

PADRÕES FORMAIS E ATMOSFERA NO CANAL *HALLMARK*: UMA ANÁLISE DO SERIADO *CHESAPEAKE SHORES*

Pedro Barata GOMES, (PUC-Rio)¹
Wanderley ANCHIETA, (PPGCOM-UFF)²

Resumo: O artigo comentará sobre como a forma fílmica, noção apresentada por David Bordwell, pode estruturar uma atmosfera específica numa obra de ficção seriada. Analisaremos uma série do canal *Hallmark*, intitulada *Chesapeake Shores*, partindo de pressupostos teóricos que balizam a relação de como os seriados manejam sua apreensão através de uma forma que presume um conjunto de respostas emocionais específicas.

Palavras-chave: atmosfera; forma fílmica; ficção seriada; leitor modelo.

Abstract: The article will comment on how the film form, concept given by David Bordwell, can structure a specific atmosphere in a work of serial fiction. We will analyze *Chesapeake Shores*, a serie of the *Hallmark* channel, heading from theoretical assumptions that mark the relation of how series handle their apprehension through a form that presumes a set of specific emotional responses.

Keywords: atmosphere; filmic form; serial fiction; model reader.

INTRODUÇÃO

Joyce Clyde Hall (1891-1982) ainda frequentava a escola em Norfolk, Condado de Madison, no estado de Nebraska, quando teve uma ideia para um negócio. Reuniu suas economias com seus dois irmãos, Rollie e William, e, juntos, fundaram a *Norfolk Postcard Company*. Eles importavam cartões-postais e, depois, os vendiam para lojas da cidade. Os negócios, porém, não decolaram. Em 1910, Joyce resolve abandonar os estudos e partir de trem, com apenas duas caixas de sapato cheias de cartões-postais, para Kansas City, no estado de Missouri. Ele anunciava seus produtos na rua e, pouco tempo depois, já viajava para outras cidades do estado. Não demoraria muito para Rollie se juntar a ele e ser aberta a loja *Hall Brothers Inc.*, nome pelo qual o *Hallmark* foi conhecido até 1954. No entanto, em 1915, um incêndio termina por destruir a loja e deixar os irmãos Hall com uma dívida de 17.000 dólares. Para contornar a situação eles

¹ Pós-Graduado em Roteiro para Cinema, TV e Novas Mídias e Graduado em Comunicação Social com especialização em Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas sobre a forma fílmica e seus elementos estilísticos e narrativos. E-mail: pedro.barata1987@yahoo.com.br.

² Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Desenvolve pesquisas sobre visualidade e atenção narrativa, cores e atmosferas em *games* e no audiovisual. E-mail: wya@outlook.com.

decidem pegar dinheiro emprestado, adquirir uma máquina de gravura e começar a produzir os seus próprios cartões-postais. Nasceram os cartões-postais *Hallmark*.

Na véspera do natal de 1951, a empresa estrearia, no canal NBC, o *Hallmark Hall of Fame*, a mais duradoura série para o horário nobre da história da TV³, com o filme *Amahl and the Night Visitors*. Desde esse período até o presente o *Hallmark* produz uma programação que “lida com os valores nucleares da franquia: família e relacionamentos”⁴. O canal a cabo *Hallmark*, porém, só entrou em operação em sua encarnação atual em cinco de agosto de 2001. A programação do canal foi resumida pelo produtor Brad Krevoy da seguinte maneira: “Seus filmes são tão confortantes quanto [...] é possível. Você pode pegar um cobertor, degustar uma taça de vinho, sabendo que o filme terá um final feliz”⁵. Nesse sentido há de se questionar: haveria uma forma específica que arranje as estruturas das produções do canal e as molde numa atmosfera distintiva, reconhecível?

Obras audiovisuais oferecem uma experiência estruturada por uma forma. No caso de uma obra fílmica, a forma pode ser compreendida como o sistema geral de relações que são percebidas entre os diversos elementos do filme como um todo (BORDWELL, 2013). A compreensão da obra por parte do público está atrelada ao reconhecimento desses elementos e de suas interações entre si. O espectador deve aceitar participar da atividade proposta: se mover pelos caminhos abertos pelo autor, relacionar os elementos narrativos e estilísticos, ou seja, a maneira como a história é enunciada e a maneira com que são operadas as várias técnicas cinematográficas. Posto que “mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto. [...] qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante” (AUMONT, 2009, p. 90). Dessa maneira, cabe ao espectador ajustar suas expectativas, ao longo do percurso, enquanto busca atribuir uma unidade geral à obra artística, do padrão regente das relações entre os elementos que compõem a forma.

