

*A convergências midiáticas em Wandavision: revisionismo e
contaminação do gênero /
The media convergence in Wandavision: revisionism and
contamination of the genre*

*André Aparecido de Medeiros**

Possui título de doutor em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2023). Atualmente é professor da educação básica. Atua nas áreas de intermedialidade e literaturas anglófonas.



<https://orcid.org/0000-0003-1473-0285>

*Jéssica da Silva Nascimento***

Possui título de metre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2022). Atualmente é professora da educação básica. Atua nas áreas de literatura contemporânea e distopias.



<https://orcid.org/0000-0002-5125-2924>

Recebido em: 08 mai. 2023. **Aprovado em:** 19 ago. 2023.

Como citar este artigo:

MEDEIROS, Andre Aparecido de; NASCIMENTO, Jéssica da Silva. A convergências midiáticas em Wandavision: revisionismo e contaminação do gênero. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 12, n. 3, p. 162-180, dez 2023. Doi: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10445533>

RESUMO

Buscamos analisar as relações de convergência de mídias na minissérie WandaVision (2021) em suas contaminações midiáticas. Após construir um universo compartilhado, a Marvel parece entrar no que Brogan Morris (2021) chama de “fim dos filmes de super-heróis” e “tendência revisionista”, em que após sua exaustão, o gênero passa a explorar novas possibilidades, levando à maturação e revisionismo deste. Dentre as novas abordagens, percebemos em WandaVision, desdobramento do Universo Cinematográfico Marvel para o *streaming*, a contaminação desta pela tese sobre o conto proposta por Ricardo Piglia (2004), a qual estabelece que o conto conta duas histórias – uma em relato simples, e outra elíptica e fragmentada. Porém, apesar de se estruturar segundo as definições de Piglia, a minissérie rompe com outras

*



andremanson111@hotmail.com

**



jessicawinks12@gmail.com

convenções sobre o conto, como a concepção de Poe (s/d) de que o conto deve ser lido de uma só vez, pois WandaVision teve episódios lançados semanalmente, impedindo os telespectadores de “maratonar” a temporada e levando-os a indagar e interagir sobre pistas deixadas nos episódios sobre o que realmente acontecia na história, ampliando o que Jenkins (2013) chama de “cultura participativa”. Também por estas rupturas, encaramos a minissérie como um exemplo de “contaminação”, tal como Baetens (2018) propõe ao estudar a romancização, não em um sentido “danoso”, mas de inovação – contaminado, mas não transformado ou *remediado*, nos termos de Rajewski (2005). Destarte, discutimos o conceito de *contaminação*, para então analisar cenas de diferentes momentos da série em questão. Essas indicam, inicialmente através dos comerciais e em seguida a partir da adição de elementos estranhos ao meio, a existência de uma outra história. Por fim, buscamos ilustrar o funcionamento das estruturas do conto como forma de contar “uma outra história” ao longo da série.

PALAVRAS-CHAVE: WandaVision; Marvel; Convergência; Contaminação midiática; Teoria literária.

ABSTRACT

This paper analyzes the media convergences in the miniseries WandaVision (2021) and its media contaminations. After building up a shared universe, Marvel seems to reach what Brogan Morris (2021) calls the “end of the super-hero movies” and a “revisionist trend”, that after its exhaustion, the genre starts exploring new possibilities, leading to its maturation and revisionism. Among the new approaches, we find in WandaVision, which is an unfolding of the Marvel Cinematic Universe for the streaming, its contamination by the short story’s structure according to Ricardo Piglia’s (2004) thesis about the genre, which specifies that it tells two stories – a simple story, and “a secret story, told in a fragmented and elliptic way” (2004, p.90). Although structured according to Piglia’s definition, the miniseries breaks with other conventions of the short story, such as that it should “be read at one sitting” (POE, s/d, p. 135), as its episodes were dropped on a weekly basis, preventing the viewers from binge-watching the whole season, leading them to inquire about it and discuss about the clues left on the episodes to find what was really happening in the story, expanding what Jenking (2013) calls “participatory culture”. Due to these ruptures, we consider this miniseries an example of “contamination”, as Baetens (2018) suggests in his novelization studies, not in a “damaging” sense, but as innovation – contaminated, but not transformed or remediated, in Rajewski’s words (2005). Initially, we discuss the concept of contamination, then we analyze scenes from different moments of the show. These hint, initially with the commercials and then with the addition of elements that are strange to the environment, at the existence of another story. Thereby, we aim to show how these short story’s structures of telling “a different story” work in the miniseries.

KEYWORDS: WandaVision; Marvel; Convergence; Media contamination; Literary theory.

