



DOI: 10.5380/2238-0701.2020n21.02
Data do recebimento: 17/04/2020
Data da aprovação: 07/10/2020

Do broadcasting ao video on demand:
narrativas seriadas e os atravessamentos
televisivos





Do broadcasting ao video on demand: narrativas seriadas e os atravessamentos televisivos

From broadcasting to video on demand: serial narratives and television crossings

De la radiodifusión al vídeo a la carta: narrativas seriadas y cruces televisivos

DANIELA CONEGATTI¹

Resumo: O presente artigo, enquanto parte de uma pesquisa extensa com serialidades audiovisuais, compõe uma discussão a respeito dos atravessamentos televisivos promovidos pelas mudanças no modo de produzir e distribuir narrativas seriadas, em especial provocadas pelo advento do *Video on Demand (VoD)*. Assim, questiona acepções muito restritas e também demasiadamente abrangentes a respeito dos limites do campo televisivo, por meio da gênese transmidiática das séries, caracterizando as relações de proximidade e distanciamento que esse audiovisual estabelece com a televisão. Questiona relações paradoxais entre televisão e série, para então apostar na ambivalência como possível via produtiva para os estudos de/sobre televisão e de/sobre narrativas seriadas.

¹ Doutoranda e Mestra em Educação pela UFRGS. Graduada em Comunicação Social - Relações Públicas, e licenciada em Letras-Ingês. Integrante do grupo NEMES, Núcleo de Estudos de Mídia, Educação e Subjetividade.

Palavras-chave: séries; televisão; *Video on Demand*; transmídia.

Abstract: This paper is part of a thesis about tv and Video On Demand series and discusses television crossings promoted by changes in the way of producing and distributing tv series, especially the ones provoked by the advent of Video on Demand (VoD) platforms. Thus, it questions very restricted and also all-encompassing meanings regarding the limits of the television field, through the transmedia genesis of the tv series, characterizing the relations of proximity and distance that this audiovisual establishes with (in) television. It questions paradoxical relations between television and series, to then bet on ambivalence as a possible productive path for the studies of television and tv series.

Keywords: TV series; television; Video on Demand; transmedia.

Resumen: Este artículo, como parte de una investigación externa tenso con serialidades audiovisuales, compone una discusión en respeto por los cruces televisivos promovidos por mujeres danzas en la forma de producir y distribuir narrativas seriadas, en causado por la llegada del video a pedido (VoD). Por tanto, cuestiona muy restringido y también demasiado integral en cuanto a los límites del campo de la televisión, a través de la génesis transmedia de la serie, caracterizando la relaciones de proximidad y distancia que este audiovisual abajo con la televisión. Cuestiona las relaciones paradójicas entre televisión y series, para luego apostar por la ambivalencia como posi- posible vía productiva para los estudios de / en televisión y / sobre narrativas en serie.

Palabras llave: serie; TELEVISIÓN; Vídeo a la carta; transmedia.

Introdução

Em que medida os serviços de *Video on Demand* aproximam-se da televisão, superam-na ou constituem meio televisivo em si? Eis uma questão que vem inspirando diversas investigações, como as de Cor-

rêa (2019), Castellano e Meimaridis (2016), Almeida, Gouveia e Costa (2015), e mesmo anteriores à popularização do *VoD* como a de Miller (2009). De fato, justamente por instigar diversas pesquisas, esse assunto não consiste em campo inexplorado e, talvez possa se dizer, a pergunta que inicia este parágrafo já tenha sido respondida. Bolter e Grusin (2000), ainda que se refiram a um contexto anterior à popularização do *VoD*, defendem que, a respeito dos meios de comunicação, discussões que pretendem sinalizar a possibilidade de substituições ou superações mediáticas são, de fato, problemáticas. Os autores indicam como mais profícua a busca por adaptações ou reconfigurações dos meios, e não sua extinção. Meimaridis (2017, p. 10), por sua vez, e para escapar de classificações demasiadamente limitadoras, recorre à elaboração de Thompson e Mittel para sustentar a televisão como modo de “ver e ouvir de longe sons e imagens de um tempo ou espaço distantes”, enquanto Miller (2009, p. 22), no início da consolidação de plataformas como Youtube, concebe a internet como “apenas mais uma forma de enviar e receber a televisão”, defendendo assim, também, a televisão como produto maior que seu aparato distributivo.

