell, 2015); e a dupla dimensão da investigação autoral, envolvendo tantos os aspectos sociais e institucionais da atribuição de autoria quanto os aspectos individuais e estilísticos (Picado & Souza, 2018).

Partindo da ideia de uma análise poética baseada na categoria do estilo<sup>2</sup> como caminho epistemológico para a investigação da autoria, conforme sugerido por Picado e Souza (2018), analisaremos a possibilidade de considerar a recorrência temática entre diferentes obras como marca estilística. Com esse intuito, exploramos, no segundo capítulo, o que entendemos por *temas* da narrativa seriada (2.1). A partir de uma definição baseada em Aumont e Marie (2006), Chatman (1993), Greimas (1975), e de uma distinção própria entre diferentes categorias temáticas (temas psicológicos, temas sociais e temas filosóficos), passaremos a explorar a última categoria, os temas filosóficos, como nosso principal interesse, uma vez que estes podem ser observados como marcas estilísticas recorrentes na obra de Damon Lindelof. A seção 2.2 se dedica a esses temas filosóficos, bem como a maneira pela qual são apresentados na narrativa seriada. Nesta seção,

---

<sup>2</sup> “modos próprios de confecção das séries pelos agentes consagrados como autores” (Picado; Souza, 2018, p. 54).

tomaremos como exemplo um conjunto geral de séries, sem necessariamente um elo autoral entre elas, apenas de maneira a ilustrar como esses temas podem ser explorados de maneiras distintas entre diferentes obras e criadores.

A partir do capítulo 3, utilizaremos a análise poética proposta anteriormente para investigar a recorrência de temas filosóficos na obra de Damon Lindelof. No capítulo 3, buscaremos, de maneira mais geral, esses temas nas séries *Lost*, *Watchmen* e *Mrs. Davis*. No capítulo 4, nos dedicaremos mais profundamente à série *The Leftovers*. Esperamos, assim, analisar a possibilidade de reconhecer essas marcas como componentes da dimensão individual da autoria.

No quinto capítulo, consideramos a dimensão colaborativa do processo autoral. Partindo das observações feitas nos capítulos 3 e 4 sobre a dimensão individual, investigaremos como as contribuições estilísticas são conciliadas com o caráter colaborativo da autoria. Mantemos *The Leftovers* como principal objeto de estudo, um caso interessante para se pensar a atribuição de autoria por se tratar de uma adaptação para a TV com a participação do autor literário, Tom Perrotta, em parceria com um veterano da televisão, Damon Lindelof. Veremos como Perrotta, apesar de deter o título de *autor por originação* da obra, atribui a Damon Lindelof as contribuições necessárias para tornar a história mais alinhada ao formato televisivo. Assim, o capítulo analisa alguns aspectos da parceria autoral entre Perrotta e Lindelof, explorando a articulação entre as diferentes dimensões da autoria e a forma como as contribuições individuais podem ser negociadas, debatidas e elaboradas no processo cooperativo.

Antes de iniciarmos a discussão, no entanto, é necessário pontuar que o campo da produção de séries e da narrativa televisiva, em especial no tocante aos processos criativos iniciais e à autoria, é permeado de termos anglófonos. Embora cientes das implicações políticas da adesão a esse léxico, manteremos muitos desses termos no original, em inglês, tanto pelo fato de nosso estudo se concentrar nas séries americanas, quanto pelo relativo estabelecimento desses termos na literatura acerca das séries televisivas. Além das citações, traduziremos alguns deles apenas na medida em que pudermos evitar um deslocamento de contexto e sentido. O bem estabelecido termo *showrunner*, por exemplo, denota um cargo bastante específico da produção em séries de televisão, que engloba diversas responsabilidades e competências, entre elas, as funções de criação, produção e supervisão. Traduzi-lo para *criador* ou *produtor executivo* reduziria a complexidade de funções envolvida no cargo de *showrunner*. Abordaremos essa complexidade adiante.

## Capítulo 1: Autoria na ficção seriada contemporânea

“Você assistiu ao novo filme do Scorsese?” é facilmente uma pergunta que seria lançada numa roda de amigos cinéfilos. Entre os *seriéfilos* (ver sobre a *seriefilia* em Jost, 2012), uma versão similar da pergunta poderia ser “Você viu que a HBO vai lançar uma nova série do Alan Ball?”. Nos contextos casuais que citamos, parece óbvio que o que queremos dizer com “filme *do* Scorsese” e “série *do* Alan Ball” é, respectivamente, um filme dirigido por Martin Scorsese e uma série criada e desenvolvida por Alan Ball. Semânticas à parte, entende-se perfeitamente que esses nomes são reconhecidos como os principais responsáveis pela realização das obras as quais nos referimos. Em outras palavras, Martin Scorsese e Alan Ball são vistos como *autores* dessas obras.

No contexto acadêmico, por outro lado, a discussão acerca da autoria é, há muito tempo, controversa. Em relação à própria literatura, por exemplo, Roland Barthes declarara famosamente a “morte do autor”. Ele critica o que denomina o “império do autor” (Barthes, 2004, p. 59), que seria uma literatura centrada na figura do autor como uma espécie de autoridade (entendida num sentido quase divino, segundo ele) em relação ao texto. Para Barthes, a escritura é o próprio processo de destruição da voz individual e qualquer tentativa de identificar essa voz reduziria o texto a um sentido único. O texto, antes de uma criação unívoca de um gênio individual, é, para ele “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” (ibid. 2004, p. 62), onde a noção de originalidade se perderia. Barthes apresenta, como contraponto ao império do autor, a ideia da leitura como o processo no qual a miríade de significados possíveis nasce (ibid. 2004, p. 64).

Considerando as complexidades do processo criativo no cinema e no audiovisual, a possibilidade de atribuir autoria neste campo é ainda mais controversa. Os defensores da teoria do autor encontram no diretor essa figura autoral. Apesar de a teoria encontrar resistência no argumento a favor do caráter colaborativo do cinema, a identificação do diretor como principal figura autoral persists, devido ao seu papel de liderança e tomada de decisão acerca da produção e da materialização do filme. Às vezes, o diretor também assina o roteiro, o que reforça o discurso autoral em torno dele. Partindo do roteiro, escrito por ele ou, mais comumente, por outro roteirista, o diretor então desenvolve o texto escrito no filme em si.

De maneira similar, nas séries de televisão, cada episódio parte de um roteiro e é materializado através do trabalho de um diretor. No entanto, parece haver um consenso entre os acadêmicos e críticos da televisão de que a principal fonte criativa consiste na

escrita e produção (Dunleavy, 2017; Mittell, 2015; Esquenazi, 2011). A maior parte do processo criativo e de coesão narrativa acontece nas etapas iniciais, antes mesmo da escrita de roteiros individuais, através do trabalho em equipe exercido na sala de roteiristas<sup>3</sup> e tendo como base o documento denominado *bíblia*<sup>4</sup>. Sendo normalmente desenvolvida pelos criadores, a bíblia, que podemos definir como o “roteiro para os roteiros”, é um artefato crucial para todo esse processo, proporcionando as diretrizes formais, estéticas e narrativas para o decorrer da obra. Esse processo inicial, bem como o desenvolvimento que o segue, são supervisionados pelo roteirista-chefe, ou *showrunner*, uma função exigida pela continuidade inerente à narrativa seriada.

O *showrunner*, na maioria das vezes, é o criador da série, que desenvolveu o conceito e a bíblia, escreveu o episódio piloto, e foi o responsável por encontrar uma emissora que sirva de lar para seu projeto, além de reunir os roteiristas que colaborarão com ele, após a aprovação do episódio piloto por parte da emissora. Atuando como *showrunner*, ele administra e supervisiona a produção da série, garantindo que cada episódio corresponda com sua visão geral acerca da obra, proporcionando unidade e coesão narrativa. Mesmo os diretores, que, no caso das séries de televisão, atuam de maneira rotativa ao longo dos episódios (Mittell, 2015, p. 90), precisam prezar pela manutenção dessa coesão, respeitando a visão do *showrunner*. Por essa razão, é mais comum, no meio televisivo, olharmos para o criador-*showrunner* em busca da figura autoral e para a escrita como a espinha dorsal do processo criativo.

Esquenazi (2011) expressa a importância e o desafio da dupla competência envolvida no trabalho do criador-*showrunner*:

Este [o criador] reúne duas competências. A primeira é a da escrita: a capacidade de conceber um universo e personagens suficientemente ricos para sustentarem a recorrência serial é fundamental. A segunda é a da gestão: a gestão da produção de uma série, que implica reunir e dirigir equipas frequentemente variáveis, organizar o trabalho delas, manter a continuidade da série e enfrentar as exigências das redes, é uma tarefa pesada. (Esquenazi, 2011, p. 54-55).

---

<sup>3</sup> Espaço onde os roteiristas de uma série de televisão se reúnem para discutir, escrever e definir a narrativa da série.

<sup>4</sup> Documento detalhado contendo as diretrizes estético-narrativas de uma série de televisão. Além de servir para apresentar a série aos executivos, a bíblia também estabelece os elementos estético-narrativos que serão levados em consideração ao longo de desenvolvimento da obra.

Assim, o criador-*showrunner* acaba se tornando a fonte de coesão e tomada de decisão ao longo da produção da série. À primeira vista, nas séries de televisão, o *showrunner* parece ser a figura mais óbvia quando buscamos eleger um possível autor do processo criativo.

Apesar disso, alguns acadêmicos (Dunleavy, 2017; Mittell, 2015; Picado; Souza, 2018) acreditam que as características industriais do meio televisivo impedem ou, ao menos, complicam a atribuição de autoria. Especialmente por se tratar de um meio comercial, onde a série é, na verdade, um chamariz para o verdadeiro produto, a audiência, e está sujeita às diversas instâncias institucionais que controlam e determinam o que pode ou não ser feito, a autoria se dilui, se confunde e até mesmo se perde. A criação, assim, acontece em meio aos grilhões controlados pelas demandas dos anunciantes e dos executivos dos canais. Além disso, a necessidade de uma grande equipe, de uma variedade de ofícios e das diversas etapas de produção, torna o processo criativo extremamente colaborativo, fazendo com que a identificação de um autor individual faça pouco ou nenhum sentido (Dunleavy, 2017; Mittell, 2015).

Dunleavy (2017), evidenciando o caráter colaborativo da autoria em séries de televisão, detalha o processo conhecido como *breaking story*<sup>5</sup>, que acontece na sala de roteiristas, na presença de toda a equipe. O *breaking story* consiste numa reunião entre os roteiristas, encabeçada pelo *showrunner*, para que seja discutida a narrativa mais abrangente, que provavelmente se estenderá por toda a duração da série (ou pelo menos da temporada). Somente após essa discussão é que os episódios são distribuídos entre os roteiristas e que os roteiros individuais começam a ser escritos, ou seja, quando todos já possuem uma noção ampla de onde a narrativa pretende chegar e dos principais pontos do enredo que a levarão até lá. Às vezes, como em *Breaking Bad*, o estudo de caso analisado por Dunleavy, os roteiristas saem do *breaking story* com um *outline* detalhado, contendo os pontos-chave da narrativa, de maneira que a redação de cada roteiro individual passa a ser uma tarefa mais simples, cuja ideia geral já fora amplamente discutida e acordada por todos os envolvidos (Dunleavy, 2017, p. 84-87). Apesar de não ser uma regra geral, esse exemplo demonstra como, de fato, a autoria é descentralizada e que o esforço colaborativo deve ser considerado antes que se possa apontar indivíduos responsáveis por esse ou aquele elemento. Mesmo que os episódios individuais sejam

---

<sup>5</sup> Poderíamos entender como “detalhar a estória”.

assinados por um ou mais roteiristas específicos, muito da substancialidade da narrativa já fora erigida anteriormente.

Diversos fatores podem estar relacionados às variações na determinação de autoria e seu funcionamento. Dunleavy pontua, como exemplos desses fatores, o nível de liberdade criativa que um *showrunner* detém (grau este que varia entre os canais *broadcast*, mais prescritivos, e os canais *narrowcast*<sup>6</sup>, que tendem a proporcionar maior liberdade criativa); a influência variável do *showrunner* no processo de revisão; a proporção de tempo dedicado ao *breaking story* coletivo em comparação à redação de roteiros individuais; e a possibilidade de os roteiristas estarem presentes ou não durante a filmagem dos episódios que escreveram (Dunleavy, 2017, p. 96).

Além destas variações, que acontecem normalmente entre diferentes séries pertencentes a um mesmo contexto industrial/nacional, Dunleavy cita ainda variações relacionadas aos diferentes contextos nacionais. No Reino Unido, por exemplo, o modelo de televisão como serviço público favorece o drama de formato curto (de poucas temporadas, com cerca de seis episódios por temporada), que permite maior controle criativo por parte de criadores individuais. A aprovação da emissora, no contexto britânico, acontece para a primeira temporada inteira que, uma vez encomendada e financiada, sofre menos pressão por audiência do que no cenário da televisão aberta americana, onde uma série pode ser cancelada sem concluir nem ao menos sua temporada de estreia. Com a pressão por audiência atenuada e, com um conjunto menor de episódios, o controle autoral tende a ser maior (algo similar ocorre também nos Estados Unidos, na televisão fechada). Para Dunleavy, esse modelo acaba sendo mais adequado para uma atribuição de autoria alinhada às pretensões da teoria do autor tradicional, que depende da identificação de um corpo de trabalho com assinatura temática e estilística comum (Dunleavy, 2017. p.72).

Dunleavy sugere que o contexto comercial americano, uma vez que favorece séries de formato longo (de muitas temporadas, com cerca de 22 episódios por temporada) em detrimento de minisséries e séries de formato curto, apresenta dificuldades ao controle individual por parte do criador-*showrunner*, devido ao volume de episódios e longevidade esperada. Mesmo reconhecendo a presença de minisséries (de temporada única, com poucos episódios) e de séries de formato curto (de poucas temporadas, com cerca de 10 a

---

<sup>6</sup> *Broadcast* é a transmissão para um público amplo e indiscriminado, comum na televisão aberta, por exemplo. Já o *narrowcast* refere-se à transmissão direcionada a um público específico (ou nicho), como ocorre na televisão à cabo e nas plataformas de *streaming*.

13 episódios por temporada) na televisão americana (Dunleavy, 2017, p. 73), a autora dá pouca atenção a essa diferença no volume de episódios entre os distintos formatos e contextos econômicos. Uma análise da relação entre essa diferença no volume de episódios, os distintos modelos econômicos encontrados na televisão americana e as possibilidades narrativas que cada um proporciona, pode ser encontrada em Smith (2018).

Dunleavy também argumenta que a identificação e a promoção de figuras autorais individuais são utilizadas pelas emissoras como estratégia de marketing. Ao explorar a estratégia de distinção cultural mobilizada pela HBO, Dunleavy cita o termo cunhado por Robin Nelson (2011), *author(iz)ation*, processo caracterizado pela tentativa de “celebrar a criação individual de maneira comparável às proposições da teoria do autor para o cinema”<sup>7</sup> (Dunleavy, 2017, p.78-80). Como exemplo, a autora menciona a forma como *The Sopranos* é cultuada como um texto não-televisual e David Chase, seu criador, como autor televisivo. Esta imagem é semeada pela empresa e perpetuada pelos críticos e espectadores. Assim, a atribuição de autoria se articula com a estratégia mais ampla da HBO, ilustrada pelo famoso slogan "Não é TV, é HBO" (*It's Not TV, it's HBO*), como marca de qualidade e distinção cultural, em contraste com os considerados “enlatados” oferecidos pelo *broadcast* tradicional.

Além de David Chase, outros criadores elevados ao patamar de autor foram Alan Ball (*Six Feet Under, True Blood*), David Simon (*The Wire, Treme*), David Milch (*Deadwood*) e Steven Spielberg e Tom Hanks (*Band of Brothers*). O sucesso e a aclamação crítica normalmente alcançados por essas séries parecem corroborar o discurso autoral, especialmente devido à participação dos críticos e dos espectadores mais aficionados na sua perpetuação (Dunleavy, 2017; Mittell, 2015; Picado; Souza, 2018).

No entanto, é necessário ressaltar que Dunleavy não argumenta contra a atribuição de autoria, apenas aponta para a “impossibilidade prática para que haja instâncias de autoria semelhante à extensão e/ou natureza da expressão criativa individual celebrada pela teoria do autor”<sup>8</sup> (Dunleavy, 2017, p. 71). Assim, tendo em vista o processo criativo por trás de *Breaking Bad*, Dunleavy defende um modelo de autoria colaborativo, no qual as “ideias e decisões sobre a direção da história são apresentadas aos roteiristas, debatidas,

<sup>7</sup> “As revealed by *The Sopranos*, complex serials have entailed a process that Robin Nelson (2011) terms ‘author(iz)ation’, in recognition of the attempt to discursively frame and celebrate individual creative achievement in ways comparable to the auteur theory’s claims for cinema.”

<sup>8</sup> Underscored by the necessity for delegation, specialization and close collaboration in completing these creative tasks to the desired quality, in complex serials it is a practical impossibility for there to be instances of authorship akin to the extent and/or nature of individual creative expression that has been celebrated by ‘auteur’ theory.”

revisadas e aceitas pelo grupo.”<sup>9</sup> (*ibid.*, p. 86). Portanto, nossa discussão acerca da autoria se trata menos de atribuir autoria exclusiva a um indivíduo do que compreender as contribuições individuais dentro de um contexto autoral coletivo.

Destacando que o modelo criativo utilizado em *Breaking Bad* não constitui uma regra universal e que cada série pode divergir em maior ou menor grau dele, dependendo do contexto de produção, Dunleavy conclui sua discussão considerando as dinâmicas entre as diferentes dimensões de autoria: uma dimensão individual e uma dimensão colaborativa. De um lado, temos a figura do criador, que, a partir do desenvolvimento do conceito e da escrita do piloto, estabelece os parâmetros narrativos a serem comunicados a outros envolvidos na redação e produção. Nesse sentido, Dunleavy acredita ser possível “reivindicar primazia autoral sobre o projeto”<sup>10</sup> (Dunleavy, 2017, p. 95). De outro lado, temos as instâncias colaborativas do processo, que incluem a participação de outros roteiristas na concepção e desenvolvimento da história e na escrita dos episódios, além de produtores e diretores. Como dito anteriormente, diversos fatores estão em jogo entre essas dimensões.

A série *Lost* (2004-2010) é um caso interessante para se pensar as tensões entre as diferentes dimensões (tanto entre criação e desenvolvimento quanto entre *showrunners* e executivos do canal). Criada por Damon Lindelof e J. J. Abrams, a série narra a história de um grupo de sobreviventes da queda de um avião numa ilha deserta. Ao longo da narrativa, fica claro que não se trata de uma ilha qualquer, estando envolta por diversos mistérios e situações que lançam os personagens em suas trajetórias individuais e coletivas, fazendo com que precisem superar suas questões pessoais para que possam trabalhar juntos para sobreviver. Ao contrário de todas as expectativas (ver Sepinwall, 2011, p. 95-96), *Lost* se tornou um sucesso de audiência, conquistando fãs dedicados. Convergindo com a ascensão da internet e das primeiras redes sociais, esses fãs se tornaram uma vasta comunidade virtual que cooperava no debate, na busca de pistas e na criação de teorias acerca dos mistérios da ilha. Damon Lindelof e J. J. Abrams foram se tornando personas públicas, sendo celebrados (ou, como ocorreu mais tarde, rechaçados)

<sup>9</sup> “A collaborative approach means that ideas and decisions about the direction of the story are effectively ‘pitched’ to those seated in the writers’ room, before being debated, revised if necessary and accepted by the whole group.”

<sup>10</sup> “Having successfully pitched this concept, obtained the finance and network commitment to realize it, and then written the pilot episode, the creator can legitimately claim authorial primacy over the project, a position established before any additional personnel are hired”.

como autores por esta comunidade de fãs apaixonados (alguns dos quais se tornaram desiludidos, após um final divisivo).

Apesar de Abrams, mais tarde, ter deixado o comando da série, com Carlton Cuse assumindo o papel de *co-showrunner* junto de Lindelof, ele permaneceu como uma aura criativa na percepção crítica e espectatorial (Mittell, 2015, p. 94). *Lost* não apenas demonstra como a autoria pode variar ao longo de uma produção seriada, mas também exemplifica como a percepção de autoria por parte dos espectadores e críticos pode ser um fenômeno notável mesmo na ausência de um dos indivíduos creditados como autores. Demonstra, ainda, como um mesmo autor pode ser percebido de maneiras distintas por diferentes segmentos de uma mesma comunidade ou em momentos distintos da série, com Lindelof sendo ora reverenciado como um gênio, ora menosprezado como um fracasso.

Além dessas dinâmicas entre diferentes autores ao longo do desenvolvimento da série, *Lost* também evidencia as tensões que podem emergir entre criadores e executivos, sendo o maior exemplo disso a negociação (para não dizer luta) entre Lindelof e Cuse e a emissora, ABC. Com *Lost* se tornando um dos maiores sucessos da televisão, é natural que, no contexto comercial americano, a emissora tivesse interesse de continuar a série indefinidamente, enquanto rendesse frutos, mesmo que a contragosto dos *showrunners*. Lindelof e Cuse buscavam uma forma de finalizar a série na quinta temporada. Sendo uma série repleta de mistérios, eles sabiam que *Lost* não poderia durar indefinidamente e que eles teriam de encontrar artifícios para manter os personagens presos na ilha. Com relutância, a ABC aceitou finalizar a série na oitava temporada. Uma negociação se seguiu, chegando-se ao acordo de encerrá-la na sexta temporada (Sepinwall, 2011, p. 104), como de fato aconteceu. Necessitando prolongar a série além do planejado, os roteiristas precisaram recorrer a diversas manobras narrativas que ora funcionavam, ora não, e os mistérios foram se acumulando ao ponto de não ser mais possível uma resolução satisfatória para todo mundo. Como resultado, o final da série, não tendo solucionado todos os mistérios e recorrendo a uma explicação metafísica para questões até então percebidas como científicas, desagradou a muitos de seus fãs, tornando-se um dos finais de séries mais controversos e divisivos. Apesar da disputa sobre a duração da série não acontecer propriamente entre instâncias criativas, na sala de roteiristas, ela mostra como a emissora pode deter controle sobre a obra a ponto de estendê-la para muito além do planejado pelos criadores e impactar o desenvolvimento criativo, bem como a recepção por parte do público. Uma situação bastante distinta seria vivida por Lindelof mais tarde,

com *The Leftovers*, devido à relativa liberdade criativa que a HBO proporciona aos criadores. Em *The Leftovers*, tanto pelo menor volume de episódios (característico do contexto da televisão fechada), quanto por essa liberdade criativa, Lindelof conseguiu encerrar sua história conforme o planejado, encerrando-a na terceira temporada sem maiores pressões pelas instâncias executivas<sup>11</sup>.

Refletindo acerca do discurso autoral na televisão, Picado & Jacob de Souza (2018) e Mittell (2015) também apresentam as diferentes forças em jogo no processo criativo. Mesmo que admitam o caráter colaborativo do desenvolvimento narrativo e a dimensão industrial e comercial por trás da atribuição de autoria, estes autores também sugerem novas possibilidades epistemológicas para pensarmos a questão da autoria.

Picado & Souza (2018) consideram a possibilidade de utilizar o *estilo* como uma categoria heurística de análise da autoria em séries de televisão. Por *estilo*, compreende-se os “modos próprios de confecção das séries pelos agentes consagrados como autores” (Picado; Souza, 2018, p. 54). Para eles, esta categoria se associa às dinâmicas sociais da atribuição de autoria. A análise autoral deve considerar, assim, a conjugação entre as duas dimensões: uma dimensão social, na qual a autoria é construída e promovida pela indústria e reconhecida e disseminada pelos espectadores; e uma dimensão poética, que envolve o processo mesmo de composição narrativa, ou seja, a mobilização de recursos narrativos, regimes de serialidade, entre outros aspectos característicos, identificáveis através de marcas estilísticas próprias de um criador (Picado; Souza, 2018). Assim, através do exercício de atenção sensível e análise das marcas de estilo, uma abordagem estética da autoria se torna possível, mesmo não estando dissociada das instâncias sociais de atribuição e reconhecimento autoral (*ibid.*, p. 57).

Mittell também menciona a possibilidade de uma abordagem estética e interpretativa centrada na identificação de marcas autorais em termos de tom e estilo, apesar de pontuar a raridade desse tipo de pesquisa atualmente (Mittell, 2015, p. 96). Ele destaca três abordagens ao problema da autoria: uma abordagem material, que diz respeito a maneira “como a televisão americana estabelece seus parâmetros de criatividade e a tensão entre produção colaborativa e a noção romântica de autoria única do conceito de *showrunner*”<sup>12</sup> (*ibid.*, p. 87); uma abordagem retórica, relacionada à construção e

<sup>11</sup> Uma análise mais profunda da relação entre esses distintos contextos institucionais e a poética narrativa pode ser encontrada em Smith, 2018.

<sup>12</sup> “[...] how contemporary American television production establishes its parameters of creativity and exploring the tension between the collaborative realities of production versus the romantic notion of singular authorship embodied in the concept of 'showrunner'.”

circulação dos discursos autorais pela indústria; e uma abordagem pragmática, relacionada aos processos de consumo e fruição por parte dos espectadores, que podem recorrer aos discursos autorais para facilitar a compreensão e a interpretação (ibid., p. 87).

Na dimensão material, Mittell atenta para o caráter colaborativo do meio televisivo e para a impossibilidade de transpor a autoria individual do modelo literário para a narrativa televisiva. No entanto, ele sugere uma alternativa para se pensar o problema da autoria na televisão, recorrendo a uma distinção entre três modelos autorais: autoria por originação, autoria por responsabilidade e autoria por administração (ibid., p. 87-89). O primeiro caso, autoria por originação, é o modelo característico da literatura, no qual o escritor tem controle praticamente total sobre a obra (ibid., p. 87). Devido às características do meio cinematográfico e, especialmente, televisivo, o esforço colaborativo é condição *sine qua non* para que haja um filme ou série, mesmo quando o conceito inicial parte da mente de um único indivíduo. Apesar disso, a produção audiovisual normalmente depende de uma mente criativa para liderar a equipe. No modelo de autoria por responsabilidade, utilizado no cinema, o diretor assume responsabilidade sobre a criatividade coletiva<sup>13</sup> (ibid., p. 88). No modelo de autoria por administração, característico do meio televisivo, o *showrunner*, atuando como produtor e roteirista-chefe, lidera e supervisiona a equipe de roteiristas e a produção como um todo, sendo o principal responsável pela tomada de decisões, pela manutenção da coerência narrativa a longo prazo e pela supervisão de etapas de produção que muitas vezes se sobrepõem<sup>14</sup> (ibid., p. 88). Nosso interesse, neste trabalho, reside no modelo de autoria por administração, que envolve tanto o papel criativo quanto o papel administrativo de uma série de televisão (Mittell, 2015; Esquenazi, 2011). No capítulo 3, analisaremos este

<sup>13</sup> “[...] the director is regarded as the final decision maker over every choice, from furniture color to the particular version of an actor’s performance to the levels of the sound mix. This model of authorial attribution is less focused on what the director personally creates but rather vests responsibility for collective creativity in the singular authority of the director — a particular moment in a film may not have been planned or executed by the director, but he or she is ultimately responsible for choosing to include it in the finished work, a mode of attribution we might call authorship by responsibility.

<sup>14</sup> “The need to create an ongoing series that runs for years is a very different process than the bounded system of film production, which typically has segmented phases of preproduction (writing, rehearsing, and planning), production (filming), and postproduction (editing, special effects, and sound mixing). On an ongoing television series, different episodes span these various stages simultaneously — one or more episodes might be being written, another in the planning stage for upcoming production, one shooting, and a few others in the process of being edited and scored and having visual effects added. This complicated system requires oversight that is typically granted to one or more individuals with the somewhat vague credit of “producer,” and the authority granted to this role has led television to be frequently termed a “producer’s medium.” Under this model, the producer rather than the director is accorded the final responsibility for the choices that shape the finished work in a model of authorship by management, evoking the leadership and oversight that managers take in businesses and sports teams.”

modelo, através de nosso estudo de caso, que tem como objeto a obra de Damon Lindelof, em especial a série *The Leftovers*.

Sobre as dimensões retórica e pragmática, Mittell levanta pontos que já mencionamos anteriormente, em relação a mobilização do discurso autoral pelas emissoras, críticos e espectadores. Reconhecendo a problemática em torno da atribuição de autoria, como algo que “obscurece o processo criativo complexo e colaborativo em detrimento de uma única voz” (Mittell, 2015, p. 95), ele argumenta que, apesar disso, a noção de autoria auxilia no cultivo de uma audiência comum (*ibid.*, p. 97), na compreensão da narrativa televisiva (*ibid.*, p. 115-117), bem como na discussão de fãs e críticos (*ibid.*, p. 107-108). Nesse sentido, a autoria é entendida não como fonte originadora da narrativa, mas como um elemento-chave da programação e recepção, exercendo um papel cultural importante (*ibid.*, p. 96).

Além disso, o discurso autoral está intimamente ligado à valorização estética e cultural que a televisão vem recebendo nas últimas décadas (*ibid.*, p. 96), especialmente através de emissoras como a HBO. Mittell argumenta que, uma vez que o termo “produção” remete a noções (e.g. corporação, fórmulas, manufatura em massa) adotadas de maneira pejorativa para se referir à televisão, como na crítica de Adorno, o termo “autoria” pode ser compreendido numa conotação mais valorizada, sendo mobilizado de maneira a conquistar validação cultural e artística para o meio. Apesar de reconhecer, ainda, o criticismo pós-estruturalista em relação a ideia de autoria, como a declaração da “morte do autor” em Barthes, Mittell se esquia dela adotando as ideias de Michel Foucault sobre o assunto, compreendendo a autoria enquanto prática discursiva:

para Foucault, a autoria não é fácil de dissipar proclamando sua morte, mas, antes, é uma função do discurso que funciona para atribuir, classificar, delimitar, contextualizar, hierarquizar e autenticar obras criativas (Mittell, 2015, p. 96)<sup>15</sup>.

Mesmo admitindo, como Dunleavy (2017), que a autoria acaba sendo mobilizada como estratégia de marketing, Mittell parece indicar que, se isso acontece, é porque, ao menos sob aspectos pragmáticos, ela funciona. Em relação a Damon Lindelof e a sua obra, por exemplo, podemos citar algumas formas pelas quais o discurso autoral é empreendido pela indústria e reiterado pelos espectadores.

---

<sup>15</sup> for Foucault, authorship is not easy to dispel by proclaiming its death but rather is a function of discourse that works to attribute, classify, delimit, contextualize, hierarchize, and authenticate creative works (Mittell, 2015, p. 96).

Uma maneira simples de adotar a abordagem retórica de Mittell, analisando a forma como as emissoras mobilizam o discurso autoral, é observar os *trailers*, materiais promocionais e paratextos das séries, que, às vezes, mesmo sem citar nomes ou mesmo o conceito de autoria, evocam uma aura autoral, de maneira a atrair e cultivar uma audiência familiar. Apresentamos, abaixo, algumas imagens extraídas dos *trailers* promocionais de *The Leftovers* e *Mrs. Davis*, que se referem a Damon Lindelof, mesmo sem mencioná-lo por nome.



Figura 4: Imagem extraída do trailer promocional de *The Leftovers*, mostrando se tratar de uma produção do co-criador de *Lost*, ou seja, Damon Lindelof. Disponível em: IMDb ([https://www.imdb.com/pt/title/tt2699128/?ref\\_=vp\\_ext\\_shr\\_emb\\_t](https://www.imdb.com/pt/title/tt2699128/?ref_=vp_ext_shr_emb_t))



Figura 2: Imagem extraída do trailer de *The Leftovers* para o público brasileiro, mostrando se tratar de uma produção dos criadores de *Lost*. Disponível em: Canal oficial da HBO Brasil no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=N8LKWwJeWy0>)



Figura 3: Imagem extraída do trailer promocional de *Mrs. Davis*. A primeira referencia Tara Hernandez, co-produtora executiva de *The Big Bang Theory*. A segunda imagem menciona Damon Lindelof, co-criador de *Watchmen* e *Lost*. Disponível em: Canal oficial da Peacock no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=PIONrEujKI8>)

As duas primeiras imagens, extraídas de *trailers* de divulgação de *The Leftovers* tanto na versão oficial americana, quanto na versão legendada para o público brasileiro, fazem referência ao primeiro grande trabalho atribuído a Lindelof, justamente a popular *Lost*, compreendida por muitos como uma das séries mais importantes da televisão. Na terceira imagem, vemos tanto uma menção a Tara Hernandez, conhecida por *The Big*

*Bang Theory*, quanto a Lindelof, denotando o caráter colaborativo da criação televisiva. No ano do lançamento de *Mrs. Davis*, 2023, *Watchmen* já havia sido lançada, em 2019, tendo conquistado aclamação crítica e premiações, como o Emmy de melhor minissérie do ano. Interessante notar como o *trailer* de *Mrs. Davis* faz questão de mencionar o prêmio, representando mais uma forma de atribuir prestígio e valor cultural à ideia de autor (nesse caso, através do crédito de criador, a quem se costuma identificar como o autor em séries de televisão).

Uma prática que tem se tornado comum entre séries que alcançam certa relevância cultural é a presença de paratextos (ou seja, textos secundários que acompanham o texto principal), como os *inside the episode* (“por dentro do episódio”) e podcasts oficiais, liberados pela própria emissora. Contando com entrevistas do criador, diretor, membros da produção e elenco, esses paratextos, muitas vezes, contribuem para a criação de uma atmosfera autoral, por meio de mecanismos próprios de validação estética e cultural.

Um exemplo acontece, por exemplo, no podcast oficial da minissérie *Watchmen*, lançado pela própria HBO em plataformas de áudio como o Spotify:



Figura 4: Podcast oficial da minissérie *Watchmen*. Disponível em: Spotify.

A descrição introdutória do podcast pontua a presença de Damon Lindelof, produtor executivo e roteirista, na conversa com o apresentador do podcast, Craig Mazin (igualmente identificado pelo seu trabalho na aclamada minissérie *Chernobyl*). O mesmo Craig Mazin seria conhecido, mais tarde, como figura autoral por trás da série *The Last of Us*, em parceria com Neil Druckmann, criador do jogo no qual a série se baseia. Apesar

da falta de menção aos créditos de criação e adaptação para a televisão, que também podem ser atribuídos a Lindelof no caso de *Watchmen*, ele aparece no podcast como o representante oficial da minissérie na discussão midiática. Como o texto diz, é ele quem, no podcast, discutirá as escolhas narrativas, as conexões com o quadrinho original e com o contexto cultural contemporâneo.

