

## **NARRATIVA SERIADA E COMUNICAÇÃO: MEIOS, MODOS E TEMPOS** **SERIAL NARRATIVE AND COMMUNICATION: MEDIUM, MODE AND AGE**

Cristine Fickelscherer Mattos  
Universidade Presbiteriana Mackenzie  
[cristine.mattos@mackenzie.br](mailto:cristine.mattos@mackenzie.br)

**RESUMO:** O trabalho observa as características comunicativas da narrativa seriada do ponto de vista dos estudos contemporâneos de narratologia, em diversos tempos, modos e meios. Emprega o conceito de narrativa transmidiática para examinar a diversificada dinâmica de produção e recepção do gênero serial de forma contrastiva e diacrônica, e pondera acerca de seus efeitos sobre os seus elementos narrativos. Observa como inovações tecnológicas suscitam novos modos de narrativa seriada, que acionam novas referencialidades, através da complexa triangulação que envolve produção, recepção e meio de transmissão. Estuda ainda como contextos midiáticos específicos associam-se a disposições produtivas e receptivas que trabalham as heranças da narrativa seriada para simultaneamente alterá-las e reafirmá-las.

**PALAVRAS-CHAVE:** narratologia transmidiática; narrativa seriada; série televisiva.

**ABSTRACT:** The work observes the communicative characteristics of the serial narrative from the point of view of contemporary studies of narratology, at different ages, modes and media. Inside a transmedial narratology, it examines its diversified dynamics of production and reception in a contrastive and diachronic way and ponders about its effects on the narrative elements. It observes how technological innovations give rise to new modes of serial narrative that trigger new referentialities through the complex triangulation that involves production, reception, and mediation. It also studies how specific media contexts associate themselves with productive and receptive dispositions that work the heritages of the serial narrative to change and simultaneously reaffirm them.

**KEYWORDS:** transmedial narratology; serial narrative; TV show.

### **1 Introdução**

Tecnologia e entretenimento têm avançado juntos e a passos largos nos últimos cem anos. Desde a invenção do cinema no final do século XIX, formas de entretenimento antes associadas a outros meios ganharam incrementos através da invenção de novos dispositivos de comunicação. Esse processo teve gradual e progressiva aceleração no ritmo de suas transformações, com reformulações cada vez mais frequentes. A chegada da comunicação digital fez com que os sistemas cibernéticos e a sua linguagem introduzissem, pouco a pouco, formas de interação tão revolucionárias, segundo muitos, como as implicadas pela invenção da prensa gráfica no século XV (CHARTIER, 1998). Na esteira dessas mutações, os modos de fruição experimentaram igual impacto. Chama a atenção a escalada de certa vertente específica de entretenimento, em função de sua

relevância atual no cotidiano da sociedade em âmbito mundial: séries televisivas, em particular, e narrativas por entregas, em geral.

Por estarem em evidente destaque nas práticas ficcionais da atualidade, as séries televisivas são tema constante nos meios de comunicação e nos mais recentes estudos acadêmicos voltados a *media* e produção audiovisual. Esses trabalhos críticos, contudo, costumam dissociar o enfoque comunicativo da análise narrativa propriamente dita. Os trabalhos dedicados à apreciação interna da narrativa serial, devido a uma fundamentação tradicional voltada a categorias estruturalmente universais, que precedem e conformam o seu desenvolvimento, minimizam a determinação de meios e contextos sobre os elementos da intriga. Por outro lado, as reflexões relativas à comunicação – suportes e linguagens, condições de produção e recepção – em geral, negligenciam o papel da narrativa sobre o funcionamento da comunicação. Não nos parece fortuita tal conjuntura, mas, antes, fruto de uma incompatibilidade fulcral: sendo os meios de comunicação historicamente fluidos e instáveis, de mutações cada vez mais frequentes e, por isso, de conceituação contingente, há grande dificuldade em conjugar sua apreciação com a análise de categorias narrativas perenes e de ocorrência ubíqua, como dispõem as considerações estruturalistas. Com vistas a contribuir com a superação de dita dissonância analítica, o presente trabalho concerta o teor midiático das séries televisivas com seu conteúdo narrativo através da narratologia contemporânea, de viés pós-estruturalista, aberta à prática narrativa nos mais diversos contextos, ligada tanto à dinâmica dos meios como à produção, à recepção e às articulações de sentido das tramas seriadas em geral, sob diferentes formatos.

A apreciação pondera a respeito das particularidades atuais da narrativa por entregas em contraste com as suas ocorrências históricas, associadas a diferentes condições contextuais. A análise aborda, assim, os modos seriados de narrar em conjunção com os meios utilizados para a sua disponibilização ao longo dos tempos. Tem em conta também processos de produção e recepção, na medida em que estejam ligados a certas possibilidades de construção da narrativa seriada e de sua conseqüente recepção, seja ela ao modo de leitura, audição ou espectadorialidade. Por fim, atenta para as características da narrativa seriada vigente, ponderando sobre o diálogo das suas inovações com a tradição estabelecida por meios e práticas anteriores.