No entanto, a partir das elaborações dessas/es autoras/es, é possível inferir que a discussão a respeito dos limites da televisão, ainda que encontre certo consenso, qual seja, o de que uma compreensão limitada pode causar uma simplificação danosa aos estudos da área, também compõe importantes incongruências. Por exemplo, a partir da ampla concepção de Thompson e Mittel (apud Meimaridis, 2017), poderia se acrescentar o cinema também como meio televisivo, ou, num sentido mais aproximado do próprio *VoD*, o Youtube². Na mesma direção, a partir de Miller (2009), seria possível inferir que não há transformações na relação televisão e internet que provoquem modificações na primeira para além do seu meio de distribuição. Sem dúvida, o intuito aqui não é desqualificar ou mesmo invalidar a compreensão desses autores, cujas contribuições têm lugar importante na constituição do campo de estudo televisivo nacional e internacional. No entanto, ainda que uma perspectiva mais ampla, como perflhada, componha o caminho mais profícuo,

² Ainda que existam pesquisas que defendem esta perspectiva, como a de Murolo (2010), é importante compreender que os modos de distribuição, produção e mesmo de recepção dos produtos audiovisuais da plataforma pouco se assemelham aqueles produzidos tradicionalmente na televisão. As webseries são um importante exemplo deste descompasso, uma vez que, por seu baixo orçamento e pelas limitações impostas pelo próprio Youtube, diferem substancialmente daquelas produzidas e distribuídas em *broadcasting* ou em *VoD*.

importa sinalizar também os efeitos das relações entre fronteiras, uma vez que acepções demasiadamente genéricas podem efetivar a desqualificação do próprio meio televisivo. Assim, é a partir da compreensão de que a televisão não pode ser resumida a plataformas e modos de distribuição, mas que compõe sobretudo linguagens, gêneros e fórmulas (Castro, 2019) que precisam partilhar de um mínimo denominador comum, que as relações de fronteira entre meios possibilitadas pelas serialidades audiovisuais é aqui investigado, compreensão que compõe um primeiro pressuposto investigativo.

Como efeito, escolheu-se aqui narrativa seriada como lugar de discussão sobre os limites televisivos justamente por aquela estabelecer uma relação de distanciamento e proximidade muito peculiar com o campo frequentemente denominado televisivo, justamente por sua condição transmidiática. Desse modo, o presente artigo, que compõe parte de uma pesquisa extensa com serialidades audiovisuais, se propõe a discutir as possibilidades transmidiáticas intensificadas pelas narrativas seriadas e as contribuições de algumas mudanças ocorridas no modo de produção e distribuição – com impacto no consumo – desses audiovisuais para os estudos de/sobre televisão, de modo a contribuir para as discussões sobre as fronteiras televisivas. Perfilha-se aqui que as relações entre a televisão e o *VoD* provocadas pelas narrativas seriadas, antes de apontarem para limites televisivos, redefinem estes, produzindo uma ambivalência produtiva ao campo.

Para tanto, este texto foi organizado da seguinte forma. Primeiramente, uma discussão sobre a narrativa seriada de modo a situar sua gênese transmidiática antes mesmo do *VoD* tornar-se uma possibilidade. Em um segundo momento, a discussão direciona-se para o *VoD* especificamente, sobretudo – mas não somente – na figura da Netflix, de modo a estabelecer uma espécie de comparativo em relação ao *broadcasting* (transmissão por radiodifusão), formato que tradicionalmente marcou as possibilidades e também os limites televisivos. Tal discussão tem como base apenas as narrativas seriadas, suas peculiaridades, modelos e fórmulas, de modo a não adentrar o campo dos filmes e demais programas produzidos para este formato. Tal exercício visa a caracterizar a importância das serialidades audiovisuais para o entendimento do *VoD* como televisão, e também apontar para a complexificação dos próprios limites que tradicionalmente delinearão as fronteiras dos seriados televisivos. Por fim, as considerações finais resgatam os principais pontos do texto.