Lindelof também aparece como o representante das séries e como fonte de explicação e de tomada das decisões narrativas em veículos midiáticos extraoficiais:

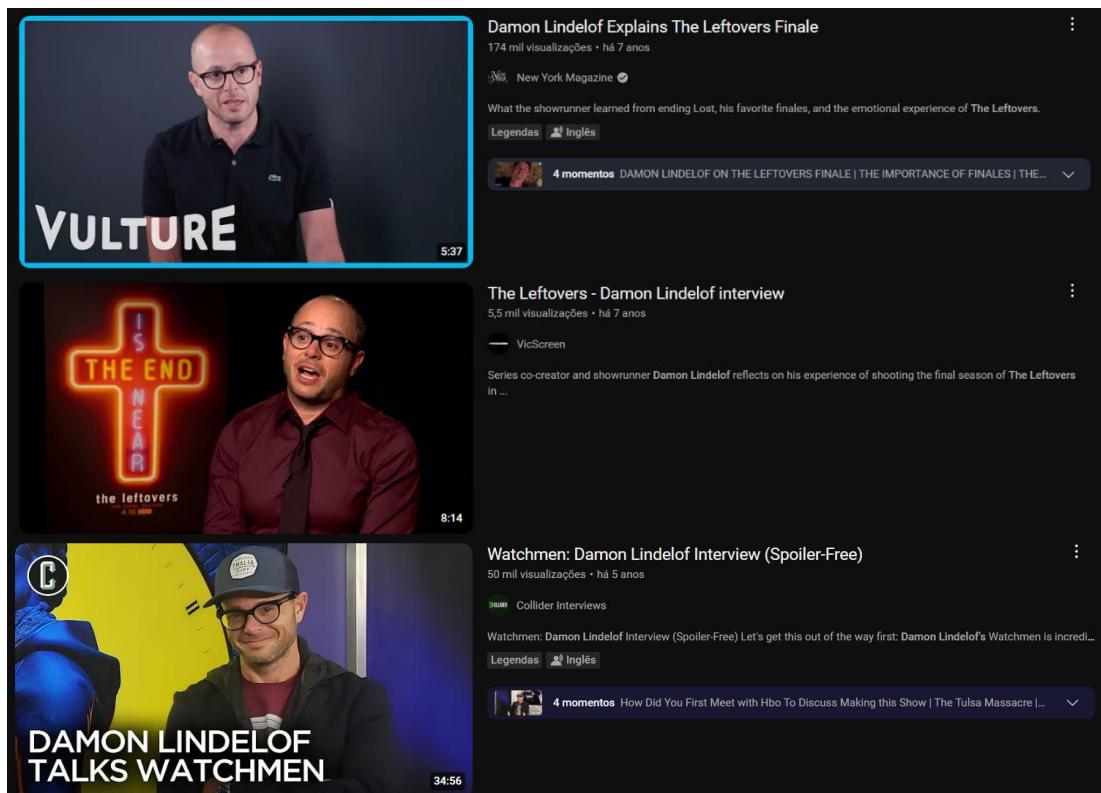


Figura 5: Vídeos de veículos midiáticos onde Lindelof aparece como representante de suas produções. Disponível em: Youtube.

Mesmo quando acompanhado de outros membros da equipe criativa, como na figura abaixo, em que aparece ao lado do co-criador e autor da obra original, Tom Perrotta, e da produtora Mimi Leder, Lindelof ocupa um papel de destaque no título do vídeo:



Figura 6: Vídeo de veículo midiático onde Lindelof aparece como representante da obra, mesmo na companhia do co-criador, Tom Perrotta, e da produtora Mimi Leder. Disponível em: Youtube.

Quando *Watchmen* venceu, em 2020, a categoria de melhor minissérie do Emmy, é Lindelof, enquanto *showrunner* e líder da equipe criativa, quem recebe o prêmio, embora ele faça questão de saudar os outros membros em seu agradecimento, reforçando o caráter colaborativo do meio televisivo:

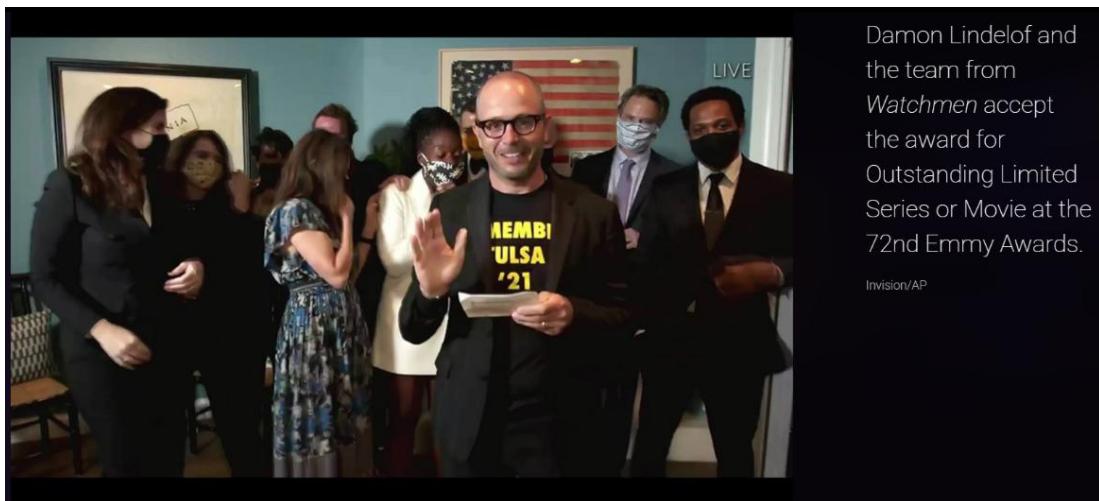


Figura 7: Damon Lindelof e sua equipe recebem o Emmy de melhor minissérie em 2020, em cerimônia realizada virtualmente, devido à pandemia de coronavírus. Disponível em: <https://www.televisionacademy.com/photo/39421/view>).

Podemos observar que, embora o caráter colaborativo da produção televisiva não seja negligenciado, a ideia do criador/*showrunner* como representante e supervisor da obra, conforme o modelo de autoria por administração, é destacada e reforçada na dimensão retórica, tanto pela emissora original quanto por veículos midiáticos extraoficiais.

Para examinar a dimensão pragmática de Mittell, ou seja, o uso da noção de autoria por parte dos espectadores e fãs, uma possibilidade é observar comentários feitos por estes na internet, em fóruns e sites destinados a comentar e debater séries de televisão.

Um desses sites é o brasileiro Banco de Séries<sup>16</sup>, onde é possível marcar, avaliar e comentar as séries e seus episódios individuais. Extraímos, a partir das entradas nesse site destinadas às séries criadas por Lindelof, alguns dos comentários que referenciam o criador/showrunner, em alguns casos aclamando-o por seus trabalhos anteriores:

**João Gabriel - · Vila Velha - ES - atribuiu 10**

 Obrigado Lindelof por mais um final sensacional assim como foi em lost  
2017-06-05 00:08:32      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**João - - atribuiu 10**

 Obrigado por existir Lindeuslof  
2017-06-05 00:16:37      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Ricardo Emídio - - atribuiu 10**

 Chorei igual com o final de Lost, esse cara sabe o que faz, sempre soube  
2017-06-05 01:11:25      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Wagner Lutterbach - · Scranton, PA - 0 - atribuiu 10**

 Obrigado Lindelof por mais um final sensacional assim como foi em lost [2]  
Final de Lost foi maravilhoso, só não vê quem não quer.  
2017-06-05 23:06:04      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**PH - · Campina Grande - PB - atribuiu 10**

 Obrigado por isso. Final de Lost merece reconhecimento.  
2020-01-05 03:11:53      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Bruna Hirano - · São Paulo - SP - atribuiu 10**

 Chorei com o final de Lost em 2010 e cá estou eu chorando com o final de The Leftovers em 2020. Quase com o mesmo sentimento. Obrigada por tudo, Lindelof.  
2020-05-06 03:36:56      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

Figura 8: Comentários exaltando Damon Lindelof na página do episódio final de *The Leftovers* no Banco de Séries. Disponível em: <https://bancode-series.com.br/index.php?action=se&serieid=7383&episode=28&pag=top&type=>. Acesso em 05/03/2025.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://bancode-series.com.br>.

É interessante observar o discurso autoral disseminado pelos espectadores através de seus comentários no site. Alguns usuários, na Figura 8, mencionam *Lost*, a série anterior de Lindelof, para exaltar a conclusão de *The Leftovers*, representando até uma defesa de Lindelof e do final de *Lost*, mesmo anos depois da controvérsia gerada pelo fim da série. Outros usuários, como na figura 9, partem do conhecimento adquirido através de obras anteriores de Lindelof para depositar confiança no trabalho do *showrunner*, mesmo diante da confusão gerada pelo piloto em questão, o da minissérie *Mrs. Davis*:

**danielpastel -** - atribuiu 9.5

 damon lindelof eu te vejo como uma figura paterna  
2023-05-06 23:32:46      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Irene Freiras -** · Manaus - AM - sem nota

 Mais uma vez Damon Lindelof nos pergunta: existe uma força maior?  
2023-05-11 23:58:05      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Fagner Salles** - Cariacica - ES - atribuiu 5.5

 Tudo bem confuso. E estranho haha  
Não curti muito de início, mas verei tudo pois Damon lindelof tem moral  
2023-05-25 18:33:37      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Victor Santos -** · Rio de Janeiro - RJ - atribuiu 8.5

 Fui assistir por motivo de Damon Lindelof, e acabei gostando bastante a premissa é interessante e o humor é muito bom e funciona bastante.  
2024-04-16 20:02:12      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Jeferson -** · Juazeiro do Norte - CE - atribuiu 8.5

 Se é do Lindelof pode contar comigo  
2024-06-05 15:04:56      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

**Yuri Mendes** - Taboão da Serra - SP - sem nota

 achei a série bem estranha e gostei, aí vi que é uma das escritas de Damon Lindelof, aí entendi pq gostei  
2024-08-31 11:47:03      Denunciar spoiler      Denunciar Abuso\*

Figura 9: Comentários exaltando Damon Lindelof na página do primeiro episódio de *Mrs. Davis* no Banco de Séries. Disponível em: <https://bancoadeseries.com.br/index.php?action=se&seriesid=24618&episode=1>. Acesso em 05/03/2025.

Com um enredamento caótico e confuso, *Mrs. Davis* empreende uma profusão de elementos narrativos extravagantes, elevando as idiossincrasias cômicas de Lindelof a um nível rocambolesco. Dessa forma, a minissérie, a primeira vista, pode parecer um emaranhado de bizarrices com potencial de alienar e afastar espectadores desavisados. Os comentários acima, no entanto, demonstram que uma parcela dos espectadores, familiarizada com o estilo de Lindelof, acredita na capacidade do *showrunner* de contar histórias interessantes e se utiliza do discurso autoral para atestar a qualidade potencial da minissérie. Esses comentários evidenciam, assim, como o discurso autoral funciona, atraindo fãs do criador em questão para novas séries pelas quais ele seja responsável.

Os exemplos acima ajudam a ilustrar a forma pela qual o discurso autoral é mobilizado pela indústria e difundido pelos espectadores. Podemos notar que, neste caso, mesmo quando o caráter colaborativo é mencionado, uma percepção da autoria centrada num único indivíduo subjaz à dimensão discursiva da autoria. Não é necessário, no entanto, conceber a autoria como fenômeno criativo a partir do trabalho de um gênio solitário, muito menos como a autoridade divina que Barthes critica. A crítica de Barthes, inclusive, se mostra útil para nossos propósitos, não exatamente pela ideia de “morte” do autor (declará-la acabaria por reduzir demais a complexidade envolvida no processo autoral), mas, ao menos, como uma ressignificação do conceito, rumo ao modelo de autoria por administração proposto por Mittell (2015).

A crítica de Barthes também contribui para a ideia de texto não como *criação ex nihilo*, mas como um tecido de citações precedentes. Veremos que, no caso das obras de Damon Lindelof, isso é particularmente verdadeiro, uma vez que o criador/*showrunner* empreende uma série de referências intertextuais em seu processo criativo, como evidenciaremos adiante. Portanto, ao invés de conceber o autor como uma figura divina por trás do texto, é possível concebê-lo, em parte, como o demiurgo platônico, que, apesar de não criar algo *ex nihilo*, é o ente diretamente responsável pelos complexos processos envolvidos na criação. O processo criativo na televisão, seja ele erigido a partir do nada ou de um conjunto de citações precedentes, tampouco é um empreendimento individual, sendo um processo colaborativo, como veremos adiante.

Podemos compreender a complexidade e o caráter colaborativo do processo criativo na televisão ao mesmo tempo em que reconhecemos as figuras responsáveis por administrar esse processo e pelas tomadas de decisão envolvidas, bem como a concentração de controle criativo nos diferentes contextos institucionais. Trata-se, portanto, de analisar a articulação entre as diferentes dimensões da autoria, ou seja, as

tensões entre os aspectos individuais (que informam a percepção e a prática discursiva da autoria) e os aspectos colaborativos no processo criativo.

No capítulo 3, nos dedicaremos a explorar a dimensão individual da autoria em séries de televisão, tomando como base a análise sugerida por Picado e Jacob (2018). Buscaremos uma recorrência temática entre diferentes séries encabeçadas por um mesmo *showrunner*, Damon Lindelof. Antes disso, é necessário definir, então, o que se entende por *temas* de uma narrativa seriada e como eles se manifestam. Nossa segundo capítulo se dedica a essa discussão.

## Capítulo 2: Os temas da narrativa seriada

### 2.1 *Mentiras que contam uma verdade mais profunda*

David Benioff, um dos *showrunners* de *Game of Thrones*, declarou, numa entrevista a Andy Greenwald, do site Grantland, que “temas são para resenhas de livros da oitava série”:

Em *Game of Thrones*, os personagens são livres para passar o tempo, até mesmo temporadas inteiras, à margem. As tramas avançam e se aprofundam à medida que os episódios progridem, mas raramente voltam atrás e quase nunca fazem pausas para reflexão. Quando perguntei a Benioff e Weiss se era possível inferir alguma intencionalidade geral nos próximos 10 episódios, eles zombaram. ‘Temos são para resenhas de livros da oitava série’, Benioff me disse.” (GRANTLAND, 2013)<sup>17</sup>.

A declaração parece se referir mais a uma preferência criativa de Benioff, utilizada na concepção dos episódios e temporadas de *Game of Thrones*, do que a uma prescrição metodológica. Ousando inferir uma explicação possível para essa fala, o que Benioff sugere é que a coesão temática não é uma de suas preocupações ao planejar uma temporada de *Game of Thrones*. Os eventos e personagens, nessa visão, são livres para seguir um encadeamento progressivo sem um eixo temático que os guie. Caso nossa inferência esteja correta, parece uma declaração estranha vinda de alguém cuja lista de funções inclui a contação de histórias, pois, sejam os temas uma intencionalidade do autor ou um artefato da interpretação, pode-se argumentar que é improvável que uma boa história seja desprovida deles.

O próprio material original que *Game of Thrones* adaptou para a televisão, a série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, apesar de incompleto, está repleto de arcos temáticos. Mesmo desconsiderando os livros e o fato de a série não tê-los mais como base nas temporadas finais, *Game of Thrones* não está livre das abordagens temáticas: os jogos de poder; a ameaça climática iminente, simbolizada pelos White

---

<sup>17</sup> Original: “On *Game of Thrones*, characters are free to while away hours, even entire seasons, on the periphery. The story lines move forward and dig deeper as the episodes progress but rarely circle back and almost never pause for reflection. When I asked Benioff and Weiss if it was possible to infer any overall intentionality to the upcoming 10 episodes, they sneered. ‘Themes are for eighth-grade book reports,’ Benioff told me.” (GRANTLAND, 2013)

Walkers; a dicotomia entre amor e dever; a discussão maquiavélica sobre um governante amado ou temido; vingança; entre outros.

O que falta, então, se levarmos em consideração a declaração de Benioff, é uma articulação consciente destes temas. E isto é fácil de notar, pois, ao final da série, percebemos que os temas realmente nunca importaram muito. Os White Walkers, construídos por toda a série como os inimigos que realmente importavam, a personificação da própria morte, por fim, não eram uma ameaça tão grande assim; uma única batalha, num único episódio, foi suficiente para derrotá-los, sem grandes perdas. A jornada de vingança de Arya Stark, outrora uma assassina capaz de matar os filhos de um de seus inimigos, colocá-los numa torta e dá-los de comer ao pai antes de, por fim, matá-lo e extinguir o restante de sua família, é concluída de maneira positiva; numa única cena, em que Arya desiste de completar sua vingança contra a rainha Cersei, ela aparentemente aprende, em pouquíssimas linhas de diálogo, que a vingança não compensa. Bran Stark se torna o Corvo de Três Olhos, uma figura quase divina que perde, por consequência, os laços com assuntos terrenos, se tornando incapaz de possuir títulos (segundo ele mesmo declara), mas aceita facilmente ser o rei de Westeros no episódio final da série.

Esses e outros exemplos demonstram que, de fato, os *showrunners* David Benioff e D. B. Weiss nunca estiveram muito preocupados com uma conclusão temática coerente para seus personagens e tramas. Além disso, apesar da recusa do *showrunner* em reconhecer a presença de temas que subjazem à narrativa, isso não impede que certas isotopias se formem no desenrolar das tramas, seja no processo mesmo de escrita ou nas atividades interpretativas dos espectadores. Poderíamos ressoar, aqui, a ideia de Barthes de leitura como o processo no qual a miríade de significados possíveis surge (Barthes, 2004, p. 64).

Discordando então de Benioff, buscaremos compreender o que são os temas de uma narrativa, sua importância, e de que maneira eles são apresentados.

De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie:

A palavra [tema] tem, a princípio, um sentido impreciso: é o assunto, a ideia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua ideia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra (Aumont & Marie, 2006, p.286).

Para Seymour Chatman, os temas são as ideias ou noções centrais que a ficção aborda, relacionadas tanto ao mundo ficcional quanto ao mundo real (Chatman, 1993, p. 273). Evocando questões psicológicas, sociais e morais, é através dos temas que a ficção se intersecta com nossas vidas reais; é através deles que somos tocados pelas histórias. (ibid., p. 274). Em outras palavras, os temas contribuem para humanizar a narrativa ficcional. Eixos temáticos, como amizade, amor, vingança, desejo, sofrimento, poder, entre outros, manifestam um cenário emocional comum da experiência humana. Assim, as narrativas ficcionais, embora mantenham seu status de ficção, refletem e representam algo do real. “*Mentiras que contam uma verdade mais profunda*”<sup>18</sup>, como reflete o Dr. Robert Ford, personagem da série *Westworld* interpretado por Anthony Hopkins, acerca das histórias.

Greimas (1975), em sua teoria semiótica, ao tratar dos valores dicotômicos fundamentais presentes em qualquer narrativa, também proporciona uma noção útil para se pensar a que nos referimos quando falamos de temas de uma história. Para Greimas, as narrativas são estruturadas, no nível mais fundamental, por valores antagônicos, como vida e morte, bem e mal, justiça e injustiça, etc. (Greimas, 1975). Esses valores adquirem substancialidade narrativa através dos personagens, dos signos e de outros elementos narrativos, e a tensão entre esses valores, uma vez incorporados na história, é o que faz com ela se move, estruturando-a em torno desses valores fundamentais.

Com base nesses autores, podemos então definir os temas como as ideias centrais presentes nas narrativas ficcionais, através de isotopias do discurso que se formam no próprio transcorrer dos fatos narrados, assegurando a coerência. Normalmente, são estruturados pela tensão entre valores antagônicos. Em *Game of Thrones*, para seguirmos com o exemplo acima, o tema da vingança, manifesto pela personagem Arya Stark, segue um arco impulsionado pela tensão entre valores como justiça/injustiça, perdão/punição, benevolência/violência, vingar/seguir em frente. O tema da divindade, condição proporcionada pelos poderes divinatórios e oniscientes de Bran, permeia o arco deste personagem, propulsionando-o entre valores como apego e desapego, transcendência e mundanidade. Claro, esses valores que compõe os arcos de personagem podem ser temas em si mesmos. No entanto, subordinados a um arco mais amplo, como o da vingança ou o da divindade, eles se tornam os valores em torno dos quais a trama se estrutura, participando de sua reflexão temática. No fim, após recorrer à violência extrema para

---

<sup>18</sup> WESTWORLD, 1ª temporada, episódio 10: The Bicameral Mind, 82min40s.

punir seus inimigos ao longo de sua jornada, Arya parece perceber a injustiça e as consequências de seus atos e abdica de cometer sua vingança final contra Cersei, escolhendo seguir em frente e deixar que o destino lide com a rainha. Bran, que diz ter transcendido os assuntos humanos e contempla o vazio para mostrar que não mais se importa, contraditoriamente utiliza seus poderes para ajudar seus familiares nesses mesmos assuntos. Como podemos ver, os temas estão presentes ao longo de toda a narrativa de *Game of Thrones*, mas uma ausência de intencionalidade e reflexão consciente acerca deles, associada ao tempo mais limitado e a aceleração narrativa da temporada final, fez com que a história tomasse um caminho apressado e incoerente com as jornadas que levaram até essas conclusões.

As séries complexas muitas vezes abordam temas igualmente complexos, que podem ser classificados em diferentes categorias. Temas essenciais da natureza e psicologia humanas, como a identidade, a depressão, o estresse laboral, são abordados, respectivamente, em *Mad Men*, *The Sopranos* e *The Bear*. *Mad Men* tem como protagonista o publicitário Don Draper, que assumiu essa identidade falsa para escapar do exército durante a Guerra da Coréia. Vivendo como Don, o protagonista sofre uma crise de identidade, precisando conciliar seu passado com a nova vida que assumira. O tema da identidade se reflete na própria ambientação da série, uma agência publicitária, na medida em que Don precisa vender uma imagem agradável de si mesmo. Os valores, em *Mad Men*, se manifestam nos binômios verdade/mentira, realidade/propaganda, ser/parecer, passado/presente. *The Sopranos* retrata a vida dupla de um chefão da máfia, Tony Soprano, enquanto ele precisa conciliar a família mafiosa com a família biológica e lidar com as questões psicológicas oriundas desse conflito central, como ataques de pânico e depressão. Tony transita entre os valores família/trabalho, carinho/violência. Com uma narrativa funcionando como uma panela de pressão prestes a explodir, *The Bear* retrata o cotidiano de um restaurante caótico e o estresse envolvido na profissão, tendo calma/estresse, felicidade/infelicidade, ordem/caos como seus principais valores. Vemos, nesses casos, como a ambientação profissional, muitas vezes, funciona como uma alegoria para os temas trabalhados.

Outra categoria de temas presentes em séries de televisão são os temas sociais e políticos, como desigualdade, poder, gênero e sexualidade. *Succession* satiriza os bastidores e intrigas de um conglomerado de mídias, tematizando os absurdos da desigualdade econômica e do império midiático, que, eventualmente, acaba por influenciar o cenário político americano. *Pose* retrata a subcultura da cena *ballroom* nos

anos 80, colocando sob o holofote mulheres trans negras e outros membros da comunidade LGBTQIAPN+, bem como questões envolvendo a interseccionalidade entre gênero, raça e sexualidade e a epidemia de HIV/Aids.

Temas filosóficos e existenciais também são representados na narrativa televisiva. *Six Feet Under*, por exemplo, retrata o cotidiano de membros de uma família que administra uma casa funerária, abordando o tema da morte e do luto. *The Leftovers* mostra os habitantes de uma cidade lidando com um evento global conhecido como Partida Repentina, em que 2% da população mundial desapareceu em pleno ar. Centrada nos personagens que foram deixados para trás (daí o nome da série), *The Leftovers* tematiza a angústia existencial oriunda da falta de sentido e respostas, bem como a dicotomia entre os valores fé e razão, ciência e religião, evocados para lidar com essa angústia.

A seguir, veremos como esses temas filosóficos são trabalhados na narrativa seriada. A escolha dos temas filosóficos se deu em função de um recorte necessário ao escopo da pesquisa, cujo objetivo é justamente explorar esses temas como elementos autorais, uma vez que se trata da principal categoria temática trabalhada por Damon Lindelof, escolhido como nosso estudo de caso. Isso não significa que Lindelof não empreenda outras categorias temáticas em suas obras, apenas que podemos observar uma recorrência maior aos temas filosóficos nelas. Também não significa que não podemos recorrer a outros criadores, de maneira a examinar como esses temas se manifestam numa perspectiva mais diversa, entre criadores distintos.

## 2.2 Temas filosóficos e como são explorados

Quando se pensa sobre a relação entre cinema e filosofia, é comum evocar cineastas como Ingmar Bergman, Terrence Malick, Glauber Rocha, Stanley Kubrick, entre outros, que desenvolveram filmes que podem ser considerados filmes filosóficos, como observado por Reina (2019). Como característica de filme filosófico, Reina aponta a presença de elementos que “conduzem a uma reflexão sobre o ser humano e os problemas da realidade que o circunda” (Reina, 2019).

Bergman é conhecido por seus filmes de temática existentialista, tratando de temas como a angústia humana e a crise da fé e da relação com Deus. Em *O Sétimo Selo* (1975), Antonius Block desafia a Morte a um duelo de xadrez, tentando postergar sua própria morte enquanto busca respostas sobre o sentido da vida. Como Reina (2019) argumenta, a riqueza filosófica do filme consiste no diálogo com a Morte, que “move o

espectador em direção ao processo do filosofar ao imprimir sobre ele a angústia de Block sobre o sentido da vida e a existência de Deus” (Reina, 2019).

Outro cineasta, Yorgos Lanthimos, nos convida à reflexão colocando seus personagens em situações bizarras (estranheza e bizarrice são características do movimento conhecido como Estranha Onda Grega), explorando as facetas do comportamento humano diante dessas circunstâncias e apostando em finais abertos e ambíguos, cabendo ao espectador preencher a lacuna deixada no lugar da conclusão: David perfurou os próprios olhos como “prova de amor” ao final de *The Lobster*? A filha mais velha, que escapa da casa na qual fora mantida prisioneira em *Dogtooth*, conseguiu sair do porta-malas do carro, foi pega pelo pai ou morreu sufocada? Em nenhum desses casos, recebemos a resposta; cabe a nós, enquanto espectadores, reunirmos as informações adquiridas ao longo do filme para concluir, por nós mesmos, como a narrativa poderia se encerrar.

Em *Os Filmes Pensam o Mundo*, Enéas de Souza (2021) escreve sobre o potencial dos filmes enquanto forma de pensamento. Os filmes podem ser considerados representações do mundo, através dos quais podemos apreender o mundo e a vida. A ideia de cineasta como pensador é, para ele, comparável ao papel do escritor, de outros artistas e até mesmo ao do filósofo (Souza, 2021).

Definiremos os temas filosóficos, com base nas ideias de Reina (2019) e Souza (2021), como aqueles temas que conduzem à reflexão acerca do ser humano e da realidade. Buscamos, assim, questionar de que maneira as séries de televisão se enquadram nesse contexto, se seria possível falar em séries filosóficas. Claro, muitas obras podem trabalhar com conceitos filosóficos e, como o olhar do observador é fundamental nessa operação, é possível engendrar uma reflexão a partir de praticamente qualquer narrativa. Contudo, as séries que nos interessam, neste trabalho, são aquelas que articulam, de maneira consciente, esses temas e conceitos ao longo de seu desenvolvimento, normalmente partindo de sua premissa. Dizemos “de maneira consciente”, pois também parece haver certa intencionalidade por parte dos criadores de estimular a reflexão. A intenção de promover e cultivar a atenção sensível dos espectadores, de maneira lúdica, é uma característica comum de algumas séries complexas. Mittell (2015) utiliza o termo *fandom forense*<sup>19</sup> para se referir ao conjunto mais dedicado de espectadores que se envolvem de maneira mais ativa com a narrativa,

---

<sup>19</sup> Original: *forensic fandom*

buscando pistas, criando teorias, discutindo em fóruns, entre outras formas de engajamento. As séries que nos interessam aqui partem desse paradigma, mas parecem querer ir além, pela riqueza de elementos filosóficos que acrescentam às suas narrativas. Veremos isso adiante.

Relacionar as séries com a filosofia não se trata, no entanto, de recorrer ao que David Bordwell (2005) critica como uma *investigação de cabeça para baixo*, que consistiria numa tentativa de alicerçar a pesquisa por uma teoria (nesse caso, filosófica) já estabelecida. Essa abordagem tem como objetivo, segundo Bordwell, comprovar uma posição teórica utilizando filmes como exemplos, como se o filme pudesse cumprir o papel de evidência epistemológica (Bordwell, 2005) ou ilustrar uma determinada filosofia ou pensamento. Em nossa pesquisa, o que está em questão é a maneira como as séries complexas articulam temas filosóficos ao longo dos episódios. Trata-se, portanto, de analisar como esses temas emergem da dramatização.

Ao considerarmos essas obras, vemos que elas evitam a exposição e o didatismo, especialmente no caso de *The Leftovers*. Diferentemente de narrativas expositivas, que explicam seus conceitos e temas de forma explícita e professoral, *The Leftovers* concentra seu potencial dramático e temático no que não é dito ou explicado, nos silêncios, na melancolia, na perplexidade diante do absurdo. Nela, o que prevalece é a confusão, a ambiguidade, o mistério e, acima de tudo, o sentimento de angústia e desamparo em que os personagens estão imersos, palpável não através de explicação e exposição, mas sim da demonstração dramática e de uma atmosfera melancólica. Qualquer reflexão intelectual que se possa traçar a partir delas é um movimento secundário à experiência fenomenológica primordial de assistir. A série não se propõe a discutir filosofia como se fosse um tratado filosófico ou qualquer tipo de produção didática; em vez disso, ela usa os temas existenciais como catalisadores dramáticos, lançando seus personagens no drama da existência humana. Exploraremos isso de maneira mais aprofundada e analítica nos próximos capítulos.

Considerando o que acabamos de pontuar, é necessário ressaltar que nossa recorrência à filosofia se dá apenas de maneira a sintetizar aspectos dos temas em questão já observados por algum filósofo ou quando há uma referência clara e direta a alguma filosofia dentro da série (como no caso de *The Leftovers* e a obra de Albert Camus). Não faremos, assim, uma “abordagem camusiana de *The Leftovers*” ou algo do tipo. Embora *The Leftovers* coloque *O Estrangeiro*, de Camus, em tela, sugerindo ao menos um vínculo de inspiração e intertextualidade, o foco da pesquisa está muito mais na articulação

intertextual desses temas ao longo da narrativa seriada e como eles se situam no contexto da obra de Lindelof.

Esse viés autoral será trabalhado a partir do terceiro capítulo. Buscamos, antes, compreender as formas pelas quais o texto seriado televisivo cria seu sentido e de que maneira isso se relaciona com o pensamento filosófico. Esboçamos, assim, as duas dimensões de nossa investigação: uma dimensão poética, buscando compreender o formato e a estrutura da narrativa seriada; e uma dimensão semiótica, visando compreender o sentido filosófico que emerge do texto.

Tomaremos a ideia de Poética nos termos definidos por Mittell (2015) para compreender como a estrutura narrativa apresenta os temas. Para Mittell, a Poética representa

um foco nas maneiras específicas pelas quais os textos produzem significado, preocupado mais com os aspectos formais da mídia do que com questões de conteúdo ou forças culturais mais amplas — em resumo, a questão central para a poética, ao observar um texto cultural como uma série de televisão, é 'como esse texto funciona?'<sup>20</sup> (Mittell, 2015, p. 5).

Em sua análise poética, Mittell define o formato que denomina *complexidade narrativa*, caracterizado por um equilíbrio dinâmico entre os tradicionais formatos episódico e capitular (Mittell, 2012, p. 36). A complexidade narrativa, assim definida, representa um rompimento com o pressuposto convencional de que os seriados televisivos precisam ser formulaicos, favorecendo, ao invés disso, a continuidade narrativa mais ampla, paralelamente à delimitação episódica.

No entanto, Mittell restringe sua Poética ao aspecto formal do texto televisivo: “Esse foco na poética é diferente das perguntas mais comuns de interpretação, que buscam responder ‘o que isso significa?’ ou de poder cultural, perguntando ‘como isso impacta a sociedade?’”<sup>21</sup> (Mittell, 2015, p. 5). Como podemos notar, o foco de Mittell está mais nas questões formais do texto do que no conteúdo e interpretação, apesar de o próprio autor também encorajar a análise do sentido como uma possibilidade válida.

Assim, encontramos uma brecha no trabalho de Mittell que inspirou o desenvolvimento desta pesquisa, visando analisar como a forma que ele observa, a

<sup>20</sup> “a focus on the specific ways that texts make meaning, concerned with formal aspects of media more than issues of content or broader cultural forces — in short, the guiding question for poetics, looking at a cultural text such as a television series is “how does this text work?” (Mittell, 2015, p. 5).

<sup>21</sup> “This focus on poetics is different from more common questions of interpretation, which seek to answer “what does this mean?” or of cultural power, asking “how does this impact society?” (Mittell, 2015, p. 5)

complexidade narrativa, se relaciona com o sentido e, ainda, como essa relação forma-sentido contribui para o discurso autoral. Antes de entrarmos no discurso autoral, a pergunta norteadora desta seção poderia ser: como o sentido é produzido nesse formato complexo? É a relação conteúdo-forma-sentido que pretendemos analisar, buscando compreender a maneira pela qual os temas emergem da estrutura narrativa complexa. Para compreender essa relação, nessa seção, achamos pertinente trazer exemplos de outras obras, além do corpus artístico de Damon Lindelof, com o intuito de pontuar que a relação estético-semiótica se apresenta de maneira geral em diversas séries de televisão, não sendo uma especificidade de Lindelof. Em seguida, discutiremos a questão autoral, focando em nosso estudo de caso.

Os episódios de uma série podem apresentar variações ou subtemas de um mesmo tema. Em *The Leftovers*, diante da angústia existencial (o tema) deixada após a Partida Repentina, diferentes personagens lidam com ela de maneiras distintas (os subtemas): ignorando e tentando seguir em frente; através da autoflagelação; rendendo-se a uma religião ou seita; vícios, entre outros. *The Leftovers* equilibra os formatos episódicos e capitulares centralizando personagens específicos em cada episódio, ao mesmo tempo em que suas jornadas pessoais se intercruzam na narrativa mais ampla.

Detalharemos, em profundidade, a poética formal e semiótica empreendida por *The Leftovers* no capítulo 3, aliando-a ao discurso autoral. Antes disso, apesar de nosso trabalho se concentrar nela e em outras séries criadas por Damon Lindelof, é necessário ressaltar que os temas filosóficos não são exclusividade das obras de Lindelof. Outros criadores também empreendem uma reflexão filosófica através de suas séries, especialmente através das variações episódicas em termos de temas e subtemas.