³ Conferir em: < <http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-malanga-hallmark-success-20180109-story.html> >.

⁴ Disponível em < <https://www.csmonitor.com/2001/0202/p18s1.html> >. Tradução nossa.

⁵ Disponível em < <https://www.businessinsider.com/hallmark-channel-christmas-movies-with-lacy-chabert-candace-cameron-bure-2017-10> >. Tradução nossa.

Estabelecido o caráter da forma como uma espécie de *layout* ou “planta arquitetônica” do produto audiovisual, se dão por constatadas a relevância e a pertinência de sua investigação. Afinal, compreender os padrões formais de uma obra audiovisual é compreender o modo como qual sua estrutura se organiza tendo em vista a formulação de uma resposta emocional específica de sua audiência.

Dessa maneira, o eixo desta investigação será orientado por *Chesapeake shores*, série do canal *Hallmark*. Nela encontraremos desenvolvimentos que, num primeiro momento, parecem contrariar a fala do produtor do canal. Mostraremos como sua forma age sobre a atmosfera geral para neutralizar qualquer ênfase da história que recaia sobre a negatividade.

Em *Chesapeake Shores*, Abby O’Brien Winters (Meghan Ory), uma atarefada mulher de negócios de Nova Iorque, retorna ao pacato lugar onde cresceu quando sua irmã a chama, desesperada, pedindo para que ela a ajude com a pousada que deseja abrir. Recém-divorciada e tendo que criar duas filhas pequenas, seu retorno para a cidade de *Chesapeake Shores* irá trazer à tona uma série de feridas familiares do passado, ainda não cicatrizadas.

A partir da proposta do canal *Hallmark* de levar ao espectador uma atmosfera particular, “aconchegante”, será feita a análise da forma dessa série com o objetivo de mapear possíveis padrões. Para realizar tal empreitada serão utilizados cinco princípios da forma fílmica propostos por Bordwell: a função; a similaridade e a repetição; a diferença e a variação; o desenvolvimento; e a unidade/não unidade. Além desses conceitos será empregada a ideia de mobiliários narrativos, forjada por Umberto Eco. Através desses princípios se dará acesso ao “projeto arquitetônico” do seriado *Chesapeake Shores* e, portanto, aos padrões formais que o opera. Seria este padrão capaz de moldar uma atmosfera específica? Em especial, aquela pretendida pelo canal?

FORMA FÍLMICA, NARRATOLOGIA E ATMOSFERAS

“A produção de um objeto –uma obra de arte, por exemplo–, por um ser humano, sempre procede de uma intenção [...]” (GENETTE, 1999, p. 9, tradução nossa), ou seja, na análise de uma obra audiovisual se deve partir do princípio de que cada elemento nela presente foi posicionado a fim de um efeito. E tal gestação formula,

portanto, por parte da audiência, uma série de expectativas formais. A existência de uma forma reforça a sensação de que tudo possui um devido lugar, pois um filme ou série de TV regulam um conjunto de leis próprias, cuja função será conectar os elementos de seu sistema. A manipulação formal de nossas expectativas será trabalhada de acordo com os objetivos do autor da obra: o suspense criado por uma elipse causa a ansiedade pela elucidação daquilo que é deixado em suspenso; a surpresa é produto de uma expectativa traída; e a curiosidade é ativada quando somos instados a arriscarmos suposições sobre o que teria ocorrido antes de determinado ponto mostrado na tela. A cultura tem papel importante na absorção da forma, posto que é nas experiências passadas que a percepção se delinea e enriquece. Mas essas experiências “não são as da vida cotidiana e sim encontros anteriores com obras que apresentam convenções semelhantes” (BORDWELL, 2013, p. 117). Toda essa engenharia somente surte o efeito esperado quando um leitor modelo, conceito de Umberto Eco, possui um repertório que o habilite a responder a essas expectativas, a seguir essas pistas.

A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos (narrativos); e a disposição intelectual desse leitor [...] é determinada somente pelo tipo de passos interpretativos que a voz lhe pede para dar olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças. Da mesma forma, o autor não passa de uma estratégia textual⁶ que é capaz de estabelecer correlações semânticas (ECO, 2009, p. 31).