1 Introdução

Henry Jenkins, em 2006, se propunha a discutir a cultura da convergência. Conceito que, segundo o próprio autor, poucos entendiam até então, mas que representava mudanças pelas quais já estávamos passando, que não poderíamos controlar e das quais não poderíamos fugir. Para Jenkins (2013), *convergência* trata-se do “[...] fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre diversos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação [...]” (JENKINS, 2013, p. 30), fluxo que o autor verifica em Matrix, por exemplo, que se estende dos filmes para os games ou animes, forma uma grande colaboração em que cada

produto midiático é responsável por apresentar uma parte da narrativa, complementando as narrativas dos demais – o que o autor chama de *narrativa transmídia*.

Hoje, 16 anos depois do lançamento da obra de Jenkins, as narrativas transmídias parecem ter se tornado mais comuns, sendo *Star Wars*, provavelmente, o exemplo mais bem sucedido até o momento. Porém, outros universos têm seguido nessa perspectiva, como o Universo Cinematográfico Marvel (doravante, UCM). Iniciado em 2008 com o lançamento dos filmes *Homem de Ferro* (FRAVEAU, 2008) e *O Incrível Hulk* (LETERRIER, 2008), o UCM surge como uma tentativa de criar compartilhado – isto é, em que os personagens apresentados coexistam dentro de um mesmo universo, e com todas as consequências que isso pode acarretar – e que é construído aos poucos, ligando suas obras, inicialmente, através de referências, até de fato reunir todos os super-heróis apresentados em uma única obra, *Vingadores* (WHEDON, 2012), oficializando a coexistência destes em um mesmo mundo. Desde então, a Marvel tem investido neste universo, adicionando narrativas de modo a apresentar novos personagens e contribuir para a grande narrativa que estava em desenvolvimento, cuja culminância se dá com o evento cinematográfico representado pelos filmes *Vingadores: Guerra Infinita* (2018) e *Vingadores: Ultimato* (2019), que reúnem todos os heróis apresentados até então. Após este evento, a Marvel encerrou um ciclo de produções, a sua fase 3, com *Homem-Aranha: Longe de Casa* (2019), totalizando 23 filmes até então. Devido ao crescimento de produções do gênero (o que inclui filmes da Warner Bros./Dc Comics, dentre outras produtoras), diretores como Steven Spielberg¹ e James Gunn² comentaram sobre o bombardeio de produções de super-heróis, apontando para um possível fim do gênero, caso este não seja reinventado.

Em sua análise sobre o filme *The Suicide Squad* (GUNN, 2021) para o jornal The Guardian, Brogan Morris (2021) aponta para como este filme representa o possível movimento de amadurecimento do gênero que adentra agora uma fase revisionista³, em que reflete e comenta sobre si mesmo. Este movimento, na visão de Morris, indica que o gênero dos super-heróis chegou ao seu

¹ In: <https://br.ign.com/cinema-tv/7409/news/steven-spielberg-preve-o-fim-dos-filmes-de-super-herois>

² In: <https://www.express.co.uk/entertainment/films/1465710/marvel-james-gunn-guardians-of-the-galaxy-vol-3-suicide-squad>

³ In: <https://www.theguardian.com/film/2021/aug/05/the-suicide-squad-superhero-dc-movie>

último estágio e que tende a seguir o caminho do gênero de faroeste/western, que outrora dominara o mercado, mas que teve de evoluir e se “revisar” de modo a evitar sua exaustão – o que ocasionalmente aconteceu, mas não sem antes deixar alguns dos seus melhores títulos e clássicos. Para Morris, exemplos como as séries *Watchmen* (2019) e *The Boys* (2019-presente) reforçam a ideia da entrada dos super-heróis em uma fase revisionista (nestas séries deixa-se de lado a visão “idealizada” sobre os heróis e estes são encarados de forma crítica), que passa a tratar de temas mais pontuais e com maior profundidade após o esgotamento da fase anterior do gênero.

Neste sentido, as produções de super-heróis, após um longo período de constante produção de séries e filmes, parece ter esgotado e criado certa “sobredeterminação” sobre este tipo de narrativa, o que gera a necessidade de que sejam reinventados os modos de se contar estas histórias. O motivo do esgotamento, para além da quantidade de filmes, pode ser compreendido pelo uso de uma expressão popular para se referir às produções da Marvel: “a fórmula Marvel”, uma estrutura que parece, de certa forma, “sobredeterminada” (termo usado por Geoff Klock, 2002) pelo seu uso constante em tais produções, e que trabalha em cima de certas expectativas. Na tentativa de estabelecer um universo transmídia, a Marvel parece aderir a tal revisionismo apontado por Morris (2021), apostando em novas formas de narrar. Parte das produções que integram “fase 4” da Marvel é composta por séries disponibilizadas através do *streaming*, como *Loki* (2021), *Falcão e o Soldado Invernal* (2021), *What if...?* (2021) e *WandaVision* (2021), sendo esta última o foco de nossa pesquisa.