Observemos como outra série, *Six Feet Under*, criada e desenvolvida por Alan Ball, entre 2001 e 2005, utiliza a estrutura complexa para articular os temas da mortalidade e luto. Apesar de não ser escrita por Damon Lindelof, *showrunner* sobre o qual nos apoiamos a partir do terceiro capítulo, *Six Feet Under* situa-se historicamente num período de transição gradual rumo a uma proliferação da complexidade narrativa observada por Mittell (2015). Esse período de transição é marcado por uma profusão de séries que desafiam as fórmulas anteriores com recursos narrativos inovadores e um notável avanço qualitativo. Sendo assim, a forma como *Six Feet Under* equilibra as tramas episódicas e capitulares ilustra muito bem a complexidade narrativa em sua forma mais inicial e como ela é mobilizada, desde então, para apresentar os temas e suas variações, nosso principal interesse nesta seção.

A trama se inicia com a morte do patriarca da família, Nathaniel Fisher, e se estende mostrando como sua esposa, Ruth, e seus filhos, Nate, David e Claire lidam com o luto, enquanto precisam tocar os negócios da família, agora sem o pai. O episódio piloto de *Six Feet Under* é extremamente eficaz na tarefa de introduzir a trama capítular que se desenvolverá ao longo da série: seu *ensemble*<sup>22</sup> é apresentado, suas relações são delineadas para o desenvolvimento a longo prazo, a premissa da série, bem como sua tese central, temas e tons são estabelecidos. Ruth é a esposa reprimida que deixou seus próprios desejos de lado para ser dona de casa e acabou reagindo a isso mais tarde, sendo infiel, e é acometida pela culpa quando o marido morre inesperadamente. Nate é o filho pródigo, que conseguiu escapar da cidade e dos negócios mórbidos da família para viver como um espírito livre, apenas para se ver, no piloto, puxado de volta num momento de crise. David, por outro lado, se manteve junto ao pai na administração da funerária, mas se revela inseguro quanto a sua profissão e a sua homossexualidade, que esconde da família e tenta conciliar com sua fé católica, além de nutrir ressentimentos para com o irmão mais velho por este ter conseguido fugir. Claire é uma adolescente navegando na vida escolar, embora seja percebida pelos outros alunos como estranha, já que sua família trabalha no ramo funerário e ela vai a escola dirigindo um carro funerário. Como é característico dos *ensembles* e das narrativas complexas, os personagens principais têm a mesma relevância narrativa, de maneira a dividirem mais ou menos o mesmo tempo de tela.

Além de servir como o *inciting incident*<sup>23</sup> do seriado, colocando sua trama em movimento, a morte de Nathaniel logo no início do episódio piloto cria ainda um precedente para a estrutura dos episódios seguintes: na abertura fria, ocorre a morte de uma pessoa aleatória, cujo corpo será preparado e embalsamado pelos Fisher, ao longo do episódio. Daí surge o que Mittell (2012) chama de *morte da semana*.

O diferencial de *Six Feet Under* não está exatamente no conceito de *morte da semana*, uma vez que séries investigativas, por exemplo, podem se basear nele para desenvolver seu caso de investigação semanal, mas em como essas mortes são trabalhadas ao longo dos episódios: além de um motor para a narrativa do episódio, relacionado com a premissa da série, como ocorre nas séries que pendem para o formato episódico, as mortes em *Six Feet Under* também funcionam como um paralelo para o desenvolvimento

<sup>22</sup> Na narrativa seriada, um *ensemble* é conjunto de personagens que dividem o protagonismo.

<sup>23</sup> Evento narrativo que muda o *status quo* do protagonista e inicia sua jornada ficcional.

dos personagens principais a longo prazo e ajudam a compor a exploração temática da série. Essas múltiplas funções das mortes que iniciam os episódios são a principal característica que qualifica a série como uma representante da complexidade narrativa de Mittell (2012; 2015), uma vez que une de maneira elaborada elementos episódicos e elementos capitulares. Num mesmo episódio, assistimos ao funeral e a trama do falecido e de sua família, o desenrolar de suas relações interpessoais e subjetividades, trama esta que normalmente se encerra no próprio episódio, ao passo em que a trama do falecido também serve como motor para a reflexão dos personagens principais sobre suas próprias vidas, trama que continua sendo desenvolvida ao longo das temporadas e de toda a série. Essa reflexão pode ocorrer através de uma conexão simbólica ou temática, de uma identificação com o defunto, de diálogos com os familiares deste, ou ainda através de sequências fantasiosas, sonhos e alucinações, em que o “fantasma” do falecido da semana se manifesta diante dos personagens e dialoga com eles, representando seus próprios questionamentos, dilemas, segredos e inseguranças. A aparição dos falecidos pode ser interpretada como a manifestação de conteúdos reprimidos no inconsciente dos personagens, que vêm à tona enquanto preparam o funeral, dando a eles a oportunidade de confrontar esses aspectos, de maneira a contribuir para o desenvolvimento de seus arcos a longo prazo.

O entrelaçamento entre elementos episódicos e capitulares aparece de maneira simbólica, por exemplo, no episódio *The Room*, sexto episódio da primeira temporada. Na abertura fria, a idosa Hattie morre enquanto dorme ao lado do marido, Mr. Jones. Seu corpo é levado para a Fisher & Sons para ser preparado para o velório. Abalado, Mr. Jones diz que ela era a única pessoa que o conhecia de verdade. Paralelamente, Nate descobre que o pai mantinha um quarto secreto e uma vida privada, percebendo que nunca chegou a conhecê-lo de verdade enquanto ele estava vivo. Ele explora o quarto e tenta imaginar o que o pai fazia ali, numa tentativa de compensar pelo distanciamento que manteve por toda a vida. Ambas as histórias se cruzam tematicamente: tratam da busca por conexão e intimidade com nossos entes queridos e como devemos aproveitar enquanto estamos vivos para alcançá-la. Numa conversa imaginária com o fantasma do pai, Nate percebe que é tarde demais para isso.

O formato episódico e o capítular são costurados de maneira mais clara em *A Private Life*, penúltimo episódio da primeira temporada. Nele, um casal gay é atacado por homofóbicos e um dos rapazes, Marcus, é brutalmente assassinado. Ao procurar a Fisher & Sons para o funeral, o pai do rapaz sugere que ele estaria vivo se não fosse gay, o que

acaba servindo de gatilho para David, que também é gay. Durante o preparo do corpo, David conversa com o fantasma de Marcus sobre sua sexualidade e religião, acreditando que vai para o inferno. Mais tarde, em outro diálogo, David diz a Marcus que ele não deveria se envergonhar de ser quem é. Ele está, na verdade, dizendo isso para si mesmo, o que dá continuidade a sua jornada de autoaceitação, iniciada mais cedo na temporada, quando ele se assumiu para Nate. Em *A Private Life*, David revela sua sexualidade para a mãe, que reage de maneira positiva, dando sequência a essa jornada sem que ela, no entanto, se conclua imediatamente. David, ainda acreditando que vai para o inferno, termina o episódio rezando. A jornada continua no episódio seguinte, na *season finale* da primeira temporada, em que o fantasma de Marcus reaparece (exceto pela aparição de Nathaniel, patriarca da família, o reaparecimento dos mortos semanais não é comum), dando a David coragem para se assumir diante dos membros de sua igreja. Apesar disso, a autoaceitação total do personagem não ocorre tão cedo, sendo apenas ao final da série, na quinta temporada, que seu arco se conclui, quando ele finalmente confronta o fantasma do pai e descobre, por trás da imagem de Nathaniel, uma assustada versão de si próprio; David a abraça, concludo sua narrativa.

Observamos, através desse exemplo, como os episódios ajudam a compor a estrutura narrativa da série em questão. As tramas episódicas, movidas pela morte-da-semana, não representam meros pontos isolados da narrativa, mas são integradas à estrutura capítular, de maneira a impulsionar os arcos e desenvolvimento dos personagens a longo prazo. Além de desempenharem um papel fundamental na própria estrutura narrativa, caracterizada pela combinação entre conflitos episódicos e arcos mais longos, os episódios manifestam ainda os temas e subtemas da história mais abrangente. No entanto, nossa análise temática não se restringe à estrutura narrativa.

Uma das formas pelas quais os temas se manifestam reside no próprio desenrolar da trama e nos arcos de desenvolvimento dos personagens. Ao interpenetrarem a narrativa, os temas ajudam a dar substância e forma a ela, aprofundando-a e guiando seus personagens. Em *Six Feet Under*, acompanhamos a jornada dos Fisher, a família dona da casa funerária, através do luto. Especificamente no caso de Nate, sua jornada vai em direção à aceitação de sua própria mortalidade, como relatado pelo criador da série, Alan Ball:

Quando tentei detalhar a jornada de cada personagem ao longo da série, a jornada de Nate sempre foi em direção à aceitação de sua mortalidade, mas lutando contra isso a cada passo do caminho. Você sabe, em direção à aceitação da mortalidade em geral e daqueles que ele ama

especificamente e dele mesmo ainda mais especificamente. E a aceitação final, mais fundamental da mortalidade é a própria morte. Você realmente não tem escolha quanto a aceitar ou não. Em que ponto da sua vida você vai aceitá-la? Você vai aceitá-la antes que aconteça ou vai esperar que aconteça?<sup>24</sup> (Ball, 2005).

Nate, cumprindo a parábola do filho pródigo, retorna após anos fugindo dos negócios fúnebres da família e é obrigado a permanecer em casa para lidar com esses mesmos negócios após a morte do pai. A perspectiva de sua própria morte paira no ar, de maneira abstrata, desde o piloto. Logo no decorrer da primeira temporada, no entanto, Nate recebe o diagnóstico de uma malformação arteriovenosa cerebral que o confronta com sua própria finitude, estabelecendo assim a consciência da morte não mais como uma simples possibilidade abstrata, mas como uma ameaça concreta e iminente. Ao longo da série, Nate vai lidando com essa ameaça até os episódios finais, quando a morte, enfim, se mostra inevitável. A narrativa articula, ao longo dos episódios, o confronto de Nate com as várias facetas da morte e do luto, seja através dos funerais que ele precisa organizar ou quando a possibilidade de sua própria morte se torna palpável. Este tema, em *Six Feet Under*, aparece logo na primeira cena, com a morte do patriarca Nathaniel Fisher Sr., e culmina, de maneira circular, na morte de Nate (Nathaniel Fisher Jr.) nos episódios finais da série, e na forma como cada um de seus familiares processa o luto. O último episódio da série se encerra com uma montagem onde cada um dos personagens principais encontra seu fim, remetendo à própria estrutura narrativa da série, que exibia uma morte na abertura fria de cada episódio. Essa coesão temática faz com que o final de *Six Feet Under* seja aclamado até hoje como um dos melhores finais de série da história.

Os diálogos, especialmente aqueles vindos em momentos cruciais do enredo, também costumam revelar os temas de uma narrativa. *Six Feet Under* tem, como premissa, a inevitabilidade da morte, mas também como precisamos levá-la em consideração para viver uma vida significativa. No final da primeira temporada, quando perguntado por uma personagem secundária “Por que as pessoas precisam morrer?” (original: *Why do people have to die?*), Nate pensa e responde: “Para tornar a vida importante. Nenhum de nós sabe quanto tempo tem. Por isso, precisamos fazer cada dia valer. [...] Uma vida bem vivida” (original: *To make life important. None of us know how*

---

<sup>24</sup> “When I tried to break down each character's journey over the course of the series, Nate's journey has always been towards accepting his mortality, but fighting it every step of the way. You know, towards accepting mortality in general and those he loves specifically and himself even more specifically. And the final, most fundamental acceptance of mortality is death itself. You don't really have a choice whether you're going to accept it or not. At what point in your life are you going to accept it? Are you going to accept it before it happens or are you going to wait for it to happen?” (Ball, 2005).

*long we've got. Which is why we have to make each day matter. [...] A life well lived.)* (*Six Feet Under*, temporada 1, episódio 13, 53min.). Essas simples linhas de diálogo encapsulam o cerne da filosofia da série, fazendo alusão à expressão *memento mori*, que traz a perspectiva da morte como a chave para a afirmação e valorização da própria vida.

O termo *tema* possui, ainda, outra conotação, referindo-se às *theme songs*, composições musicais que acompanham a composição cênica no audiovisual, especialmente em filmes e programas de televisão. Apesar de o uso do termo, nesse caso, se referir à trilha sonora, esta, às vezes, se relaciona com a abordagem temática da narrativa. Em obras que abordam temas filosóficos e existenciais, por exemplo, é comum que melodias lentas e meditativas acompanhem a ação dramática, ajudando a estabelecer o tom e a atmosfera da obra: em *Yellowstone* e em sua derivada, *1883* (unidas por um forte discurso autoral em torno de seu criador, Taylor Sheridan), por exemplo, melodias meditativas acompanham cenas da paisagem rural e aquelas em que os personagens estão imersos em seus pensamentos e emoções. Essa composição audiovisual, equilibrando paisagens, emoções e melodias, contribui para a atmosfera reflexiva dessas obras: *Yellowstone* representa parte da região rural dos Estados Unidos sendo invadida pelo progresso urbano, enquanto sua prequela, *1883*, reflete acerca da natureza pristina dessas regiões sendo alterada pela migração e chegada dos primeiros colonizadores, inclusive os ancestrais da família que acompanhamos na série original.

*The Leftovers* se inicia com uma mãe sobrecarregada presenciando o misterioso desaparecimento de seu bebê e de outras pessoas ao redor. O tema musical da série, *The Departure*, composto por Max Richter, acompanha a cena. Após um salto de três anos, quando o choque inicial dá lugar a um sentimento amorfo, aprendemos sobre a Partida Repentina e a maneira como os personagens são deixados à mercê de suas próprias conjecturas sobre o significado do desaparecimento em massa e da própria vida nesse novo contexto. Apesar de o Arrebatamento cristão ser a teoria mais comum, muitos desacreditam dele, devido a aparente aleatoriedade das pessoas desaparecidas. Conforme uma crise de fé se instaura, novas seitas começam a se formar, enquanto outros indivíduos se apoiam em crenças já estabelecidas. Enquanto alguns personagens tentam retomar suas vidas, a seita dos Remanescentes Culpados tenta impedir o retorno à normalidade, fazendo com que todos se lembrem do que aconteceu e, segundo sua crença, de que o mundo como conheciam acabou. Pregando certo niilismo e o fim dos laços familiares, os Remanescentes antagonizam com os personagens que buscam seguir em frente e esquecer. Paralelamente, cientistas tentam explicar o que aconteceu utilizando o método

científico. Essa dicotomia entre fé e razão, sentido e niilismo, é construída como eixo temático por toda a série e acompanhamos enquanto os personagens transitam entre essas perspectivas. Em diversas cenas que representam a melancolia dos personagens diante das situações impostas nesse novo mundo, *The Departure* ou uma de suas variações musicais está tocando, contribuindo para a composição da atmosfera igualmente melancólica e meditativa de *The Leftovers*.

*The Leftovers* também explora seu eixo temático através de uma profusão de referências intertextuais. A intertextualidade autorreflexiva está no centro do que Dunleavy (2017) denomina *estética pós-moderna* das séries televisivas. Dunleavy aplica à narrativa televisiva a ideia de intertextualidade já bem estabelecida nos estudos literários, como uma característica própria da literatura, através da qual um texto está sempre situado entre outros textos, aos quais ele referencia, alude, entre outras possíveis relações intertextuais (Kristeva, 1980; Samoyault, 2008). A intertextualidade, nas séries de televisão, consiste na incorporação de textos anteriores, como um reconhecimento por parte dessas séries pós-modernas de seu status cultural (Dunleavy, 2017, p. 141). As referências intertextuais autorreflexivas não são mobilizadas pelo mero objetivo de referenciar, de maneira irrefletida e aleatória, mas como um comentário acerca desse status. Especialmente quando alude a formas de artes mais valorizadas, como a literatura e o cinema, a intertextualidade também pode ser considerada uma estratégia de se distinguir, fazendo com que a televisão, cujo valor artístico é frequentemente questionado, possa desfrutar de um status cultural considerado mais elevado (*ibid.*, p. 169). *The Sopranos*, por exemplo, faz isso através de inúmeras referências aos clássicos filmes de máfia, principalmente à trilogia *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola.

O que nos interessa, no entanto, é a forma como essas referências intertextuais contribuem para a exploração dos temas da narrativa. Em *The Leftovers*, um exemplo acontece no episódio *International Assassin*, na segunda temporada. Nele, Kevin passa por um ritual no qual ele supostamente morre e é transportado para uma espécie de purgatório. Um personagem intitulado *Virgil* ajuda Kevin a cruzar o limiar entre vida e morte. Uma vez que ele alcança o “purgatório”, Virgil está lá para orientá-lo em seu percurso, uma clara alusão à *Divina Comédia*, de Dante, em que o poeta Virgílio (*Virgil*, no inglês) guia Dante através do Inferno e do Purgatório rumo ao Paraíso, onde sua amada Beatriz assume o papel de guia do protagonista.

Contextualizando a obra de Dante em contraste com a condição do homem moderno, Carmelo Distante (1998), no prefácio de uma edição de Divina Comédia, pontua:

Em suma, se para nós, homens modernos, tudo consiste em entender quem somos e qual função temos em sentido absoluto no universo em que vivemos, para Dante, o problema central, pelo menos para o Dante maduro da Comédia, é ver o lugar limitado que ocupa o homem no universo, criado, circunscrito e dominado completamente por Deus. Em outros termos, o homem sem Deus é para Dante um ser perdido, no sentido de que jamais poderá encontrar em si mesmo, enquanto homem, a razão última e verdadeira da própria vida (Distante. In: ALIGHIERI, 1998).

Se a Partida Repentina é, de fato, o Arrebatamento, como alguns personagens parecem acreditar, um sentimento plausível seria a sensação de abandono, de terem sido deixados para trás, de estarem perdidos num mundo que não mais possui um sentido transcendental. De fato, a mentalidade melancólica de um mundo possivelmente abandonado por Deus aflige alguns deles, como o Reverendo Matt Jamison e até mesmo o próprio protagonista, Kevin, que, em diversos momentos, se mostra resistente à crença em Deus.

No episódio final da primeira temporada, intitulado *The Prodigal Son Returns* (outra referência à parábola bíblica), Kevin convoca Matt Jamison para ajudá-lo a enterrar a líder dos Remanescentes Culpados, Patti Levin, que cometera suicídio diante de Kevin, após ser raptada por ele num de seus apagões. Matt pede a Kevin que leia uma passagem da Bíblia (Jó 23:8-17, em que Jó expressa sua angústia ao não conseguir encontrar Deus, embora não consiga escapar das determinações divinas). Inicialmente, Kevin recusa, alegando não acreditar naquilo. Matt rebate, dizendo que Patti também não acreditava, sugerindo que isso talvez ajude a explicar suas ações e seu eventual suicídio, e que essa era a forma como ele poderia ajudar Kevin. Kevin cede, fazendo a leitura em voz alta:

Mas se eu for para o Leste, Ele não está lá; se eu for para o Oeste, não O encontro. Quando Ele está atuando no Norte, eu não O vejo; quando Ele se volta para o Sul, não O vislumbro. Mas Ele conhece o caminho que eu sigo; quando Ele me tiver provado, eu sairei como ouro. Meus pés seguiram de perto Seus passos; eu tenho mantido Seu caminho sem me desviar. Eu não abandonei... não abandonei os comandos de Seus lábios; eu tenho valorizado as palavras de Sua boca mais do que o meu pão diário. Mas Ele está sozinho, e quem pode se opor a Ele? Ele faz o que Lhe agrada. Ele executa Seu decreto contra mim, e muitos planos semelhantes Ele ainda tem em mente. É por isso que estou aterrorizado

dante Dele; quando penso em tudo isso, eu O temo. Deus fez meu coração enfraquecer; o Todo-Poderoso me aterrorizou. No entanto, eu não sou silenciado pela escuridão, pela densa escuridão que cobre meu rosto.<sup>25</sup> (Jó 23:8-17, como recitado por Kevin em *The Leftovers*: <https://www.youtube.com/watch?v=cmncuWCJUC8>).

Kevin hesita ao ler a palavra *departed* (“*I have not departed... not departed from the commands of His lips*”), repetindo-a ao retomar a leitura, provavelmente por ser o termo utilizado para descrever as pessoas levadas na Partida Repentina (em inglês, *Sudden Departure*), apesar de a palavra não aparecer, neste trecho, relacionada ao Arrebatamento. Numa espécie de catarse, Kevin lê a passagem bíblica e se entrega às lágrimas. A cena em questão é uma das mais emblemáticas da abordagem temática e da atmosfera filosófica da série, empreendendo uma combinação das estratégias que citamos acima, o arco de Kevin, os diálogos, as referências intertextuais e a melodia de Richter.

O episódio encaminha o personagem ao desfecho de seu arco na primeira temporada, onde ele finalmente admite o motivo pelo qual acredita não ter sido levado: a culpa. Nos dias anteriores à Partida, Kevin estivera infeliz, com seu casamento em crise, e, no dia 14 de outubro, dia da Partida, ele estava tramando a esposa, Laurie, quando a mulher com quem fora para a cama simplesmente desapareceu em pleno ar, tendo sido levada na Partida. Kevin, embora antagonize com os Remanescentes Culpados também é, ele próprio, um remanescente culpado. Abordaremos esse paralelismo em maior profundidade no capítulo 5.

A trama de *International Assassin*, episódio da segunda temporada mencionado anteriormente, segue com Kevin percebendo que deseja retornar à sua família, especialmente a sua recém-encontrada Beatriz<sup>26</sup>, a personagem Nora Durst. Para voltar ao mundo físico, Kevin precisa cumprir uma missão: assassinar a atual presidente nesse purgatório em que se encontra, a líder da seita dos Remanescentes Culpados, antagonistas da série; ele precisa pegar uma arma que se encontra escondida no banheiro para matar a presidente, uma referência a *O Poderoso Chefão*, referência inclusive reconhecida pelo

<sup>25</sup> “But if I go to the East, He is not there; if I go to the West, I do not find Him. When He is at work in the North, I do not see Him; when He turns to the South, I catch no glimpse of Him. But He knows the way that I take; when He has tested me, I will come forth as gold. My feet have closely followed His steps; I have kept to His way without turning aside. I have not departed... not departed from the commands of His lips; I have treasured the words of His mouth more than my daily bread. But He stands alone, and who can oppose Him? He does whatever He pleases. He carries out His decree against me, and many such plans He still has in store. That is why I am terrified before Him; when I think of all this, I fear Him. God has made my heart faint; the Almighty has terrified me. Yet I am not silenced by the darkness, by the thick darkness that covers my face.”.

<sup>26</sup> Retomando o paralelo com a Divina Comédia de Dante.

próprio Kevin, que pergunta a Virgil “Como em *O Poderoso Chefão*?” Se a vida dupla de Michael Corleone gira em torno da família e da máfia, a de Kevin gira em torno da família, da culpa e da possibilidade de um propósito transcendental.

Kevin é visto por alguns personagens como uma figura messiânica que os guiará nos anos após a Partida. O protagonista é atormentado, ora tendendo a aceitar essa suposta missão divina, estimulado pelas viagens que faz ao “outro mundo”, ora questionando a própria sanidade. Dessa forma, Kevin é a epítome da dicotomia entre fé e razão em *The Leftovers*. Se, por um lado, devido ao histórico psiquiátrico do pai, ele está inclinado a tomar o lado racional para interpretar sua condição, por outro, estando lançado à busca existencial de um propósito, ele também tende a tomar a explicação metafísica como uma alternativa mais aceitável.

Estes são apenas alguns exemplos de como as tramas, os diálogos e as referências bíblicas, literárias e cinematográficas presentes em *The Leftovers* operam, juntos, de maneira a dramatizar os temas tratados pela obra. Essa conjunção de estratégias enriquece a abordagem temática da série, agregando-se à atmosfera meditativa e filosófica. A partir do capítulo 3, nos voltaremos à obra de Damon Lindelof. Para a análise temática das obras, especialmente no tocante às dicotomias razão/fé, niilismo/transcendentalismo, tomaremos como base a noção advinda da semiótica greimasiana de opostos fundamentais subjacentes às estruturas narrativas (Greimas, 1975), bem como uma consideração formal e semiótica mais geral em relação aos temas que permeiam as obras. Assim, analisaremos como os temas filosóficos aparecem de maneira recorrente nas produções encabeçadas por Lindelof e como podemos considerá-los como marcas de autoria numa investigação acerca do processo criativo em séries de televisão.

### **Capítulo 3: Recorrências temáticas na obra de Damon Lindelof**

Antes de se consagrar como *showrunner* de *Lost*, uma das séries mais famosas da história da televisão, Damon Lindelof iniciou sua carreira como um componente da sala de roteiristas de produções como *Wasteland* (ABC, 1999), *Undressed* (MTV, 1999-2002) e *Nash Bridges* (CBS, 1996-2001). Ele também escreveu e produziu *Crossing Jordan* (NBC, 2001-2007). Essa ascensão é comum no meio televisivo, onde um profissional começa atuando como um roteirista entre outros na sala, subordinado a um líder (o/a *showrunner*), passa por outros cargos de produção, até que, conforme ganha destaque e renome, pode criar e liderar por si mesmo uma produção, alcançando o cargo de *showrunner*.

Devido as limitações técnicas de disponibilidade e exibição, não tivemos acesso às produções iniciais das quais Lindelof participara, o que nos impede de incluí-las em nossa análise autoral. Vale notar que, tendo ocupado um cargo inferior na sala de roteiristas dessas séries, tendo que responder a outros *showrunners*, podemos inferir que seja mais difícil observar alguma marca estilística própria de Lindelof nelas. Assim, nossa discussão tem mais a se beneficiar se concentrando nas obras em que Lindelof exerce maior poder criativo: *Lost* (ABC, 2004-2010), *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), *Watchmen* (HBO, 2019), *Mrs. Davis* (Peacock, 2023).

Também devemos ressaltar que, apesar de exercer maior controle criativo nessas obras, detendo os créditos de *showrunner*, Lindelof costuma dividir esses créditos com colaboradores, um fato que também é pertinente para qualquer discussão autoral. *Lost* é co-autoria de Lindelof com J. J. Abrams, que logo seria substituído por Carlton Cuse. *The Leftovers* é fruto da parceria criativa entre Lindelof e Tom Perrotta, autor do livro no qual a série se baseia. A minissérie *Watchmen*, apesar de ter Lindelof como único criador e *showrunner*, é baseada na história em quadrinhos homônima, criada por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons. Enquanto Perrotta abraça a adaptação de sua obra para a televisão, inclusive participando como *showrunner* de *The Leftovers*, o mesmo não pode ser dito de Alan Moore que, pelo contrário, rejeita a minissérie enquanto adaptação de sua obra e faz questão de não ter nenhum envolvimento com ela. Essa diferença mostra a complexidade do processo criativo e das atribuições de créditos na televisão. *Mrs. Davis*, até então a última minissérie lançada, em 2023, é co-autorada harmoniosamente por Lindelof e Tara Hernandez, mais conhecida por seu trabalho na sitcom *The Big Bang Theory*.

Todavia, devemos observar que essas parcerias criativas de Lindelof raramente se repetem, de maneira que, por uma comparação geral entre as obras, é possível inferir elementos comuns de Lindelof enquanto indivíduo criativo. Não queremos com isso atribuir a ele um crédito maior ao que lhe compete, nem anular as possíveis contribuições de outros colaboradores (novo quinto capítulo se concentra justamente nessa dimensão colaborativa). Nossa discussão autoral inicial não se baseia no princípio da autoria individual do modelo literário ou mesmo do modelo centrado no diretor do cinema. Concebemos a autoria na televisão como esforço colaborativo, mesmo quando apresenta elementos autorais individuais.

Pode-se argumentar, então, que a autoria, entendida enquanto coletividade, perde seu propósito, sua própria razão de ser. Porém, contra-argumentamos que o conceito permanece útil para entendermos as dinâmicas do processo criativo na televisão. O *showrunner*, enquanto líder e supervisor de todo o processo criativo, é a principal voz na sala de roteiristas; é quem exerce maior grau de controle criativo e tomada de decisão. Mesmo que os créditos criativos devam ser distribuídos entre a equipe, é na figura do *showrunner* que podemos buscar certa voz ou visão, principalmente se pudermos comparar com outras de suas obras. É, então, nesse modelo de supervisão, do qual fala Mittell (2015) em relação ao modelo televisivo, que buscamos nossa concepção de autoria. Não se trata de inflar o poder criativo de um único indivíduo em detrimento de outros, apenas de buscar marcas comuns compartilhadas por diferentes obras de um mesmo indivíduo.

Quando observamos o conjunto de séries assinadas por Lindelof, constatamos algumas dessas marcas comuns: interesse pelo trauma coletivo; narrativa bem distribuída entre o *ensemble*, isto é, o conjunto de personagens que dividem o protagonismo (em Lindelof, isso costuma ocorrer através de episódios que centralizam personagens específicos a cada semana); personagens tridimensionais e angustiados; narrativa do tipo quebra-cabeça (*puzzle box* ou *mystery box shows*), caracterizada por uma profusão de mistérios e enigmas narrativos, que estimulam a criação de teorias por parte dos espectadores; paralelismo entre elementos de ficção científica e elementos fantástico-religiosos; recorrência a elementos e temas filosóficos (e.g. referências a filósofos e a conceitos filosóficos).

Os temas e elementos filosóficos serão as principais marcas estilísticas analisadas nesse trabalho. Elas aparecem, na obra de Lindelof, especialmente através do tema da alienação e angústia existenciais, da busca pelo sentido da vida e por propósito, do trauma

coletivo e da dicotomia entre os valores fé/razão, ciência/religião. Esses conceitos permeiam as narrativas de Lindelof, lançando seus personagens no drama existencial. O senso de comunidade e coletividade frequentemente aparece como a chave para navegar esse drama, conforme os personagens vão aprendendo a confiar e se apoiar uns nos outros.

Analizando os elementos e estratégias narrativas esboçadas no capítulo anterior (a estrutura narrativa, os arcos de personagens, diálogos e as referências intertextuais), veremos, agora, como esses temas aparecem em cada série separadamente para, em seguida, pensarmos *The Leftovers* no contexto geral entre elas.

### 3.1 Lost: *Man of Science, Man of Faith*

No dia 22 de setembro de 2004, mesma data em que, na vida real, ia ao ar o aclamado piloto de *Lost*, o avião Oceanic 815, no trajeto de Sydney a Los Angeles, caía numa misteriosa ilha no Pacífico. E não é exagero dizer que, a partir desse dia, a televisão americana nunca mais foi a mesma. *Lost* foi um marco na maneira de se pensar, fazer e consumir séries de televisão e, até hoje, diversas séries tentam replicar seu sucesso.

Na trama, os sobreviventes da queda do avião precisam aprender a trabalhar juntos para lidar com as diversas situações e mistérios da ilha. A estrutura narrativa intercala os eventos da ilha com *flashbacks* mostrando a vida dos personagens antes do acidente. Ao longo dos episódios, aprendemos sobre o passado de cada personagem e descobrimos, eventualmente, que todos se encontravam num momento de angústia na vida precedente ao acidente. A ilha passa a representar, para cada um, uma nova chance, um recomeço, preenchendo-os com um novo senso de propósito que até então lhes faltava.

No nível fundamental da narrativa, os temas poderiam ser sintetizados através dos valores vazio/propósito, razão/fé, destino/livre-arbítrio. Nesta seção, nos concentraremos na dicotomia entre razão e fé, simbolizadas, respectivamente, pelos personagens Jack Shephard e John Locke.

Jack é um médico que assume a liderança do grupo logo que o avião cai na ilha. Tomados pelo caos do acidente e, entre os destroços, os outros personagens estão em desespero, angustiados e feridos. Jack não hesita em tomar as rédeas da situação, o que o coloca em conflito direto com outros personagens, como John Locke. O médico, apontado como “homem da ciência”, tem uma atitude racional e pragmática diante da situação, buscando lidar da melhor maneira possível com o caos, mantê-los sãos e salvos e buscar uma solução para tirá-los da ilha.

Locke, por outro lado, passa a ter uma relação totalmente diferente com a ilha, logo no momento em que cai nela. Antes paralítico, necessitando de cadeira de rodas, ele milagrosamente é curado e volta a andar no momento em que chega à ilha. Isso acaba fazendo com que Locke acredite no poder milagroso da ilha e que há uma razão para o acidente, um propósito que os sobreviventes precisam cumprir ali. Confiando nisso, ele tenta convencer os outros a adotarem uma atitude mais orientada pela fé e pelo destino. Suas ações, por vezes, acabam sendo percebidas como sabotagem aos planos para tirá-los da ilha, uma vez que Locke acredita que é ali que eles deveriam estar. Logicamente, isso o coloca em confronto direto com Jack e outros personagens, que anseiam pelo resgate.

As contrastantes visões de mundo e atitudes de Jack e Locke diante do significado da ilha são colocadas em paralelo ou entram em conflito em diversos momentos.

No quinto episódio da primeira temporada, *The White Rabbit*, Jack começa a ter visões de seu falecido pai, Christian Shephard. Buscar o corpo do pai era justamente o motivo que levara Jack até a Austrália, onde Christian morrera. No *flashback* deste episódio, acompanhamos a relação tóxica entre Jack e o pai, ainda em sua infância, quando Christian não acreditava que o filho possuísse o necessário para se tornar um “herói”, o que está no cerne de toda a motivação do personagem. Perseguido o fantasma do pai pela floresta, Jack cai num barranco e é resgatado por Locke. Então, o seguinte diálogo acontece (*Lost*, temporada 1, episódio 5: *The White Rabbit*, 27min.):

“JACK: Como estão os outros?

LOCKE: Com sede. Famintos. Esperando para serem resgatados. E eles precisam que alguém os diga o que fazer.

JACK: Eu? Não posso.

LOCKE: Por que você não pode?

JACK: Porque eu não sou um líder.

LOCKE: E ainda assim todos tratam você como um.

JACK: Não sei como ajudá-los. Eu vou falhar. Eu não tenho o que é preciso.

**LOCKE: Por que você está aqui, Jack?**

**JACK: Acho que estou ficando louco.**

LOCKE: Não. Você não está ficando louco.

JACK: Não?

LOCKE: Não, pessoas loucas não sabem que estão ficando loucas. Elas acham que estão ficando sãs. Então, por que você está aqui?

JACK: Estou perseguindo algo — alguém.

LOCKE: Ah. O coelho branco. Alice no País das Maravilhas.

JACK: Sim, o país das maravilhas, porque quem eu estou perseguindo... ele não está lá.

LOCKE: Mas você o vê?

JACK: Sim. Mas ele não está lá.