A gênese transmidiática das séries

Ainda que popularmente as séries sejam relacionadas quase que prontamente à televisão, de fato, elas não tiveram sua origem no meio e nunca se limitaram a ele. O rádio e o cinema são certamente aqueles que mais contribuíram para a constituição das séries do modo como hoje compõem a televisão. Especialmente, o rádio foi o meio que primeiramente ofereceu um modo específico de seriado televisivo, mais especificamente, um caso híbrido paradigmático para a história televisiva.

I Love Lucy (1951-1957), *sitcom* estadunidense, adveio do rádio e a partir dele produziu mudanças significativas no *broadcasting*. Para além da alteração do nome, que no antigo meio era *My Favorite Husband*, a série que, em seu princípio, funcionou ainda dentro de uma estrutura narrativa radiofônica – com episódios roteirizados e gravados diariamente – precisou recorrer a lógicas cinematográficas de produção, uma vez que o modelo radiofônico se mostrava cada vez mais insustentável em função das complexas técnicas que exigiam a visualidade, e não apenas o som. Como efeito, *I Love Lucy* tornou-se a primeira *sitcom* filmada com várias câmeras simultaneamente e com roteiros planejados antecipadamente. Tal série acrescenta às inovações para a televisão, ainda, a presença da audiência na hora das gravações, criando a fórmula para a *sitcom* estadunidense (Esquenazi, 2011).

Enquanto programa composto de certa regularidade, as serialidades áudio – e agora também visuais – importaram para o *broadcasting* também a lógica da grade de programação, sendo esta um importante exemplo que possibilitou a permanência de uma espécie de ritualização já presente no rádio, agora na televisão (Esquenazi, 2011). O ritual programado, com dia, horário e tempo específicos, no qual a audiência encontra-se com determinado programa, foi uma constante que não apenas se ajustou, mas se intensificou no meio televisivo. Intensificou-se pois a narrativa oriunda do rádio ainda carecia de certa estabilidade narrativa, o que exigiu a constituição de um fio condutor no meio televisivo (Ibidem), de forma a legitimar a consistência da narrativa seriada em seu novo meio. Assim, a televisão, se não criou a ritualização, a intensificou, não apenas por meio da grade de programação televisiva, mas também pelo estabelecimento de uma continuidade seriada, permitindo a quem assiste desfrutar de alguns elementos permanentes, de corres-

pondência, de modo a conceber a um só tempo o perfil de uma série como pertencente a um gênero e como única.

O modelo de seriado no cinema, por sua vez, tem seu início nos anos 1910 a partir de filmes sequenciais, com curta duração e poucos episódios, que narravam uma história simples e bastante clichê. Nesse sentido, eram classificados como *filmes B*, uma vez que priorizavam, predominantemente, uma visão comercial e de baixo orçamento (Mattos, 2003), e ofereciam, em seu princípio, apenas protagonistas mulheres (Stedman, 1981), compondo o arsenal de produções audiovisuais rechaçadas pelos homens (Castellano; Meimaridis; Ferrenho, 2019, p. 88)³.