A forma filmica, enquanto atividade narrativa, exige uma espécie de cooperação específica daquele que a experimenta. Assim, não há receita infalível – a manipulação formal pode meramente não cooptar o leitor/espectador em nenhum grau ou num grau pequeno demais para que os efeitos do suspense, surpresa ou curiosidade se efetuem. O que podemos afirmar é que a emoção que o espectador de um filme sente deriva do total de relações que ele consegue apreender da obra. Quanto mais relações formais forem percebidas, mais rica e complexa se torna sua conexão com a narrativa: ele deixa de se conectar com as atmosferas num nível perceptual puro e passa a vivenciar as mesmas enquanto um amálgama entre sensações e reflexão.

⁶ Nomeado por Eco de autor modelo.

As atmosferas são descritas pela professora portuguesa Inês Mendes Gil como “um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa” (GIL, 2005, p. 141-2). Ela desenvolve esse raciocínio trazendo para sua reflexão o conceito de *stimmung*, que seria “um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das ‘coisas’ do mundo” (ibid.). A atmosfera seria uma resposta subjetiva do ser humano a certos elementos do seu espaço exterior. Já o psiquiatra Ludwig Binswanger a define como concebida “a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço, acabando por caracterizar a sua relação com o mundo” (apud GIL, 2005, p. 142). O estado interior de um indivíduo seria o catalisador de uma atmosfera a se manifestar ao seu redor. Como essas meditações se relacionam com a construção do espaço cinematográfico?

David Bordwell, em um artigo escrito para o seu *blog*⁷, afirma haver duas maneiras de trabalhar com teoria fílmica. A primeira é analisar um campo de estudo (história, filosofia, psicologia etc.) e perguntar: o que ele pode dizer sobre os filmes? Pode-se, por exemplo, olhar para a psicanálise como um todo e reunir as ideias que parecem ter relevância para o estudo do cinema. A segunda abordagem é avaliar de perto um fenômeno fílmico e perguntar: qual é a melhor maneira de compreender este aspecto dos filmes? A meditação sobre um objeto específico pode levar a campos adjacentes de investigação como forma de auxílio. No primeiro caso, o analista parte do geral e passa para questões particulares. No segundo, ele parte de indagações específicas e passa para uma exploração de ideias e informações mais amplas que possam lançar luz sobre o objeto de análise. Passa-se de problemas concretos para quadros explanatórios mais abrangentes. O fenômeno comentado neste artigo é a atmosfera fílmica conforme sua aplicação concreta em *Chesapeake Shores*, ou seja, partimos da segunda abordagem proposta por Bordwell.

Uma das linhas conceituais a serem seguidas de maneira a tentar compreender o objeto de análise é a dos “mundos mobiliados” de Umberto Eco. Essa ideia começou a ser trabalhada por Eco em 1984. Os mundos mobiliados fazem com que os “fãs possam citar personagens e episódios como se eles fossem parte das crenças de uma seita, de um mundo privado, um mundo sobre o qual se pode brincar de jogos de quebra-cabeça ou

⁷ Bordwell, D. Minding movies. Winsconsin-Madison, 5 mar. 2008.

concursos de curiosidades” (ECO, 1985, p. 3, tradução nossa). O autor prossegue afirmando que “seus adeptos reconhecem uns aos outros através de uma competência comum” (ibid., p. 3). O que está sendo discutido pelo teórico italiano é a formação de uma narrativa *cult*, ou seja, livros e filmes capazes de congregarem um público de fãs. Atenta-se sobre uma *série de elementos* capazes de fornecer *pistas ao espectador* com a função de remetê-lo para o que Eco denomina “arquétipos intertextuais”. Estruturas intertextuais são “situações estereotipadas oriundas de tradições textuais anteriores e registradas por nossa enciclopédia” (ibid., p. 5). Como exemplos há o duelo entre o xerife e o vilão ou a situação em que o herói luta contra o vilão e sai vitorioso do conflito (ibid., p. 5). Os arquétipos atuam como bases de dados para a representação de situações estereotipadas como jantar em um restaurante ou caminhar até uma estação de trem, ou seja, uma sequência de ações que são mais ou menos codificadas por nossas competências comuns. Arquétipos intertextuais indicam situações narrativas recorrentes que são utilizadas por inúmeros textos. Como resultado o receptor terá uma intensa emoção seguida de um *déjà vu* que fará com que ele queira ter novamente essa experiência narrativa (ibid., p. 5). Mas como os mundos mobiliados e os arquétipos textuais se relacionariam com a noção de atmosfera fílmica? Haveria uma articulação formal específica passível de trabalhar com esses conceitos com o objetivo de que essa comoção e *déjà vu* estejam a serviço de uma atmosfera particular?