**LOCKE: E se eu fosse até você e dissesse a mesma coisa, qual seria sua explicação, como médico?**

**JACK: Eu chamaria de alucinação. Resultado de desidratação, estresse pós-traumático, não dormir mais do que duas horas por noite na semana passada. Todas as opções acima.**

**LOCKE: Tudo bem, então. Você está alucinando. Mas e se não estiver?**

JACK: Então estamos todos em apuros.

LOCKE: Eu sou um homem comum, Jack, carne e batata, vivo no mundo real. Não acredito muito em magia. **Mas este lugar é diferente. É especial.** Os outros não querem falar sobre isso porque os assusta. Mas todos nós sabemos disso. **Todos nós sentimos isso. Seu coelho branco é uma alucinação? Provavelmente. Mas e se tudo o que aconteceu aqui, aconteceu por uma razão? E se essa pessoa que você está perseguindo realmente estiver aqui?**

**JACK: Isso é impossível.**

**LOCKE: Mesmo que seja, digamos que não seja.**

**JACK: Então o que acontece quando eu o alcançar?**

**LOCKE: Eu não sei. Mas eu olhei no olho desta ilha. E o que eu vi foi lindo.**

[Locke se levanta para ir embora.]

JACK: Espere, espere, espere, para onde você está indo?

LOCKE: Encontrar mais água.

JACK: Eu vou com você.

LOCKE: Não. Você precisa terminar o que começou.

JACK: Por quê?

**LOCKE: Porque um líder não pode liderar até que saiba para onde está indo.”<sup>27</sup>**

Nesta ocasião, as distintas interpretações se contrapõem. Jack evoca o discurso médico para explicar sua visão, acreditando estar alucinando devido a desidratação, estresse pós-traumático ou insônia. Locke o convida a ver a situação sob outra perspectiva, alegando que a ilha é um lugar especial e defendendo a existência de uma razão para estarem ali.

No 19º episódio da primeira temporada, intitulado *Deus Ex-Machina*<sup>28</sup>, acompanhamos um *flashback* de Locke. No passado, ele foi procurado por Anthony, o pai que nunca conheceu, mas essa aproximação acaba se mostrando um golpe, pois Anthony necessitava de um transplante de rim. Após atrair Locke e obter o rim, o pai desaparece novamente. O *flashback* desse episódio se encerra com um Locke desolado e abandonado, indo até o portão do pai para tentar contato, sem sucesso. Locke murmura “Eu sei que você está me observando. Você não pode fazer isso.” (*I know you’re watching me. You can’t do this.*, Lost, temporada 1, episódio 19, 40min30s).

O episódio, então, se encerra fazendo um paralelo com o presente de Locke, na ilha, após ele ter encontrado uma escotilha, que os sobreviventes esperam usar como abrigo. Tendo depositado sua fé na ilha, mas só recebendo provações, Locke, angustiado, bate na escotilha, como que clamando por atenção divina. Com a trilha sonora meditativa de Michael Giacchino tocando, Locke, agachado sobre a escotilha, clama: “Eu fiz tudo que você queria que eu fizesse. Então por que você fez isso comigo?” (*I’ve done everything you wanted me to do. So why did you do this to me?*, Lost, temporada 1, episódio 19, 41min20s). Uma luz se acende e o episódio termina (Figura 10).

O clamor de Locke pode ser interpretando como sendo direcionado a uma figura divina, representada, no caso, pela própria ilha, na qual Locke acredita possuir um propósito maior. Essa busca por atenção divina é um elemento comum nas narrativas de Lindelof, como veremos em *The Leftovers*, através do reverendo Matt Jamison, e em

<sup>27</sup> Trecho da transcrição disponível em: [https://lostpedia.fandom.com/wiki/White\\_Rabbit\\_transcript](https://lostpedia.fandom.com/wiki/White_Rabbit_transcript). Destaques nossos.

<sup>28</sup> Expressão advinda do teatro grego antigo, representando um recurso narrativo no qual um dos deuses surgia inesperadamente ao final da peça para solucionar um impasse no enredo.

outras obras que analisaremos adiante. Em paralelo com o *flashback*, onde Locke busca a atenção do pai, esse tema contextualiza o personagem e pode contribuir para explicar sua inclinação para a fé, principalmente se considerarmos a associação freudiana entre Deus e a religião com a idealização da figura paterna (Freud, 2014).

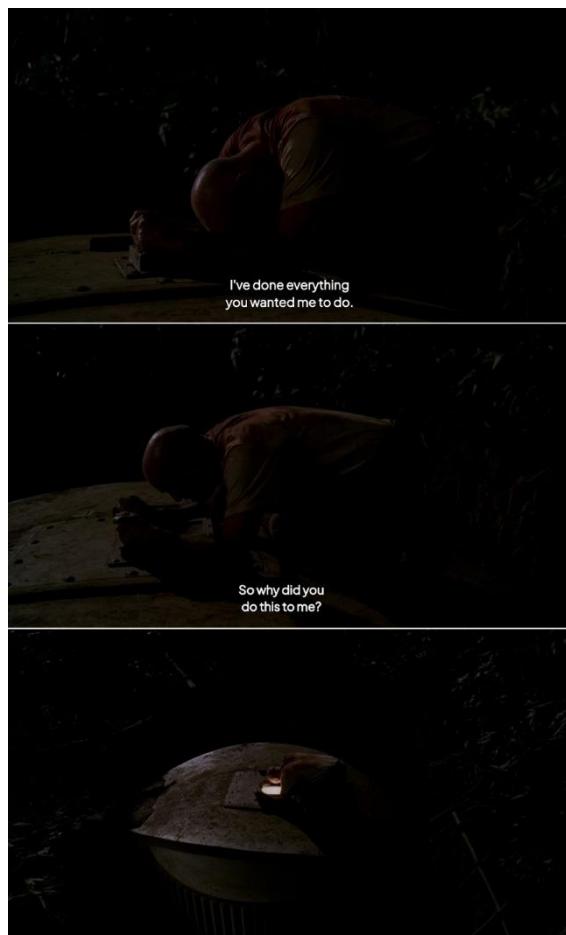


Figura 10: Locke clama sobre a escotilha. (*Lost*, temporada 1, episódio 19, 41min20s, disponível em: Netflix).

Na *Season Finale* da primeira temporada, intitulada *Exodus*, Jack e Locke vão juntos tentar abrir a escotilha com dinamite. É nesse episódio que acontece a menção explícita a Jack e Locke como homem da ciência e homem da fé, respectivamente. Locke é apanhado pelo monstro de fumaça, um dos mistérios da ilha, e arrastado até um buraco, sendo salvo por Jack. No entanto, Locke pede que Jack o solte, e o último tenta entender o motivo disso:

“JACK: Que diabos foi aquilo lá atrás, John?

LOCKE: O que foi o quê?

JACK: Você me pediu para deixar você ir.

LOCKE: Isso mesmo.

JACK: Aquela coisa estava te levando para o buraco e você me pediu para deixar você ir.

LOCKE: Não ia me machucar.

JACK: Não, John, ia te matar.

LOCKE: Duvido muito disso.

JACK: Olha, eu preciso que você -- eu preciso que você me explique o que diabos está acontecendo dentro da sua cabeça, John. Eu preciso saber por que você acredita que aquela coisa não ia-

**LOCKE: Eu acredito que eu estava sendo testado.**

JACK: Testado?

**LOCKE: Sim, testado. Acho que é por isso que você e eu não concordamos às vezes, Jack -- porque você é um homem da ciência.**

JACK: Sim, e o que isso faz de você?

**LOCKE: Eu, bem, sou um homem de fé. Você realmente acha que tudo isso é um acidente -- que nós, um grupo de estranhos, sobrevivemos, muitos de nós com ferimentos superficiais? Você acha que caímos neste lugar por coincidência -- especialmente, neste lugar? Fomos trazidos aqui com um propósito, por uma razão, todos nós. Cada um de nós foi trazido aqui por uma razão.**

JACK: Trazidos aqui? E quem nos trouxe aqui, John?

**LOCKE: A Ilha. A Ilha nos trouxe aqui. Este não é um lugar comum, você viu isso, eu sei que viu. Mas a Ilha escolheu você também, Jack. É o destino.**

JACK: Você falou com Boone sobre o destino, John?

LOCKE: Boone foi um sacrifício que a Ilha exigiu. O que aconteceu com ele naquele avião foi parte de uma cadeia de eventos que nos trouxe aqui -- que nos levou por um caminho - - que nos trouxe a você e a mim até hoje, até agora.

JACK: E onde esse caminho termina, John?

LOCKE: O caminho termina na Escotilha. A Escotilha, Jack -- tudo isso -- tudo isso aconteceu para que pudéssemos abrir a Escotilha.

JACK: Não, não, estamos abrindo a Escotilha para que possamos sobreviver.

LOCKE: Sobrevivência é relativa, Jack.

**JACK: Eu não acredito em destino.**

**LOCKE: Sim, você acredita. Você só não sabe ainda.**<sup>29</sup>

Esse diálogo encapsula a principal temática da série e os valores a ela associados: ciência e religião, razão e fé, determinismo e livre-arbítrio, destino e coincidência, propósito e falta de propósito. As mesmas contraposições acontecem em *The Leftovers*, como veremos adiante. A perspectiva religiosa de Locke, especialmente sua crença de que “estava sendo testado” e de que há um propósito maior para tudo aquilo será uma característica muito marcante em Matt Jamison, personagem de *The Leftovers*, que acredita que a Partida Repentina seja um teste divino. Nesta última, a religião e a crença num propósito maior também são contrapostas pelo ceticismo e racionalismo de personagens como Kevin Garvey e Nora Durst.

Apesar de as perspectivas entrarem em conflito, em *Lost* (como também pode ser observado em *The Leftovers*), o contraste entre Jack e Locke como representantes da razão e da fé não acontece de maneira unívoca o tempo inteiro. Ambos apresentam características um do outro e os arcos de cada personagem vão se interpenetlando tanto a ponto de Jack ir se tornando, cada vez mais, um homem da fé, principalmente nas temporadas finais.

No final da terceira e início da quarta temporada, descobrimos que alguns dos sobreviventes conseguiram, em algum momento do futuro, ser resgatados. O que pensávamos ser mais um *flashback*, então, surpreendentemente se revela um *flashforward*, no qual um angustiado Jack implora a uma cética Kate: *Nós precisamos voltar*. Apesar de ter conseguido sair, Jack revela que tem pegado alguns voos frequentemente, esperando cair na ilha de novo. Assumindo o papel de Locke, crente na ilha e num propósito que ela poderia proporcionar, Jack alega que eles não deveriam ter saído de lá e que precisam retornar:

“JACK: Tenho voado muito.

KATE: O quê?

---

<sup>29</sup> Trecho da transcrição disponível em: [https://lostpedia.fandom.com/wiki/Exodus,\\_Part\\_2\\_transcript](https://lostpedia.fandom.com/wiki/Exodus,_Part_2_transcript). Tradução e destaque nossos.

JACK: Sim, aquele passe dourado que nos deram... eu, eu tenho usado. Toda sexta-feira à noite eu... voo de Los Angeles para Tóquio ou Cingapura, Sydney. [Risos] E então eu... eu desço, e eu... tomo uma bebida, e então voo para casa.

KATE: Por quê?

JACK: Porque eu quero que caia, Kate. Eu não me importo com mais ninguém a bordo. Cada pequeno solavanco que encontramos, ou turbulência, quero dizer, eu... **eu realmente fecho meus olhos, e rezo para poder voltar.**

[Kate parece quase chorando, assim como Jack.]

KATE: Isso não vai mudar.

JACK: Não, estou cansado de mentir! Nós cometemos um erro.

KATE: Eu tenho que ir. Ele deve estar se perguntando onde eu estou...

[Jack a agarra.]

**JACK: Nós não devíamos ter saído.**

**KATE: Sim, nós devíamos.**

[Ela se solta.]

KATE: Adeus, Jack.

[Ela vai para o carro.]

JACK: Temos que voltar, Kate.

[Ela entra no carro e vai embora.]

**JACK: Temos que voltar!"<sup>30</sup>**

A partir daí, passamos a acompanhar a vida dos que conseguiram sair da ilha, um engenhoso artifício narrativo empreendido pelos roteiristas para evitar o marasmo que a então cansativa fórmula dos *flashbacks* havia imposto à série. Mas, além de um artifício narrativo, o recurso ao futuro revela novamente a angústia existencial e a falta de propósito inerentes a esses personagens. Alguns questionamentos propostos (e que Lindelof revisitaria algumas vezes) poderiam ser formulados da seguinte maneira: E

---

<sup>30</sup> Trecho da transcrição disponível em:

[https://lostpedia.fandom.com/wiki/Through\\_the\\_Looking\\_Glass\\_transcript](https://lostpedia.fandom.com/wiki/Through_the_Looking_Glass_transcript). Tradução e destaque nossos.

quando deveria estar tudo bem, mas nada, na verdade, parece estar? Por que a vida nunca parece suficiente? O que falta a ela? Qual seu propósito? Sim, Jack fora resgatado, mas a vida à qual fora devolvido não parece fazer sentido, porque já não fazia antes; ele fora resgatado para a mesma falta de propósito que sentia antes da ilha. Teoricamente, deveria estar tudo bem. Ele está a salvo novamente. Mas o vazio o consome, tanto porque, diferentemente de sua vida precedente, ele encontrara algum propósito na ilha, quanto pelo fato de que, ao sair, ele precisara deixar vários outros companheiros para trás.

Vemos, aqui, que Kate assumira o lugar que antes era do próprio Jack no debate. Enquanto ele agora acredita que o propósito deles está na ilha, ela se recusa a acreditar nessa ideia. Eventualmente, no entanto, todos que conseguiram sair acabam retornando à ilha. Locke está morto e o monstro de fumaça assumira sua forma. Ao contrário do Locke original, que acreditava no propósito da ilha, este novo (o tropo do duplo, sobre o qual falaremos mais tarde) faz de tudo para sair dela. Uma nova dinâmica se estabelece, assim, entre Jack e Locke (na verdade, seu duplo, manifesto pelo monstro de fumaça ou Homem de Preto), invertendo suas posições e atitudes.

A narrativa se encaminha, cada vez mais, para o discurso em torno da ideia de destino e fé, culminando na controversa temporada final. Muitos fãs ficaram insatisfeitos quando a série pareceu decidir, em sua reta final, a favor do discurso religioso, apesar de ele ter estado presente desde o princípio.

A temporada final começa com o que ficou conhecido como *flashsideway*, que retrata, aparentemente, uma realidade paralela onde o acidente não aconteceu. Ao longo da temporada, alguns personagens vão “lembrando” de uma outra realidade, vivida na ilha. Desmond Hume, que tem acesso a essas diversas “vidas”, inicia uma missão para fazer com que todos se lembrem. No episódio final da série, é revelado que, na verdade, essa realidade que acompanhamos ao longo da temporada final não se tratava de uma realidade paralela, mas sim uma espécie de purgatório ou pós-vida (a ideia de *bardo*, do budismo tibetano<sup>31</sup>), onde os sobreviventes devem se encontrar para juntos lembrar e seguir em frente. Lindelof retomará a ideia do purgatório em *The Leftovers* (um elemento inexistente no livro de Perrotta), embora com um novo significado.

---

<sup>31</sup> “From a writerly standpoint, it’s impossible for me to convey to you in words what the rules of the sideways were, other than to say we called it a bardo in the writers’ room, which was largely based on a construct in the Tibetan Book of the Dead, which is this idea that when you die, you experience an afterlife where you do not know that you are dead, and the entire purpose of that afterlife is for you to come to the awareness that you have died.” (Lindelof, 2024).

Muitos espectadores condenam essa decisão criativa em *Lost*, criticando-a por apelar à espiritualidade como uma forma de abdicar de uma solução para os mistérios que se acumularam ao longo da série (Mittell, 2015, p. 323). Como dissemos anteriormente, a pressão normalmente imposta pelas emissoras abertas para que suas séries bem-sucedidas tenham um volume muito grande de temporadas e episódios, aumentando sua receita, fez com que a equipe criativa necessitasse estender a narrativa muito além do planejado. Assim, os mistérios se acumulavam, ao passo que a probabilidade de uma resolução geral que satisfizesse a todos diminuía. Além disso, a proposta lúdica que *Lost* adotara ao longo de sua exibição, estimulando os espectadores a buscarem pistas e respostas, criou uma comunidade de fãs que aprendeu a racionalizar a série, a analisar cada elemento em busca de um plano geral que explicasse tudo. Muitos desses fãs, adotando o lado céítico e racionalista do debate, acabaram se frustrando com o final excessivamente simbólico e espiritual. Talvez o perigo esteja justamente em racionalizar demais a arte, perdendo de vista que ela é, em última instância, simbólica, alegórica.

Do ponto de vista temático, nosso interesse neste trabalho, a conclusão de *Lost* é condizente com o que ela sempre buscou discutir. Enquanto uma experiência vicária para a qual podemos olhar em busca de respostas para nossa própria vida, *Lost* proporcionou a reflexão acerca do sentido da vida, do nosso propósito no mundo, entre outras questões filosóficas e existenciais. Vejamos um diálogo presente no *Series Finale* (ou seja, episódio que conclui a série), intitulado *The End*, quando Desmond ajuda Kate a se lembrar da vida precedente e a leva até a igreja onde os personagens, agora mortos, se reencontrarão:

**KATE:** Espera um segundo. Você me tira da cadeia e me faz colocar esse vestido para que possamos ir a um show. **E você nem me diz por que estamos aqui.**

**DESMOND:** Ninguém pode te dizer por que você está aqui, Kate... Certamente não eu.

KATE: Você é quem me trouxe aqui.

DESMOND: Não estou falando da igreja. Estou falando **daqui**.

KATE: Quem é você? O que você quer?

DESMOND: Meu nome é Desmond Hume. E mesmo que você não perceba, eu sou seu amigo. E, quanto ao que eu quero--**eu quero ir embora.**

KATE: Ir embora e ir para onde?

DESMOND: Deixe-me mostrar a você.”<sup>32</sup>

Há duas principais camadas de interpretação presentes nesse diálogo. A primeira camada está na própria diegese. Quando Kate interroga o que eles estão fazendo ali, ela se refere à igreja. No entanto, Desmond explica a que ele se refere, enfatizando o “aqui” para significar a realidade em que se encontram, o pós-vida. O que ele quer dizer é que eles precisam sair dali, relembrar a vida precedente e, então, seguir em frente. Essa é a camada interpretativa mais básica, de compreensão da própria narrativa.

A segunda camada interpretativa é a camada mais simbólica, reflexiva, que se comunica conosco, espectadores. É o ponto onde, tomando emprestado a definição de tema proposta por Chatman (1993), a ficção se conecta à nossa vida. Porque quando ouvimos Desmond dizer “Ninguém pode te dizer por que você está aqui” (Figura 11), uma possibilidade é ouvirmos como se estivéssemos no lugar de Kate, mas lançados em nosso próprio mundo. Desmond, ou a série, tampouco podem nos dizer por que estamos aqui.



Figura 11. Diálogo entre Desmond e Kate. (*Lost*, temporada 6, episódio 17, 4min40s, disponível em: Netflix).

Ora, o próprio descontentamento gerado pela falta de respostas para os mistérios narrativos da série pode ser colocado em paralelo com nossa própria condição absurda de existir num mundo sem respostas aparentes (esse paralelo entre a ausência de respostas tanto na ficção quanto na realidade será muito marcante e mais explícito em *The Leftovers*). Além disso, embora não tenha respondido a todas as questões que levantara, *Lost* oferece ao menos uma resposta fundamental: a importância da comunidade e da amizade. “Viva junto, morra sozinho” (original: *Live together, die alone*), para evocar a icônica frase repetida ao longo da série.

---

<sup>32</sup> Trecho da transcrição disponível em: [https://lostpedia.fandom.com/wiki/The\\_End\\_transcript](https://lostpedia.fandom.com/wiki/The_End_transcript). Tradução e destaque nossos.

Na igreja, antes de se reunir com os outros sobreviventes da ilha, Jack encontra seu pai, Christian Shephard (um trocadilho com a palavra anglófona *shepherd*, pastor, fazendo com que o nome do personagem soe como “Pastor Cristão”, uma ironia inclusiva apontada por Kate). Christian explica a Jack sobre o pós-vida. Na sala onde esse encontro ocorre (Figura 12), vê-se um vitral composto pelos símbolos das principais religiões (respectivamente islamismo, judaísmo, hinduísmo, cristianismo, budismo e taoísmo):



Figura 12: Vitral com símbolos religiosos em *Lost*. (*Lost*, temporada 6, episódio 17, 1min30s, disponível em: Netflix).

*Lost* parece evocar, aqui, a base comum a qualquer religião: uma tentativa de resposta ao grande mistério da vida. A resposta, no entanto, está menos no conceito de religião (do latim *religare*, ligar) em si, mas no senso de comunidade que ela, às vezes e para alguns, pode proporcionar. Jack encontra o pai e o seguinte diálogo ocorre:

“VOZ: Ei, garoto.

[Jack se vira para ver seu pai parado atrás dele.]

JACK: Pai?

CHRISTIAN: Olá, Jack.

JACK: Não entendo... você morreu.

CHRISTIAN: Sim. Sim, eu morri...

JACK: Então como você está aqui agora?

[Christian suspira.]

CHRISTIAN: Como você está aqui?

JACK: Eu também morri...

[Jack começa a chorar enquanto se lembra.]

CHRISTIAN: Está tudo bem... está tudo bem. Está tudo bem, filho.

[Christian se aproxima de Jack e eles se abraçam.]

JACK: Eu te amo, pai.

CHRISTIAN: Eu também te amo, filho.

JACK: Você... você é real?

CHRISTIAN: Espero que sim. Sim, eu sou real. Você é real, tudo o que já aconteceu com você é real. Todas essas pessoas na igreja... elas também são reais.

JACK: Elas estão todas... elas estão todas mortas?

**CHRISTIAN: Todo mundo morre em algum momento, garoto.** Alguns antes de você, alguns... muito depois de você.

**JACK: Mas por que elas estão todas aqui agora?**

CHRISTIAN: Bem, não existe "agora" aqui.

JACK: Onde estamos, pai?

**CHRISTIAN: Este é o lugar que vocês... que todos vocês fizeram juntos, para que pudessem se encontrar. A parte mais... importante da sua vida foi o tempo que você passou com essas pessoas. É por isso que todos vocês estão aqui. Ninguém faz isso sozinho, Jack. Você precisava de todos eles, e eles precisavam de você.**

**JACK: Para quê?**

**CHRISTIAN: Para lembrar... e... deixar ir.**

**JACK: Kate... ela disse que estávamos indo embora.**

**CHRISTIAN: Não indo embora, não. Seguindo em frente.**

**JACK: Para onde estamos indo?**

**CHRISTIAN: [sorrindo] Vamos descobrir.”<sup>33</sup>**

Aclimatada pela atmosfera meditativa de *Moving On*, melodia composta por Michael Giacchino, a montagem paralela que se segue intercala cenas de Jack morrendo, na ilha, com outras em que ele reencontra os companheiros na igreja. Christian anda pelo corredor da igreja e abre as portas. Uma luz branca preenche a sala, cobrindo a todos. Eles contemplam a luz. Na ilha, prestes a morrer, Jack vislumbra o avião que leva embora da ilha os últimos remanescentes. Ele sorri, como se seu propósito estivesse cumprido. Na igreja, junto dos companheiros, Jack é inundado pela luz. Enquanto isso, na ilha, ele morre. (Figura 13).



Figura 13: *Frames* da sequência final de Lost. (*Lost*, temporada 6, episódio 17, 1h38min, disponível em: Netflix).

Vale ressaltar que a série se inicia com um plano-detalhe mostrando o olho de Jack se abrindo, logo após a queda do avião, e se encerra com outro plano-detalhe, agora mostrando o olho se fechando, quando ele morre. Essa circularidade estética na escolha dos planos que iniciam e encerram a série evidencia o cuidado e o nível de atenção aos detalhes no planejamento narrativo, bem como tematiza os ciclos de vida, morte e renascimento. Jack “renasceu” na ilha; descobriu, na comunidade que lá desenvolveu, seu

---

<sup>33</sup> Trecho da transcrição disponível em: [https://lostpedia.fandom.com/wiki/The\\_End\\_transcript](https://lostpedia.fandom.com/wiki/The_End_transcript). Tradução e destaque nossos.

propósito de vida e, enfim, morreu, apenas para renascer mais uma vez no pós-vida, onde essa mesma comunidade o espera, para juntos seguirem em frente.

Esse final é criticado pelo excesso de sentimentalismo e religiosidade e pela falta de explicações para os inúmeros mistérios. Do ponto de vista do desenvolvimento de personagens e da exploração temática, no entanto, o final de *Lost* conclui, de maneira condizente, a narrativa reflexiva que a série buscou propor. A perspectiva do companheirismo e da comunidade como fenômenos que dão significado à vida, especialmente diante do caos e do sofrimento, pode não responder completamente às questões mais fundamentais, mas, ao menos, proporciona um caminho para tentarmos viver de maneira mais plena. Essa perspectiva também seria trabalhada por Lindelof em sua próxima série, *The Leftovers*, sobre a qual falaremos a seguir.

### 3.2 *Watchmen*: Telefonema para um Deus

Antes de retornarmos a *The Leftovers*, concluindo sua análise temática junto de algumas considerações acerca de seu enredamento colaborativo, abordaremos, de maneira mais breve, as minisséries que vieram depois dela, *Watchmen* e *Mrs. Davis*. Pretendemos, assim, ampliar nossa busca por temas recorrentes na obra de Lindelof antes de nos concentrarmos em seu processo criativo em *The Leftovers*.

Com o fim de *The Leftovers* em 2017, Lindelof voltaria à televisão em 2019, expandido, através da transmidialidade, a clássica história em quadrinhos de Alan Moore, *Watchmen* para a televisão.

A história original, escrita por Moore e ilustrada por Dave Gibbons, foi publicada entre 1986 e 1987. Situada durante a Guerra Fria, *Watchmen* retrata um grupo de vigilantes mascarados que inicia uma investigação quando um deles é assassinado. A investigação acaba por revelar um plano maior, elaborado por um antigo parceiro de equipe, Ozymandias. Seu plano consistia em soltar sobre Nova York uma lula gigante, criada por ele através de engenharia genética, simulando, com isso, um ataque alienígena que faria com que as nações em guerra se unissem contra o inimigo comum. O plano funcionou, mas acabou matando e ferindo milhões de pessoas no processo. Os vigilantes encobrem a participação de Ozymandias no massacre, uma vez que seu plano fora eficaz para interromper a guerra. Enquanto isso, um dos personagens da história, Dr. Manhattan,

que adquirira poderes descomunais após um acidente nuclear e se tornara uma presença análoga a um deus, se exila em Marte.

A minissérie levada à televisão por Lindelof se passa muitos anos após o fim da história apresentada nos quadrinhos. Laurie Blake, uma antiga integrante do grupo de vigilantes e ex-namorada do Dr. Manhattan, agora trabalha para o FBI numa força-tarefa anti-vigilantismo. Ela vai até a cidade de Tulsa investigar uma série de assassinatos atribuídos a um grupo de supremacistas brancos conhecido como Sétima Cavalaria, reminiscente do Ku Klux Klan. A minissérie tem como pano de fundo a história real do Massacre de Tulsa, ocorrido em 1921, um dos maiores incidentes raciais da história americana. Ela discute, assim, o trauma geracional que assola os sobreviventes e descendentes de vítimas do massacre. A partir desse panorama, Lindelof explora seus temas de interesse: o trauma coletivo, existencialismo, fé e razão, divindade e mundanidade.

Após um ataque da Sétima Cavalaria a seus agentes, a polícia de Tulsa implementa uma nova política: o uso de máscaras pelos policiais, de maneira a proteger suas identidades. Angela Abar, descendente de um sobrevivente do massacre de Tulsa e, sendo ela mesma uma sobrevivente do ataque recente da Cavalaria, atua sob a identidade de Sister Night. Vemos, no entanto, que a máscara representa, para a personagem, uma medida de proteção contra seu passado traumático. A máscara é utilizada, dessa forma, como uma nova alegoria para a temática presente em outros narrativas de Lindelof, representando um artifício a que recorremos para lidar com o sofrimento, como os mecanismos de defesa empreendidos pelos personagens de *The Leftovers* após a Partida Repentina.

A trama que melhor representa a recorrência à temática existencialista por Lindelof reside, porém, na aura divina que cobre o personagem do Dr. Manhattan. É necessário pontuar, no entanto, que essa aura já existia na HQ original. Quando percebe as consequências de seus poderes, Dr. Manhattan se exila em Marte e tem o que se pode definir como uma crise existencial, questionando seu papel no grande esquema das coisas, a natureza do mundo, a existência ou não de Deus, etc. O que Lindelof, faz, portanto, é avançar a abordagem temática iniciada na publicação original, além de proporcionar contornos próprios de sua escrita.

No terceiro episódio da minissérie, quando chega a Tulsa, Laurie utiliza uma cabine telefônica que supostamente faz contato com seu ex-namorado, o Dr. Manhattan, em Marte. Acompanhamos sua tentativa de contatá-lo por todo o episódio; ela conta a ele

uma longa piada que, além de se intercalar estruturalmente com outras cenas de sua investigação na cidade, se comunica tematicamente com outros elementos narrativos do universo de *Watchmen*. O que parece distintamente característico do estilo de Lindelof, no entanto, para além da conotação religiosa e existencial que a ligação de Laurie para o Dr. Manhattan parece ter, reside mais especificamente nos contornos relativos à temática do abandono por Deus e da angústia existencial. Ao fim da piada, Laurie faz um desabafo que, embora possua natureza primordialmente romântica, não deixa de remeter, ao mesmo tempo, ao tema do abandono divino, como vimos em John Locke, em *Lost*, e como veremos em Kevin e Matt, de *The Leftovers* (Figura 14):

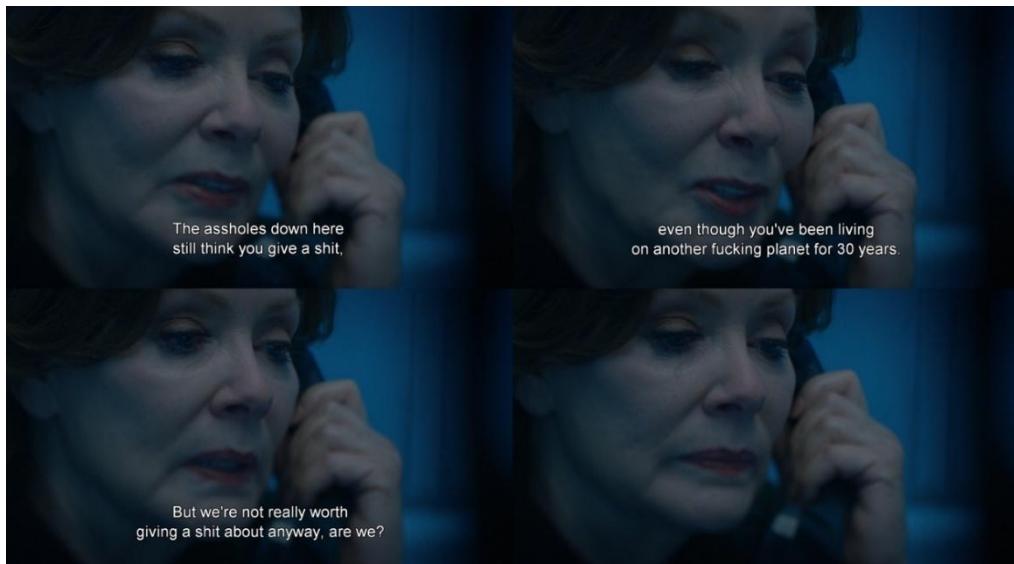


Figura 14: Laurie tenta contatar o Dr. Manhattan. *Watchmen*, temporada 1, episódio 3. Disponível em: HBO Max.

“LAURIE: Eu não sei por que eu continuo vindo a essas cabines telefônicas estúpidas e te contando piadas. Não é como se você tivesse algum senso de humor. Você provavelmente nunca vai ouvir isso mesmo, mas às vezes é bom, sabe... às vezes é bom fingir. **Os babacas aqui embaixo ainda acham que você se importa**, apesar de você estar em outro maldito planeta por... 30 anos. **Mas, no fim das contas, nós não merecemos que se importe conosco, merecemos?**”<sup>34</sup>

Dr. Manhattan, por sua vez, transita entre a divindade e a mundanidade. Embora tenha desenvolvido formas de vida em Marte durante seu exílio no planeta, é revelado que, em determinado momento, ele retornara à Terra e se apaixonara por Angela Abar. O

<sup>34</sup> WATCHMEN, 1ª temporada, episódio 3: She Was Killed by Space Junk, 58min.

caráter onisciente e onipresente dos poderes de Dr. Manhattan o torna desconectado dos assuntos humanos, gerando frustração em Angela. Por conta disso, ele opta por bloquear seus poderes, adotando a identidade humana de Cal Abar. Casado com Angela, Cal acaba sustentando uma vida mundanamente humana por algum tempo. Porém, quando um plano da Sétima Cavalaria para tomar seus poderes é revelado, Dr. Manhattan desperta sua identidade superpoderosa. No final da minissérie, ele acaba se sacrificando para salvar Angela do grupo supremacista.

Essa tensão entre o divino e o humano, entre o transcendental e o mundano, contribui para a recorrência temática na obra de Damon Lindelof. Ela pode ser vista principalmente no arco de Kevin, em *The Leftovers*, mas também estivera presente já em *Lost*, com Jack Shephard e John Locke, e é expressa de maneira peculiar na próxima minissérie de Lindelof que exploraremos, *Mrs. Davis*.

### 3.3 *Mrs. Davis*: Sobre Freiras e Inteligência Artificial

*Mrs. Davis* é uma minissérie criada por Damon Lindelof em parceria com Tara Hernandez, conhecida por seu trabalho na comédia *The Big Bang Theory*. A obra foi lançada pela plataforma de streaming Peacock, em 2023.

A trama apresenta Mrs. Davis, uma inteligência artificial todo-poderosa que se disseminou entre os seres humanos, mas não da forma ameaçadora e dominadora como se poderia pensar, a partir de outros exemplares do gênero. A presença de Mrs. Davis na vida dos seres humanos é de uma outra natureza: ela proporciona uma experiência quase religiosa a seus usuários, incutindo neles uma sensação de bem-estar, propósito e sentido ainda maior do que a religião ou a ciência foram capazes de fazer.

Um diálogo presente no primeiro episódio encapsula bem a temática, quando um cientista (não sutilmente nomeado como Schrödinger), é resgatado de um naufrágio por uma capitã que se comunica com a I.A. pelo característico fone de ouvido utilizado por seus usuários:

“SCHRÖDINGER: Quem... quem está falando com você?