Esquenazi (2011) explica que parte da relação entre a produção cinematográfica audiovisual de modo mais amplo e as séries televisivas ocorre porque é do cinema que provieram os primeiros profissionais a trabalharem com séries na televisão, que exportaram técnicas e modos de constituição desse meio, de modo a produzir mudanças na constituição do audiovisual localizadas por importantes autores/as. As primeiras emissoras a exibirem esse tipo de audiovisual nos Estados Unidos foram canais de sinal aberto,⁴ e, de fato, essas produtoras televisivas, como a pioneira *Desilu*, criada em conjunto por Lucile Ball e Desi Arnaz – e criadora de *I Love Lucy* –, contavam não apenas com profissionais do cinema, mas com aqueles oriundos de filmes de sucesso. Tal correspondência explica também a rápida adaptação de serialidades do rádio à televisão nos moldes da gravação cinematográfica, como ocorreu com a já citada *I Love Lucy*. Como efeito, a televisão enquanto meio acabou por possibilitar a estes/as profissionais desenvolverem narrativas mais longas que aquelas das serialidades cinematográficas, e a influência do rádio propiciou a exploração de temas diferentes aqueles comuns ao cinema.

Assim que adentrou o meio televisivo, portanto, a narrativa seriada encontrou lugar para superar limitações impostas tanto ao meio radiofônico quanto ao próprio modelo cinematográfico, de modo a constituir um modelo televisivo híbrido, porém específico. No entanto, por meio de

³ As autoras e autor referidos fazem uma interessante análise da questão de gênero nos audiovisuais, e apontam para uma compreensão interessante, expondo a figura masculina como aquela que adquire status de universal também nas narrativas seriadas e os efeitos misóginos dessa constituição.

⁴ Em 1990, os canais por assinatura ainda não as haviam produzido, apesar de já ocuparem 90% dos lares estadunidenses.

sua relação próxima com o cinema, a crítica especializada, assim como a produção acadêmica, curiosamente acabou por delinear certo distanciamento entre algumas serialidades audiovisuais televisivas e a própria televisão, de modo a sempre associar “inovações” deste produto audiovisual a formas artísticas consideradas historicamente mais legítimas que a televisão (Castellano, Meimaridis, Ferreirinho, 2019). Como efeito, a televisão nesta relação com frequência acabou, ainda que indiretamente e não de modo consensual, reduzida a maquinário reprodutivo ou, na melhor das hipóteses, a um modo limitado de produção de serialidades a ser superado.

Um caso que de certa forma ilustra o efeito de distanciamento da televisão a partir da sofisticação de algumas serialidades televisivas, e que também compõe importante exemplo de modificações nos modos de produção de narrativas seriadas dentro do próprio meio televisivo, é o advento do canal HBO, reconhecido como a emissora que inaugurou a terceira era de ouro da televisão americana (Martin, 2014). Essa emissora televisiva, famosa por suas produções seriadas, a partir dos anos 1990 assumiu o slogan “*It’s not TV, it’s HBO*” (em português, “não é TV, é HBO”), buscando inscrever-se num lugar distanciado da popularização da televisão enquanto meio de menor valor artístico, e isto, curiosamente, sem abdicar do próprio meio.

A HBO tornou-se, nos estudos sobre televisão – e também sobre narrativas seriadas –, um caso muito discutido, e por isso merece maior destaque neste texto. De fato, com uma campanha publicitária agressiva, a HBO investiu em expor que suas equipes de criação narrativa desfrutavam de uma grande liberdade em todo o processo. Também contratou roteiristas, escritoras/es e produtoras/es famosas/os do cinema, como o recém ganhador do Oscar na época, Alan Ball (Esquenazi, 2011), em pleno 1999, e tornou pública suas estratégias o quanto pode, com o intuito de diferenciar-se em relação às outras emissoras televisivas.

Outro aspecto pelo qual a HBO foi amplamente reconhecida consistiu na fórmula de exibição das séries sem intervalo comercial, efetuando, assim, uma mudança não apenas no consumo, mas no próprio modo de constituição das séries. Isso porque tal modo de exibição tornou os chamados “ganchos de tensão” anteriores ao comercial, que tradicionalmente compunham a produção seriada do *broadcasting*, menos neces-

sários, uma vez que o/a espectador/a assistia ao episódio sem interrupções comerciais. A emissora também se tornou famosa pelas artísticas vinhetas de abertura das suas produções seriadas, bastante elaboradas e mais longas que o usual.