2 *WandaVision*, estranhamento e a outra história

WandaVision (2021) trata-se da primeira série⁴ da Marvel produzida pela Disney e diretamente interligada ao UCM. A série é protagonizada por Wanda (Elizabeth Olsen) e seu companheiro Visão (Paul Bettany). Wanda, ou Feiticeira Escarlate, é uma personagem adaptada das histórias em

⁴ A série *Agente Carter* (2015), recentemente inserida como parte do cânone do UCM, foi desconsiderada neste argumento, pois esta série foi produzida pela Netflix e não era considerada parte integrante do UCM até o lançamento de *WandaVision*.

quadrinhos, criada por Stan Lee e Jack Kirby, cuja primeira aparição se deu na revista *X-men #4* (1964), tendo sua estreia no UCM em *Vingadores: A Era de Ultron* (WHEDON, 2015). Como vários personagens dos quadrinhos, seus poderes foram alterados ao longo do tempo, partindo desde a possibilidade de alterar as probabilidades até a capacidade de alterar a realidade. Visão, por sua vez, foi criado em 1968 por Stan Lee e Roy Thomas (repaginando uma versão do herói apresentada nos anos 40 por Joe Simon e Jack Kirby), aparecendo pela primeira vez em *The Avengers #57* e estreando sua versão cinematográfica também em *Vingadores: A Era de Ultron*. Seus poderes incluem a capacidade de alterar sua aparência, intangibilidade, super-força, intelecto nível-gênio, entre outros.

A narrativa, em linhas gerais, trata de como Wanda lida com o sentimento de luto, após a morte de Visão nos eventos de *Vingadores: Guerra Infinita* (2018). Ao longo de nove episódios, os personagens passam por várias situações que causam estranhamento – neles mesmos e no telespectador – que vão desde perguntas básicas para as quais não sabem as respostas (sobre desde quanto estão juntos ou por que foram morar em *Westview*), reações estranhas de outros personagens (uma mulher ri enquanto vê seu marido se engasgar, um homem que serra um muro), ou elementos estranhos ao meio (um helicóptero de brinquedo que cai no jardim de Wanda, único elemento colorido em um episódio em preto e branco ou um apicultor que sai de um esgoto no meio da noite).

Há também as progressões estéticas, como os episódios que passam do preto e branco para as cores, diferentes convenções de montagem ao longo da série, que contribuem para o estranhamento e introduzem uma hipótese de manipulação da realidade.

A série inicia com o casal chegando à sua nova casa, na cidadezinha de *Westview*, reproduzindo a estética de séries dos anos 1950/60, com imagens em preto e branco e tela em formato 4:3, com diversas referências à *sitcoms*⁵ da época. Para os familiarizados com o UCM, sabemos que a história se inicia em *media res* (isto é, quando acompanhamos a história já em curso), mas para um expectador novo, pode parecer o início de uma história. Embora todos esses elementos possam causar estranhamento, uma vez que a estética se opõe ao formato comum no UCM – cores vibrantes,

⁵ Abreviação do termo *Situation Comedy*, ou “comédia de situação”.

proporções de tela de 2.39:1 –, o que mais causa estranhamento é a presença de Visão na série sem explicação prévia, uma vez que o personagem havia morrido em *Vingadores: Guerra Infinita*. A narrativa segue sem dar explicações, e Wanda recebe a visita de uma mulher que não se identifica (que mais tarde descobriremos se tratar de Agnes/Agatha Harkness), que faz perguntas sobre o casal para as quais Wanda não sabe as respostas. Visão, em seu trabalho, também não demonstra saber muito sobre o que está acontecendo, como sobre sua função ou sobre a empresa em que trabalha.

Figura 1 - A estética dos sitcoms dos anos 50 e 60 no primeiro episódio de WandaVision.



Fonte: Disney Plus.

No meio do episódio, somos surpreendidos por um intervalo comercial (estranho aos serviços de *streaming*) de uma torradeira, elemento que será debatido mais adiante. Próximo ao fim do episódio, Wanda e Visão recebem o patrão de Visão, Arthur, junto a sua esposa, para um jantar. Novamente, Wanda é questionada sobre sua história com seu esposo e demonstra não saber sobre o que está acontecendo. Após alguma insistência nas perguntas, o clima da série é gradualmente alterado e a então comédia passa para um clima de suspense, conforme Arthur se engasga e sua esposa repete incessantemente para que ele “pare com isso”, enquanto sorri. Ao fim do episódio, a imagem dos protagonistas é emoldurada por um hexágono que se fecha sobre estes, seguidos pelos