CAPITÃ: Oh. Me desculpe, você desapareceu antes que tivéssemos Ela.

SCHRÖDINGER: "Ela"?

CAPITÃ: Não há fome nem guerra. Todos que querem um emprego tem um. Ela nos curou e uniu, e deu propósito aos que não tinham nenhum. O mundo estava quebrado quando o senhor desapareceu, Sr. Schrödinger, mas o algoritmo o consertou.

SCHRÖDINGER: O algoritmo?

CAPITÃ: Você sabe o que é um algoritmo?

SCHRÖDINGER: Claro que sei. Sou um cientista.

CAPITÃ: Oh, isso é tão triste.

SCHRÖDINGER: O que é triste? O que... o que quer que isso esteja te dizendo, essa coisa... isso... não me conhece.

CAPITÃ: Ela te conhece. Ela conhece a todos nós. Ela sabe o que queremos, o que precisamos, e tudo que precisamos fazer é pedir. Você esteve desaparecido por uma década, Sr. Schrodinger. Há algo que você queira? Basta pedir a Ela.”

Dessa forma, a humanidade acaba desenvolvendo certa dependência emocional, existencial e até mesmo espiritual na I.A. Em contrapartida, a protagonista da minissérie, a freira Simone, assume para si a missão de destruir Mrs. Davis, uma vez que a I.A. tornara obsoleta a religião e a fé em Deus. Quando o convento de Simone é vendido e as freiras precisam se mudar, a Madre Superiora confidencia a Simone: “Eu pedi a Deus orientação. Ele me enviou a Ela.”; *ela* referindo-se a Mrs. Davis. Além disso, Simone também tem uma motivação pessoal para querer acabar com a I.A., pois acredita que o algoritmo fora responsável pela morte de seu pai.

Enquanto freira, Simone representa o lado espiritual do embate entre o divino e o mundano. Um elemento bastante presente na narrativa é seu casamento, ao mesmo tempo literal e alegórico, com Jesus Cristo, materializado como um personagem da minissérie. Quando reza, Simone é transportada a uma dimensão (que pode ser interpretada tanto como transcendental quanto subjetiva), onde se encontra com Jesus. O artifício narrativo de transportar seu protagonista a um outro plano e a ambiguidade hermenêutica acerca disso é uma característica marcante na obra de Lindelof. Como vimos em *Lost*, Jack é transportado a um purgatório após sua morte; em *The Leftovers*, Kevin entra e sai constantemente de uma espécie de purgatório, que narrativa deixa ambíguo o suficiente para ser interpretado como delírio ou projeção subjetiva de Kevin.

*Mrs. Davis*, como suas antecessoras, defende a tese de que o companheirismo e a comunidade são chave para lidar com a angústia da existência humana. Durante sua

campanha contra a I.A., o caminho se cruza novamente com o de Wiley, com quem namorava antes de se tornar noiva de Cristo. Wiley se junta a Simone na missão para destruir Mrs. Davis, mas num determinado momento dessa jornada, no episódio 4, ele acaba sendo preso, indo parar numa cela junto com um padre. O seguinte diálogo, entre ele e o padre, ocorre:

PADRE: Isso não é coincidência. É tudo por designação d'Ela.

WILEY: Mm.

PADRE: Fomos colocados aqui para escaparmos juntos.

WILEY: Padre, eu não faço nada junto.

PADRE: Talvez seja essa a fonte da sua dor. Talvez seja por isso que sua freira te deixou por Jesus.

No decorrer de sua missão, Simone e Wiley acabam se reaproximando. Simone consegue fazer com que Mrs. Davis perceba que o sentido que proporciona a seus usuários não passa da simples satisfação de prazeres mundanos. Com isso, Mrs. Davis perde seu propósito e deleta a si mesma. Ao mesmo tempo, Simone também percebe que o sentido da vida está na própria vida; ela renuncia à dimensão transcendental e a seu apego a Jesus Cristo e termina a minissérie partindo com Wiley num cavalo branco.

Sendo a última obra de Lindelof lançada até o momento, encerramos, com *Mrs. Davis*, nossa investigação entre as séries escritas por ele. Através dessa busca, conseguimos elencar os pontos de encontro temáticos entre diferentes obras de um mesmo autor, destacando a dimensão individual da autoria televisiva. No capítulo 4, nos concentraremos em *The Leftovers*, que, embora tenha vindo antes na cronologia de séries encabeçadas por Lindelof, recebeu destaque em nossa análise, por exemplificar de maneira interessante tanto a exploração da temática filosófica e existencial quanto a dimensão colaborativa da autoria.

#### **Capítulo 4: *The Leftovers*: Razão, Fé e Angústia Existencial**

A experiência em *Lost* e a frustração gerada em grande parte do público pela maneira como seu final fora amarrado, deixando em aberto muitos dos mistérios levantados, parece ter advertido Damon Lindelof quanto a expectativa dos fãs por respostas. Retornando como *showrunner* em sua próxima série, *The Leftovers*, Lindelof adotara uma nova atitude para lidar com essas possíveis expectativas. Em vez de prometer respostas e estimular a busca por elas, o *showrunner* deixou claro, desde o início, em entrevistas, aparições em eventos e em paratextos da série, que o grande mistério não seria explicado, que a história não se tratava do significado por trás da Partida Repentina, mas daqueles que foram deixados para trás e sua busca por respostas. A proposta de *The Leftovers* era muito mais centrada nas emoções e, especialmente, no sofrimento e angústia dos personagens diante da Partida Repentina e da falta de sentido que ela instaura, do que na busca por respostas e na resolução do mistério. Como se isso não estivesse claro (exceto, talvez, para quem tivesse o hábito de acompanhar o contexto midiático em torno da série), ao retornar para a segunda temporada, uma nova música de abertura, *Let the Mystery Be*, de Iris DeMent, deu o tom no qual a série devia ser assistida:

“Todo mundo está se perguntando o que e de onde vieram  
 Todo mundo está se preocupando  
 Para onde eles irão quando tudo estiver feito  
**Mas ninguém sabe ao certo, então é tudo a mesma coisa para mim**  
**Eu acho que vou deixar o mistério ser**

Alguns dizem que uma vez que você se foi, você se foi para sempre  
 E alguns dizem que você vai voltar  
 Alguns dizem que você descansa nos braços do Salvador se, em formas pecaminosas,  
 você falta  
 Alguns dizem que eles estão voltando em um jardim  
 Um monte de cenouras e pequenas ervilhas  
 Eu acho que vou deixar o mistério ser

[...]

Alguns dizem que eles estão indo para um lugar chamado glória

E eu não estou dizendo que não é um fato  
 Mas eu ouvi dizer que estou no caminho para purgatório  
 E eu não gosto do som disso  
**Eu acredito no amor e vivo minha vida de acordo**  
**Mas eu escolho deixar o mistério ser**  
 [...]”

A escolha desta música não apenas oferece uma instrução para como *The Leftovers* deve ser assistida, como também complementa a reflexão filosófica acerca das questões existenciais que a série empreende. Além disso, apesar de ter sido cortada da abertura, a última estrofe apresentada acima (especialmente nos versos destacados: “Eu acredito no amor e vivo minha vida de acordo/Mas eu escolho deixar o mistério ser”) antecipa muito da conclusão dramática e temática da segunda temporada e da série como um todo, como veremos adiante.

Assumindo, portanto, que o estado emocional e psicológico dos personagens que foram deixados para trás é mais importante que a Partida Repentina em si e que o mistério em torno dela, retomaremos a análise, já introduzida no capítulo anterior, de como os temas filosóficos aparecem em *The Leftovers*. Recapitularemos brevemente alguns pontos já explorados e discutiremos outros que não foram mencionados. Examinaremos como os elementos de nossa análise (a estrutura narrativa, os arcos de personagens, diálogos e as referências intertextuais) se conectam, tecendo a narrativa mais ampla da série. Buscaremos, assim, analisar especialmente o episódio piloto, que trabalha de maneira mais explícita as oposições que buscamos examinar. Em seguida, buscaremos abordar a narrativa de *The Leftovers* de maneira mais global, uma vez que se trata do principal objeto de nosso estudo de caso, além de configurar como uma série relativamente curta, totalizando três temporadas e 28 episódios ao todo. Detalharemos a estrutura narrativa ao longo da primeira temporada, mostrando como os episódios apresentam variações do tema da angústia existencial e do trauma coletivo e as diferentes maneiras de lidar com eles, e destinaremos um olhar mais panorâmico aos arcos da segunda e terceira temporada.

*The Leftovers* estrutura sua narrativa, ao longo das temporadas, equilibrando elementos episódicos e capitulares. Os episódios funcionam, assim, tanto como pontos de parada para conferir personagens específicos lidando, a sua maneira, com a vida pós-Partida (uma espécie de micronarrativa), quanto como componentes da história mais

geral, que se estende ao longo das temporadas e da série como um todo (a macronarrativa). Através das relações interpessoais entre personagens distintos, a narrativa vai se construindo paulatinamente, até que culmina, ao final da temporada, numa perspectiva mais abrangente, onde as tensões acumuladas nas micronarrativas finalmente explodem na macronarrativa, concluindo dramática e tematicamente a trama.

A macronarrativa da primeira temporada focaliza a pequena cidade de Mapleton, NY, e como seus moradores lidam com as consequências da Partida Repentina, evento que causou o desaparecimento sem explicações de uma parcela da população mundial. Lançando os personagens abandonados num desespero e angústia existenciais, a Partida os faz confrontar a aparente falta de sentido do mundo e da vida. O conflito entre a necessidade humana de encontrar sentido e o mundo que, aparentemente, parece negar qualquer sentido, é o que o filósofo e escritor Albert Camus chama de *absurdo* (Camus, 1961; Reynolds, 2014). Como resposta ao absurdo, as pessoas podem recorrer ao suicídio (solução que Camus rejeita, já que ela representaria uma rendição ao absurdo), ao consolo de uma crença ou ideologia (também rejeitado por Camus, representando uma espécie de suicídio filosófico) ou à aceitação do absurdo, revoltando-se contra ele e agarrando-se à vida, buscando viver plenamente. Esta última é a única solução que Camus considera legítima. (Camus, 1961). Coincidemente ou não, podemos encontrar, logo no episódio piloto de *The Leftovers*, um dos personagens, Tom, lendo *O Estrangeiro*, de Camus (Figura 15):

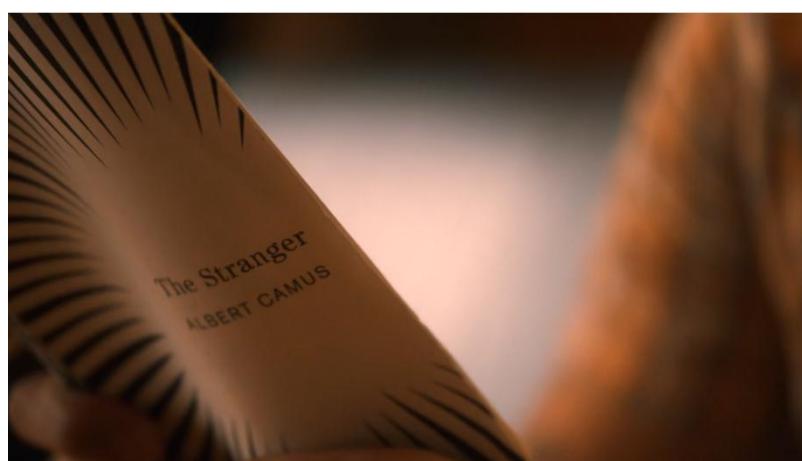


Figura 15. Personagem de *The Leftovers* lê *O Estrangeiro*, de Albert Camus. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 1, 26min36s, disponível em: Max).

Este romance acompanha *O Mito de Sísifo*, tratado filosófico no qual Camus teoriza a ideia do absurdo, no conjunto de publicações do filósofo conhecido como Ciclo

de Absurdo. Em *The Leftovers*, ao se depararem com o absurdo, cabe aos personagens lutarem entre sucumbir a ele rumo ao niilismo e ao suicídio (representado pela seita dos Remanescentes Culpados, os principais “antagonistas” da série), se apoiar na fé (como o reverendo Matt Jamison), e buscar dar sentido às próprias vidas, tentando seguir em frente, o que a maioria dos personagens tenta fazer, cada um a sua maneira.

Kevin, o protagonista, parece andar na corda bamba entre todas essas opções. Apesar de não ter perdido nenhum parente durante a Partida Repentina, Kevin testemunhou o colapso de seu núcleo familiar. Seu pai, o então chefe de polícia, começa a sofrer alucinações e é internado num hospital psiquiátrico após a Partida. Laurie, sua esposa, abandonou o lar para se juntar aos Remanescentes Culpados. Ambos os filhos de Kevin e Laurie presenciaram um desaparecimento. Após esse fato, Tom, o filho mais velho, largou a faculdade para seguir o Santo Wayne, que alega ser capaz de absorver a dor de seus fiéis abraçando-os. Jill, sua filha adolescente, recorre a atitudes autodestrutivas e rebeldia.

Como o novo chefe de polícia, Kevin fica encarregado de manter a paz entre os moradores e mitigar o caos causado pela Partida Repentina. Os Remanescentes Culpados (Figura 16) são os principais responsáveis por esse caos. Os membros da seita se vestem de branco, fazem voto de silêncio e fumam a todo tempo para “proclamar sua fé”, segundo a qual o mundo como conheciam acabou; que a forma de lidar com o ocorrido é acabar de vez com os antigos valores e os laços familiares e esperar o derradeiro fim. O hábito de fumar, representa, assim, uma abdicação à própria vida; se o fim é iminente, como eles acreditam, não há razão para se preocupar com danos à saúde a longo prazo. Os Remanescentes perseguem e assediam outros moradores, especialmente os que buscam seguir em frente, como se tentassem recrutá-los, numa atitude passivo-agressiva frequentemente retribuída com violência física.



Figura 16. Remanescentes Culpados, seita niilista antagonista de *The Leftovers*. No cartaz, na parede, lê-se: "Nós não fumamos por diversão, fumamos para proclamar nossa fé". ([https://the-leftovers.fandom.com/wiki/Guilty\\_Remnant](https://the-leftovers.fandom.com/wiki/Guilty_Remnant)).

O primeiro episódio da série se inicia no dia 14 de outubro, dia da fatídica Partida Repentina. Uma mãe atarefada e aparentemente exausta coloca seu bebê na cadeirinha, no banco de trás do carro. Ela está ao telefone; o bebê chora, até que, de repente, para de chorar. A mãe olha para trás, mas o bebê não está mais lá. *The Departure*, melodia de Max Richter composta para a trilha sonora da série, começa a tocar. Outras pessoas em torno dela também desapareceram, gerando caos, acidentes e desespero. Ouvimos algumas ligações para o 9-1-1, número de emergência americano, que se acumulam e sobrepõem.

A tela apresenta o título da série, *The Leftovers*, mas então um salto temporal nos leva para três anos depois da Partida Repentina e descobrimos, através do noticiário, que 2% da população mundial desapareceu no evento. O salto temporal não é mérito da série, uma vez que o livro original de Tom Perrotta também se inicia três anos após a Partida, logo após um prólogo situado no intervalo entre o evento e seu aniversário de três anos. No prólogo do livro, acompanhamos Laurie em seu processo de decisão de largar a família para se juntar aos Remanescentes Culpados. O primeiro capítulo do livro, então, salta para o aniversário de três anos da Partida Repentina, que é para quando o primeiro episódio da série também nos leva.

A decisão de avançar a trama para esse período, funciona, tanto no livro quanto na série, de maneira a ditar a natureza e o tom da própria história: não iremos acompanhar o desenrolar da Partida Repentina, nem mesmo suas consequências mais imediatas. Se fosse isso, a história seria totalmente diferente, uma trama de catástrofe, onde o evento e

seus resultados diretos não são simplesmente o motor da narrativa, mas a própria narrativa. Ora, o que interessa, em *The Leftovers*, é a atmosfera amorfa, a aparente falta de sentido e angústia que se instaura entre os indivíduos deixados para trás algum tempo após o ocorrido, quando eles não precisam lidar mais com o caos imediato causado pela Partida em termos práticos, mas com uma espécie de caos existencial que toma conta do mundo que ficou para trás.

Para o aniversário de três anos da Partida Repentina, a prefeitura e os moradores organizam o Dia dos Heróis, um desfile dedicado a celebrar as pessoas que desapareceram. Kevin tenta convencer Lucy, a prefeita de Mapleton, de que o evento, marcado para o dia 14 de outubro (a mesma data em que ocorreu a Partida, três anos antes), atrairá a atenção dos Remanescentes, culminando num provável confronto violento entre eles e os outros moradores. Lucy descarta a possibilidade de cancelar o evento, alegando que “todos estão prontos para se sentir melhor”. Kevin rebate, declarando que “Ninguém está pronto para se sentir melhor. Eles estão prestes a explodir”<sup>35</sup>. Esse diálogo encapsula algumas das oposições temáticas da série: esperança e desespero, fé e niilismo, ordem e caos, sanidade e insanidade<sup>36</sup>.

Como uma corda num cabo de guerra, Kevin começa a ser puxado em diversas direções no eixo dessas oposições. Ele quer seguir em frente, retomar sua vida, reunir sua família e manter as coisas em ordem. Ao mesmo tempo, ele se lança à angústia e ao desespero. Kevin começa a experienciar apagões e sonambulismo, nos quais conhece Dean, um homem que sai à noite perseguindo e matando matilhas de cães ferais. Kevin guarda o cadáver de um dos cães mortos por Dean em seu porta-malas, para devolvê-lo ao dono. Mais tarde, Jill encontra o cachorro morto no carro do pai. Seu amigo, Scott, conta que os cães que presenciaram algum desaparecimento durante a partida se tornaram ferais, voltando a um estado selvagem, e que era apenas questão de tempo até que isso acontecesse com os seres humanos também:

“SCOTT: A menos que Dudley seja um dos que enlouqueceu no dia 14. Ouvi dizer que há uma matilha inteira que vive na floresta atrás do Hospital Estadual.

---

<sup>35</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 18min40s.

<sup>36</sup> No livro, é o próprio Kevin, enquanto prefeito, que defende a ideia de que a data comemorativa ajudaria a população a seguir em frente. Em contraste, o Kevin da adaptação exemplifica uma alteração adotada para adequar a história ao paradigma televisivo do anti-herói atormentado, como veremos no capítulo 5.

JILL: Isso é lenda urbana, besteira. Eu conheço muitas pessoas com cachorros. Nenhum deles fugiu.

SCOTT: Nem todos fugiram. Só os que testemunharam. Você sabe, que estavam realmente lá quando alguém... *Poof*. **Os cães são apenas animais, cara. Eles não são como nós, tentando entender tudo e dar sentido a merdas que não fazem sentido. Eles veem algo assim e simplesmente surtam.** Todas as apostas estão encerradas. Chega de perseguir gravetos, chega de lamber as próprias bolas. **Eles simplesmente ficam primitivos, cara. A mesma coisa vai acontecer conosco. Só está demorando mais.**<sup>37</sup>

A fala de Scott menciona o tema central da série, a tentativa de dar sentido à Partida Repentina e a um mundo onde um evento como ela acontece. Além disso, faz um paralelo direto com a condição de muitos personagens: a da própria Jill, que presenciara uma Partida; a de Kevin, que, aos poucos, parece perder sua sanidade; mas também a dos outros moradores de Mapleton como um todo, a partir do momento em que as ações dos Remanescentes Culpados ameaça lançar a todos no caos e na violência.

A preocupação de Kevin em relação ao Dia dos Heróis se concretiza. O clímax do episódio acontece no dia do desfile. Durante o discurso de Nora Durst (Figura 17), uma mulher que perdeu o marido e os dois filhos na Partida, os Remanescentes chegam ao evento, com cartazes formando a frase “Parem de Desperdiçar seu Fôlego” (original: *Stop Wasting Your Breath*, figura 18), como se os esforços para celebrar os desaparecidos e dar sentido para o sofrimento fossem em vão. Os participantes do desfile partem para cima deles, atacando-os. Os Remanescentes, no entanto, não revidam (eles nunca o fazem), apenas recebem a violência, sugerindo que parte de sua metodologia religiosa consiste em revelar a natureza emocional, caótica e violenta da condição humana, vã no contexto pós-Partida. Por fim, Kevin e os outros policiais precisam interromper o conflito.

---

<sup>37</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 40min30s.



Figura 17: Nora Durst, mulher que perdeu o marido e os dois filhos na Partida Repentina, discursa no Dia dos Heróis. A direção de Peter Berg capta a personagem diante de uma escultura que retrata um bebê sendo levado dos braços da mãe, em direção ao céu. A escultura, além de se referir tematicamente ao drama de Nora, representa a crença de que o desaparecimento em massa seja o Arrebatamento cristão (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 1, 52min)



Figura 18: Os Remanescentes Culpados chegam ao Dia dos Heróis com cartazes formando a frase "Parem de Desperdiçar seu Fôlego". (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 1, 54min.)

O piloto de *The Leftovers* coloca, no centro da narrativa, o antagonismo entre os moradores, que buscam uma forma de seguir em frente, e os Remanescentes, que pretendem impedir que isso aconteça. Suas intenções vão sendo reveladas aos poucos, mas giram, desde o princípio, em torno da tentativa de impedir que todos se esqueçam do que aconteceu; de que, segundo acreditam, a Partida significa o fim do mundo ou, ao menos, o fim das relações familiares e apegos mundanos.

Paralelamente, outros personagens também recorrem ao caminho da fé, conforme novas crenças e seitas se formam em resposta à Partida Repentina. Um destes personagens é Tom, filho de Kevin, que passa a seguir o chamado Santo Wayne. Wayne alega ter sido visitado por seu filho, levado na Partida, e recebido o dom de absorver a dor das pessoas através de abraços, criando em torno de si uma legião de fiéis. Como os Remanescentes Culpados, Wayne parece querer fazer com que as pessoas parem de fingir que a Partida não aconteceu. Porém, sua crença difere da dos Remanescentes. Enquanto a seita de

branco acredita que o mundo acabou e que não há nada a ser feito além de cortar os laços que nos unem uns aos outros e à vida precedente, a crença de Wayne reside justamente no potencial curativo desses mesmos laços, simbolizados por seus abraços alegadamente milagrosos. A seita de Wayne incorpora, ainda, elementos da escatologia cristã, acreditando que o aniversário de três anos da Partida dará início a um novo período, no qual ele e sua progênie supostamente milagrosa possuem uma missão a cumprir:

“WAYNE: Tenho tido esse sonho, Tom. É o mesmo, repetidamente. É sobre meu filho. ‘Nós fomos embora, papai’, ele me diz. **‘E todas... todas as pessoas que ficaram, estão agindo como se nunca tivesse acontecido. Elas estão dormindo, mas precisam acordar agora.’** Então eu pergunto a ele por quê. ‘Por que agora?’ E ele diz... ‘Portanto, vigiem, lembrando que, durante três anos, noite e dia, não cessei de admoestar, com lágrimas, cada um de vocês.

TOM: Três anos?

WAYNE: Três anos.

TOM: É amanhã.

WAYNE: O período de graça acabou, Tom. Hora de trabalhar.”

Aqui, podemos observar: a necessidade de Tom de acreditar em algo, que o coloca no caminho de Wayne; a crença deste último em si mesmo como um messias; a noção de que as pessoas que evitam pensar sobre a Partida estão adormecidas e precisam acordar. Em relação aos primeiros pontos, podemos notar como o sentimento religioso e profético surge como uma resposta ao absurdo da vida, especialmente no contexto pós-Partida. Na vida real, também é comum que crises pessoais e catástrofes acabem por intensificar o fervor religioso. O último ponto se refere à condição de dormência de alguns personagens em relação a Partida e a seu significado, um elemento recorrente na série. Embora Wayne possa estar enganado sobre seu papel nos eventos pós-Partida, parece um fato que muitos personagens preferem se manter ignorantes ao significado da Partida e o que significa ser deixado para trás nesse contexto. Mesmo que o significado transcendental da Partida não seja acessível ao intelecto humano, a condição existencial de ser deixado para trás, por si só, já nos obrigaria a refletir sobre ela (mesmo que para afirmar, por fim, a impossibilidade de conclusão) de maneira a possibilitar que se siga em frente, seja lá o

que isso significa. Diante do sentimento de aporia, a religião e a ciência se mostram como caminhos possíveis, aos quais alguns personagens, de fato, tentam recorrer (embora não obtenham muito sucesso).

A oposição entre os valores fé e razão, religião e ciência, aparece, de maneira explícita, em alguns momentos ao longo do primeiro episódio. Numa cena, a televisão exibe um comitê organizado para discutir a Partida Repentina. Um cientista, Dr. Denziger, fora convocado para dar um parecer sobre o significado da Partida, após a religião se mostrar inconclusiva. Denziger apresenta a alguns senadores sua incapacidade de explicar a Partida em termos científicos, embora ele afirme que tampouco se trata de um milagre divino. Um senador, aparentemente religioso, rebate essa ideia e os dois entram numa discussão, cada um representando um lado da oposição ciência-religião.

**“DENZIGER:** Para citar Wittgenstein, ‘sobre o que não se pode falar, deve-se permanecer em silêncio’. Obrigado.

**SENADOR:** Obrigado, Doutor. Então estamos claros... **Convocamos um conselho de clérigos, representantes da maioria das religiões do mundo, que, como você sabe, estavam em conflito sobre 14 de outubro e, portanto, não conseguiram chegar a nenhum tipo de consenso, o que, por sua vez, nos levou à comunidade científica para obter respostas.** Este documento, as descobertas de sua Comissão, quanto ao desaparecimento instantâneo de 2% da população mundial, cerca de 140 milhões de almas, sua conclusão sobre o que aconteceu com elas, por que elas, e para onde foram, é... e estou parafraseando aqui... ‘Eu não sei’?”<sup>38</sup>

Na cena seguinte, o diálogo na televisão continua:

**“DENZIGER: Senhor, sou um cientista e me pediram para analisar dados.** Na verdade, me pediram para identificar padrões que não eram imediatamente óbvios e abordar eventos relacionados, como a Anomalia do Chef e o Carrossel de Brandemburgo, que foram, e ainda são, considerados milagres. **Mas são apenas soluções estatísticas que não podemos explicar porque, senhor, na minha opinião, milagres não existem.**

**SENADOR: Milagres não existem?**

**DOUTOR: Cientificamente falando, não, senhor.**

---

<sup>38</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 8min30s.

**SENADOR:** Doutor, desculpe meu tom, mas quem é você, senhor, para dizer ao povo americano que milhões de mães, pais, filhos e filhas desapareceram, sumiram, num instante, e isso não é um milagre? Como, em nome de Deus, você chama isso?

**DOUTOR:** Não sei, mas se você está insinuando que foi um milagre, tenho quase certeza, senhor, de que Deus ficou de fora desse.”<sup>39</sup>

Ao final do episódio, após o confronto com os Remanescentes Culpados, Kevin vai a um bar. Na televisão, um jornal exibe o que parecem cenas de confrontos similares que ocorreram no aniversário da Partida. Uma mulher e um homem discutem, novamente representando os lados da discussão entre ciência e religião:

“MULHER: Não fale sobre isso como se tivesse algo a ver com o que fizemos e não fizemos, como se houvesse algum tipo de livro de regras...

**HOMEM:** Todo mundo sabe que a palavra sagrada de Deus...

**MULHER:** Você está falando sobre a Bíblia. Você está falando sobre a Bíblia. Estamos tentando ter uma conversa secular aqui, e você quer falar sobre a vontade de Deus.

**HOMEM:** Se não é a vontade de Deus, de quem é?

**MULHER:** Não é de ninguém. É arbitrário. Não tem sentido, e qualquer um que sugira o contrário provavelmente está tentando começar sua própria seita.

**HOMEM:** Vou te dizer quem está começando uma seita... os cientistas que acreditam em adorar sua própria objetividade.

**MULHER:** Ciência. Ciência sempre. A evidência empírica sempre governa. Não existe apóstolo ateu...

**HOMEM:** Einstein disse que Deus não joga dados com o universo!

---

<sup>39</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 10min40s.

**MULHER:** ... você está buscando explicações espirituais para aquilo que você não consegue explicar.

**HOMEM:** Deus traz a paz...

**MULHER:** Arbitrário, sem sentido. Pare de cavar onde não tem...

**KEVIN:** Meu Deus, Mike, abaixe o volume dessa merda.<sup>40</sup>

Esses diálogos mobilizam explicitamente uma das oposições centrais que serão trabalhadas ao longo da série. De um lado, a ideia, baseada na religião, de que a Partida Repentina é, na verdade, o Arrebatamento, evento escatológico no qual Deus busca os que foram fiéis a Ele, dando início ao Apocalipse. Essa ideia significa, em última instância, que há um sentido transcendental para a Partida Repentina, e um plano maior que se desenhará a partir dela. Em contrapartida, há a ideia que evoca a objetividade e racionalidade científica, de que a Partida foi um evento natural, arbitrário e sem sentido.

Embora essa oposição seja colocada explicitamente na série, isso ocorre através de uma estratégia narrativa que a relega quase que a um segundo plano da trama, na boca de personagens exibidos na televisão, o que pode facilitar que os temas passem despercebidos pelos espectadores. É apenas no decorrer da série que esses valores opostos vão tomando forma, através dos personagens principais, que emprestam a eles seus corpos fictícios. Kevin, o protagonista, é o personagem mais atormentado entre essas diferentes perspectivas. Ironicamente, é ele quem pede ao barman que abaixe o som da televisão, aparentemente irritado com a discussão. Kevin, nesse momento, representa a vontade de seguir em frente, de não pensar sobre a Partida e o que ela significa. Ele está, assim, “adormecido”, como diria Wayne.

Quando Mike, o barman, questiona a lógica da Partida Repentina, Kevin responde: “Não cabe a nós questionarmos o porquê, Mike.” (original: *Ours is not to reason why, Mike*)<sup>41</sup>. Kevin assume, aqui, uma posição agnóstica ao problema da Partida Repentina, acreditando que não cabe à razão humana tentar dar sentido ao evento. Essa posição parece a mesma que, a nível criativo, Damon Lindelof pede que seus espectadores assumam. No entanto, vemos que o próprio Kevin não se adequa confortavelmente a essa

<sup>40</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 57min.

<sup>41</sup> THE LEFTOVERS, 1ª temporada, episódio 1: Pilot, 58min.

posição, sendo lançado pela narrativa em diversas direções do espectro especulativo acerca da Partida e dos mistérios em torno dela.

A mãe cujo bebê desaparecera no início do piloto se encontra no bar. Ela pergunta a Kevin onde ele estava durante a Partida Repentina (evocando o costume que se estabeleceu, por exemplo, após os ataques terroristas de 11 de setembro, em que os americanos relembram entre si onde estavam e o que faziam, atestando a significância traumática da data). Um *flashback* revela que Kevin estava na cama com outra mulher no momento<sup>42</sup>, mas ele mente. Com os olhos marejados, a mulher conta que estava no estacionamento da lavanderia, claramente remoendo o desaparecimento do filho. Kevin parece perceber a angústia da mulher e tenta animá-la (embora ele mesmo não se sinta animado, nem pareça acreditar nas próprias palavras), erguendo sua cerveja num apático brinde e dizendo “Ei, ainda estamos aqui” (*Hey, we're still here*). Ainda angustiada, a mulher responde, mais para o vazio do que para Kevin, “Com certeza estamos” (*We sure are*) (Figura 19).

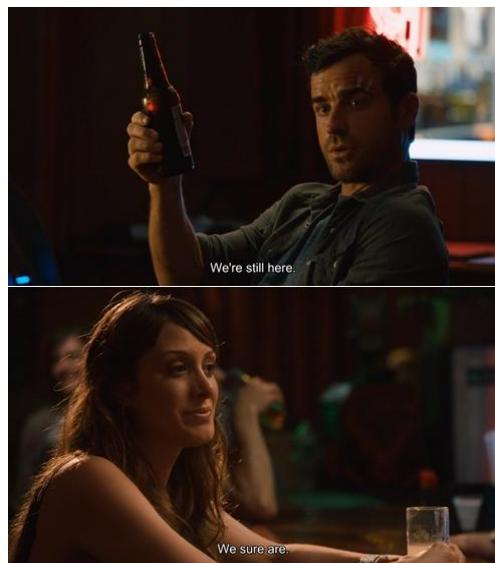


Figura 19. Kevin conversa com a mãe que perdeu o filho no início do episódio. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 1, 59min.)

Esse *estar-aqui* dos personagens que ficaram para trás acaba por perseguí-los, na forma de angústia existencial e culpa. Tradicionalmente, este sentimento de presença, existência e resiliência, é evocado como algo positivo, afinal, a alternativa seria não estar, ou seja, a ausência, a inexistência. Em *Papillon*, do diretor Franklin J. Schaffner, o protagonista, após conseguir sua liberdade, grita a seus algozes: “Ei, seus canalhas, eu

---

<sup>42</sup> Uma invenção da adaptação, condizente com a inclinação anti-heroica do personagem televisivo. Falaremos disso melhor no capítulo 5.

ainda estou aqui!" (*Papillon*, 1973, 2h27min), um sinal de sobrevivência e resiliência mesmo diante do sofrimento. Em *A Man Called Otto*, de Marc Forster, uma personagem diz ao viúvo titular: "Ela [a falecida esposa] sempre vai estar com você, mas você ainda está aqui" (*A Man Called Otto*, 2023, 1h21min), referindo-se ao fato de que, apesar da morte da esposa, Otto continua vivo. No filme *Ainda Estou Aqui*, de Walter Salles, o *estar-aqui* do título significa a sobrevivência e perseverança de Eunice Paiva após seu sequestro e tortura e o assassinato de seu marido, Rubens Paiva, pelos militares. Estar-aqui, nesse sentido, é uma condição positiva, otimista, de resistência e de afirmação da vida, mesmo diante do sofrimento e das atrocidades.

Em *The Leftovers*, por outro lado, é mais comum que os personagens sintam esse estar-aqui como algo primordialmente negativo. Isso porque, no contexto da Partida, ele vem acompanhado do sentimento de abandono, gerando sofrimento e angústia, saudades dos entes que se foram, incerteza sobre o futuro. Pensando dessa forma, a Partida quase parece uma alegoria para a morte, mas pode-se argumentar que ela seja ainda mais cruel, pois nega ao abandonado qualquer desfecho. Por mais que a morte seja dolorosa, ela, ao menos, em toda sua finalidade, proporciona certa conclusão. É fácil intui-la, mesmo que, às vezes, pareça fazer pouco sentido. O filme *Ainda Estou Aqui* se torna novamente útil, pois apresenta uma descrição interessante para se pensar o desaparecimento. No filme, após finalmente conseguir o atestado de óbito do marido, Rubens Paiva, sequestrado e assassinado anos antes pelo regime militar, Eunice é entrevistada pela imprensa:

“EUNICE: É uma sensação esquisita, né? Sentir alívio com um atestado de óbito.