É importante lembrar, contudo, que muitas das estratégias de diferenciação da emissora não são criação da HBO. A utilização de profissionais do cinema, por exemplo, que de certa forma conferia outro status ao conjunto de sua grade (Mayka Castellano e Melina Meimaridis, 2016), emula um processo comum ao surgimento das narrativas seriadas no meio televisivo, como já abordado aqui. Outrossim, sobre a complexidade e ousadia narrativa características das séries produzidas pela HBO, é importante destacar que outras emissoras, como a própria CBS, e produtoras como a MTM (criada por Mary Tyler Moore e Grant Tinker) anteriores ao referido canal, eram reconhecidas por suas narrativas promoverem a “noticialização da cultura popular” (Schudson, apud Castellano, Meimaridis, Ferreirinho, 2019, p. 81), isto é, possibilitarem a discussão de temas políticos e polêmicos à época. Assim, temas provocativos, que ainda não haviam adentrado o universo seriado, passaram a fazer parte dele antes mesmo das produções HBO. No entanto, a emissora permanece como referente paradigmático que, para exaltar seu modo específico de produzir e distribuir séries, buscou certa diferenciação do seu próprio meio, algo explícito inclusive (mas não somente) em seu slogan. Também aqui, portanto, são as narrativas seriadas televisivas que evocam o distanciamento da televisão, reforçando uma relação paradoxal com o lugar que continuam a habitar.

Com efeito, as narrativas seriadas, a partir de uma gênese híbrida, compuseram a televisão e mais especificamente o *broadcasting* de forma a delinear os limites e possibilidades deste. A relação de proximidade e distanciamento do meio televisivo nasce, portanto, antes mesmo da consolidação das serialidades audiovisuais como tradicionalmente televisivas. No entanto, com o advento do *VoD* foram possibilitadas (e intensificadas) outras mudanças na constituição das narrativas seriadas audiovisuais, incluindo sobretudo produção e distribuição, de forma a colocar em questão de modo mais imediato sua qualificação enquanto produto tradicionalmente televisivo.

Televisão on Demand? As séries entre fronteiras

“[...] A Netflix chegou para não ser a TV, ou seja, para a gente não esperar dias para ver as séries” (Castro, 2019, p. 35)

A epígrafe desta seção, que ilustra o comentário de um cliente da Netflix a respeito do *modus operandi* característico desse serviço de *VoD*, indica que a relação entre *VoD* e televisão, além de encontrar nas séries lugar de tensão importante, não é problematizada apenas por discussões acadêmicas. Enquanto a pessoa em questão reivindica o distanciamento entre Netflix e televisão, premiações dedicadas ao meio defendem uma outra perspectiva. Em 2016, por exemplo, a Netflix recebeu mais indicações na categoria “televisão” no *Emmy*, superando a HBO, que até então mantinha-se como a mais indicada nos últimos quatorze anos (Littleton, 2015). No ano seguinte, em 2017, a HBO recuperou a liderança, com 110 contra 91, mas um outro serviço de *VoD* foi destaque da noite: Hulu, que superou a concorrente com sua produção original *The Handmaid's Tale* (2016) (Redação, 2017).

Menos do que indicar questões ligadas a premiações de forte apelo, sobretudo para o mercado americano, tais dados possibilitam introduzir a reflexão acerca dos múltiplos embates entre as definições do que é (ou não) enquadrado hoje como “televisão”, e sobre o próprio lugar das séries nessa reconfiguração. Assim, o mais importante a respeito das empresas de *VoD* é o fato de elas se apropriarem de narrativas seriadas televisivas, mas, mais do que isso, por vezes atuarem não apenas como distribuidor, mas produtor de séries, concorrendo com o *broadcasting* mas, ainda assim, sem perder o elo com a televisão – a ponto de serem reconhecidas nessa categoria.