créditos do episódio. Porém, a câmera começa a se afastar, revelando que o episódio estava sendo transmitido por um televisor antigo próximo a uma espécie de painel de controle, em um ambiente em cores, com o padrão de tela atualizado para um padrão mais atual (possivelmente 2.39:1), além de uma mão que se movimenta, o que indica que alguém estava assistindo ao episódio. A estrutura deste episódio é repetida nos episódios seguintes (com exceção do quarto episódio, em que o foco é retirado de Wanda para dar ao telespectador o primeiro real vislumbre do que está acontecendo fora da realidade criada por Wanda), com graduais alterações. Todas essas informações buscam ampliar a sensação de estranhamento, movendo a narrativa mais por perguntas do que por respostas, indicando que pode haver outra história ali escondida para além da que nos é contada, o que nos leva ao ponto seguinte – as *contaminações*.

3 O conceito de *contaminação*

Jan Baetens (2005), ao tratar da romancização, aponta que esta é comumente tratada como o retorno de um sistema que já fora dominante, o da escrita, mas que com o advento de uma “cultura visual”, passara a ser o sistema dominado que agora volta “contra-atacando” de modo a tomar as ferramentas do sistema dominante, o da imagem, e as usa contra este. Porém, o autor afirma também que o impacto da cultura visual não é necessariamente afetado pelo retorno do “verbal”, e que a novelização pode ser um bom exemplo de “contaminação indireta” de um regime midiático por outro – isto é, a contaminação da romancização pela cultura da imagem. Pois a romancização, segundo o autor, se trata de um gênero anti-literário, por não ser *ekphrasico* como a literatura (2005, p. 55), anti-adaptação, por não lidar com as dificuldades envolvidas nas adaptações intermidiáticas (2005, p.46-7), e anti-remediação, uma vez que na romancização não acontece o processo de apropriação e atualização/melhoramento das potencialidades de uma mídia por outra (2005, p.53). Trata-se de uma contaminação porque a romancização é afetada/influenciada e movida por elementos de uma cultura da imagem, sem se deixar transformar por esta.

Trata-se de um gênero que já foi oposto à imagem, mas que atualmente não pode ser imaginado fora de um contexto visual. Baetens fala sobre a *contaminação* do gênero por uma prática visual para dar conta desta contradição, mas de *contaminação* com um sentido de “fonte de inovação” em detrimento a um sentido danoso (BAETENS, 2018, posição 1230). Em *WandaVision*, vemos um movimento contrário: uma contaminação porque a mídia visual funciona a partir dos conceitos de uma prática escrita.

Gallerani (2020) também faz uso deste conceito, revisando o uso do termo historicamente. Enquanto em épocas passadas o termo “contaminação” já foi compreendido como uma “desfiguração” ou “profanação” de uma obra, na idade média a “contaminação” se referia à “combinação de duas coisas diferentes de modo a criar um novo protótipo” (GALLERANI, 2020, p. 22-3). Estas percepções surgem a partir de uma noção de rigidez em torno dos gêneros, como discutem Goethals e Refini (2020), que retomam exemplos como os gêneros da “Tragédia” e da “Comédia” da era renascentista, em que as peças explicavam em seus prólogos, através de “personificações alegóricas”, as convenções que o expectador encontraria na performance (GOETHALS, REFINI, 2020, p. 321). Ocasionalmente, estes espaços e contextos de performance, constituiriam uma plataforma “frutífera para a inovação e experimentação através das formas e mídias” que turvavam “as definições e distinções de gênero” (GOETHALS, REFINI, 2020, p. 321).

Já no contexto contemporâneo, pode-se compreender “a extensão a que a contaminação das velhas formas literárias com a mídia de massa tradicional, como o rádio, ou as novas mídias como o YouTube, contribui para o ajuste e transformação da literatura através da história.”⁶ (GALLERANI, 2020, p. 23). Neste sentido, a *contaminação* não se trata da fusão de formas diferentes gerando uma nova forma, mas transformação e ajuste de uma forma a partir das influências de outras.

Cabe fazer aqui uma diferenciação entre o conceito abordado de *contaminação* e alguns conceitos com os quais pode ser confundido. O primeiro deles seria o de combinação *de mídias*, que

⁶ “Referring again to the contemporary context, we understand the extent to which the contamination of old literary forms with traditional mass media, such as radio, or new media such as YouTube, contributes to the adjustment and transformation of literature throughout history.” (GALLERANI, 2020, p. 23)

segundo Rajewski (2005), trata-se da combinação de duas mídias que resultará em uma terceira, como no caso das histórias em quadrinhos (RAJEWSKI, 2005, p. 51-2). Embora esta já tenha sido, como visto, uma definição para *contaminação* no passado, atualmente tratam-se de noções diferentes.