JORNALISTA: Como vocês fizeram para lidar com o vazio deixado pelo seu marido?

**EUNICE: Olha, a tática do desaparecimento é uma das mais cruéis, porque... Mata-se uma pessoa e condena-se todas as outras a uma tortura psicológica eterna.”<sup>43</sup>**

Nesse sentido, o desaparecimento individual por si só já é extremamente doloroso para a família do desaparecido, condenada a esta “tortura psicológica eterna”. No caso do desaparecimento político, outras questões, de ordem nacional, estão em jogo, como a intencionalidade e truculência do Estado; a tortura psicológica não é apenas um fenômeno mental a que a família está sujeita, mas um ato intencional imposto pelo aparelho estatal.

---

<sup>43</sup> *Ainda Estou Aqui*, 60min51min.

Em *The Leftovers*, o desaparecimento causado pela Partida Repentina traz consigo uma tortura psicológica global. Caso a Partida Repentina seja o Arrebatamento, ela representa o abandono final; o mundo todo fora abandonado por Deus. E, se o mundo é, de fato, regido por Deus, o que significa então viver num mundo abandonado por Ele? Além disso, mesmo não se tratando do Arrebatamento, mesmo que se possa constatar a ausência de uma figura divina, um evento como a Partida Repentina não deixaria de causar a mais pura perplexidade, nem de condenar os indivíduos deixados para trás a esse estado de tortura psicológica eterna. Seja o que for, a Partida Repentina e a impossibilidade de encontrar respostas sobre ela é o que lança os personagens no drama existencial.

A melancolia e angústia geradas pela Partida Repentina acaba ditando o tom não apenas dos personagens e suas tramas, mas acaba transcorrendo por toda a atmosfera da série, especialmente na primeira temporada. Kevin, na maior parte, compartilha dessa visão pessimista em relação a Partida. No entanto, no decorrer da narrativa, ele vai tendo a chance de mudar sua perspectiva. O sofrimento e a angústia vão, aos poucos, dando lugar à superação e a afirmação da vida, mesmo que Kevin demore a adotar o otimismo de maneira definitiva ou total.

O primeiro episódio se encerra numa montagem melancólica que mostra os Garvey tomados pela angústia. Tom, ignorando as ligações do pai, mergulha numa piscina e solta um desesperado, mas silencioso grito, abafado pela água. Jill chora ao contemplar o porta-retrato com a foto da família quebrado por Kevin. Após se dirigir até a sede dos Remanescentes Culpados para implorar que Laurie volte para casa, sem sucesso, Kevin encontra Dean, que o estimula a atirar nos cães ferais que encontram. O episódio se encerra, então, com Kevin, que antes repreendera Dean por matar os cachorros, mirando e atirando nos animais (Figura 20).



Figura 20. Frames da montagem que encerra o primeiro episódio da *The Leftovers*, mostrando a angústia na qual os Garvey estão imersos (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 1, 60min)

Essa atmosfera melancólica, aclimatada pelo piano contemplativo de Max Richter e acompanhada das expressões carregadas de *páthos* dos personagens angustiados se tornaria a principal característica estética de *The Leftovers*, especialmente nessa primeira temporada, a mais lúgubre da série.

No segundo episódio, *Penguin One, Us Zero*, os devaneios sonâmbulos de Kevin começam a se intensificar, levando-o a questionar sua sanidade. Quando Dean o convoca para caçar uma nova matilha de cães ferais, Kevin questiona ao homem misterioso porque ele quer que Kevin o acompanhe. “Porque estou solitário” (original: *Because I’m lonely*. *The Leftovers*, temporada 1, episódio 2, 46min47s.). A triste troca de olhares entre os personagens estabelece um paralelo entre eles, mostrando a origem da inclinação de Kevin a Dean e a sua nova “missão”. Dean ainda completa, “Estamos fazendo o trabalho do Senhor, acredite em mim.” (*We’re doing the Lord’s work, believe you me*. *The Leftovers*, temporada 1, episódio 2, 47min). A partir daqui, veremos Kevin cambalear entre a possibilidade de estar perdendo sua sanidade, como o pai, e acreditar numa missão dada por Deus. Numa visita ao pai, no hospital psiquiátrico, Kevin pergunta a ele como as vozes que ele escuta começaram. O diálogo com Kevin Sr. anuncia a ambiguidade que a trama assumirá entre os valores sanidade/insanidade, razão/fé, ou seja, Kevin está ficando louco/Kevin está recebendo uma missão divina. Kevin Sr., que se recusa a acreditar que as vozes em sua cabeça são sinal de insanidade, também acredita que o filho tenha uma missão a cumprir e que “o outro lado” está enviando alguém para ajudá-lo:

“KEVIN JR.: Como isso começou para você, pai?

KEVIN SR.: Depende o que quer dizer com "isso", filho.

KEVIN JR.: Sabe do que estou falando.

KEVIN SR.: Se está me perguntando quando comecei a enlouquecer... Ao contrário da opinião profissional dos outros, minha mente permanece intacta. Agora, me arrisco adivinhar que a razão para ter vindo me ver... é que você pode estar perdendo a cabeça. Não é uma suposição irrazoável, considerando que estava por aí atirando em cachorros no meio da noite. [...] Por que não diz ao psiquiatra que você estava bêbado e que estava sob muito estresse, e que sente muito? Que agora você percebe que estava errado... (SE VOLTA PARA ALGUÉM QUE NÃO ESTÁ ALI) Pode, por favor, calar a boca? Não, não, não direi a ele.

KEVIN JR.: Dizer-me o quê, pai?

KEVIN SR. (AINDA PARA A VOZ EM SUA CABEÇA): Ele está aqui, não está? Já é alguma coisa. Por que eu sempre tenho que... Vai se ferrar! (SE VOLTA PARA KEVIN JR.) Alguém te procurou?

KEVIN JR.: O quê?

KEVIN SR.: Eles dizem que enviaram... Disseram que mandaram ou estão mandando alguém para te ajudar.

KEVIN JR.: Quem? Ajudar-me com o quê?

KEVIN SR.: Sei lá. Mas... O que quer que seja, é melhor guardar para você.”<sup>44</sup>

No terceiro episódio da primeira temporada, intitulado *Two Boats and a Helicopter*, acompanhamos, em primeiro plano, o Reverendo Matt Jamison. Fiel a seu Deus e tendo dedicado sua vida a propagar os ensinamentos cristãos, Matt não consegue acreditar que a Partida Repentina seja o Arrebatamento. Segundo ele, se fosse mesmo o Arrebatamento, ele deveria ter sido levado. Ressentido, ele então se dedica a comprovar sua teoria, investigando a vida dos que partiram, desenterrando seus defeitos e publicando panfletos, expondo-os, de maneira a descredibilizar a tese do Arrebatamento.

Apesar de sofrer violentas retaliações, Matt se mantém firme em sua missão e, eventualmente, descobrimos que o motivo para sua perseverança não consiste exatamente numa crise de fé, como se poderia pensar, mas, aliás, numa fé renovada: Matt não acredita

---

<sup>44</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 2, 50min30s.

que a Partida Repentina seja o Arrebatamento, mas sim que se trata de um teste divino para o que virá em seguida, como ele explica a sua irmã, Nora. Quando Matt corre o risco de perder sua igreja caso não tenha o dinheiro para comprá-la, ele recorre a Nora para pedir dinheiro emprestado. Tendo perdido o marido e os dois filhos, Nora receberá uma grande parcela do benefício que o governo destinara às pessoas que perderam alguém na Partida Repentina. Nora diz que dará o dinheiro, caso ele pare com os panfletos, e confronta a ideia de um chamado divino com a perspectiva de que o propósito de Matt pode não estar funcionando:

“NORA: Pare com o jornal e te darei o dinheiro.

MATT: Não posso.

NORA: Por que não?

MATT: As pessoas precisam ouvir...

NORA: As pessoas precisam te bater!

MATT: Não disse que seria fácil de ouvir.

NORA: Então entregue a verdade na sua igreja, já que a está me pedindo.

MATT: Não é sobre isso.

NORA: Não! É sobre o acidente! É sobre o juiz! Deveria ter terminado ali, mas você continuou! Desenterrou sujeiras, **te chamaram de louco e eu te defendi, pois sabia que você estava mal. Então você decidiu que era o seu chamado, seu propósito, como se fosse escolhido por Deus.**

MATT: Não diga essa palavra! Não pode falar sobre algo que você não acredita.

NORA: Não posso? No que você acredita, Matt? Sabe para onde minha família foi? Sabe o que foi?

**MATT: Foi um teste. Não para o que veio antes, mas para o que vem a seguir. Foi um teste para o que vem agora.**

NORA: Bem, se foi um teste, acho que talvez você esteja falhando. Eu te amo, Matt... mas o que está fazendo... Seu jornal, a igreja... Não funcionam mais. Não está fazendo as coisas melhorarem. Talvez seja hora de deixar de lado.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> The Leftovers, temporada 1, episódio 3, 21min30s.

Esse diálogo, além de revelar a busca por propósito e a dicotomia entre razão e fé tematizados pela narrativa, também apresenta um paralelo entre Matt e Kevin, que, inclusive, os colocarão no caminho um do outro. Matt se tornará o principal crente em Kevin como uma figura messiânica no que vem seguido à Partida Repentina.

O quarto episódio, *B.J. and the A.C.*, começa numa fábrica de bonecos, onde acompanhamos a produção de diversos bonecos idênticos, um dos quais seria colocado para representar o menino Jesus na manjedoura da cidade, às vésperas do Natal. Quando o menino Jesus é roubado, Kevin é encarregado e comprar outro para substituí-lo. O episódio discute, assim, a importância que damos aos símbolos, uma vez que o roubo do boneco causa toda uma comoção na cidade.

Como é característico de seu arco, Kevin transita entre as perspectivas de sacralidade/mundanidade, neste episódio representadas por suas atitudes diante do desaparecimento do boneco. O xerife, apesar de ser instruído pela prefeita a simplesmente comprar outro boneco igual, impõe a si mesmo o propósito de encontrar o boneco que fora roubado, embora alegue não dar a mínima. Quando o boneco é devolvido em sua porta, no entanto, Kevin o joga fora, ao invés de recolocá-lo na manjedoura.

Em contraponto à ideia de um propósito, a perspectiva dos Remanescentes Culpados, de que não existe nenhum, aparece simbolicamente neste episódio através de uma das atitudes passivo-agressivas da seita. Um membro da seita entrega um cartão a Tom. Na capa, lê-se “Tudo o que importa sobre você está aqui dentro”. Porém, quando Tom abre o cartão, o interior está em branco (Figura 21). O branco, também presente nas vestes dos Remanescentes, representa, para eles, a aniquilação de qualquer sentido ou propósito no mundo pós-Partida, o vazio.

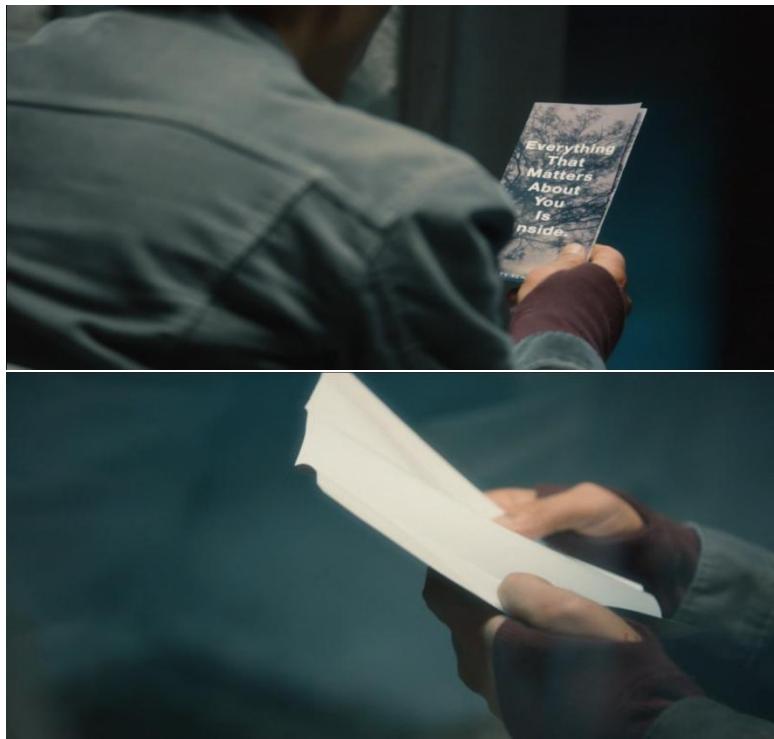


Figura 21: Cartão entregue a Tom por membro dos Remanescentes Culpados. Na capa, lê-se *Everything that matters about you is inside*. Quando Tom abre o cartão, no entanto, ele está em branco. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 4, 23min20s)

Eventualmente, é revelado que o sistema de crenças dos Remanescentes envolve um plano bizarro: tornarem a si mesmos mártires. No quinto episódio, uma integrante da seita, Gladys, é brutalmente assassinada por apedrejamento. O que parece ser, a princípio, uma retaliação pelos assédios e provocações causados pela seita, se revela, mais tarde, um ato infringido pelos próprios Remanescentes, com a aprovação de Gladys. Sua morte serve tanto como martírio quanto para alimentar o caos entre a seita e os outros moradores da cidade. Curiosa e tragicamente, embora tenha se voluntariado para morrer, Gladys, logo antes da última pedrada dar cabo dela, parece se arrepender e implora, tarde demais, pela vida. Esse ponto do enredo, com Gladys implorando que seus agressores parassem, também reflete parte do conflito central da série, dessa vez encapsulado como conflito interno da própria personagem: a autodestruição e o niilismo contra o instinto de sobrevivência e o apego à vida.

Entre as missões que Matt acredita ter recebido, em sua crença de um sentido transcendental para o que estão vivendo, o reverendo inclui a de resgatar os membros dos Remanescentes Culpados. Ele, inclusive, personifica o pensamento diretamente oposto ao da seita niilista: enquanto os Remanescentes Culpados se entregam ao vazio e ao niilismo, Matt estimula algo parecido com o salto de fé kierkegaardiano, que consiste em

acreditar em algo sem ter como base a racionalidade, de maneira que se possa assumir uma atitude existencial positiva em relação à condição humana.

O sexto episódio, *Guest*, centraliza a personagem Nora Durst. Tendo perdido todo seu núcleo familiar (marido e filhos) na Partida Repentina, a forma como ela lida com a perda é se apegando à dor, uma vez que isso, de maneira contraintuitiva, a mantém apegada também a seus filhos. Ela, por exemplo, repõe regularmente os cereais preferidos dos filhos no armário e se recusa a trocar o rolo de papel-toalha que utilizava no momento em que eles partiram. Num encontro com Wayne, apesar dos fortes indícios de seu charlatanismo, ele faz uma leitura reveladora de Nora:

**“WAYNE: Você perdeu alguém, não é? Alguns. E você acredita que sempre vai sentir essa dor. E se ela começa a se afastar... você a persegue novamente, não é? Não vai deixá-la te matar, e você não vai... se matar. Para os que estão ligados a todos que vivem, há esperança. Certamente, um cão vivo é melhor do que um leão morto. Esperança... é a sua fraqueza. Você não quer porque acha que não a merece. Nora... Você merece ter esperança. Eu vi minha própria morte e ela virá muito em breve, então esta é a sua chance, sua única chance, e a pergunta continua a mesma. Você quer se sentir assim?**

**NORA: Não.**

**WAYNE: Não. Então deixe-me tirá-la de você.**

**NORA: Eu vou esquecê-los?**

**WAYNE: Nunca.”<sup>46</sup>**

Uma catártica Nora se entrega ao abraço de Wayne, desabando em seu peito. Quando conhece Kevin, no episódio anterior, uma nova perspectiva diante da vida (i.e., a esperança, seguir em frente) já começara a pairar no horizonte de Nora. Com a descarga emocional causada pelo abraço de Wayne, Nora parece se libertar, ao menos em parte, do sofrimento ao qual ela se apegava. Assim, de maneira complementar a Kevin, ela passa atravessar com ele a corda bamba entre a esperança do seguir e a angústia do sofrer. É justamente nesse momento, quando a felicidade volta a ser uma opção para Nora, que os Remanescentes Culpados começam a persegui-la. Com a catarse de Wayne fresca, Nora consegue se manter positiva, jogando água para afastar os membros da seita que se colocam diante de sua casa.

---

<sup>46</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 6, 43min50s.

Se Nora adota, por ora, uma atitude positiva diante da vida pela primeira vez em muito tempo, descobrindo uma nova chance em Kevin, ele, por outro lado, vai ficando cada vez mais dividido entre essa nova chance e a possibilidade de um caminho messiânico traçado diante dele. Mesmo rejeitando o ponto de vista do pai, dispensando-o como loucura e contrapondo-o com seu compromisso para com sua família, Kevin começa a ser afetado por essa oportunidade de possuir um propósito maior:

“KEVIN SR.: Me escute, só escute. Os sortudos... Eles não são necessários. Eles podem ficar sãos. Mas nós... Estamos na porra do jogo agora, entendeu? O apito soou há 3 anos, e não pode mais ignorar. Seus serviços estão sendo requisitados. **Olhos abertos, bem acordado. Esse é seu convite. Esse é seu propósito.** Isso é o que você deve aceitar.

**KEVIN JR.: Então agora tenho um propósito?**

KEVIN SR.: Contexto é tudo, filho.

**KEVIN JR.: Onde você foi, pai?**

KEVIN SR.: Estou bem aqui.

KEVIN JR.: **Você me deixou. Me deixou quando mais precisei de você. Agora quer me contaminar com isso que você tem. Não aceito sua baboseira. Tenho responsabilidades, tenho... compromissos. Não vou abandonar minha família.**

KEVIN SR.: Você sabe, dentro de você sabe que é verdade. Isso faz de você um covarde.”<sup>47</sup>

A menção sobre Kevin agora possuir um propósito só fará sentido narrativo mais tarde, numa conversa que teve com o pai que, apesar de situada cronologicamente antes da Partida, só será mostrada no episódio 9. O diálogo acima, além de expressar as oposições temáticas sanidade/insanidade, propósito/falta de propósito, retoma, ainda o tema do abandono paterno, que vimos em *Lost*, através do personagem John Locke.

Como vimos, Kevin é colocado em paralelo com diversos personagens, conforme a trama o leva de um lado a outro do espectro temático. Talvez o maior desses paralelos seja aquele estabelecido entre ele e Patti Levin, líder dos Remanescentes Culpados. Embora a rivalidade entre Kevin e Patti tenha começado, indiretamente, quando Laurie o

---

<sup>47</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 7, 44min45s.

abandona para se juntar à seita, é apenas no decorrer da primeira temporada que vimos os dois personagens se confrontarem mais diretamente<sup>48</sup>.

Ao longo da série, Kevin vai sendo influenciado pelas diferentes perspectivas que o cercam. Apresentando apagões e as mesmas alucinações do pai<sup>49</sup>, ele começa a questionar a própria sanidade. Sua relação com os Remanescentes, apesar de antagônica, parece, ao mesmo tempo, incorporar elementos da seita, como o vazio existencial, as práticas autodestrutivas e mesmo suicidas. Em uma de suas alucinações, já na terceira temporada, Kevin se vê como presidente de toda uma nação convertida à crença dos Remanescentes. Vestido de branco, ele discursa, para uma plateia também de branco, a filosofia da seita, banindo a instituição familiar, o casamento e os laços mundanos.

Essa identificação impulsiva com elementos da seita o coloca lado a lado, tanto cênica quanto tematicamente, com Patti. Se, antes, a meta de Kevin era conciliar os conflitos entre os moradores de Mapleton e os Remanescentes, os embates frequentes com Patti parecem alimentar a parte dele que quer largar tudo, a família, a própria vida. E, aos poucos, vamos descobrindo a origem desse sentimento.



Figura 22: Montagem paralela unindo tematicamente a trajetória de Kevin e Patti (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 8, 0s.)

<sup>48</sup> No livro de Perrotta, essa rivalidade não acontece, tendo sido desenvolvida no processo de adaptação, como resultado da interação entre Justin Theroux e Ann Dowd no final do primeiro episódio.

<sup>49</sup> Outro enredo adicionado exclusivamente na adaptação televisiva. A sanidade de Kevin, no livro, não é questionada.

Em *Cairo*, oitavo episódio da primeira temporada, ocorre o principal confronto ideológico entre Kevin e Patti em relação a como encarar a realidade da Partida: esquecer e seguir ou lembrar e se mortificar. O episódio se inicia com uma montagem paralela entre os dois (Figura 22): ele, cozinhando e botando a mesa, representando os ideais de família e ordem; ela, representando o vazio e o caos, bota em prática um dos planos de violência psicológica dos Remanescentes, que se revela apenas no episódio 10, a *Season Finale* da primeira temporada.

Num de seus apagões, nos quais Kevin assume uma personalidade distinta<sup>50</sup>, ele acaba raptando Patti. Quando volta a si, Kevin tenta soltá-la, mas ela tenta estimular que ele “termine o que começou”. Dean conta que Kevin raptou Patti para saber mais sobre os objetivos dos Remanescentes Culpados e que, para isso, ele precisa “chamar o outro cara”, ou seja, a outra personalidade de Kevin, mais violenta. Quando Kevin recusa, Dean tenta sufocar Patti por conta própria, mas Kevin a salva.

E então acontece um dos diálogos mais interessantes da série, que não apenas ajuda a explicar o objetivo dos Remanescentes, como também os conecta aos sentimentos de culpa e desolação do próprio Kevin:

“KEVIN: O que você quer?

PATTI: Eu quero que você entenda.

KEVIN: Entender o quê?

PATTI: Você pensa sobre o 14 de outubro? O Grande Sumiço, A Partida Repentina... O Desastre da Era Moderna? Quando foi a última vez em que pensou nisso?

KEVIN: Não penso.

PATTI: Quanto a mim... Eu penso nisso a todo momento. Quero dizer, faça-me o favor... O que mais há para pensar?

KEVIN: Então... Você sabe para onde eles foram, o que aconteceu?

**PATTI: Não importa o que aconteceu. A diferença entre você e eu... É que eu aceito que aconteceu. E enquanto você ignora... Nós nos desfazemos de qualquer distração. Nos desfazemos das abstrações agradáveis que nos impedem de lembrar. Nos livramos... do apego. Do medo, do amor... do ódio e da raiva. Até ficarmos... apagados. Até que sejamos um quadro branco. Somos lembranças vivas do que vocês tanto querem esquecer. E estamos prontos. E estamos esperando. Porque não vai demorar agora.**

---

<sup>50</sup> O tropo do *duplo*, termo presente na literatura, no cinema e na psicanálise.

KEVIN: Agora sei por que vocês não falam. Devo admitir, Patti, é um impressionante monte de besteira.

PATTI: Laurie certamente discorda de você.

KEVIN: Laurie não se juntou a vocês para ser uma lembrança viva.

PATTI: Então foi por quê?

KEVIN: Porque eu falhei com ela.

PATTI: Acha que ela se juntou a nós por sua causa. Por causa do que fez com seu pênis sujo. Sim, Kevin, houve uma vez em que contei tudo à Laurie. E houve outra vez, em que ela me contou tudo. **Mas ela me procurou pois eu podia oferecer algo que você não podia. Um propósito. É isso que queremos, todos nós. Não respostas. Não amor. Apenas um motivo para existir. Algo pelo que viver. Algo pelo que morrer.**

KEVIN: Gladys tinha um propósito?

PATTI: Ah, você lembra o nome dela!

KEVIN: É claro que lembro o nome dela.

PATTI: Kevin, essa é a questão. Ela foi brutalmente assassinada por uma centena de pedras. E agora... ela não será esquecida.

KEVIN: Vocês a assassinaram?

PATTI: Ela estava de acordo. Quando a vez de Laurie chegar, ela também vai estar. E está chegando... muito em breve. Vocês todos estão prontos, só precisam de um empurrãozinho.

KEVIN: Você *quer* que eu te mate.

PATTI: Kevin, você não consegue. Não tem coragem. Eu quero que você se empenhe. Que termine o que começou, que vá até o fim. **Quero que você diga que entende.**

**KEVIN: Entendo o quê?**

**PATTI: O que aconteceu, o que está acontecendo. Comigo. Com você.** ‘Ó vaidade do sono, esperança, sonho, desejo sem fim. Os cavalos do desastre mergulham na argila pesada. Amado, deixe seus olhos semicerrados, e seu coração bater sobre meu coração, e seu cabelo cair sobre meu peito, afogando a hora solitária do amor no crepúsculo profundo do descanso. E escondendo suas crinas agitadas e seus tumultuosos pés.’ Kevin. Kevin. Kevin Garvey. Não precisa se esconder de mim.’<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> The Leftovers, temporada 1, episódio 8, 45min55s.

Patti recita *He Bids His Beloved Be At Peace*, poema de William Butler Yeats, que saindo da boca dela, no contexto em que se encontra, parece um prenúncio de morte, de alguém que espera encontrar alívio no “crepúsculo profundo do descanso”. Quando Kevin a solta, se recusando a matá-la, ele diz que não a entende. Liberta, Patti pega um caco de vidro e, antes de rasgar a própria garganta, morrendo nos braços de Kevin, ela diz “Você entende, sim” (original: *You do understand*). O “propósito” que Patti alega ter proporcionado a Laurie é, justamente, o da autoaniquilação, porque, na perspectiva dos Remanescentes Culpados, nada além disso faz sentido no mundo pós-Partida. Ignorar a Partida, tentar esquecê-la, não resolve nada. Os Remanescentes se entregam ao vazio, à abnegação, ao sacrifício e, por fim, à morte e ao suicídio, porque, para eles, esta é forma mais eficiente de mostrar aos outros que o mundo muito em breve chegará ao fim.

O episódio 9, *The Garveys at their Best*, penúltimo da temporada, surpreende ao não continuar a história a partir do episódio anterior, mas regressar ao dia 13 de outubro, três anos antes, na véspera da Partida Repentina. Acompanhamos a situação dos personagens principais na véspera e no dia da Partida, o vazio que já sentiam antes mesmo que o desaparecimento em massa agisse em suas vidas. O casamento de Kevin e Laurie passa por problemas e ela esconde dele uma gravidez que não parece empolgá-la, ao mesmo tempo em que conversam sobre adotar um cachorro, talvez como forma de reparar a fenda entre eles (representada de maneira literal na parede da casa, Figura 23).

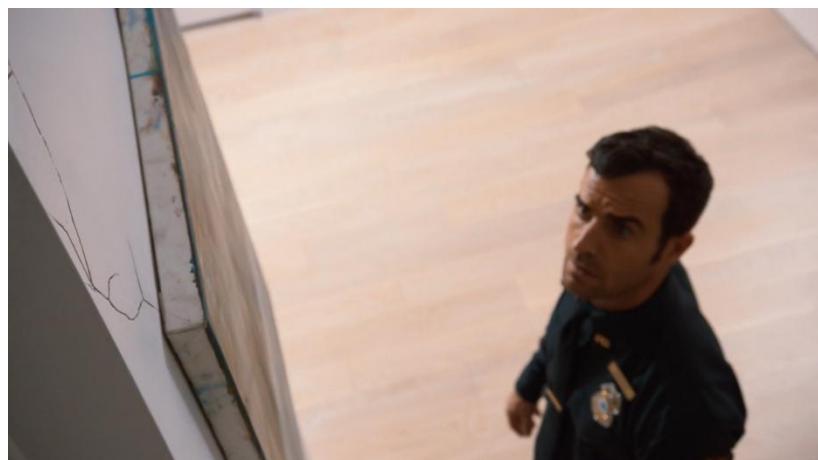


Figura 23: Rachadura na parede dos Garvey, representando os problemas no casamento de Kevin e Laurie. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 9, 4min41s).

Num brinde ao pai na festa de aniversário deste, Kevin discursa, recitando um poema com ares existencialistas que se conecta, ao mesmo tempo, com os ideais de masculinidade e família de Kevin:

“KEVIN JR.: Essa é uma parte de algo que o Comandante costumava ler para mim quando eu era criança. ‘Um homem disse para o universo, 'Senhor, eu existo.' 'Entretanto,' o universo respondeu, 'tal fato não criou em mim uma noção de obrigação.’” Várias pessoas pensam que o mundo deve algo a elas. Mas você, pai, você construiu a sua vida... e a minha... por conta própria. Agora olhe para mim, e olhe o que tenho. À família.

TODOS: À família!”<sup>52</sup>

Apesar de o discurso de Kevin Jr. prestar homenagem ao pai e à família, sua infelicidade transparece. Kevin Sr., ao flagrar o filho fumando escondido, conversa com ele, iniciando o diálogo retomado retroativamente no sétimo episódio. Naquela ocasião, Kevin Sr. demonstra acreditar na existência de um propósito maior, contrapondo-se a sua própria posição no dia anterior à Partida Repentina:

“KEVIN SR.: Pensei que tivesse parado.

KEVIN JR.: Estou dando uma parada na parada.

KEVIN SR.: Foi um belo discurso. Quase acreditei que fosse sério.

KEVIN JR.: Acho que tem algo de muito errado comigo.

KEVIN SR.: Acho que você está certo.

KEVIN JR.: Por que *isso* não é suficiente?

KEVIN SR.: Porque todo homem se rebela contra a ideia de que é só isso. Enfrentam moinhos de vento, salvam donzelas, tudo em busca de um objetivo maior. Você não tem um objetivo maior... Porque *isso* é o bastante. Então chega de besteira, certo?”<sup>53</sup>

Após explorar o contexto pré-Partida dos personagens, *The Garveys at their Best* se encerra com a cena em que a Partida Repentina acontece. Já a havíamos presenciado,

<sup>52</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 9, 29min10s.

<sup>53</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 9, 31min20s.

no piloto, com o bebê desaparecendo e a mãe, desesperada, procurando por ele, mas essa é a primeira vez que acompanhamos os personagens principais durante o evento.

Kevin e Laurie percebem que adotar um cachorro não será a solução para seus problemas de comunicação. Após uma briga, um infeliz Kevin acaba traindo a esposa. Laurie, por sua vez, se encaminha a uma consulta médica, ainda escondendo a gravidez, aparentemente contemplando a opção de abortar. Uma sobrecarregada Nora se estressa quando o marido, Doug, não demonstra nenhum interesse por sua carreira e quando a filha derrama suco em seu celular, justo no momento em que esperava uma resposta acerca de uma vaga de emprego que prometia libertá-la da sobrecarga domiciliar. E, então, acontece. No exato momento em que Kevin trai Laurie com uma desconhecida, Laurie observa seu feto na máquina de ultrassom, e Nora se irrita com a família (exibindo aquela expressão característica de alguém exausto que deseja sumir ou que alguém que os irrita suma), ocorre a Partida Repentina. 2% da população mundial desaparece, incluindo a desconhecida que divide a cama com Kevin, o feto de Laurie e todo o núcleo familiar de Nora (Figura 24).

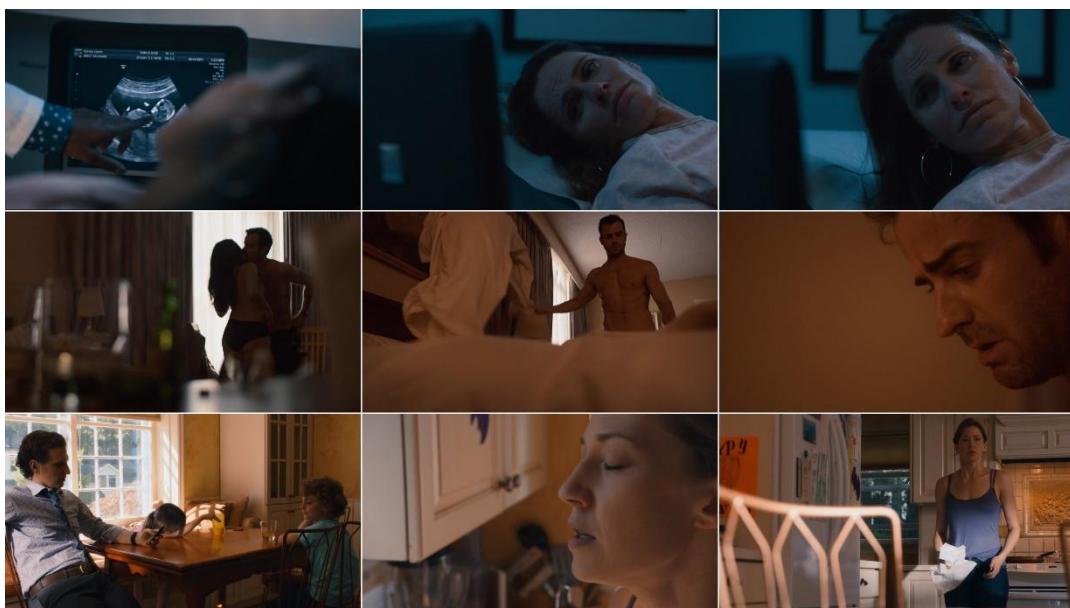


Figura 24. Partida Repentina. Laurie vê seu feto desaparecer. A mulher com quem Kevin trai a esposa desaparece. O marido e os filhos de Nora desaparecem. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 9, 50min48s).

A estratégia de reter informações importantes, como a motivação e a condição dos personagens no cenário pré-Partida, é uma decisão curiosa, uma vez que a abordagem mais comum é concentrar o máximo de informação acerca dos personagens e suas motivações logo no piloto. *The Leftovers*, no entanto, adota uma abordagem onde a

retenção narrativa, após um lento desenvolvimento, é levada até um ponto crítico, quando as informações são, então, apresentadas aos espectadores num momento-chave da trama, com o intuito de intensificar a resposta emocional. Tanto o momento em si da Partida Repentina nos atinge de maneira mais intensa e esclarecedora, após termos acompanhado esses personagens e seu sofrimento ao longo de toda a temporada, como o momento subsequente quando, no próximo episódio, os Remanescentes Culpados colocam em prática seu plano, também causa um impacto maior.