Na relação entre séries televisivas e a forma como elas se organizaram antes e depois do *VoD*, a mais visível característica que as distancia é seu deslocamento do aparelho tradicional televisivo. De fato, apesar de haver a possibilidade de manter-se presente no aparato tecnológico televisivo tradicional, serviços de *VoD* requerem a aproximação entre a tecnologia televisiva e a internet, com as chamadas smart TVs – que, por sua vez, passam a não ser mais determinantes para o uso do *VoD*, uma vez que basta um smartphone, tablet ou mesmo um notebook com acesso à internet para utilizá-lo.

Dentre os serviços de *VoD*, o pioneiro e mais reconhecido é a Netflix⁵. Nesse sentido, ainda que não possa ser tomada como o todo, algumas características da empresa importam na medida em que foram amplamente atribuídas ao *VoD* de maneira mais ampla. Uma delas é o modo de distribuição das séries na plataforma. Ao disponibilizar temporadas inteiras e inéditas de uma só vez, a Netflix inaugurou uma prática denominada de *binge-publishing* (Van Ede, 2015)⁶ (publicação contínua), e que intensificou aquela já existente do *binge-watching*⁷ (Castellano e Meimaridis, 2016), isto é, o ato de assistir a vários episódios ou mesmo a uma temporada inteira em um dia, ou em um curto espaço de tempo sem interrupções. Como efeito, se o *binge-watching* é amplamente atribuído aos serviços de *VoD*, em especial à Netflix, é porque esses serviços potencializaram sobremaneira a prática, uma vez que o indivíduo pode escolher passar horas, turnos ou mesmo dias ininterruptos assistindo à determinada série, dada a quantidade de conteúdos disponibilizados simultaneamente.

Além disso, é importante observar que, estrategicamente, por vezes os *VoDs* buscam se colocar como uma alternativa à televisão. Segundo Castellano e Meimaridis (2016), a Netflix – assim como a HBO a partir de seu slogan “*It’s not Tv, it’s HBO*” – vale-se da aposta em um distanciamento da televisão “convencional” (sem de modo algum negá-la), também por sua aproximação com as produções cinematográficas (e, mais do que isso, com a própria linguagem e estética do cinema). Pode-se dizer que as séries originais Netflix apresentam características muito próximas daquelas que a HBO evocou em sua estratégia de diferenciação. A série *Orange Is The New Black* (2013-) é um relevante exemplo, pois apresenta personagens e histórias que parecem não sucumbir aos limites comerciais/sociais tradicionalmente impostos aos produtos midiáticos televisivos, uma vez que oferecem personagens consideradas abjetas devido a sua constituição corporal, suas personalidades e condições de vida. Ademais, também aqui, a Netflix é conhecida por contratar e

5 O custo do plano básico atualmente é R\$21,90.

6 Apesar de optar por este termo, Van Ede identifica outros modos de nomear esta prática, dentre estes: *binge-releasing*, *publishing all episodes at once*, *all-at-once*, *straight-to-series model* e, por último, *The Netflix model*.

7 O estímulo ao *binge-watching* não é invenção da Netflix, na medida em que algumas emissoras de canais por assinatura antes mesmo do *VoD* já disponibilizavam tardes ou mesmo dois turnos diários focados na mesma série, como é o caso da Warner. Ademais, desde a invenção do videocassete houve a possibilidade de consumir séries em outros horários e, inclusive, de forma ininterrupta, dentro dos limites atribuídos à tecnologia em questão

conceder liberdade criativa a diretoras/es e autoras/es de renome. Castellano e Meimaridis (Ibidem) ainda sinalizam que a própria produção acadêmica por vezes sustenta a ideia de que as produções Netflix se diferenciam substancialmente daquelas do *broadcasting*, ao citar algumas pesquisas que apontam para essa conclusão.