## 2 *Peak TV* e narrativa seriada

A ampla popularização da internet no final da primeira década do século XXI provocou funestos prognósticos para o futuro da televisão. Contudo, ao examinarmos a história dos meios de comunicação, verificamos que os temores comumente suscitados pelo aparecimento de novos meios costumam ser infundados. Meios antigos podem sofrer alterações em seus aspectos instituídos (dinâmica de funcionamento e estatuto social), mas não são eliminados pelas recém introduzidas tecnologias (BURKE, 2006, p. 266). E com a TV não foi diferente.

Ao contrário do que muitos poderiam imaginar, a televisão vive hoje uma nova era de ouro, com forte alta de produção e enorme audiência. Segundo a *FX Networks Research*, entre 2002 e 2016, somando-se as produções televisivas distribuídas nos Estados Unidos pelas TVs aberta e paga, e por serviços via internet, constata-se um

aumento de mais de 200% junto a roteiros filmados para TV. Em 2015 o CEO da FX, John Landgraf, ao discursar na *Television Critics Association*, referiu-se ao recorde de produções de séries televisivas atingido naquele ano nos Estados Unidos usando a expressão *Peak TV*. Segundo ele, a *Peak TV* representa um avanço de tal ordem na produção televisiva, que o meio pode começar a viver um declínio ocasionado por seu próprio apogeu, pois disponibiliza mais entretenimento do que o público pode absorver (SHEFFIELD, 2015).

Embora a situação mencionada se refira à realidade dos Estados Unidos, como o consumo das produções desse país se faz externamente em número expressivo e crescente de países, as ponderações adquirem aplicação internacional. A narrativa seriada televisiva vem, além disso, ganhando produções mundo afora, às vezes com roteiros originais – como o são a canadense *Vikings* e a britânica *Sherlock* –, às vezes com adaptações de séries estrangeiras, como é o caso da americana *House of Cards*, versão da série homônima britânica<sup>1</sup>. Um novo modelo de produção adotado pela rede *online* Netflix permite ainda maior propalação das séries: investimentos em produções locais ganham distribuição global. Tal o caso da série brasileira *3%*, da Netflix, com sucesso de audiência nos Estados Unidos e presente em mais de 180 países.

Seja pelo alcance que os novos meios concederam às series televisivas, seja pela proliferação da sua produção nos quatro cantos do mundo, não resta dúvida de que estamos vivendo a Era das Séries. Resta-nos saber quais os ingredientes contextuais e narrativos desse apogeu. O potencial de sedução e retenção da narrativa seriada é um dos seus traços definidores, talvez o mais destacado de todos, capaz, desde tempos antigos, de salvar vidas e despertar o amor, como nos conta miticamente Sherazade. Mas como se articulam as entregas sedutoras do enredo na narrativa seriada de hoje? Para responder as essas perguntas fazem-se necessários um percurso histórico e uma conceituação teórica. Começemos pelo último.

### 3 Narrativa transmidiática e gênero serial

Por muito tempo, as definições de narrativa estiveram alicerçadas pela presença da linguagem verbal e norteadas pela literatura. Grandes nomes, como Barthes (1966), Genette (1972) e Prince (1987), desenvolveram aprofundadas considerações dentro dessa perspectiva. Entretanto, para analisar a narrativa em diferentes meios através do tempo, falta-nos uma definição transmidiática, que extrapole as fronteiras do verbal e do literário.

O desenvolvimento dos meios trouxe novos desafios aos estudos da narrativa, pois estendeu as capacidades humanas e provocou vieses comunicativos de consequências diversas para a sociedade, em termos de pensamento, práticas e linguagens (MCLUHAN, 1974). As alterações geradas pelos novos elementos de mediação ocasionaram inevitáveis mudanças nas práticas discursivas estabelecidas. Pouco a pouco, tornou-se evidente que os parâmetros conceituais tradicionalmente estabelecidos para a narrativa

1 Outros exemplos: a japonesa *Equipe Médica Dragão* é uma versão da americana *House*; a bielorrussa *Os teóricos* é versão da também americana *The Big Bang Theory*; a americana *Homeland* e a russa *A pátria*, são versões da série israelense *Prisioneiro de Guerra*.

careciam de preceitos capazes de dar conta da análise dos novos modos de narrar, nascidos com os novos meios. O cinema suscitou as primeiras indagações, com reflexões sobre a especificidade da narrativa fílmica, ainda que condicionada, a princípio, ao comparatismo com a literatura (CHATMAN, 1978) e à armação conceitual advinda da linguística (METZ, 1971). A atenção aos meios, ao desenvolver-se, acabou, contudo, por conduzir a uma irreduzível especificidade midiática – também chamada de relativismo – que, como já mencionado, resultou em antagonismo teórico básico com os enfoques universalizantes sobre a narrativa:

[uma] posição incompatível com o estudo da narrativa através dos meios é a doutrina radical do relativismo da mídia. Embora eu não possa associá-la a nomes específicos, ela é latente entre os críticos influenciados pela linguística saussuriana e pela desconstrução. O relativismo radical considera os meios como sistemas autônomos de signos e entende que seus recursos são não mensuráveis com os recursos de outros meios (RYAN, 2005, p. 3-4, tradução nossa)<sup>2</sup>.