A *Season Finale* da primeira temporada, *The Prodigal Son Returns*, retoma a história de onde ela havia parado no episódio 8, com a morte de Patti. Já mencionamos, no capítulo anterior, a cena em que Kevin chama Matt Jamison para ajudá-lo a enterrar o corpo e a referência intertextual bíblica, com Kevin lendo uma passagem de Jó, que ajuda a compor a abordagem temática da série. Como Jó, como o próprio Matt Jamison, e como Locke, em *Lost*, é Kevin quem sente, agora, o peso do abandono, da culpa e da angústia. Esse é um ponto-chave no arco do personagem, porque é a primeira vez que ele se permite admitir que não está bem, é a primeira vez que ele dá vazão aos sentimentos que viera reprimindo desde o piloto, em suas caminhadas matinais e tentativas de manter o controle. A primeira vez que se depara, de maneira consciente, com o absurdo, para utilizar a terminologia de Camus, e quando finalmente entende o que Patti queria que ele entendesse. Tanto entende, que Patti, em sonho, aparece para ele, avisando que eles se tornarão *companheiros de viagem* a partir de então (antecipando uma trama central da segunda temporada).

Quando desperta, Kevin conta a Matt sobre o suicídio de Patti e o que ela dissera antes de cortar a própria garganta:

“MATT: Então, o que ela disse?

KEVIN: Quem?

MATT: Patti. O que ela falou antes de se matar?

KEVIN: Não quero falar sobre isso.

MATT: Não posso ajudar se você não contar.

KEVIN: Você me ajudou bastante, Matt.

MATT: Não você. Eles. Os Remanescentes.

KEVIN: Você não pode ajudá-los.

MATT: Sim, posso. **Sei que posso porque eu devo.** Mas você precisa me dizer por que ela fez isso. Precisa me dizer o que ela falou.

**KEVIN: Ela falou... Que eu entendo.**

MATT: Entende o quê?

KEVIN: Eu não sei.

MATT: Com certeza sabe.

KEVIN: Como é?

MATT: Se ela quis mandar uma mensagem cortando a própria garganta, tenho certeza de que ela estaria confiante de que você a recebeu antes dela cortar. Então o que você entendeu?

**KEVIN: Porque nós não fomos. Porque... Ainda estamos aqui.**

MATT: Conte-me.

**KEVIN: Antes de acontecer, o dia 14. Eu queria partir. Eu queria estar livre da... minha família.**

MATT: Querer e fazer não são a mesma coisa.

KEVIN: Eu dormi com outra mulher.

MATT: Quem?

KEVIN: Não sei o nome dela. Ela... desapareceu.

MATT: Você estava com ela? No momento da Partida?

KEVIN: Estava.

MATT: Não brinca! O que aconteceu depois?

**KEVIN: Eu não lembro realmente de tudo. Acho que estava em choque. As linhas telefônicas caíram, e eu estava com meu uniforme. E as pessoas vinham até mim e pediam por ajuda. E eu não conseguia, ou... Eu não sabia como ajudar. Então entrei no meu carro... E fui até a escola de Jill, e corri para dentro. Ela e Tommy estavam lá e... Estavam assustados. Me lembro do olhar deles quando me viram. Eles estavam tão... Estavam... tão felizes. Estavam felizes. Nós fomos para casa, e Laurie já tinha voltado, e ela estava diferente. Quero dizer, acho que todos estávamos. Mas eu só queria estar com eles. Abraçá-los. E então eu comecei a perdê-los. Um por um.**

**MATT:** Não é sua culpa.

**KEVIN:** É, sim. É, sim.”<sup>54</sup>

Aqui, Kevin percebe que ele próprio é um remanescente culpado, revelando a natureza de sua identificação com Patti e com a seita de branco: ele havia desejado se livrar de sua família<sup>55</sup>. A Partida Repentina é, para ele, uma ironia cruel, porque o fez perceber o quanto queria estar com sua esposa e filhos e, apesar de nenhum deles ter sido levado (não estamos considerando o feto de Laurie, porque Kevin só viria a saber dele mais tarde na história, durante a última temporada), Kevin testemunhara o colapso de sua família assim mesmo, quando Laurie e Tom decidiram abandoná-lo.

Ao fim da conversa, após desabar em lágrimas, Kevin vai ao banheiro lavar o rosto. Lá, encontra um moribundo Wayne, com o abdômen aberto, após um confronto com a polícia. Wayne fora desmascarado e estava sendo perseguido por ter abusado de diversas adolescentes (como Christine, colocada sob a custódia de Tom), engravidando-as com uma suposta “criança milagrosa”, que teoricamente teria um papel nos eventos pós-Partida. Kevin se propõe a procurar ajuda, mas Wayne o impede, dizendo que é tarde demais para isso. Temendo ser uma fraude, Wayne pede a Kevin que faça um pedido, de maneira a se certificar de que sua santidade seja real. Kevin faz um desejo inaudível (embora, com base na conversa anterior, com Matt, e o que sucede no final do episódio, podemos supor que ele desejara reestabelecer sua família). Wayne sorri, satisfeito, e diz que o desejo foi concedido (isso só fará sentido mais tarde no episódio). Wayne morre e a polícia chega, levando seu corpo, alegando que ele era “apenas um babaca que pensava ser Deus”<sup>56</sup>.

Em seguida, Kevin retorna a Mapleton e descobre do que se tratava o plano que os Remanescentes vinham preparando há alguns episódios. A seita encomendara diversos bonecos em tamanho real da empresa *Loved Ones*, que vende réplicas das pessoas que desapareceram para que as famílias possam enterrá-las e, assim, seguirem em frente. Os Remanescentes encomendaram diversas réplicas dos desaparecidos de Mapleton e as

<sup>54</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 27min57s.

<sup>55</sup> No livro de Perrotta, esse sentimento é representado, embora em menor escala, pela personagem Nora Durst, que, de fato, perde toda sua família na Partida Repentina e se culpa por isso: “*You could have told me what I already think I know—that the crying and the spilled juice aren’t really that important, that all parents get stressed out and angry and wish for a little peace and quiet. It’s not the same as wishing for the people you love to be gone forever. But what if it is, Kevin? Then what?*

<sup>56</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 33min.

colocaram no lugar exato de haviam sido levados, com o intuito de consternar os familiares que ficaram para trás, fazendo-os reviver a dor da Partida e impedindo que se esqueçam (Figura 25).



Figura 25: O plano a longo prazo dos Remanescentes Culpados consistia em colocar réplicas dos desaparecidos no lugar exato de onde partiram, para surpreender os familiares que ficaram e prolongar seu sofrimento. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 10).

Para intensificar a crueldade envolvida no plano dos Remanescentes, que pode ser caracterizado como uma espécie de terrorismo psicológico, acompanhamos a perspectiva de Nora Durst, que perdera o marido e os filhos na Partida. Justo quando encontrara Kevin e decidira investir numa nova chance de ser feliz, o plano da seita entra em ação. Ao acordar, certa manhã, Nora escova os dentes e desce as escadas... apenas para encontrar, na mesma mesa em que os havia perdido, seus filhos e seu marido. Só que não eram, de fato, seus familiares, como Nora parece levar alguns instantes para perceber. E são nesses instantes de choque e, talvez, de uma falsa esperança, que reside a crueldade do plano dos Remanescentes Culpados, pois, logo ao perceber que as pessoas que se parecem com seu marido e filhos são, na verdade, simulacros, meras réplicas sem substância, Nora desaba, aparentemente revivendo toda a dor da Partida, para longe da qual ela havia decidido se mover (Figura 26).



Figura 26: Sequência em que Nora desaba ao encontrar as réplicas de sua família deixadas pelos Remanescentes Culpados. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 12min.).

Esse sentimento de reviver a Partida e o que isso representa para ela é explicado por Nora numa carta que ela escreve a Kevin, reproduzida abaixo, na íntegra:

“Querido Kevin,

Preciso me despedir de alguém com quem me importo, alguém que ainda está aqui, então estou dizendo isso a você. Você foi bom para mim, Kevin, e às vezes, quando estávamos juntos, eu me lembrava de quem eu costumava ser antes de tudo mudar. Mas eu estava fingindo, fingindo como se não tivesse perdido tudo. Quero acreditar que tudo pode voltar a ser como era. Quero acreditar que não estou cercada pelas ruínas abandonadas de uma civilização morta. Quero acreditar que ainda é possível me aproximar de alguém... mas é mais fácil não fazer isso. É mais fácil porque sou covarde e não aguentaria a dor, não de novo. Sei que isso não é justo, Kevin. Você também perdeu muito e é forte. Você ainda está aqui.

Mas não posso ser, não mais. Tentei melhorar, Kevin, não queria me sentir assim, então peguei um atalho. Mas isso me levou de volta para casa, e sabe o que encontrei quando cheguei lá? Eu os encontrei, Kevin, exatamente onde os deixei. Exatamente onde eles me deixaram. Levei três anos para aceitar a verdade, mas agora sei que não há como voltar atrás, não há como consertar. Estou além do reparo. Talvez estejamos todos além do reparo. Não posso continuar vivendo do jeito que estou, mas não tenho o poder para morrer. Mas tenho que me mover em direção a algo. Qualquer coisa. Não tenho certeza para onde estou indo, apenas para longe. Para longe de tudo isso. Penso em um lugar onde ninguém saberá o que aconteceu comigo. Mas então me preocupo em esquecê-los. Não quero esquecê-los nunca. Não posso. Eles eram minha família.

Acho que te amei, Kevin. Talvez você me amasse também. Gostaria de poder dizer isso a você em vez de escrever. Gostaria de poder vê-lo uma última vez para agradecer e desejar-lhe tudo de bom e dizer o quanto você significa para mim. Mas não posso. Como eu disse, sou covarde. Então, me deseje sorte. Acho que vou precisar.

Com amor,

Nora”<sup>57</sup>

A dor renovada, num primeiro momento, faz Nora regredir em relação aos seus sentimentos por Kevin e ela decide fugir, evitando uma nova perda e todo o sofrimento que isso causaria.

---

<sup>57</sup> *The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 45min50s.

O plano dos Remanescentes Culpados lança a cidade no caos. Enraivecidos, os moradores que tiveram as casas invadidas e se depararam com os simulacros de seus desaparecidos agridem os membros da seita nas ruas, invadem o complexo onde habitam e incendeiam suas casas. Kevin chega e tenta apaziguar a situação, mas, quando Laurie rompe seu voto de silêncio para alertá-lo de que Jill estava numa das casas em chamas, ele corre para salvar a filha.

Quando Nora chega à casa de Kevin para entregar a carta, ela encontra um bebê abandonado na porta, a pequena Lily, filha de Wayne. Christine, mãe de Lily, que havia sido colocada sob a proteção de Tom, fugira, largando a menina com ele. Fora de tela, Tom decidira deixar a menina na varanda do pai, Kevin. Kevin e Jill chegam e encontram Nora com Lily no colo. Nora sorri e diz “Olha o que encontrei” (original: *Look what I found*, *The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 51min.). Kevin contempla a nova chance que recebera, como se o pedido feito a Wayne tivesse se realizado, e a temporada se encerra, num final idêntico ao do livro de Perrotta (Figura 27).



Figura 27: Fim da primeira temporada de *The Leftovers*, com Kevin chegando em casa após resgatar Jill e encontrando Nora e Lily. (*The Leftovers*, temporada 1, episódio 10, 51min.).

O final positivo conclui a narrativa de Kevin e Nora ao longo da temporada e resolve, temporariamente, a tensão temática da série, sugerindo que, na disputa entre os ideais familiares e niilistas, eles optariam pelos primeiros. Esse otimismo vem diretamente do fim escrito por Perrotta no livro, cujo capítulo final se intitula “*I'm glad you're here*” e termina de maneira praticamente idêntica. O sentimento otimista ressoaria em todos os finais de temporada a partir daí, inclusive no final definitivo da série.

Retomaremos a trama de *The Leftovers* no capítulo 5, onde discutiremos a parceria autoral entre Perrotta e Lindelof no desenvolvimento da série, já que é a partir da segunda temporada que a trama ultrapassa a intenção original de Perrotta e passa a incorporar, cada vez mais, os elementos narrativos caros a Lindelof.

## **Capítulo 5: *The Leftovers*: parceria autoral no processo de adaptação para a TV**

Até o momento, temos analisado as principais obras de Damon Lindelof uma a uma, buscando uma recorrência a temas filosóficos no conjunto de séries encabeçadas por ele. Como pudemos notar, temas filosóficos e existenciais estão presentes em todas as séries que analisamos nos capítulos anteriores. Entre os temas abordados por Lindelof estão a angústia diante da existência, o trauma coletivo, o embate entre fé e razão, ciência e religião e o senso de comunidade como veículo necessário para navegar as angustiantes águas da existência. Nos baseamos, até aqui, na abordagem epistemológica sugerida por Picado e Souza, que utilizam o conceito de estilo para destacar a dimensão individual da autoria em séries de televisão. Foi essa dimensão que pretendemos destacar com nossa análise estilística e temática, atestando em favor do caráter existencial e filosófico da obra de Lindelof.

No entanto, como também tratamos anteriormente, o processo autoral na televisão não ocorre de maneira simples. Buscar uma recorrência temática entre diferentes obras de um mesmo autor nos ajudou a delinear certa presença autoral individual, mas não revela exatamente a complexidade por trás da criação e desenvolvimento das séries televisivas. Para isso, precisamos nos voltar à dimensão colaborativa da autoria na televisão. Nossa quinto capítulo se dedica a isso. Retomaremos, assim, nossa análise centrada na série *The Leftovers*, retomando do ponto em que paramos no capítulo anterior.

Utilizamos a primeira temporada de *The Leftovers* para ilustrar a presença dos temas recorrentes na obra de Lindelof, mais especificamente o tema da angústia diante do absurdo da existência e o conflito oscilante entre os valores fé e razão. Estaríamos enganados, no entanto, se assumíssemos que a profusão desses temas seria uma contribuição exclusiva de Lindelof, e ainda mais enganados se tentássemos atribuir a ele os principais créditos criativos na história da primeira temporada da série. A temporada de estreia, inclusive, se alicerça bastante na trama original do livro escrito por Tom Perrotta, que participou do processo de adaptação para a televisão junto de Lindelof. Nossa empreendimento, assim, buscou mais jogar luz sobre *The Leftovers* como uma entre outras séries criadas e desenvolvidas por Lindelof.

Neste capítulo, pretendemos examinar as interações e tensões entre a dimensão individual e a dimensão colaborativa do processo autoral na televisão. Seria útil retomar, aqui, a terminologia proposta por Mittell em sua investigação acerca da autoria; podemos dizer que Tom Perrotta detém o título de autor por originação de *The Leftovers* enquanto

obra literária. Uma vez iniciado o processo adaptativo, um empreendimento conjunto entre Perrotta e Lindelof, é necessário pensar na parceria criativa entre os dois como fonte autoral. Nesse caso, poderíamos classificá-la como autoria por administração. Perrotta e Lindelof dividem, assim, os créditos de criação, supervisão e desenvolvimento da série de televisão *The Leftovers*.

Considerando a relativa fidelidade ao material original, é possível reconhecer que a história de Tom Perrotta se manteve, em grande parte, como aparece no livro, ao menos na primeira temporada. Como esperado de qualquer adaptação, algumas alterações foram feitas para o formato televisual; devido as especificidades de cada mídia, a criação literária e a criação televisiva são processos bastante distintos. Por conta da complexidade envolvida tanto no desenvolvimento de uma série de TV quanto no processo de adaptação, seria infrutífero especular a contribuição de um ou de outro indivíduo com base na mera observação sensível.

Por sorte, podemos contar com paratextos oficiais que jogam luz sobre a parceria criativa entre Lindelof e Perrotta, onde os próprios criadores exploram alguns pontos estético-narrativos pertinentes a nossa análise. Num vídeo de bastidores, *I Remember: A Season One Conversation with Damon Lindelof and Tom Perrotta*<sup>58</sup>, Lindelof e Perrotta discutem o processo criativo empreendido por eles no desenvolvimento da primeira temporada da série, revelando uma espécie de dialética na tomada de decisões: nos dois polos, tese e antítese, temos, de um lado, a visão mais orientada ao realismo de Perrotta (apesar da premissa, uma estética realista prevalece no livro) e, de outro, a visão mais excêntrica e fantasiosa de Lindelof. A primeira temporada de *The Leftovers*, trazendo tanto elementos realistas quanto surrealistas, seria uma espécie de síntese dessa dialética:

"[...] Quando você e eu nos conhecemos pela primeira vez, era especulativo. Foi tipo: 'Ei, cara, li o seu livro. Vou pegá-lo agora. Quer ficar por perto e fazer parte desse processo?' Foi um processo criativo de três ou quatro meses em que estávamos escrevendo diferentes versões, e eu basicamente só pensava: 'Espero que esse cara não ache que sou um idiota e que estou estragando o livro dele. Espero que ele queira continuar envolvido, porque a série vai ser muito melhor assim.' Porque a minha tendência é sempre querer ir para a 'Cidade Maluca' [original: *Wacky Town*]. Porque é divertido. A Cidade Maluca é ótima — sabe, qualquer coisa pode acontecer lá. E você tende mais a ficar na 'Cidade Real' [original: *Realsville*], e eu acho que, para o bem da série,

---

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5PQXwKQD08>

ela realmente existe nesse cruzamento, nesse diagrama de Venn entre a ‘Cidade Maluca’ e a ‘Cidade Real’.” (Lindelof, 2015)<sup>59</sup>.

Embora a Partida Repentina seja o incidente incitante do livro de Tom Perrotta, todo o restante da narrativa flui de maneira realista, sem grandes mistérios e misticismos. O que o autor estava interessado em explorar, em sua obra, era o cotidiano suburbano após o evento misterioso. A fantasia se limita, assim, à Partida Repentina em si, sem outros elementos surrealistas no decorrer da história. A série de TV, por outro lado, apresenta outros eventos fantasiosos além da Partida Repentina em si, especialmente a partir da segunda temporada. Praticamente todos esses elementos advém da mente mirabolante de Lindelof, com ele e Perrotta “negociando”, ao longo das temporadas, o que seria possível ou não no universo. Em alguns pontos, Perrotta parece ceder, e os elementos fantasiosos se intensificam.

No *making of* da série<sup>60</sup>, o próprio Tom Perrotta credita Damon Lindelof, enquanto veterano do meio televisivo, como o responsável pelas alterações necessárias para ajustar a história às expectativas dramatúrgicas da TV, ou seja, por adequar a história do livro à teledramaturgia seriada. Nesse processo, muito do estilo de Lindelof fora acrescido ao material original ao longo da primeira temporada. É, no entanto, a partir do segundo ano da série, que as idiossincrasias e excentricidades narrativas de Lindelof, já presentes em *Lost* (através de viagens no tempo, monstros de fumaça, purgatórios, ilhas que mudam de lugar, etc), dominam a trama. Em *The Leftovers*, esses elementos idiossincráticos extrapolam a dimensão narrativa e temática pensada originalmente por Perrotta e estão subordinados ao foco psicológico e simbólico que a adaptação televisiva adota.

Uma análise comparada entre livro e série revelaria que o cerne da história, ao menos na primeira temporada, se manteve, embora tenha assumido características estilísticas e semióticas próprias de Lindelof. Num primeiro momento, é nisso que nos concentraremos nesta seção. Embora uma análise comparada extensa não seja exatamente

<sup>59</sup> [...] when you and I first met, it's speculative. It's just sort of like, ‘Hey man, I read your book. I'm just going to take it now. Do you want to hang around and be a part of that process?’ It was a three or a four-month creative process where we were just writing different drafts and I was just basically thinking ‘I hope this guy doesn't think I'm an idiot and that I'm ruining this book. I hope that he wants to stay involved because the show will be much better for it. ‘Cause my inclination, I always want to kind of go into Wacky Town. ‘Cause it's fun. Wacky Town is a great, you know, anything can happen there. And you are more inclined to sort of stay in Realsville and I think for the betterment of the show, it lives in the kind of like crossover in that Venn diagram between Wacky Town and Realsville (LINDELOF, Damon. *The Leftovers | I Remember: A Season One Conversation with Damon Lindelof and Tom Perrotta*. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5PQXwKQD08>. Acesso em: 3 set. 2025.).

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rveZlWs0LLM>.

nossa pretensão aqui, é útil recorrer a uma versão mais breve de uma, para ilustrar alguns pontos de divergência, formais e semióticos, exigidos pela mídia televisual que, em *The Leftovers*, também acabam se relacionando com a questão autoral.

O primeiro ponto consiste na construção do protagonista. No livro, Kevin Garvey é o prefeito de Mapleton, buscando conciliar de maneira diplomática as necessidades de seus cidadãos e adotar uma atitude positiva no cenário pós-Partida. Na tela, Kevin se torna o chefe de polícia. Lucy, personagem criada para a série, assumira o papel de prefeita. Ambos mantêm uma relação profissional, mas, se no livro, a atuação de Kevin é mais diplomática, o cargo de policial, na série, funciona de maneira a elevar seu protagonismo, colocando-o na linha de frente dos conflitos que emergem entre os moradores da cidade. Essa mudança na construção de Kevin dinamiza a narrativa, tornando-a mais ágil, mais “mão-na-massa”, como costuma exigir a narrativa televisiva.

No entanto, a profissão de Kevin não é a única alteração feita na construção de seu protagonismo. Lindelof destaca que, na adaptação, ele manteve em mente a tendência, na narrativa televisiva do momento, de priorizar o protagonista anti-herói, que subverte o tropo do herói clássico. Lindelof e Perrotta discutem essa diferença entre o Kevin literário e o televisivo:

“LINDELOF: Falamos mais sobre o Kevin do que sobre qualquer outra coisa. Existe uma tendência na televisão atualmente: a ascensão do anti-herói — toda uma geração de homens na casa dos 40 anos que têm intenções heroicas, mas são profundamente atormentados e profundamente falhos.

PERROTTA: Ele é menos pacificador. No livro, ele representa esse desejo humano de seguir em frente, de manter tudo unido. Na série, ele tenta ocupar esse papel, mas há peso demais sobre seus ombros. Você vê esse cara se frustrando repetidamente, sendo levado ao limite da insanidade clínica e, de alguma forma, emergindo no final. Não completamente ilesos, mas, de certa forma, com aquilo que ele esperava alcançar.”<sup>61</sup>

Essa mudança na forma do protagonismo de Kevin acabaria gerando outras consequências na narrativa além do arco do próprio Kevin, o que também diz respeito às demandas e expectativas da teledramaturgia. A maior dessas consequências é a grande diferença entre a construção dos Remanescentes Culpados no livro e na série, bem como os distintos papéis que a seita exerce na versão literária e na versão televisiva.

---

<sup>61</sup> *The Leftovers | I Remember: A Season One Conversation with Damon Lindelof and Tom Perrotta*. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5PQXwKOD08>. Acesso em: 3 set. 2025.).

No livro, a seita é um dos diversos grupos religiosos que surgem como consequência da Partida Repentina; ela “coopta” membros, inclusive Laurie, a esposa de Kevin, mas é justo dizer que eles não são exatamente antagonistas, ao menos não no modelo de antagonismo combativo que se costuma ver na televisão. O livro traz uma abordagem, digamos, mais sociológica do grupo e da necessidade de crença das pessoas. O que Perrotta faz, nas páginas, é observar um fenômeno, sem necessariamente impor um conflito clássico e direto entre a seita e outros moradores. A população de Mapleton quer seguir em frente, enquanto os Remanescentes querem evitar que isso aconteça. No entanto, isso aparece menos como um confronto direto e mais como um processo dialético, tese e antítese. Os Remanescentes representam uma antítese para uma tese, mas sem que haja um debate radical e combativo entre elas; tese e antítese coexistem no livro, uma intercepta a outra, mas sem que o conflito chegue a escalonar, como acontece na série.

No Dia dos Heróis representado no livro, por exemplo, os Remanescentes Culpados aparecem no desfile, mas, a pedido de Nora, os moradores e os policiais não intervém em seu protesto. Assim, os Remanescentes vão embora pacificamente sem que ocorra altercações ou embates físicos. Por outro lado, na encarnação televisiva, a seita é colocada de maneira mais clara como antagonista, tanto em relação aos outros moradores de Mapleton, como uma pedra no caminho de Kevin mais especificamente. No desfile do Dia dos Heróis representado na série, os moradores retaliam e um confronto violento se segue. Na *Season Finale* da primeira temporada, o plano dos Remanescentes de colocar réplicas dos desparecidos no lugar de onde desapareceram lança a cidade no caos, com os moradores agredindo os membros da seita e incendiando seus abrigos. No livro, a cena em questão não acontece, tendo sido inserida como culminação do conflito delineado ao longo da primeira temporada da série.

Além do conflito violento com os moradores de Mapleton, a série coloca os Remanescentes em rota de colisão com a jornada de Kevin de maneira muito mais agressiva do que nas páginas de Perrotta. No livro, Kevin perde Laurie para a seita, mas o Kevin literário está muito mais preocupado em seguir sua vida do que confrontar os Remanescentes por conta disso. Na série, o antagonismo ganha contornos muito mais hostis, especialmente na pele líder da seita, Patti Levin. É através de Laurie que, nas páginas, acompanhamos o ponto de vista do grupo de branco; Patti, embora líder dos Remanescentes em Mapleton, é uma personagem coadjuvante, presente apenas através

da perspectiva de Laurie. Na série, ela é elevada dramaturgicamente, se tornando a principal antagonista de Kevin.

Nesse movimento que coloca a seita num papel de antagonismo ativo, o significado e a filosofia por trás dos Remanescentes Culpados se alteram radicalmente entre o livro e a série. No livro, o objetivo dos Remanescentes Culpados é menos nebuloso do que na série. A seita ainda é bastante enigmática, mas a escrita de Perrotta dá diversas pistas e, às vezes, declarações inequívocas acerca do que a seita de branco prega.

Os Remanescentes, no livro de Perrotta, nada mais são do que uma das seitas religiosas que se formaram em resposta à Partida Repentina, embora seja a que recebe maior destaque. A filosofia dos Remanescentes agrupa diversos elementos cristãos, como a própria crença de que a Partida Repentina se trata do Arrebatamento e que um período de sete anos de Tribulação se seguirá, após o qual ocorrerá o Julgamento Final; as práticas abdicatórias do grupo consistem justamente na esperança de que elas sejam suficientes para que eles sejam levados nesse segundo momento. Numa apresentação de slides dos Remanescentes do livro, algumas frases encapsulam parte de sua fé: “Nós somos lembretes vivos”; “Nós não os deixaremos esquecer”; “Nós esperaremos e vigiaremos e nos provaremos merecedores”. “Dessa vez não seremos esquecidos”; “Não vai demorar agora.”<sup>62</sup>

Na série, os membros da seita entregam um cartão em branco, dizendo que o propósito das pessoas estava contido ali, ou seja, no vazio. Em contraste, o cartão entregue pela seita, no livro, traz uma mensagem completamente oposta:

“Se você dissesse ‘olá’, eles [os Remanescentes Culpados] apenas devolviam um olhar vazio; mas, se fizesse uma pergunta mais direta ou significativa, eles entregavam um cartão de visitas, impresso de um lado com a seguinte mensagem: SOMOS MEMBROS DOS REMANESCENTES CULPADOS. FIZEMOS UM VOTO DE SILENCIO. ESTAMOS DIANTE DE VOCÊ COMO LEMBRANÇAS VIVAS DO PODER ABSOLUTO DE DEUS. SEU JULGAMENTO ESTÁ SOBRE NÓS. Em letras menores, no verso do cartão, havia um endereço de site para quem quisesse saber mais: [www.guiltyremnant.com](http://www.guiltyremnant.com)” (PERROTTA, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin’s Press, 2011, p. 9-10, tradução nossa).

---

<sup>62</sup> “We are living reminders”; “We won’t let them forget”; “We will wait and watch and prove ourselves worthy”; “This time we won’t be forgotten”; “It won’t be long now” (PERROTTA, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin’s Press, 2011, p. 189)

Os Remanescentes do livro de Perrotta acreditam que a Partida é o Arrebatamento, que Deus está de olho neles, que o julgamento final estar por vir e, por isso, precisam mudar a forma como existiam<sup>63</sup>; por isso precisam cortar os laços, adotar o branco e fumar ininterruptamente (pois não viverão o suficiente para desenvolverem câncer<sup>64</sup>). Tudo isso faz parte do plano de estarem prontos para serem arrebatados, para se juntarem a Deus. A morte entra, aqui, não como aniquilação, mas como sacrifício e, em última instância, como uma forma de acelerar o encontro com o divino. O martírio acontece, embora menos brutal do que o que é visto na série<sup>65</sup>, mas a motivação não é niilista; eles acreditam que estão agindo conforme a vontade de Deus.

Os Remanescentes Culpados da série, por outro lado, não parecem ver sentido na Partida Repentina e certamente não acreditam que o julgamento de Deus está esperando por eles. Para eles, não há Deus, não há propósito no mundo pós-Partida. A única solução, assim, é se retirarem da equação, acelerar o que para eles é inevitável, ou seja, o fim do mundo. Se recorrem ao suicídio e ao martírio, não é como forma de se unirem a divino, mas simplesmente de deixarem de existir; de encontrar alívio no “crepúsculo profundo do descanso”. A possibilidade de um evento como a Partida Repentina elimina, para os Remanescentes, a possibilidade de que haja algum sentido no mundo. Na segunda temporada, após ter internalizado Patti em seu subconsciente, Kevin tem um diálogo com a líder da seita (na alucinação de Kevin, Patti é a presidente dos Estados Unidos). O diálogo ajuda a explicar melhor a crença dos Remanescentes<sup>66</sup>:

“PATTI: Qual você acha que é a minha verdade?

KEVIN: Você quer destruir famílias.

<sup>63</sup> “The Jesus issue was a little confusing, Laurie had to admit that. She’d struggled with it herself before joining, puzzled by the way the G.R. seemed to embrace so many elements of Christian theology—the Rapture and Tribulation, of course, but also the inherent sinfulness of humanity, and the certainty of the Final Judgment—while completely ignoring the figure of Jesus himself. Generally speaking, they were much more focused on God the Father, the jealous Old Testament deity who demanded blind obedience and tested the loyalty of his followers in cruelly inventive ways.” (PERROTTA, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin’s Press, 2011, p. 195).

<sup>64</sup> “We’re not gonna live long enough to get cancer. The Bible says there’s just seven years of Tribulation after the Rapture.” (PERROTTA, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin’s Press, 2011, p. 12).

<sup>65</sup> No livro, os Remanescentes Culpados se martirizam atirando uns nos outros, provavelmente funcionando também como castigo por descumprimento das regras da seita. Laurie é obrigada a atirar em Meg, após estabelecer inadvertidamente um vínculo afetivo com ela. Laurie se recusa a assinar a amiga; Meg, vendida de vez para o grupo, atira em si mesma. Laurie é levada por uma van e nunca mais sabemos dela. Na série, o martírio ocorre de maneira mais brutal e dramática: Gladys é amarrada e apedrejada pelos próprios companheiros da seita. Embora ela concordasse, nos momentos finais ela clama, sem sucesso, pela vida.

<sup>66</sup> Pode-se argumentar que essa é a perspectiva de Kevin acerca dos Remanescentes, mas devemos lembrar que, mesmo que esse seja o caso, está em acordo com o que foi apresentado anteriormente sobre a seita.

PATTI: Anotem isso. Isso é absolutamente brilhante. Nossas pesquisas dizem que a nossa mensagem é confusa. Você acabou de resumir tudo. Eu quero destruir famílias. Outro dia, eu estava em Northboro, Iowa, e conheci um rapaz. Eu estava passando pela multidão, apertando mãos, e vi esse cara esperando por mim, com um bebê nos braços. E eu pensei: ‘Merda, agora vou ter que beijar essa coisa, porque é o que se faz quando se quer ser eleito.’ Então eu faço um biquinho, e sabe o que aquele rapaz faz? Ele me entrega o bebê e simplesmente vai embora. Ele me deu seu filho e desapareceu. A polícia não conseguiu encontrá-lo. Nenhuma esposa ou mãe apareceu para reclamar a criança. E agora esse bebê está em um orfanato, e ele vai ficar bem. Ele vai ficar bem. **Vai crescer e vai ter dificuldade em se apegar às pessoas, vai ter dificuldade em dar e receber amor. Mas, Kevin, isso não é mais uma dificuldade. É uma força. É um mecanismo de sobrevivência. Porque no dia 14 de outubro, o apego e o amor se tornaram extintos. Num instante, ficou cosmicamente, abundantemente claro que você pode perder qualquer pessoa, a qualquer momento.** Nossa caverna desmoronou, Kevin. Agora, podemos passar todo o nosso tempo revirando os escombros em busca de sinais de vida... Ou podemos nos transformar.”<sup>67</sup>

Enquanto a filosofia dos Remanescentes Culpados literários é primordialmente religiosa e, mais especificamente, escatológica, a encarnação televisiva é mais niilista. Se, no livro, eles coexistem sem conflitos sangrentos com outros moradores e outras seitas, na série, sua filosofia renovada representa de maneira mais nítida a antítese para a tese encarnada pelos moradores de Mapleton e, em parte, por Kevin: muitas pessoas querem seguir em frente, apoiando-se umas nas outras, como Kevin também pretende (embora não saiba como); em contrapartida, os Remanescentes querem garantir que isso não seja possível. Todas as suas ações a curto, médio e longo prazo são para impedir que outros possam seguir em frente. Esse debate entre seguir em frente e se entregar ao sofrimento, entre comunidade e solidão, é dramatizada ao longo de toda a série.

A segunda temporada muda o cenário de Mapleton, Nova York, para Jarden, Texas. A trama, a partir daqui, ultrapassa a história presente no livro original, sendo criação exclusiva da série, mas sob autoria colaborativa entre Damon Lindelof e o próprio Tom Perrotta.

Com uma nova e recém-estabelecida formação familiar, que inclui Nora, Jill e Lily, Kevin se muda para Jarden, Texas. Esta peculiar localização não sofrera nenhuma perda durante a Partida, o que fez com que parte da cidade se convertesse num parque nacional protegido chamado Miracle. A suposta santidade de Miracle atrai diversos visitantes e peregrinos de todo mundo. Os moradores se orgulham de viver ali, defendendo a ideia de um lugar poupadão por Deus. Na igreja da cidade, o coral canta:

“Corações partidos e vidas despedaçadas como destroços no chão

---

<sup>67</sup> *The Leftovers*, temporada 2, episódio 8, 31min.

As memórias daquelas pobres almas que se perderam, mas nunca foram encontradas  
 Eles balançaram os punhos e amaldiçoaram o céu exigindo explicação  
 Nenhuma resposta veio, nenhuma palavra calmante, apenas silêncio e frustração  
 Mas na cidade de Jarden, o sol brilhou - um milagre  
 A luz do amor se derramou, é um milagre  
 Nossos corações são puros, sabíamos com certeza, um milagre,  
**Que Deus poupará nossa cidade”<sup>68</sup>**

Os fiéis chegam a Miracle em caravanas, esperando encontrar salvação; compram *souvenirs*, camisas (Figura 28) e realizam visitas guiadas pelo local. Alguns esperam que água da cidade tenha poderes milagrosos ou possa salvá-los de uma nova Partida Repentina. Quando não conseguem acesso, acampam nas margens do parque, esperando uma oportunidade para entrar na terra santa.