Outro conceito seria o de *referência intermidiática*, em que se evoca ou “imita” técnicas de outras mídias, tal como encontramos no filme *Hulk* (LEE, 2003) no qual quadros/fotogramas aparecem dispostos por molduras como numa página de quadrinhos (FIGUEIREDO, 2010, p.16-7), ou mesmo a série *Batman* (1966), que apresenta fragmentos de texto e onomatopeias, durante as cenas, tal como utilizadas nas HQ's do período. Neste caso, a influência da mídia “evocada” não necessariamente transforma a mídia primeira, tal como uma página de quadrinhos pode mostrar um aparelho de TV e usá-lo como recurso, transmitindo um noticiário para trazer alguma informação relevante para a história, este recurso não promove mudanças no funcionamento da mídia, como vemos em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (MILLER, 1986). Também não se trata do conceito de *remediação*, em que uma mídia se apropria e atualiza outra mídia mais antiga (RAJEWSKI, 2005, p. 60), já que se trata de uma mídia nova usando da influência de uma mídia mais antiga sem atualizá-la, como demonstraremos a seguir.

Estabelecido o conceito, buscaremos analisar as mídias, gêneros e outras influências presentes em *WandaVision*, iniciando pelos intervalos comerciais, referências midiáticas, que contribuem para a construção do “estranhamento” na narrativa apontando para existência de uma outra história, e em seguida trataremos sobre a contaminação pela forma literária.

4 Intervalos comerciais como referências intermidiáticas

Os intervalos comerciais apresentados na série, mais do que simples anúncios, são responsáveis por trazer à relevo algum aspecto sobre a narrativa. O estranhamento surge, inicialmente, por sua mera presença, uma vez que não são comuns intervalos comerciais em meio a episódios de serviços de *streaming*. Alguns destes abordam elementos do passado de Wanda – caso

dos comerciais do primeiro, segundo e terceiro episódios, sendo o primeiro uma sobre uma torradeira da marca *Stark* e que emite o som de uma bomba prestes a explodir, referência à bomba que matou seus pais quando ainda criança, e os demais com referências à Hydra, a organização que usou Wanda como experimento para que esta desenvolvesse poderes. Em outros casos é refletida a situação presente – no quinto episódio, Wanda é confrontada por Visão, que a acusa de manter todos sob a cidade como reféns, manipulando a realidade, enquanto no comercial deste é apresentado um papel-toalha, da marca *Lagos*, que é capaz de limpar “as bagunças que você não queria ter feito”, sugerindo a possível falta de controle de Wanda sobre a situação. Os comerciais do sexto e sétimo episódios referem-se também à situação atual, sendo o primeiro uma referência ao uso de magia como “o alimento dos sobreviventes”, e o último tratando sobre depressão, apresentando um antidepressivo da marca “Nexus” – termo que também é utilizado para se referir à magia de Wanda nos quadrinhos, indicando o motivo que a fez usar magia para alterar toda a realidade à sua volta.

Figura 2 - comerciais dos episódios 1 ao 5.



Fonte: Disney Plus.

Figura 3 - Comerciais dos episódios 6 e 7, que sugere o uso de magia de Wanda para controlar a cidade e a depressão de Wanda.



Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 12, n. 3 (2023)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional



Fonte: Disney Plus.

Estes comerciais funcionam como instrumentos da narrativa que evocam os traumas do passado da protagonista e dão pistas sobre o que está acontecendo, para além da realidade moldada por ela. Estes funcionam como referências midiáticas – funcionam tal como os comerciais regulares em meio aos seriados televisivos, também em referência a convenções das épocas referidas. Porém, estes são reformulados em relação aos comerciais comuns de forma que funcionam movimentando a narrativa e contribuindo para a sensação de estranhamento. Os elementos apresentados apontam, em diferentes momentos, para a possibilidade de uma história que não está sendo contada em primeiro plano, levando o telespectador a tentar desvendar os seus significados e quais eventos não estão sendo relatados, o que nos leva às estruturas do conto literário.

5 As estruturas do conto literário

Conforme apontado, *WandaVision* inicialmente apresenta uma narrativa que emula *sitcoms* de diferentes décadas, sempre apresentando ao longo dos episódios elementos estranhos à situação. Há o supracitado engasgo, do primeiro episódio, junto à falta de memória dos protagonistas. No segundo episódio, há o aparecimento de um helicóptero de brinquedo na cor vermelha, no qual é possível identificar em amarelo o símbolo da agência *SWORD*, destoando dos tons de cinza apresentados ao longo do episódio (que descobrimos, mais tarde, se tratar de um helicóptero de verdade que se transformara em brinquedo ao entrar no território sob o controle de Wanda), seguido, mais adiante, por uma interferência de rádio com uma voz que pergunta “Wanda? Wanda? Quem está fazendo isso com você, Wanda?”.