A despeito dos obstáculos teóricos, a presença da narrativa em diversos meios é tão generalizada e evidente que “nenhum narratologista contestaria o fato de que a narração é um fenômeno transmidiático” (MEISTER, 2005, p. xiii, tradução nossa)<sup>3</sup>. Jan-Noël Thon debruçou-se sobre a questão, compilando as contribuições de vários autores para a conceituação daquilo que nomeou ser a *transmedial narratology* (THON, 2016). Frente a instabilidades conceituais que, por um lado, envolvem a pluralidade de estudos e a dispersa terminologia em torno da narrativa e, por outro, dificultam a compreensão sobre as relações entre os meios de comunicação, qualquer teorização sobre a narrativa transmidiática demanda sempre extensas ponderações sobre diversos princípios e delimitações. Em função da abrangência de seus trabalhos, tomamos por base as conclusões de Thon e Ryan que estabelecem a narrativa transmidiática<sup>4</sup> como aquela que dispõe procedimentos narrativos aplicáveis a diferentes meios, não condicionados a nenhum em especial, e que se manifestam *across media* (THON, 2016; RYAN, 2004, 2005). É nesse sentido que concebemos a análise da narrativa seriada através dos meios que historicamente a veicularam, preservaram e transformaram.

Uma análise transmidiática da narrativa seriada, pressupõe uma concepção de narrativa que possa se adequar a diferentes linguagens e processos comunicativos. A fim de enfrentar o desafio de superar o antagonismo entre conceitos narrativos estáveis e definições midiáticas circunstanciais, chegou-se a uma concepção aberta de narrativa, através do estabelecimento de condições para a sua existência, que resumimos aqui da seguinte maneira: para ser uma narrativa é preciso que uma mensagem envolva a construção da imagem mental de um universo composto por objetos e personagens, que passem por mudanças de estado não totalmente previsíveis, causadas por

2 “[a] position incompatible with the study of narrative across media is the doctrine of radical media relativism. Though I cannot associate it with specific names, it is latent among critics influenced by Saussurian linguistics and deconstruction. Radical relativism regards media as self-contained systems of signs, and their resources as incommensurable with the resources of other media.”

3 “no narratologist would dispute the fact that narration is a cross-medial phenomenon”.

4 Nossa abordagem não abarca o enfoque da narrativa como *transmedia storytelling*, isto é, como estratégia de *branding* que procura evitar o esgotamento da inserção de uma narrativa em um só meio e busca disseminá-la por outros meios através de desdobramentos planejados (GOMEZ, 2017).

acontecimentos fortuitos e/ou ações de personagens, mental e logicamente organizáveis, além de formalmente inteligíveis. Trata-se, assim, mais de caracterizar uma representação narrativa – como ação criadora que ocorre de várias formas e por vários meios – que de definir parâmetros fixos com os quais toda e qualquer narrativa deva compor suas representações. Uma narrativa para existir precisa da participação do receptor que deve percebê-la como tal, colaborando para encadear ações em seu fluxo de causas e consequências, inferidas através de coerência interna e externa, a partir de referentes advindos de sua experiência (RYAN, 2004, 2005; THON, 2016). Note-se que, diferente das já clássicas conceituações estruturais, a narrativa aqui se define pelo trabalho conjunto de recepção e cognição, por meio do qual percebe-se e articula-se uma representação narrativa. Esse enfoque possibilita abertura para a inserção de novas realidades, práticas e linguagens, aportadas por mudanças midiático-contextuais ao longo dos tempos.

Pensar em referentes e processos de produção e recepção nos leva inevitavelmente a um fator crucial de nosso objeto de estudo: o gênero. Embora Ryan aborde o assunto, limita-se a pensá-lo estritamente como elemento envolvido no processo de criação de conteúdo, negligenciando seu papel comunicativo, especialmente implicado na percepção e na cognição de mensagens (RYAN, 2005, p. 20). Dentro de uma concepção sociointeracionista das linguagens em geral, os gêneros “são entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa” (MARCUSCHI, 2002, p. 19). Levantar os traços caracterizadores dos gêneros poderia conduzir-nos novamente a uma concepção estruturalista, sobre enquadramentos narrativos universais que se mantêm a despeito dos contextos diferenciados em que ocorrem. Tal abordagem seria contrária ao objetivo de observação dos efeitos diferenciadores introduzidos pelas inovações midiáticas, a partir dos quais desejamos apreciar os elementos específicos das séries televisivas.