Bordwell irá trabalhar com o que a psicologia chama de “efeito das primeiras impressões”, ou seja, “a primeira vez que encontramos um personagem em uma narrativa, tendemos a formar um julgamento imediato, razoavelmente fixo sobre que tipo de pessoa ele ou ela é” (BORDWELL, 2008, tradução nossa). O realizador está ciente, mesmo que intuitivamente, desse referencial teórico. Assim como ele está do “erro fundamental de atribuição”, que significa “atribuir o comportamento da personagem a traços de seu caráter ao invés de levar em consideração fatores contextuais” (BORDWELL, 2008, tradução nossa). Esses são apenas dois exemplos da abordagem cognitivista para a compreensão das estratégias narrativas. O quão relevante seria a presunção dessas respostas automáticas do espectador quando levamos em conta a confecção de uma atmosfera fílmica?

Seguiremos pelos cinco princípios gerais do sistema formal de um filme definidos por Bordwell. “O que esse elemento está fazendo aqui?” ou “como ele

direciona a nossa reação?” (BORDWELL, 2013, p. 128) são perguntas que irão nos revelar a “função” de um elemento dentro de uma narrativa audiovisual, sua motivação. Há sempre uma razão, uma justificativa para que determinado elemento esteja onde está. A motivação trata de “qualquer elemento do filme que seja justificado pelo espectador de alguma forma” (BORDWELL, 2008, tradução nossa). Um exemplo é a música *Somewhere over the rainbow* cantada pela personagem Dorothy. “A canção estabelece seu desejo de sair de casa, sua referência ao arco-íris prenuncia sua jornada pelo ar até o mundo colorido de Oz, e assim por diante” (BORDWELL, 2013, p. 128).

Um outro princípio é a “similaridade e a repetição”. O termo “motivo” denomina “qualquer elemento significativo repetido num filme” (BORDWELL, 2013, p. 128) e este motivo “pode ser um objeto, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personagem” (ibid., p. 129). A repetição é fundamental para a compreensão de uma narrativa fílmica. De maneira resumida, é vital sermos “capazes de recordar e identificar personagens e cenários a cada reaparição” (ibid., p. 129). A “similaridade” atua por meio de “paralelismos”, “processo através do qual o filme orienta o espectador a comparar dois ou mais elementos distintos, realçando alguma similaridade” (ibid., p. 129). No filme “O mágico de Oz, devemos ver as similaridades entre os três lavradores do Kansas e o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde” (ibid., p. 129).

O princípio da “diferença e variação” evita que os filmes sejam entediantes. Não se trata apenas de personagens e cenários diferentes, mas os próprios “motivos” não aparecem de maneira idêntica ao longo da narrativa. Os três trabalhadores do Kansas não são cópias perfeitas do Espantalho, do Homem de Lata e do Leão Covarde, são apenas similares. As diferenças podem servir, por exemplo, para colocar em oposição as cores entre cenários. O Kansas é mostrado em preto e branco com o intuito de destacá-lo como uma terra desoladora enquanto Oz é extremamente colorido de modo a identificá-lo como a terra dos sonhos. É importante destacar que “repetição e variação são dois lados da mesma moeda” (ibid., p. 134). Deve-se localizar motivos e distinguir as transformações pelas quais eles passam, identificar paralelismos, como por exemplo a repetição, além de atentar para as variações mais importantes.

Outro princípio discernido por Bordwell é o “desenvolvimento”. Trata-se da padronização de elementos distintos e similares. O desenvolvimento formal é “como uma progressão que se move do começo, passando pelo meio até o fim” (ibid., p. 135).

Grande parte dos filmes possui diversos padrões de desenvolvimento. Em *O mágico de Oz* há, pelo menos, dois “motivos” atuando como princípios de desenvolvimento. Um deles é a “viagem”: Dorothy sai do Kansas e vai para Oz e, depois, retorna ao Kansas. Outro é o “mistério”: inicia-se com a pergunta sobre quem é o mágico de Oz? Há, então, várias tentativas de responder à pergunta e, no fim, a pergunta é respondida: o mágico não passava de um impostor.