Figura 28: O parque nacional Miracle é formado na cidade de Jarden, Texas, se tornando um lugar de peregrinação, devido ao fato de nenhuma Partida ter ocorrido no local. (*The Leftovers*, temporada 2, episódio 1).

Mesmo que *The Leftovers* nunca explique, de fato, a natureza da Partida Repentina, a série mergulha fundo nos elementos religiosos. O primeiro episódio da segunda temporada, que nos apresenta a Miracle, receberá o nome de *Axis mundi*, termo do latim utilizado para designar o eixo de ligação entre o Céu e a Terra.

O irônico disso tudo é que, caso a Partida Repentina seja, de fato, o Arrebatamento, Miracle não é um lugar escolhido ou pouparado por Deus; é, na verdade, um lugar como qualquer outro na série, abandonado por Deus, embora os moradores locais não pensem dessa forma. Essa ironia demonstra a crise de fé que a humanidade sofreu nesse cenário pós-Partida, conciliando inclusive crenças contraditórias, apegando-se a alguns princípios bíblicos, ao passo em que abandona outros.

<sup>68</sup> *The Leftovers*, temporada 2, episódio 1, 26min40s.

Quando pesquisadores do MIT oferecem 3 milhões de dólares pela casa de Nora em Mapleton, com o intuito de investigar a Partida Repentina, com base numa teoria baseada na geografia (sendo este o lugar de onde o marido e os filhos de Nora desapareceram), eles revelam a Nora a possibilidade de uma nova Partida acontecer. Desesperada, temendo perder mais alguém, Nora aceita a proposta e compra uma casa em Miracle, apostando na segurança que o lugar aparentemente oferece.

No entanto, as coisas em Miracle estão longe de proporcionar a Nora a estabilidade e a segurança que ela espera. Evie, filha de Erica e John Murphy, os novos vizinhos de Kevin e Nora, sai com duas amigas e as três garotas desaparecem. Na mesma noite, Nora acorda e não encontra Kevin em casa. Suspeitando de uma nova Partida Repentina, Nora desmaia. A vizinhança de Miracle é lançada no desespero; se Evie e as amigas foram levadas numa segunda Partida Repentina, isso significaria que a santidade do local poderia ser questionada e que os moradores não estariam a salvo, como pensavam.

Quando Kevin reaparece, Nora se tranquiliza, passando a descartar a possibilidade de outra Partida, porque ninguém além das meninas desapareceu. Ela acredita, então, que Evie e as amigas forjaram seu desaparecimento (o que acaba se confirmado mais tarde), embora os Murphy não acreditem que a filha seja capaz de algo do tipo. Nora baseia sua crença, em parte, na sua experiência trabalhando para o governo, no Departamento da Partida Repentina, onde investigava partidas fraudulentas. No entanto, também fica claro que, devido a seu passado, ela prefere se apegar à ideia de que a Partida fora um evento único. Numa conversa com Jill, ela argumenta a favor de sua teoria:

“JILL: Michael, o vizinho, disse que a irmã partiu.

NORA: Ela não partiu.

JILL: Como sabe disso?

NORA: Porque sei.

JILL: Como?

NORA: Antes de trabalhar dando benefícios da Partida, eles me colocaram no setor de reivindicações fraudulentas. As pessoas diziam que os parentes partiram para receberem dinheiro. Minha área era Partidas Secundárias. Entrevistei essa mulher. Ela e o marido passeavam com o cachorro todas as manhãs. Foi cerca de um ano e meio depois do dia 14 de outubro. Quando estavam saindo, o telefone tocou. Então ela voltou e atendeu. Falou uns 30 segundos e desligou.

Quando voltou para fora, lá estava o cachorro, a coleira caída no chão, e o marido havia sumido. A explicação lógica é que ele foi para onde 140 milhões de pessoas foram... Sumiu no ar. Encontrei o desgraçado em Porto Rico. Ele foi cuidadoso. Fez pequenos saques da conta deles por 6 meses para juntar dinheiro, escolheu o momento e fugiu.

JILL: Por quê?

NORA: Porque ele tinha o maior bode expiatório da história. **A Partida Repentina foi um evento único. O dilúvio aconteceu há 3 anos, em 14 de outubro, e a arca pegou todos os animais que precisava. Por que, em nome de Deus, seria preciso pegar mais?"**

Embora o argumento seja razoável, o apego da personagem a ele representa um mecanismo de defesa. Nora se recusa a aceitar a possibilidade de Miracle não ser o refúgio que ela deseja que seja. Porém, outro problema abalará sua segurança acerca da nova família. Kevin, após ter presenciado o suicídio de Patti Levin, a líder dos Remanescentes Culpados, começa a ter visões dela, como se Patti tivesse sido internalizada em sua psique. Patti personifica o instinto autodestrutivo de Kevin que, no fundo, talvez ainda deseje abandonar a família. Como se evidencia na linha de diálogo de Nora, o tema do abandono familiar e alienação permanece sendo um dos elementos temáticos da história e o arco de Kevin ainda segue permeado por ele.

Logo fica claro que Patti realmente representa e personifica a parte de Kevin que se sente seduzida pela filosofia dos Remanescentes Culpados. Na primeira temporada, Patti conseguira que Kevin admitisse para si mesmo seu impulso de abandonar a família. Embora ele lute contra isso, Patti é integrada em sua mente de tal maneira, que manifesta de vez esse impulso. O arco de Kevin, assim, segue com ele numa angustiante encruzilhada entre investir na família e fugir dela. Com Patti em seu subconsciente, as apostas se tornam ainda mais altas; Kevin começa a recorrer a condutas autolesivas, como asfixiar-se com saco plástico. Sua encruzilhada, por vezes, parece ser entre a vida e a morte, incorporando os impulsos suicidas dos Remanescentes Culpados.

Em *International Assassin*, após morrer e ir parar no “outro lado”, Kevin chega a um quarto de hotel<sup>69</sup> e precisa escolher entre algumas vestes (Figuta 29): seu uniforme policial, representando seu instinto heróico; as vestes brancas dos Remanescentes Culpados, simbolizando sua identificação com os impulsos niilistas e suicidas da seita;

<sup>69</sup> O pós-vida para onde Kevin vai é apresentado como um hotel, uma possível referência a *The Sopranos*. Durante uma experiência de quase-morte na temporada final, Tony Soprano vai parar num hotel que também funciona como uma espécie de purgatório ou alucinação.

um terno de assassino internacional, com o qual Kevin precisa “assassinar” Patti, a personificação da filosofia da seita em seu subconsciente; e uma batina, que representa a ideia de Kevin como uma espécie de messias ou profeta.



Figura 29: Numa experiência transcendental e simbólica, Kevin precisa escolher uma veste com que melhor se identifica. (*The Leftovers*, temporada 2, episódio 8).

Em sua jornada dantesca, Kevin comprehende que sua verdadeira vontade consiste em estar com Nora e Jill. Ele afoga o fantasma de Patti que vivia em sua mente e volta à vida com uma perspectiva renovada, com o objetivo de reaver sua família.

Enquanto isso, os Remanescentes Culpados invadem Miracle, levando mais uma cidade ao caos. No meio desse caos e, apesar dele, Kevin encontra, ao voltar à vida no final da segunda temporada, sua família esperando por ele (embora seus impulsos niilistas não tenham sido derrotados de maneira definitiva). Esse final otimista ecoa o encerramento do livro de Perrotta e da temporada de estreia da série. Lindelof credita essa cena a Perrotta:

Vai realmente parecer e soar igual — Kevin cambaleando pela cidade e voltando para casa —, mas, desta vez, é algo maior. E vou dar o crédito a quem merece: foi Tom quem sugeriu essa cena. [Ele disse:] “Se conseguirmos construir o final de modo que Kevin basicamente volte pra casa e a gente não tenha certeza se alguém vai estar lá desta vez, mas todos estejam lá, e o momento que ele tem com Nora seja exponencialmente maior do que antes, porque no ano passado era Nora, Jill, Kevin e o cachorro, e agora é todo mundo... se conseguirmos estruturar tudo dessa forma, então haverá uma sensação de completude.”<sup>70</sup> (Lindelof, 2015).

Na terceira temporada, o compromisso de Kevin e Nora um com o outro é novamente testado. Um grupo de cientistas procura Nora, prometendo a ela uma forma

---

<sup>70</sup> LINDELOF, Damon. *Damon Lindelof on ‘The Leftovers’ finale, feeling validated and season three*. The Hollywood Reporter, 07 dez. 2015. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/damon-lindelof-leftovers-finale-feeling-846253>. Acesso em: 9 set. 2025.

de reencontrar seus filhos, levados na Partida Repentina. Os cientistas alegam terem criado uma máquina capaz de transportar os interessados para onde os outros foram levados, sete anos antes. À primeira vista, Nora parece determinada a revelar o experimento como fraude, mas percebemos que parte dela está fadada a acreditar na possibilidade de recuperar os filhos.

Os sentimentos da personagem são demonstrados através de um paralelo com o ator Mark Linn-Baker, que interpreta, em *The Leftovers*, uma versão ficcional de si mesmo. Tendo sido o único do elenco regular da sitcom *Perfect Strangers*<sup>71</sup> a não ter sido levado na Partida Repentina e, tendo seu pedido de utilizar a máquina recusado, o ator passou a trabalhar para os cientistas, contatando possíveis interessados na possibilidade de ir para onde os entes queridos que partiram foram. Após ser contatada por Linn-Baker, Nora parece determinada a desmascarar a fraude dos cientistas, convencida de que a máquina, na verdade, estava incinerando os usuários:

“NORA: Você é casado, Mark?

MARK: Não mais. E você?

NORA: Estou num relacionamento sério.

MARK: Ah. Então acho que estou só perdendo meu tempo, né?

NORA: Sim, está. E eu acho que você pode ser suicida.

MARK: Quatro atores regulares na série. Três se foram. Um ficou. Eu. Você sabe quais eram as chances disso?

NORA: Uma em 128.000.

MARK: O que aconteceu foi arbitrário. Sem propósito. Não foi minha culpa. Eu não fiz nada pra merecer isso. Então, não, Nora — eu não quero me matar. Eu só quero tomar algum controle.”<sup>72</sup>

Nora sabe as chances com uma precisão matemática, justamente porque eram as mesmas chances de ela ter sido deixada para trás enquanto seu marido e seus dois filhos eram levados. No processo de revelar a fraude, Nora, que nunca se recuperara da perda, aparentemente acaba sendo convencida da veracidade da máquina e decide usá-la, embora nunca chegemos a ver a cena em si. No meio do processo, Nora começa a proferir um

<sup>71</sup> Mais uma marca da intertextualidade da série.

<sup>72</sup> *The Leftovers*, temporada 3, episódio 2, 23min40s.

grito, que pode ser interpretado como um pedido para interromper a “viagem”, mas um corte na cena nos impede de saber o que realmente aconteceu.

Kevin também tem seu próprio dilema a ser resolvido. Quando Matt Jamison começa a escrever um evangelho baseado em sua vida e em suas viagens transcedentais, a parte de Kevin que busca um propósito maior se sente atraída pela ideia. Em contrapartida, o vazio alimentado por Patti e os Remanescentes também o persegue. O relacionamento de Kevin e Nora é colocado a prova, quando ambos acabam por perseguir seus impulsos motivados pelo sofrimento e pela angústia.

No penúltimo episódio da série, Kevin, que fora para a Austrália atrás do pai, acaba sendo convencido por Kevin Sr. sobre um dilúvio que aconteceria no sétimo aniversário da Partida Repentina<sup>73</sup> e sobre o poder que o próprio Kevin teria para impedir esse apocalipse iminente. Em sua viagem final ao pós-vida, Kevin descobre que ele não possui papel algum a cumprir; descobre, ainda, que o que faz com que ele retorne àquela dimensão repetidamente é seu impulso covarde diante da vida e a fuga da possibilidade de ser feliz com Nora. No clímax da série, Kevin opta por acabar de vez seus instintos destrutivos e com essa dimensão transcendental para onde recorre quando eles o dominam. Em mais uma cena marcada por simbolismo (Figura 30), Kevin, de mãos dadas com Patti Levin, bombardeia o “purgatório”, escolhendo voltar à vida e lutar por Nora e por sua família.

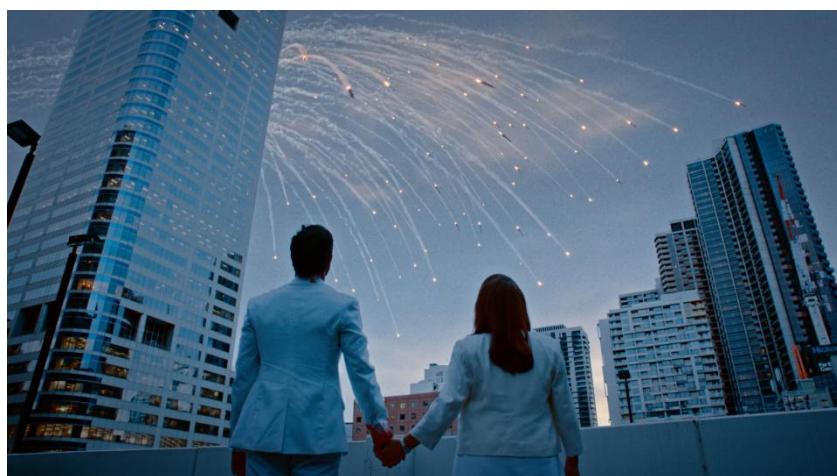


Figura 30: Kevin bombardeia a dimensão para onde foge quando é dominado por seus instintos niilistas. (*The Leftovers*, temporada 3, episódio 7).

---

<sup>73</sup> Isso se baseia na história bíblica envolvendo o Arrebatamento. Segundo a Bíblia, após Deus levar os que foram fiéis a Ele, um período de sete anos de Tribulação se seguiria, e, ao final desse período, ocorreria o Juízo Final. Os que se arrependeram seriam salvos e estariam aptos para o novo reinado divino que se estabeleceria, enquanto os pecadores pereceriam. A história de *The Leftovers* se passa justamente ao longo desses sete anos entre o Arrebatamento e o Juízo Final (embora esse último acabe por não acontecer, como descobrimos no episódio final da série, situado décadas no futuro).

Ao retornar à vida pela última vez, Kevin encontra o pai, no telhado, esperando por um apocalipse que nunca acontecera. A cena se comunica tematicamente com a cena que abre a temporada final da série; nela, uma família millerista<sup>74</sup> sobe no telhado para esperar por um dilúvio que nunca se concretiza. “E agora?”, pergunta um desanimado Kevin Sr. ao filho, no penúltimo episódio da série. Ambos se olham, desolados (Figura 31). E agora? O mundo não acabou. Não havia nenhum apocalipse a ser impedido, nenhuma missão messiânica que os dois devessem cumprir. Também não há Nora alguma para quem retornar. O que sobra? No universo melancólico de *The Leftovers*, a ausência de propósito maior e a perspectiva de sobreviver e seguir em frente geram mais perplexidade, angústia e sofrimento do que a possibilidade do fim do mundo.



Figura 31: Kevin se junta ao pai, que esperava por um apocalipse que não chega a acontecer. A cena representa a falta de propósito de ambos. (*The Leftovers*, temporada 3, episódio 7).

<sup>74</sup> Os Milleristas eram um movimento religioso do século XIX. Eram seguidores do pregador William Miller e acreditavam na iminente Segunda Vinda de Cristo por volta de 1843-1844.

Esse sentimento é embalado pela música que encerra o episódio, *The End of The World*, na voz de Patty Duke:

Why does the sun go on shining?  
 Why does the sea rush to shore?  
 Don't they know it's the end of the world?  
 'Cause you don't love me any more

Why do the birds go on singing?  
 Why do the stars glow above?  
 Don't they know it's the end of the world?  
 It ended when I lost your love

I wake up in the morning and I wonder  
 Why everything's the same as it was  
 I can't understand, no, I can't understand  
 How life goes on the way it does

Why does my heart go on beating?  
 Why do these eyes of mine cry?  
 Don't they know it's the end of the world?  
 It ended when you said goodbye.

Nesse ponto, a trama central de *The Leftovers*, envolvendo a Partida Repentina e o período que se seguiu a ela, praticamente se encerra, dando lugar à história de amor entre os dois relutantes amantes, Kevin e Nora, cuja relação fora complicada pelos sentimentos pós-Partida. O episódio final da série, *The Book of Nora*, mais parece um epílogo, focado no relacionamento dos dois, do que um encerramento para a trama central da Partida Repentina, revelando a humanidade por trás de toda a fantasia.

Um salto temporal revela que Kevin e Nora, por muito tempo, cederam ao sofrimento e à solidão, até que se reencontram, décadas mais tarde. Nora conta que utilizou a máquina, indo parar numa dimensão alternativa onde 98% da humanidade desaparecera. Lá, seu marido e seus filhos permaneceram, enquanto foi ela quem partiu. Sem lugar nessa realidade, ela decidira retornar.

“NORA: [...] Havia um homem e uma mulher lá. Foram gentis... e me contaram... O homem me disse que, sete anos antes, estava em um supermercado — e todos desapareceram, menos ele. A mulher me contou que perdeu o marido, as três filhas... e todos os seus oito netos. Foi então que eu entendi. Aqui, nós perdemos alguns. Mas lá... eles perderam todos nós. [...] Então, fui cumprir o que fui lá para fazer. Fui procurar os meus filhos. [...] As casas estavam tomadas pelo mato, mas os postes se acendiam à noite, o que me fez ter esperança de ainda estarem lá... na mesma casa onde os perdi. Ao chegar, fiquei atrás de uma árvore e esperei, com medo de bater à porta. Aí, depois de um tempo, a porta se abriu. Não os reconheci logo. Um garoto alto,

adolescente, de cabelo cacheado, e uma menina, de uns 11 anos. Eram os meus filhos. Aí meu marido saiu, estava com uma mulher. Ela era linda. Era linda e... estavam todos sorrindo. Eles estavam... felizes. E entendi que era um lugar... em que eles tiveram sorte. Num mundo cheio de órfãos, eles ainda tinham uns aos outros. E eu era um fantasma. Um fantasma que não pertencia àquele lugar. Foi então, Kevin, que mudei de ideia. E eu voltei. Voltei para cá. Eu pensei em você? Quis ligar para você? Quis ficar com você, Kevin? Claro que sim. Mas muito tempo se passou. Era... tarde demais. E eu sabia que... se eu lhe contasse o que houve... você nunca acreditaria em mim.

KEVIN: Eu acredito em você.

NORA: Acredita?

KEVIN: Por que não acreditaria? **Você está aqui.**

NORA: **Eu estou aqui.”**

Em vez de mostrar a jornada de Nora, a série opta por narrá-la através de um monólogo da personagem, carregado de emoção. O monólogo de Nora se comunica com a temática central da série, a necessidade de acreditar em algo para seguir em frente. Verdade ou não, o que Nora pede é que Kevin acredite nela. Ele acredita, ambos dão as mãos e a história se encerra, de maneira otimista, ressaltando o sentimento de presença e existência. Pela primeira vez na série, o estar-aqui aparece de maneira positiva, sem o fardo da angústia existencial que esse sentimento trazia até então na narrativa da série.



Figura 32: Kevin e Nora no final de *The Leftovers*, vencendo suas angústias e terminando a série juntos. (*The Leftovers*, temporada 3, episódio 7).

O processo de escrita do final de *The Leftovers* contribui tanto para nossa análise semiótica quanto para a análise acerca do caráter colaborativo da autoria televisiva. Embora assuma responsabilidade pela série, sendo a figura que mais aparece como representante da equipe criativa em entrevistas, Damon Lindelof faz questão de pontuar o aspecto colaborativo por trás da série.

Em entrevista a Alan Sepinwall, Lindelof destaca o pensamento em sua mente ao planejar as *season finales* da série, destacando que pretendia ecoar a conclusão do livro de Perrotta:

O ponto maior é: as pessoas podem ficar bem? A pergunta que eu acho que o livro do Tom fazia era: se a Partida acontecesse, seria possível se apegar a alguém novamente, sabendo que essa pessoa poderia sumir em um segundo? Você quer que a resposta seja sim, e eu acho que a resposta no final do romance do Tom é que sim. Lá está Nora, ela acabou de escrever uma carta para o Kevin dizendo: “Estou indo embora, eu te amo, Kevin, mas não posso ficar com você porque estou quebrada”, e então ela encontra um bebê na soleira da porta, pega-o no colo e diz: “Olha o que eu encontrei.” Esse é o romance do Tom dizendo: sim, as pessoas podem ficar bem de novo, se encontrarem o substituto certo. Eu só queria reafirmar essa mesma ideia repetidas vezes em cada final. (Lindelof, 2017).<sup>75</sup>

O *showrunner* também fala um pouco do processo de escrita do final. Ele conta que alguns pontos foram acordados numa reunião entre ele, Perrotta e outros roteiristas da série, Patrick Somerville, Nick Cuse e Tom Spezialy. Enquanto Lindelof pretendia mostrar a cena em que Nora utiliza a máquina e é transportada para a outra realidade, Tom se posicionou contra essa ideia:

O plano inicial [...] era realmente mostrar a Nora passando pelo processo e responder de forma definitiva à pergunta para onde os 2% foram, chegando a mostrar o universo “espelhado”. Embora todos os outros roteiristas estivessem de acordo, Tom Perrotta se opôs categoricamente a responder de maneira definitiva a essa questão, por sentir que era análogo ao mistério de para onde vamos quando morremos. Perrotta conseguiu convencer o resto da equipe a ficar do seu lado, e Patrick Somerville propôs que Nora contasse a alguém a história do “Outro Lugar” durante um chá, deixando para o público decidir se a história dela é verdadeira ou não. “Nora faz chá” então foi adicionado ao quadro branco. Quando toda a sala de roteiristas se

---

<sup>75</sup> LINDELOF, Damon. Entrevista concedida a Alan Sepinwall. *Damon Lindelof Explains ‘The Leftovers’ Finale. And Doesn’t*. Uproxx, 04 jun. 2017. Disponível em: <https://uproxx.com/sepinwall/the-leftovers-finale-damon-lindelof-recap-review/>

reuniu, o restante da temporada foi construído de trás para frente com o objetivo de chegar à cena de “Nora faz chá”. (Lindelof, 2017).<sup>76</sup>

Essa entrevista contribui para nossa discussão acerca do processo criativo na televisão. Podemos verificar, assim, a complexidade da autoria televisiva, que envolve tanto uma dimensão individual quanto uma dimensão coletiva. Neste capítulo, buscamos exemplificar os acordos e desacordos, as interações e tensões entre as instâncias individuais e colaborativas da autoria. Através de uma análise intermediática de alguns elementos estético-narrativos presentes no processo de adaptação do livro *The Leftovers* na série homônima, pudemos verificar que a autoria, na televisão, aparece menos como uma instância individual e personalista e mais como um processo coautoral, onde vozes distintas contribuem para a obra final. Assim, a sala de roteiristas, além de meramente representar o espaço físico onde a autoria acontece, surge, também, como entidade institucional criadora e produtora de sentido.

Nossa análise revela, ainda, que a autoria televisiva não é apenas compartilhada, mas também negociada. Mesmo emergindo como representante da série nos veículos midiáticos e no discurso dos espectadores, Lindelof não exerce poder absoluto sobre a série. Ele atua muito mais como um coordenador, mediador, e mesmo suas contribuições não são consideradas inquestionáveis. A obra, por fim, emerge de uma dialética criativa marcada por esses diálogos, tensões e negociações.

---

<sup>76</sup> LINDELOF, Damon. Entrevista concedida a Alan Sepinwall. *Damon Lindelof Explains ‘The Leftovers’ Finale. And Doesn’t*. Uproxx, 04 jun. 2017. Disponível em: <https://uproxx.com/sepinwall/the-leftovers-finale-damon-lindelof-recap-review/>

## Conclusão

Este trabalho nasceu do interesse de investigar se a ideia de autor, tão explorada, questionada e debatida nos estudos em literatura, artes, cinema e audiovisual, permanece relevante para compreender a criação artística, especialmente a televisiva. Sendo um meio constituído como ponto de encontro entre diferentes instâncias, sejam estas criativas e artísticas, ou industriais e comerciais, a televisão se apresenta como um produtivo objeto de estudo para se pensar o problema da autoria. As instâncias criativas e industriais se relacionam ora de maneira harmônica, ora atravessadas por tensões. As narrativas televisivas nascem desse jogo de relações, de forma que a validade e a relevância da autoria no meio televisual sejam constantemente questionadas.

Buscamos, neste trabalho, empreender uma investigação da autoria que fosse capaz de dar conta tanto dos aspectos individuais quanto dos aspectos colaborativos do processo criativo na televisão. Consideramos diferentes elementos autorais, partindo dos estudos em narrativa televisiva proporcionados por Mittell, 2015; Dunleavy, 2017; Picado & Jacob de Souza, 2018. Tendo em vista a análise poética sugerida por Picado e Souza (2018), que se baseiam na categoria do estilo como caminho heurístico para a investigação da autoria, observamos a recorrência temática entre diferentes obras criadas e desenvolvidas por Damon Lindelof. Em seu conjunto de séries, Lindelof constantemente explora temas existenciais envolvendo a angústia, o trauma coletivo, as crenças e outros mecanismos de defesa diante da existência, os debates entre ciência e religião, etc. Discutimos, através da obra de Lindelof, a possibilidade de reconhecer essas marcas como componentes de uma dimensão individual da autoria.

Em seguida, nos voltamos para a dimensão colaborativa do processo autoral. Através de uma análise pontual, direcionada ao processo criativo e adaptativo da série *The Leftovers*, investigamos como as contribuições individuais são conciliadas com o caráter colaborativo da autoria. A série, enquanto nosso principal objeto de estudo, cumpriu bem esse papel, tratando-se de uma adaptação televisiva que conta com a participação ativa do autor literário, Tom Perrotta, em parceria com Lindelof, um veterano da televisão. Dessa forma, buscamos examinar a parceria criativa entre Perrotta e Lindelof no desenvolvimento de *The Leftovers* enquanto adaptação televisiva, bem como as contribuições específicas de Lindelof no contexto mais amplo de sua obra.

O presente trabalho visou demonstrar, assim, que, embora a discussão acerca da autoria seja controversa e complexa, ela está longe de ser um conceito caído em desuso.

Esperamos, com isso, demonstrar como a autoria, em toda sua complexidade, permanece um conceito útil para se pensar a criação na televisão. Não é necessário pensá-la, porém, com ares meramente românticos, tendo em vista exclusivamente a aura individual inclusa na ideia do autor solitário. Embora alguns discursos industriais e espectoriais apontem para ideia do gênio trabalhando em solitude, o autor televisual raramente o é. Mais do que um único indivíduo, a autoria, na narrativa seriada televisiva, é melhor representada enquanto um processo de negociação constante entre estilos, vozes, visões de mundo e contribuições. Da mesma forma, a obra que resulta desse processo é menos o resultado de uma única mente e mais uma síntese dinâmica entre diferentes instâncias criativas. Buscamos, com isso, demonstrar como a autoria pode ser entendida como processo coletivo e colaborativo, mesmo quando figuras individuais, como Damon Lindelof, emergem como líderes representantes desse processo criativo.

A dimensão individual, no entanto, não precisa ser completamente eliminada da equação, como nossos capítulos iniciais buscaram evidenciar. A autoria, assim, pode comportar de maneira harmoniosa tanto aspectos individuais quanto coletivos. Compreender como essas diferentes instâncias se relacionam, de maneira a desenvolver o texto seriado em meio a toda a complexidade industrial e criativa compreendida na mídia televisiva, é um fecundo caminho epistemológico a ser adotado para se pensar o problema da autoria. Esperamos que essa perspectiva possa contribuir para estudos futuros em cinema, televisão e audiovisual em sua forma mais ampla, especialmente no tocante ao processo autoral e criativo.

Todavia, reconhecemos as limitações de nossa pesquisa. Em primeiro lugar, a natureza descritiva e analítica do estudo de caso faz como que nossas observações sejam pontuais e localizadas. O intuito, assim, foi menos generalizar o conceito de autoria televisiva e mais selecionar o conjunto de obras de um mesmo indivíduo reconhecido como autor, de maneira a ilustrar, através do estudo de caso, como a dimensão individual e a dimensão colaborativa se relacionam, se complementam e se tensionam. Com isso, pudemos observar um exemplo de processo autoral entre diversas outras possibilidades que poderiam ocorrer. O mesmo que destacamos, anteriormente, em relação ao processo criativo por trás da série *Breaking Bad*, poderia se aplicar ao que analisamos: o modelo aqui descrito está longe de representar de maneira totalizante e exaustiva a complexidade envolvida no processo autoral televisivo. Não pretendemos, através de nosso estudo de caso, descrever de maneira global como acontece a autoria na televisão, mas sim, através

de nosso holofote lançado às obras de Lindelof, delinear um caminho de observação possível.

Se isso, para o presente trabalho, constitui uma limitação, para pesquisas ulteriores, proporciona uma gama de possibilidades, podendo expandir a investigação para outros criadores e séries, bem como aprofundando a questão para englobar aspectos relacionados aos diferentes contextos nacionais, industriais e midiáticos. Embora tenhamos citado algumas dessas diferenças, não as exploramos a fundo. Nossa estudo de caso explorou com mais densidade a série *The Leftovers*, situada especificamente no contexto da televisão fechada por assinatura; a HBO, emissora que serve de lar à produção, é caracterizada por proporcionar uma considerável liberdade criativa a seus autores. Uma possibilidade, assim, residiria em analisar como as dimensões individuais e coletivas da autoria se comportam e interagem em outros canais por assinatura ou em diferentes contextos industriais, como na televisão aberta ou no *streaming*.

Outros conceitos que mencionamos e pouco exploramos foram as diferentes abordagens à autoria propostas por Mittell (2015). Embora tenhamos trazido exemplos, em nosso capítulo introdutório, de como a autoria, enquanto discurso, é promovida pelas emissoras e abraçada pelos telespectadores, nossa pesquisa, pela necessidade de um recorte metodológico, caracterizou-se muito mais como uma análise estética, temática e semiótica da autoria do que como uma abordagem ampla e multifacetada do assunto. As dimensões discursivas e receptivas da autoria são, portanto, caminhos possíveis a serem traçados a partir daqui.

Apesar dessas limitações, acreditamos que nosso trabalho contribui para os estudos acerca da televisão, especialmente como meio de comunicação. As séries de televisão estão cada vez mais difundidas e ocupam, hoje, um papel significativo na formação cultural e na promoção de imaginários socioculturais, podendo-se argumentar que elas ocupam um lugar análogo a outras mídias e objetos artísticos, como a literatura, a música e o cinema. Analisar a autoria pode contribuir, assim, para compreender como discursos e narrativas são criados, consumidos, compartilhados e legitimados.

Antes disso, no entanto, as séries de televisão constituem, em si mesmas, objetos artísticos dignos da análise sensível. Esperamos, através deste trabalho, contribuir para a crescente valorização estética e artística das obras televisuais.

Retomando, por fim, a temática filosófica e existencial, esperamos que nossa análise possa contribuir, ainda, para a consideração dos filmes e séries como fontes de reflexão filosófica. Apesar de a dimensão estética constituir um fim em si mesma, é

possível desencadear, a partir de obras cinematográficas e televisivas, uma reflexão sobre o ser humano, sobre o mundo e sobre a própria vida. Nas narrativas que analisamos aqui, a busca por sentido existencial esteve presente de maneira recorrente, bem como a angústia que essa busca pode gerar. Ora, a arte é um dos sintomas dessa mesma angústia, mas também pode ser, felizmente, a chave e a resposta para ela.

**Referências Bibliográficas:**

- AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Roteiro de Murilo Hauser e Heitor Lorega. Brasil: Globoplay, 2024.
- A Man Called Otto. Direção de Marc Forster. Roteiro de David Magee. Título original: *A Man Called Otto*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2022.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, 2006.
- BALL, Alan. An Alan Ball postmortem. [Entrevista concedida a] Heather Havrilesky. Salon, 2005. Disponível em: [https://www.salon.com/2005/08/20/alan\\_ball/](https://www.salon.com/2005/08/20/alan_ball/)
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORDWELL, David. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria**. In: RAMOS,
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Editora Record, 2019.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Livros do Brasil, 1961.
- CHATMAN, Seymour. **Reading narrative fiction**. 1993.
- DE SOUZA, Enéas. **Os filmes pensam o mundo**. Editora da PUCRS, 2022.
- DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. Divina Comédia. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUNLEAVY, Trisha. **Complex serial drama and multiplatform television**. Routledge, 2017.
- ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão** (Obras completas, vol. 17). São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido; ensaios semióticos**. Petrópolis, Vozes, 1975.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Desire in language: A semiotic approach to literature and art**. Columbia UP, 1980.
- LINDELOF, Damon. *The Leftovers | I Remember: A Season One Conversation with Damon Lindelof and Tom Perrotta*. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5PQXwKQD08>. Acesso em: 3 set. 2025
- LINDELOF, Damon. *Damon Lindelof on 'The Leftovers' finale, feeling validated and season three*. The Hollywood Reporter, 07 dez. 2015. Disponível em:

<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/damon-lindelof-leftovers-finale-feeling-846253>. Acesso em: 9 set. 2025.

LINDELOF, Damon. Entrevista concedida a Alan Sepinwall. *Damon Lindelof Explains 'The Leftovers' Finale. And Doesn't*. Uproxx, 04 jun. 2017. Disponível em: <https://uproxx.com/sepinwall/the-leftovers-finale-damon-lindelof-recap-review/>

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Matrizes, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. nYU Press, 2015.

PAPILLON. Direção: Franklin J. Schaffner. Roteiro: Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr. EUA: Paramount Pictures, 1973. Filme.

PERROTTA, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin's Press, 2011.

PICADO, Benjamim; de SOUZA, Maria Carmem Jacob. "Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva." *Matrizes* 12, no. 2, 2018. p. 53-77.

REINA, Alessandro. Teorias do Cinema. **Curitiba: Intersaber**, 2019.

REYNOLDS, Jack. **Understanding existentialism**. Routledge, 2014.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**.. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEPINWALL, Alan. **The revolution was televised: The cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever**. Simon and Schuster, 2013.

SIX Feet Under [Seriado]. Criação: Alan Ball. Estados Unidos: HBO, 2001. Disponível em: HBO Max.

SMITH, Anthony N. **Economic Specificity in Narrative Design: The Business of Television Drama Storytelling**. in: *Storytelling Industries: Narrative Production in the 21st Century*, 2018. p. 51-131.

THE Leftovers [Seriado]. Criação: Damon Lindelof; Tom Perrota. Estados Unidos: HBO, 2014. Disponível em: HBO Max.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Harvard University Press, 2003.