É possível, contudo, conceber o poder preditivo do gênero dentro de uma dinâmica maleável que se adapta e se altera de acordo com necessidades sócio-culturais e com o uso de invenções tecnológicas (MARCUSCHI, 2002, 19-20). Segundo Bakhtin, os gêneros, divididos em primários (simples e próximos da vida social e de suas transformações) e secundários (complexos e carregados de elaboração estético-cultural e ideológica), apresentam intrincado processo de renovação: “os gêneros secundários (nas artes e nas ciências) incorporam diversamente os gêneros primários do discurso na construção do enunciado, assim como a relação existente entre estes” (BAKHTIN, 1997, p. 296). Desta forma, as inovações tecnológicas, ao impactarem de forma mais direta a vida social, criam gêneros primários que, ao serem absorvidos e transmutados pelos gêneros secundários, outorgam-lhes reformulação e vida nova.

As reflexões bakhtinianas introduziram uma consciência discursiva sobre as análises textuais, que incorporam várias dimensões do processo comunicativo, como o posicionamento dos que produzem, enunciam e recebem mensagens textuais, bem como os padrões imbricados no próprio processo. Do ponto de vista de uma narratologia transmidiática, atenta à pragmática e à semiótica da narrativa, tal consciência torna as relações autor-mensagem-receptor muito mais complexas e contextuais do que dispunham as teorizações canônicas sobre a narrativa e, conseqüentemente, sobre os gêneros textuais e discursivos.

A mensagem final, assim, em grande parte, passa ser fruto da construção do

receptor, em sintonia com o contexto de recepção em que é comunicada, pendente das experiências individuais e coletivas daquele que recebe, incluindo aí as experiências de gênero. Todorov concebe o gênero como classe de textos com dimensões formais, pragmáticas e ideológicas:

os gêneros evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem. [...] uma sociedade escolhe e codifica os atos [de fala] que correspondem com maior proximidade à sua ideologia; eis porque a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência numa outra, são reveladoras dessa ideologia e nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza (TODOROV, 1980, p. 50).

Dessa forma, a narrativa seriada, por codificar elementos de conteúdo, formas de comunicação e fatores discursivo-sociais, constitui-se em gênero cujas características se fazem mutantes, devido aos contextos em que se dão. Para efeitos práticos, o denominaremos “narrativa serial”, a fim de evitar confusões terminológicas com a expressão “seriado”, indicativa, como veremos, de uma prática episódica específica de séries televisivas.

Dentro da paulatina transformação experimentada pela narrativa seriada ao longo dos tempos, podemos afirmar que uma das suas etapas mais pujantes foi o folhetim decimonônico, iniciado com o fatiamento de um relato concebido originalmente sem entregas parciais – *Lazarillo de Tormes*, obra anônima – para a sua publicação de forma seriada em jornal impresso em 1836 na França. Em *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer, embora concentre sua análise nos modos específicos do romance-folhetim (gênero primário) – surgido com o desenvolvimento do meio jornal –, localiza suas raízes na tradição oral de tempos remotos:

a presença no repertório, [...] das *Mil e uma noites*; as figuras femininas de contadeiras de histórias lembram e reconstituem a origem vital, existencial e econômica dessa técnica de interrupção da narrativa aberta ao fôlego em suspenso de uma curiosidade provocada, reencontrada pelos inventores do romance-folhetim moderno (MEYER, 2005, p. 343).

Percorrendo brevemente algumas etapas da história da narrativa seriada, reavivada e remodelada pela invenção de novos meios – como o jornal, o cinema, o rádio e a televisão –, podemos descobrir semelhanças que nos permitem ver a sobrevivência de um gênero antigo, mas, igualmente, ao lado delas, grandes contrastes. No jornal, por exemplo, o gancho – que na antiguidade preservava a vida de Sherazade –, não quer apenas despertar a curiosidade e o interesse, mas também agradar a todos os públicos e seduzir o máximo número de pessoas para alavancar as vendas do jornal. Para tal, em nível temático, são adotados os *topoi* do melodrama e o desenvolvimento das tramas assume a dramaticidade dos *coups de théâtres*. Predominam os personagens tipo e os diálogos vivos para maior proximidade com o cotidiano e conseqüente identificação e fidelização dos leitores (MEYER, 2005, p. 60-61). O desejo de retenção do público e a produção *in progress*, isto é, durante as publicações, condicionam esporadicamente situações como as da publicação de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, interrompida diversas vezes por questões autorais e editoriais, por circunstância e por estratégia, que proporcionaram um enredo de três partes e retiveram a atenção do

público, garantindo as vendas, por um ano e meio (MEYER, 2005, p. 61-62).