O último princípio é a “unidade/não unidade”. Ter unidade, basicamente, significa dizer que “todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas” (BORDWELL, 2008). A unidade proporciona ao espectador completude e realização. Quase nenhum filme, porém, “é tão bem amarrado que não deixe nenhuma explicação em suspenso” (BORDWELL, 2008). É tudo uma questão de gradação.

Os principais responsáveis pela criação de uma atmosfera cinematográfica nas produções do canal *Hallmark* são certos elementos formais que atuam de maneira a “mobilier” os mundos narrativo, gerando atmosferas “aconchegantes”. Aplicando o método proposto por Bordwell será possível identificar alguns desses elementos em seu funcionamento ao longo da trama. Enfim, se faz necessária uma disposição específica desses elementos (personagens, paisagens, objetos de cena) para que o mundo narrado passe a ter uma certa verossimilhança que atue como gatilho de uma sensação particular no leitor modelo.

Leitor modelo esse que está a par da tradição da marca *Hallmark* e sua utilização de atores recorrentes nos produtos do canal, ademais dos programas especiais em que os intérpretes apresentam as suas próprias produções, os quais ajudam a potencializar as atmosferas de suas narrativas. Esses fatores atuam como pistas para que o espectador possa presumir o que ele irá encontrar nos filmes e séries da emissora, mantendo assim o padrão formal dessas narrativas.

METODOLOGIA

O método de Bordwell acarreta uma infinidade de questões possíveis que ambientam a análise agrupada entre os cinco princípios formais filmicos mais gerais. Partindo de sua divisão, poderíamos formular inúmeras indagações, tais quais: 1 –

Quais são as funções dos elementos da série na forma geral?; como cada elemento é motivado?; 2 – existem elementos ou padrões repetidos durante a série? se sim, como e em que pontos? existem motivos e paralelismos que nos fazem comparar elementos?; 3 – como esses elementos são contrastados e diferenciados uns dos outros? como os elementos diferentes são postos em oposição uns aos outros?; 4 – quais princípios de progressão ou desenvolvimento estão em funcionamento na forma geral da série? mais especificamente, uma comparação entre o começo e o fim da história revela algo sobre sua forma geral?; 5- qual o grau de unidade presente na forma geral da série? a não unidade dos elementos está subordinada a uma unidade geral ou a falta de unidade é dominante?

Evidente que seria pouco econômico nos debruçar sobre todas essas nuances num trabalho formatado enquanto artigo, incluso o fato de que essas partes precisariam ser pensadas também em sua intrincada relação com a tradição da marca *Hallmark*. Portanto, em virtude do sintético, comentaremos sobre como o desenvolvimento de um personagem secundário, Kevin O'Brien (Brendan Penny), pontua, na trama de *Chesapeake Shores*, o prenúncio de eventos negativos, que carregam consigo similaridades e diferenças em relação ao início quase idílico do seriado. Ao mesmo tempo, trataremos de como a atmosfera forçosamente “agradável” acaba por anular ou enfraquecer tal pretensa negatividade.

PADRÕES FORMAIS EM *CHESAPEAKE SHORES*

No início do segundo episódio da primeira temporada, intitulado *Home to Roost, Part One*⁸, a prole da família O'Brien se reúne sob a luz do luar, abrigados pelo calor da fogueira onde eles cozinham machimelos. Portanto, Bree Elizabeth (Emilie Ullerup), Connor (Andrew Francis), Kevin, Jess (Laci J. Mailey) e Abby comemoram a melhora da avó – que, antes, havia tido um mal súbito e ido ao hospital – e conversam sobre a vida num entremeio de muitos sorrisos, brindes, numa sequência acompanhada da melosa música *Bubbly* da cantora Colbie Caillat. Em geral, o princípio de similaridade dita, conforme supracitado, um *motivo* ou tema que se repete ao longo da história. Aqui, se trata dos dramas familiares pequeno-burgueses – desde a guarda dos filhos de Abby,

⁸ De volta para ficar, parte um. Em tradução nossa.

a doença da avó, problemas para conseguir financiamento ao abrir um negócio, etc. Tais são os motes que reaparecem em constância na série, sob diversas formas nos episódios, cujas aparições sempre se concretizam em imagens fortemente iluminadas, se dia, ou ambientes *meticulosamente* iluminados, se noite, conforme a figura 01 abaixo:



Figura 1 – Os filhos da família O’Brien, com a protagonista Abby (ao centro) e Kevin (à esquerda).
Fonte: Episódio 2, *Home to roost, part one*.