Figura 4 - Elemento colorido que causa estranhamento.



Fonte: Disney Plus.

Vários elementos, ao longo dos episódios apontam para uma outra história que está por ser revelada: No mesmo episódio, Dottie, uma das residentes com quem Wanda conversava, ao ouvir o chamado no rádio quebra acidentalmente um copo em sua mão, e o sangue também aparece na cor vermelha; um apicultor sai de um esgoto próximo à residência de Wanda durante a noite e a cena é “rebobinada” (tal como em um aparelho de videocassete) até o momento que precede a saída dos personagens de sua casa após a personagem proferir um “Não”. Estes elementos, junto aos comerciais, apontam para interferências externas à realidade criada por Wanda, seguindo uma estrutura que indica a existência de uma história que é desenvolvida paralelamente à que nos é mostrada/contada.

Esta estrutura ou *forma*, para citar Piglia, que surge como uma *contaminação* do gênero por outro (nesse caso, uma *contaminação* literária) é, mais especificamente, a estrutura do conto. Para compreendermos como funciona esta estrutura, nos basearemos nos estudos de Poe (1999) e Piglia (2004). Piglia ilustra o funcionamento do conto a partir de um exemplo:

"Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a

desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 2004, p. 89-90)

Trata-se de um efeito surpresa: o leitor é conduzido até o fim da história para então ser surpreendido e levado à reflexão em torno daquilo que deixara passar. Esse processo incita-o a realizar “operações de caça” (termo de Certau) no texto de modo a encontrar justificativa para aquilo que não vira a princípio. Ainda segundo este autor, a segunda história no conto trata-se de um relato “secreto”, não em sentido que dependa de interpretação, mas em que a segunda história é narrada “de modo enigmático”, contando uma história enquanto se anuncia a existência de outra (2004, p. 90-1). Esta segunda história, porém, pode não ser exatamente “contada”, mas apenas aludida, construída pelo não dito, pelo subtendido (2004, p.91). Poe, por sua vez, em *A Filosofia da Composição* (s/d), aborda o conto, inicialmente, em termos de extensão. Para Poe, “[s]e alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada”, perde-se o efeito da “unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (POE, 1999, p.116). O objetivo de um conto, segundo o autor, está relacionado ao *efeito* ou *impressão* que se pretende causar no leitor. A extensão do conto, assim, deve ser alongada tão somente ao ponto necessário para a construção do efeito pretendido.

Como ilustrado, WandaVision desenvolve sua narrativa como um *sitcom*, porém, sugerindo uma outra história a partir de situações de estranhamento – reações estranhas, objetos estranhos. A “outra história”, então, é narrada de forma “secreta” e “enigmática”, apontando para uma narrativa por trás dos *sitcoms*.

Estes eventos acontecem ao longo de vários episódios, de modo a fazer com que os fãs criem diversas teorias sobre os ocorridos. No terceiro episódio, por exemplo, a história passa a ser contada em cores e reproduzindo a estética de seriados dos anos 1970. Neste, uma médica afirma ser difícil escapar de “cidades pequenas”, Wanda tem uma gravidez relâmpago, Monica Rambeau tenta se aproximar de Wanda, mas é expulsa de Westview após questionar sobre seu irmão morto, além de uma conversa desconcertada e sem conclusão que se dá entre Herb (vizinho de Wanda e Visão), Agnes e Visão. Ao fim do episódio, encontramos Monica deitada na grama,

próxima a um acampamento da *SWORD*, uma agência secreta antiterrorista. A imagem agora incorpora o formato 2.39:1, formato padrão dos filmes da Marvel, o que indica que Monica está no mundo “real”.

A presença dos agentes da *SWORD* junto ao comercial do episódio seguinte, que aponta para o uso de magia para a manipulação da realidade, aparentemente resolve o enigma sobre a “outra história”. O quarto episódio nos conta como os eventos foram observados de fora de *Westview* até então – por um aparelho de TV antigo – e explica algumas das interferências que vimos antes: praticamente ninguém consegue entrar na cidade, devido a uma barreira protetora criada à sua volta –, o que explica o final do primeiro episódio; também é explicada a interferência de rádio e a presença do apicultor, sendo o resultado de agentes da *SWORD* que tentavam contactar Wanda. Estes eventos, no entanto, servem para desviar a atenção de Agnes/Agatha Harkness e o seu papel de manipulação na trama.