As origens da narrativa seriada são tema também das reflexões de Arlindo Machado a respeito de incorporação secundária do gênero serial, a partir de primárias alterações trazidas, posteriormente, pelo meio televisão:

[...] é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.) nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema (MACHADO, 2000, p. 86).

A despeito do reconhecimento da filiação a antigas raízes, os imperativos comerciais, associados às linguagens próprias dos novos meios, trazem para a narrativa seriada folhetinesca e, mais tarde, para a cinematográfica, a radiofônica e a televisiva, alterações que a afastam dos seus propósitos míticos iniciais. A tecnologia do cinema, por exemplo, trouxe a novidade dos *nickelodeons* (pequenas salas improvisadas que exibiam filmes curtos de todo tipo):

Filmes de duração mais longa [...] [eram] exibidos em partes nos *nickelodeons*, que concentravam o público mais pobre da periferia. Séries cinematográfica como *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos, que deram a forma básica do gênero (MACHADO, 2000, p. 87)<sup>5</sup>.

Os temas e o desenvolvimento do enredo nos *nickelodeons* seguem ditames comerciais de metas de venda como nos jornais. Sua recepção experimenta também os efeitos da elaboração concomitante à exibição. A audiência tem grande poder de determinação sobre a continuidade produtiva, nos modos rocambolescos da segunda fase do romance-folhetim (na classificação de MEYER, 2005), como podemos ver com Machado:

O clássico *Les Vampires* (1915-16), de Feuillade, por exemplo, teve muitas de suas partes improvisados nos estúdios, com roteiro inventado na hora e sem que ninguém soubesse como ia terminar a história. O *plot* narrativo é completamente anárquico: muitas situações não têm continuidade; há uma série de acontecimentos não explicados; alguns personagens morrem subitamente apenas porque os atores que os encarnavam haviam sido despedidos; alguns mortos ressuscitam misteriosamente poucos capítulos depois (MACHADO, 2000, p. 87).

Os cortes entre uma exibição e outra, diferentemente da narrativa seriada folhetinesca, ganham no cinema (gênero primário advindo da novidade tecnológica do cinematógrafo) contornos de exagero, para maior fixação, pois nesse meio não havia como armazenar e rever as mensagens anteriores. Adota-se, então, o chamado

5 O paralelo com o meio impresso pode ser visto também na primeira narrativa seriada americana, intitulada *What happened to Mary* (1912-13) que teve exibição simultânea com a sua publicação também por entregas na revista *The Ladies' World* (NATIONAL FILM, 1914).

*cliffhanger* – cuja tradução seria algo como: “pendurado no penhasco” –, versão intensificada do gancho tradicional, pois interrompe a narrativa no momento em que o personagem se encontra em sérios apuros<sup>6</sup>. A personagem da mencionada série *The Perils of Pauline* é bom exemplo da versão cinematográfica do folhetim de vítima feminina, em que jovens moças encontram-se frequentemente em situações limite de perigo<sup>7</sup>.

A chegada do rádio significou um novo terreno para a expressão da narrativa seriada. Em 1930, foi ao ar a primeira radionovela, *Painted Dreams*, em que uma viúva e sua filha vivem diversas situações cotidianas. À época, a impossibilidade, como no cinema, de arquivamento e retomada de mensagens, acrescida da linguagem exclusivamente auditiva, agregou ao corte estratégico a necessidade de rememoração do corte anterior (antes das entregas) e de retomadas de conteúdo através de lembranças ou menções recapitulativas por parte dos personagens. Os ouvintes que esquecessem informações anteriores ou perdessem alguma entrega podiam, assim, continuar acompanhando a série sem dificuldades. Além disso, temas de agrado popular são adotados, pois facilitam a compreensão geral, o que acaba por impor certo padrão temático e certa regularidade na dinâmica de desenvolvimento.

A narrativa seriada radiofônica restringe a variedade das abordagens folhetinescas ou cinematográficas e ganha contornos industriais. A princípio exclusivamente patrocinadas por fabricantes de produtos de limpeza (em geral sabão), as radionovelas foram apelidadas de *soap operas*. Transmissões de pouco mais de 15 minutos eram interrompidas para intervalos comerciais das marcas. Essas rupturas durante as entregas trouxeram a necessidade de reiterações e ganchos internos ao episódio, na proximidade dos intervalos e não mais apenas entre os episódios. Como resultado, a redundância dessa narrativa (temática e estruturalmente) restringiu a originalidade dos roteiros e, estando o valor artístico vinculado a essa qualidade desde o romantismo, a novela radiofônica, na visão de muitos, será sinônimo de prática não artística.

Depois de surgir nos Estados Unidos na segunda década do século XX, as radionovelas ganham grande impulso de criação e consumo em Cuba. As produções cubanas enfatizam o melodrama amoroso e começam a praticar o formato episódico: em lugar de uma grande narrativa partida estrategicamente, as entregas organizam-se como capítulos unitários diários – com começo, meio e fim –, que narram situações diferentes, embora centradas sempre em protagonistas aos quais se juntam personagens secundários esporádicos. Esse formato será, a partir de então, comumente denominado “seriado”. As radionovelas cubanas vão influenciar toda a produção radiofônica latino-americana através de traduções e adaptações<sup>8</sup>.