As sequências são inundadas de músicas melódicas e românticas, empregadas, no extra diegético, para enfatizar a sensação geral de que “tudo terminará bem”. A juntada de todos esses elementos, de um som e imagem agradáveis – os *establishing shots*⁹ da cidade se assemelham à publicidade de viagem –, de interpretações costumeiramente pouco carregadas, etc., são as pistas que compreendem o padrão formal da obra. Esse padrão se repete, ou seja, ocorre de forma similar, ao longo do desenvolvimento da série e ele aponta para disposição dos ânimos em direção a uma atmosfera geral de confortos, certezas e tranquilidades.

Apesar do tom praticamente idílico no qual a história tem início e que se mantém em similaridade pelo transcorrer dos episódios, há ocorrência de fraturas nessa linearidade. Nas cenas da disputa de Abby com o ex-marido pela guarda das filhas, por exemplo, há um quê de tensão que incorre contrariamente à sensação cândida geral – a mesma citada na introdução, que o produtor Brad Krevoy nomeou de *reconfortante*.

⁹ Termo da linguagem fílmica que se refere aos cortes entre uma cena e outra, preenchidos com uma imagem ampla do lugar onde a ação ocorrerá.

Não obstante, a força dramática é *diminuída* em comparação com a profusa quantidade de elementos *atenuadores*: a trilha tranquila, os cortes espaçados que promovem respiros aos espectadores, etc. Essas pequenas fraturas, no entanto, correspondem ao que Bordwell nomeia de diferença. Ela é a força que impulsiona o desenvolvimento da história para direções que mantenham o espectador/leitor atento e interessado.

Por exemplo, Kevin é membro das forças armadas dos EUA – notem seu uniforme militar na figura 1. Ele retorna brevemente para visitar sua família no episódio dois e então volta para a ativa. No episódio quatro, intitulado *We're Not Losing a Son...* (*nós não estamos perdendo um filho...*, em tradução nossa), Mick O'Brien (Treat Williams), o patriarca, recebe uma ligação na qual é informado que Kevin se encontra desaparecido. Numa série marcada por outros padrões, com uma atmosfera densa e triste, poderíamos crer *de fato* na morte de Kevin ou, quiçá, num retorno com profundas feridas físicas e/ou psicológicas. Ocorre que o leitor modelo de Eco é aquele que segue as pistas deixadas pela obra e deles *infere* possibilidades que se encaixem, ou seja façam sentido e tenham coerência, dentro dos padrões formais propostos.



Figura 2 – Kevin retornando ferido da guerra. Fonte: Episódio 6, *Georgia on my mind*.

As respostas emocionais dos espectadores, enquanto consomem o seriado, devem se adequar à ideia do final feliz uma vez que ela é o único horizonte programado pela racionalidade proposta pelo canal *Hallmark*. Portanto, não seria factível que Kevin fosse morto em guerra ou retornasse desfigurado/desmembrado ou terrivelmente

abalado em termos psíquicos. Ao revés, seu retorno é marcado por feridas superficiais, atenuadas, que rapidamente serão superadas na direção de uma resolução aprazível. É como se no seriado vigorasse uma *lógica modal de desenvolvimento*: as diferenças (as ocorrências negativas) precisam ser uma espécie de perturbação branda do quase bucolismo que permeia os acontecimentos. Nesse sentido, tal lógica conforma a produção dentro de padrões que podem ser nomeados de *reconfortantes*, os quais atuam como modelo de produção de todas as obras *Hallmark*. Ou seja, os fãs do canal buscam tal lógica, desejam o consumo de uma obra cujos sobressaltos serão invariavelmente regrados com extrema parcimônia. Em suma, pretendem para si mesmos o seguimento de histórias que evoluam dentro de um conjunto de emoções específicas: apumadas de conforto, alinhadas com a ideia de uma perturbação não-perturbadora.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; *et al.* A estética do filme. Campinas: Papirus, 2009.

BORDWELL, D. A arte do cinema – Uma introdução. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. Minding movies. Winsconsin-Madison, 5 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/03/05/minding-movies/print/>>, acesso em 10/09/2018.

ECO, U. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage. In: *SubStance*, Vol. 14, Nº 2, Edição 47, pp. 3 a 12. University of Wisconsin Press, 1985. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3685047?origin=JSTOR-pdf>>, acesso em 20/09/2018.

_____. Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, Gérard. *The Aesthetic Relation*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

GIL, I. A atmosfera como figura fílmica. In: ACTAS DO III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I. Publicado em 2005.