Tal como discutido por Piglia, há um paradoxo que é revelado aos poucos: descobrimos, a partir da *SWORD*, que Wanda criou uma nova realidade dentro de *Westview*, controlando seus habitantes e mantendo-os como reféns, mas os eventos de estranhamento ilustram gradualmente que ela não tem o total controle desta realidade. Esta sensação se fortalece ao longo dos episódios, inclusive com as interferências que acontecem durante o episódio 7.

No quinto episódio, em cores e proporção de tela em 16:9, que faz referência aos seriados dos anos 1980 e 90, Wanda e Visão passam por problemas para colocar seus bebês para dormir, e Agnes aparece se propondo a ajudá-los. Ao ser impedida, por Visão, de se aproximar dos bebês, Tommy e Billy, Agnes se mostra desconcertada e pergunta a Wanda: “Quer que eu faça de novo?”, sugerindo repetir a cena, como se algo não tivesse saído como esperado. Este momento revela mais uma vez um indício do controle de Wanda sobre a cidade e seus habitantes, levando também o Visão a questionar Wanda sobre o que está acontecendo. Porém, também sugere que Agnes pode estar fora do controle de Wanda. Ao fim do episódio, Visão confronta Wanda sobre o seu controle sobre as pessoas da cidade. Wanda força os créditos a surgirem na tela, na tentativa de encerrar o episódio e evitar a discussão, e, ao falhar, revela saber da ilusão, mas afirma que não sabe como tudo começou e que não tem controle sobre ninguém em *Westview*.

Os eventos passam, a partir de então, a apontar para a perda de controle de Wanda, sugerindo a possibilidade de ela estar descontrolada e enlouquecendo, além de desviar o foco de Agnes: o episódio se encerra com uma aparição “intertextual” – o falecido irmão de Wanda, Pietro

(Mercúrio), aparece em sua porta, porém, não sendo interpretado pelo mesmo ator que aparecera em *Vingadores: A Era de Ultron* (2015), Aaron Johnson, mas por Evan Peters, o Mercúrio/Pietro da saga *X-men*, o que deixa a própria Wanda confusa. No sexto episódio, após ser liberada do suposto controle mental de Wanda, Agnes revela à Visão que Wanda não permite que ninguém abandone a cidade e começa a rir freneticamente. Visão restaura o controle mental em Agnes, para que ela possa voltar ao estado anterior, o que também descobrimos que é mera interpretação da personagem. Há aqui a tentativa de desviar qualquer suspeita da Agnes, de modo a manter a surpresa para o episódio seguinte.

O sétimo episódio, cujo título é “Breaking the fourth wall” (ou *Quebrando a quarta parede*, em tradução livre), é uma referência ao rompimento da divisória que separa o público do mundo criado na narrativa. O título se refere a dois elementos do episódio: primeiramente, à reprodução de convenções de seriados dos anos 2000, em momentos em que Wanda e Agnes “conversam” diretamente com a câmera, como se falassem diretamente ao público, recurso conhecido como *mockmentary* ou *pseudodocumentário*, e à revelação do papel de Agnes nos acontecimentos, que rompe com a narrativa controlada por Wanda dentro da narrativa da série. Neste episódio, vários objetos parecem sofrer interferências, mudando para o preto e branco, ou mudando sua aparência para versões de épocas anteriores.

Figura 5 - objetos contemporâneos sofrendo interferências e se transformando em objetos antigos.



Fonte: Disney Plus.

Essas interferências, após a briga de Wanda e Visão, refletem uma possível perda de controle de Wanda sobre a realidade criada por ela. Mais adiante, Wanda é presa por Agnes em

um círculo de Runas, no qual os poderes de Wanda não funcionam. Neste momento, Agnes revela que seu verdadeiro nome é Agatha Harkness, e somos apresentados à nova quebra de parede, que mostra que Agatha não era uma participante dos *sitcoms* moldados por Wanda, mas que ela chegou em *Westview* ao sentir a magia no local, se adequou esteticamente aos episódios, enquanto a trilha sonora – canção chamada “*Agatha All Along*” (ou *Agatha o Tempo Todo*, em tradução livre) – apresenta a personagem como a estrela da série, responsável por manipular eventos importantes que causaram estranhamento, alguns já comentados, e personagens ao longo da série, incluindo o falso Pietro. A personagem também aparece como diretora em outra cena, indicando que ela quem de fato dirigia/controlava o que estava acontecendo.

Figura 7 - Agatha revela estar por trás de diversos acontecimentos.



Fonte: Disney Plus.