6 A ideia do *gancho* pode ocorrer de maneira interepisódica ou intraepisódica. Em inglês, adotam-se dois termos: *hook* (“gancho”), em geral, indicando o enlace entre cenas; *cliffhanger*, designando a estratégia de corte abrupto para conectar as entregas. Há uma clara diferença de intensidade entre os dois recursos, embora seu uso não possua rigor terminológico diferencial (BORT GUAL, 2008, p. 504).

7 A narrativa seriada cinematográfica herda elementos de cada uma das três fases diferenciadas por Marlyse Meyer para os folhetins decimonônicos: o melodrama, da primeira fase, a dinâmica rocambolesca, de segunda, e o romance de vítima feminina, da terceira (MEYER, 2005).

8 O termo “radionovela” tem origem na tradução equivocada das produções cubanas: “*novela*”, em espanhol, significa “romance”, em português. O termo fazia menção ao romance-folhetim de extração decimonônica. A proximidade dos idiomas manteve o termo que, em português, contudo, indica “uma história mais curta que um romance”. A longa duração das radionovelas e, mais tarde, das telenovelas,



O surgimento da televisão conheceu condições comunicativas diversas das que conhecemos hoje: o alto custo dos aparelhos determinava uma recepção elitizada. A TV só conseguiu abrigar mensagens populares quando a fabricação dos televisores permitiu uma redução de custo. Só então, o gênero primário foi incorporado pelo gênero secundário popular da narrativa seriada. Os estúdios de Hollywood e suas estrelas começaram, então, a trabalhar na produção de séries televisivas.

Assim como o meio rádio, a televisão conta com um acolhimento menos concentrado que o da sala de cinema. As mensagens são consumidas em ambiente privado, geralmente em presença de mais de um indivíduo, o que pode interferir na recepção. Como o rádio tem transmissão exclusivamente oral, mesmo em presença de um grupo de receptores, o silêncio faz-se condição para a comunicação<sup>9</sup>. Já no caso da TV, devido ao apoio das imagens, o silêncio não é condição imperativa para a compreensão, de modo que costuma haver constantes interferências na recepção. Assim, embora as primeiras séries televisivas tenham sido adaptações das radionovelas, aos poucos, o meio foi criando traços próprios: os ganchos internos, frente à falta de silêncio, investem mais em imagens que em palavras e aumentam em número, já que tanto a continuidade narrativa como os intervalos comerciais são mais longos que no rádio. A maior desconcentração do espectador transforma alguns ganchos (ou *hooks*) em *cliffhangers*. Adota-se, para facilitar a compreensão de complexidades crescentes da trama, um resumo dos acontecimentos anteriores no começo das exposições (*previously on*).

O êxito da telenovela e sua produção ascendente impuseram uma necessidade de diversificação. Machado aponta três tipos básicos de narrativa seriada televisiva: aquela que tem enredo desenvolvido através do conjunto de capítulos (telenovela, minissérie); aquela que apresenta os mesmos personagens em situações diferentes e de enredo fechado a cada episódio seriado (com ou sem fio condutor geral ligado aos protagonistas), e, por último, aquela que se organiza como uma constelação de enredos independentes em episódios unitários que possuem em comum apenas um estilo, um gênero ou uma temática (MACHADO, 2000, p. 84). Como vimos, o segundo tipo – geralmente denominado “seriado” – já havia sido praticado pelo rádio, que aporta à TV, assim, essa herança. Trata-se talvez do formato de narrativa seriada mais perene, pois com ele também se identificam algumas narrativas míticas de Sherazade e a saga folhetinesca de Rocambole.

Os altos custos da produção televisiva exigiram maior planejamento de programação e converteram a TV no mais industrializado dos meios. A narrativa seriada televisiva mostrou-se propícia à produção em série dos modelos de produção em massa e passou a ser o carro-chefe da TV. Tão forte se fez a sua presença no meio que originou uma verdadeira “estética da repetição”, segundo Omar Calabrese (apud MACHADO, 2000, 90), baseada na dinâmica combinatória de elementos variáveis e invariantes. A importância dos anunciantes frente à programação cresceu em relação ao rádio: os preços do espaço publicitário passaram a depender dos níveis de audiência; poderosas marcas começaram a interferir no plano ficcional interno das séries (*merchandising*). As

deixa clara a imprecisão do termo que, no entanto, fixou-se (CAMPEDELLI apud DINIZ, 2009, p. 50).