De modo breve, o oitavo episódio explica o que de fato aconteceu entre os eventos de *Vingadores: Ultimato* (2019) e *WandaVision*, contando a história de Wanda (antes apenas brevemente comentada) e ilustrando a relação de cada um dos comerciais apresentados com a história de Wanda, além de nos apresentar a real história de Agatha Harkness e seu verdadeiro objetivo – descobrir qual o segredo de Wanda para usar tão poderosa magia com um raio de quilômetros de alcance. Agatha também revela que tentou “acordá-la”, por isso interferiu nos eventos (como a ressurreição de Pietro ou a morte do mascote dos gêmeos), causando os estranhamentos que despertassem Wanda para a realidade (que Wanda criaria inconscientemente), mas que Wanda preferiu se cegar do que enfrentar a verdade. Ao fim do episódio, Agatha afirma ter descoberto que Wanda é uma “Feiticeira Escarlate”, um suposto mito,

capaz de usar “magia do caos” e poder manipular a energia da criação, um ser extremamente perigoso, e que ela deve ser detida, o que leva ao confronto final no episódio seguinte.

Conclusões

Estas revelações nos mostram qual a outra história que deveria ser desvendada, cuja estrutura relacionamos à estrutura do conto, ligando os eventos e justificando todos os estranhamentos causados. Porém, há que se notar algumas rupturas em relação ao conto, conforme discutido antes. O lançamento semanal dos episódios serve a dois propósitos: aumentar o suspense e criar uma teia de interações. Pois, sem poder “maratonar” a série – isto é, assistir todos em uma “única assentada”, tal como a leitura do conto proposta por Poe – não há como simplesmente descobrir a verdade sobre os mistérios lançados. O lançamento serial, conseqüentemente, leva ao aumento da cultura participativa, proposto por Jenkins ao tratar de convergência e narrativas transmídia, e obriga a comunidade de telespectadores a seguir sem respostas. Os fãs passam a observar detalhes nas falas ou imagens apresentadas ao longo dos episódios, de modo a encontrar pistas sobre os futuros acontecimentos, buscando os quadrinhos como fontes de informação, assim como também se tornam a base para suas teorias – talvez sendo a de Mephisto a mais popular.

O uso deste modo de contar, contando uma história enquanto sugere a existência de outra, não configura, porém, uma *combinação de mídias* ou *referência midiática*. Apenas o modo de contar é adaptado da literatura para a série de *streaming*, não havendo uma transformação do formato *série* pela agregação do conto, e o recurso também não é evocado com uma outra mídia, tal como uma carta em meio a um romance, ou como os comerciais evocados. O conto não se faz presente, apenas o seu modo de contar, que *contamina* a nova mídia, contribuindo para o ajuste do seu modo de contar, como propõe Gallerani, mas sem de fato transformá-la ou gerar uma nova mídia, ou, como proposto por Baetens, se deixa afetar, porém sem ser transformado por esta influência. Há somente traços do elemento literário, até que haja uma ruptura com este padrão, ao se revelar a história de Agatha e a volta para os padrões cinematográficos da Marvel. Estas *contaminações* são incorporadas à série como modo de renovar o gênero, em uma possível expressão dessa fase revisionista que parece afetar agora as narrativas de super-heróis.

CRediT

Reconhecimentos: Não é aplicável.

Financiamento: ...

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Aprovação ética: ...

Contribuições dos autores:

MEDEIROS, Andre Aparecido de.

Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

NASCIMENTO, Jéssica da Silva.

Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

Referências

BAETENS, Jan. *Novelization, a Contaminated Genre? Critical Inquiry*, vol.32, n.1, Chicago University press, p.43-60, 2005. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/498003>.

_____. *Novelization: From Film to Novel*. Trad. Mary Feeney. Columbus: Ohio University Press, 2018. Edição de Kindle.

CERTAEAU, Michel de. *Ler: uma operação de caça*. In: A invenção do cotidiano. 1998. p. 259-273

GALLERANI, Guido Mattia. *(Two) Intermedia Forms as Hybrid Genres*. In: PEREIRA, Paulo Alexandre;

KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and why*. Nova York: Continuum International Publishing Books, 2002. 216 p.

MADALENA, Emanuel; COSTA, Inês. *Mix & Match: Poéticas do Hibridismo*. HUMUS, 2020. P.13-26.

GOETHALS, Jessica; REFINI, Eugenio. *Genre-Bending in Early Modern Performative Culture*. In: The Italianist. 2020, VOL. 40, NO. 3, 317-326. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epub/10.1080/02614340.2020.1867453?needaccess=true>.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução: Susana Alexandra. São Paulo: Aleph, 2013.

MORRIS, Brogan. *Is The Suicide Squad the Beginning of the End For the Superhero Movie?* Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2021/aug/05/the-suicide-squad-superhero-dc-movie>. Acesso: 12 de outubro de 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Companhia das Letras, 2004. 118 p.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ed. Globo, 1999. P. 113-127.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.

WANDA VISION. Direção: Matt Shakman. Produção: Jac Schaeffer. Estados Unidos: Marvel Studios, 2021.