9 Há que se considerar que o consumo do rádio em tempos de radionovela era diferente do de hoje. As pessoas à época tinham por hábito parar as suas atividades para acompanhar os episódios (GOMES, 2016, p. 144).

telenovelas arrebatavam multidões e as emissoras decidiam elementos de seus enredos com base em pesquisas de audiência e questões mercadológicas. Em função de uma espectralidade muito abrangente, às narrativas televisivas de primeiro tipo, conferia-se maior padronização (mais do que no rádio, no cinema e no folhetim) através de temas e estruturas de aceitação geral (melodramas, sexo, humor). Em virtude da duração mais curta e da menor audiência, as narrativas seriadas episódicas (segundo tipo) dispunham de maior liberdade criativa, pois os riscos financeiros eram menores.

#### 4 Serialidade contemporânea

As últimas décadas do século XX abriram caminho para uma nova realidade dos meios de comunicação com a chamada Cultura das mídias (SANTAELLA, 2003), definida pela viabilização tecnológica de um consumo não massivo. A TV paga e o videocassete permitiram um consumo individualizado de conteúdos quando e onde o espectador decidisse. Passava a ser possível, entre outras alterações, retomar os conteúdos. A diversificação do consumo e a menor presença de anunciantes que custeassem as produções levou a uma necessidade de segmentação da produção de séries para garantir a fidelização de públicos específicos. Com o intuito de influir sobre o aumentado poder de escolha do receptor, eram oferecidos subgêneros como *Sitcoms*, *Police procedural*, *Medical drama* etc., na sua maioria em formato de episódios seriados.

A Cultura das mídias foi a antessala da Cultura cibernética, na qual a liberdade de escolha do espectador intensifica-se (SANTAELLA, 2003), e da Cultura da convergência, na qual há intersecções entre os meios (JENKINS, 2009). A internet trouxe os serviços de *streaming* e a TV digital. Além dos movimentos do controle remoto, o espectador, sendo também internauta, vivenciou grande empoderamento por obra do monitoramento ininterrupto dos seus acessos e em virtude das suas manifestações em redes sociais. Agora, muito mais do que nos meios anteriores, é a audiência que determina o devir dos enredos e a continuidade das séries. Os lucros associados às séries já não se subordinam à publicidade, mas às assinaturas e a eventos e produtos associados à presença do conteúdo das narrativas na rede, sob a forma de reproduções, comentários e recriações dos usuários. Mais do que nunca hoje a receptividade interfere na produção da narrativa e chega mesmo a ser determinante para a sua continuidade.

O empoderamento do receptor exacerbou a demanda por diversificação das ofertas de narrativa seriada. Para além da segmentação e libertada das exigências dos patrocinadores, a série televisiva aventurou-se em inovações temáticas e estruturais que pudessem atrair a escolha do internauta. A possibilidade de retomada dos conteúdos e de não-interrupção entre entregas permitiu uma complexidade nova ao gênero: universos ficcionais inauditos – como em *Stranger Things*, que mescla os gêneros terror e ficção científica num espaço temporal incomum (passado em lugar de futuro); séries históricas de culturas não centrais – como *Vikings*; constelações narrativas de episódio unitário cujo princípio de coesão exige interpretação – como nas distopias tecnológicas de *Black Mirror*; ambiguidades de enredo derivadas de foco narrativo flutuante – como em *The Affair*. A *Peak TV* passou a abrigar, ao lado de séries reafirmadoras dos formatos estabelecidos dentro do gênero serial, uma serialidade criativa, que poderíamos chamar de estética ou artística.

As transformações midiáticas afetaram a narrativa seriada e também sua espectralidade. O público, febrilmente aficionado às séries, vem desafiando o próprio gênero, ao consumir as entregas sem intervalos, em maratonas de exibição. Esse comportamento tornou-se um fenômeno mundial referido como *binge watching* e já divide opiniões, pois, por um lado, vemos canais de TV paga incluindo maratonas de séries em sua programação e, por outro, séries em curso restringindo o acesso digital a novas entregas a apenas uma vez por semana.

A prática do *binge watching* ajusta-se bem à realidade da narrativa seriada de primeiro tipo: ajuda na recepção de suas complexidades e mantém a vinculação ao longo de enredos extensos. Há, atualmente, uma proliferação desse tipo de narrativas seriadas, que reúnem a instigante necessidade de desvendar suas intrincadas tramas com os usuais recursos de retenção da serialidade – ganchos e *cliffhangers*. Como resultado, a cada entrega, conquistam intensamente o espectador e o mantêm cativos de seu mundo. Novas transformações da narrativa seriada, com novos elementos primários, vêm transformando, assim, os elementos herdados para absorvê-los, eliminá-los ou reformulá-los.

## 5 Considerações finais

Teorias fechadas da narrativa e do gênero, engendradas dentro de concepções estruturais, que desconsideram o papel ativo do receptor, voltadas à linguagem verbal e alheias a elementos contextuais de produção, veiculação e recepção, impõem obstáculos à reflexão a respeito de mensagens que, a despeito de sua transformação ao longo do tempo e *across media*, mantêm histórica filiação e clara circunscrição sob uma mesma dinâmica funcional por entregas. Conceituações abertas, tecidas pela narratologia contemporânea, possibilitam contemporaneamente a ideia de uma narrativa transmidiática que nos permite examinar relações entre as mudanças midiáticas e os conteúdos de mensagens como as do gênero serial.

A narrativa seriada sempre foi presidida por uma forte interação com o seu público, desde os tempos mais remotos. Seu processo de recepção tem um grande peso funcional vinculado à combinação do gênero serial com o meio que o disponibiliza. É fascinante perceber que embora esse processo varie de um meio para o outro, o gênero (secundário), enquanto elemento estético-cultural e ideológico, tem incorporado os aportes dos gêneros primários (impactados pelas transformações da vida social) e tem perdurado transmidiaticamente em seu atributo central de narrativa aberta ao devir para um público ansioso pelos próximos passos do enredo, arrebatado por perigos e emoções abissais e fisgado pelas interrupções e pelos ganchos de sua trama.

A incompletude da mensagem, falta de planejamento global por ter as entregas elaboradas durante a sua divulgação, ocorria no passado e ocorre hoje na maior parte das narrativas seriadas. Tal abertura permite um envolvimento ainda maior com o público que sempre teve o poder de encurtar ou prolongar as séries, dependendo da receptividade obtida. Na serialidade da *Peak TV*, seja ela estética ou não, isso é ainda mais acentuado.

Mas se como narrativa transmidiática, identificamos características que se mantêm ao longo dos tempos no gênero serial, percebemos também contrastes e inovações que

chamam a atenção. As entregas ficcionais que haviam sido colocadas a serviço da manipulação do público na era dos *mass media* já não direcionam multidões. A audiência customizada das séries digitais permite ao espectador circular por grupos pontuais organizados ao sabor das preferências ficcionais e dos períodos de *binge watching*.

A estética da repetição, conquanto se mantenha nas séries episódicas, perde força frente à proliferação de diferentes propostas de narração seriada hoje em dia. Se o jogo entre variações e elementos invariáveis na construção de mensagens pendia para a reiteração estrutural do gênero – desde a ascensão da comunicação de massa com a invenção da prensa gráfica –, a chegada da comunicação digital talvez tenha invertido o sentido do jogo e a cultura da comunicação *on demand* esteja acionando recursos complexamente criativos, de efeitos estéticos plenos de inovações e ressignificações. A possibilidade de observarmos esse jogo entre constantes e inovações da narrativa seriada é, sem dúvida, um dos benefícios do emprego de conceitos abertos dentro de uma narratologia transmidiática.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications*, Paris, v. 8, p. 1-27, 1966.
- BORT GUAL, I. *Nuevos paradigmas en los telones de relato audiovisual contemporâneo*. Tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, Espanha, 2008.
- BURKE, P. *História social da mídia: de Gutemberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998.
- CHATMAN, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- DINIZ, J. A. *A recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais: radionovela, telenovela e webnovela*. 2009. 255 f. Tese (Doutorado em Comunicação social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GOMES, A. L.; RODRÍGUEZ, E. D. *Rádio e memória*. Natal: Editora da UFRN, 2016.
- GOMEZ, J. *Grappling with the Collective Journey*, 2017. Disponível em: <<https://simonstaffans.com/2017/01/23/grappling-with-the-collective-journey/>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. ampl. e atual. São Paulo: Aleph, 2009.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.
- MEISTER, J. C. Introduction: Narratology beyond Literary Criticism. In: MEISTER, J. C. (Ed.) *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: 2005, p. ix-xvi.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia da Letras, 2005.
- NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION. *The Active Life of Dolly of the Dailies: Episode Five, "The Chinese Fan", 1914*. Disponível em: <[https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/DollyOfTheDailies\\_paper.pdf](https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/DollyOfTheDailies_paper.pdf)>. Acesso em: 15 mai. 2018.
- PRINCE, G. *A Dictionary of Narratology*. Lincon: University of Nebraska Press, 1987.
- RYAN, M-L. *Narrative across Media: Languages of Storytelling*. Lincon: University of Nebraska Press, 2004.
- RYAN, M-L. On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In: MEISTER, J. C. *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: 2005, p. 1-21.
- SANTAELLA, L. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano, *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 10, n. 22 dez. 2003.
- SHEFFIELD, R. How We Went From Television's Golden Age to 'Peak TV' Blues. In: *Rolling Stone*, 15 september, 2015. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/tv/features/how-we-went-from-televisions-golden-age-to-peak-tv-blues-20150915>>. Acesso em: 25 mai. 2018.
- THON, J-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincon: University of Nebraska Press, 2016.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Recebido em dia 04 de junho de 2018.  
Aprovado em dia 25 de julho de 2018.