Em um contexto de desenvolvimento tecnológico e artístico intenso, as séries, assim como a televisão de modo mais amplo, amplificaram suas possibilidades, ao passo que isso intensificou as discussões a respeito de seus limites. Derek Kompare (2005) destaca o apagamento de fronteiras entre formatos de áudio (e/ou) visuais como um dos elementos que possibilitaram transformações nas produções televisivas. De fato, aspectos estéticos, tecnológicos, culturais e industriais têm cada vez mais desafiado os limites entre amador/profissional, gravação/ao vivo, filmes/séries/games, entre tantos outros. Um exemplo é a minissérie *O Iluminado* (1997), que, composta de três episódios, com frequência é classificada como filme, como o fez Ken Tucker (1997, s.p.) em sua crítica para o *Entertainment Weekly*: “Há uma profunda, intensa atmosfera arrepiante que torna a minissérie *O Iluminado* de Stephen King o filme de Tv mais assustador já feito” (tradução minha). Como efeito, os limites da própria produção audiovisual específica entram em conflito, ainda que submissas ao meio televisivo.

No entanto, alguns desses aspectos que, em um primeiro momento, parecem distanciar os serviços de *VoD* do *broadcasting* e, conseqüentemente, da própria televisão, podem indicar também proximidades. Nesse sentido, a aproximação entre internet e televisão promovida pelos serviços de *VoD*, ainda que tenha provocado mudanças importantes tanto no aparato físico quanto na forma de distribuição dos conteúdos, também precisa ser revisitada de forma mais demorada, uma vez que não se pode afirmar categoricamente que foram os serviços de *VoD* que possibilitaram uma relação mais aproximada entre televisão e web; eles, antes, intensificaram-na. Henry Jenkins (2013, p. 188) situa o princípio dessa relação em um novo paradigma televisivo, nomeado “televisão de envolvimento”, que surge como alternativa ao modelo baseado na “hora marcada”. Nesse paradigma, o que se configura é a televisão, em especial por meio das narrativas seriadas, valendo-se de seu potencial transmidiático. Um exemplo são os “*mobisodes*” do seriado *The Office* (2005-2013), disponíveis na web e que contam pequenas histórias de

personagens da ficção (Ibidem). Outro exemplo é a série *The L Word*, que teve continuidade no site da *Showtime* após seu encerramento na televisão (Agostini, 2010).

Para além das produções televisivas, é importante reconhecer que serviços de streaming como o *Youtube* também contribuíram para a preparação tanto do público quanto das próprias produtoras televisivas, ao oferecer um outro modo de consumo de audiovisual. Dessa forma, serviços de *VoD* se apropriaram de um público em certo sentido familiarizado com o consumo de narrativas por meio da web.

A própria prática do *binge-publishing* que, até então, parece ser aquela que mais afasta o *VoD* dos formatos tradicionais televisivos, precisa ser mais bem analisada. De fato, ao superar o modelo de *appointment viewing* (hora marcada) (Castellano e Meimaridis, 2016, p. 10), e, portanto, não depender de uma grade de programação, os serviços de *VoD* apresentaram mais do que uma atualização ao *broadcasting*: romperam com uma característica, até aquele momento, essencial para a constituição da televisão e, por consequência, da própria lógica da narrativa seriada televisiva. No entanto, e apesar de possibilitar um outro tipo de experiência, nem todos os serviços de *VoD* confiam nos efeitos específicos do *binge-publishing* no que diz respeito às séries. A Hulu, por exemplo, disponibiliza suas produções de outras formas. Com *The Handmaid's Tale* (2017-), recorreu à seguinte estratégia: três primeiros episódios em 26 de abril de 2017, e os subsequentes um por semana, até completarem os dez episódios da primeira temporada. O que é perceptível nessa fórmula de disponibilização dos episódios é que ela trabalha de forma híbrida, mesclando duas possibilidades, de maneira a capturar a atenção do público e, consequentemente, fidelizá-lo pelas próximas semanas. A própria Netflix já identificou que a adesão às séries costuma se consolidar, em média, a partir do quarto episódio, de modo que as produções para *VoD* não precisam se limitar à condição de capturar a audiência logo no episódio piloto, o que possibilita um outro desenvolvimento do princípio narrativo (Castro, 2019). A HBO Go⁸, no entanto, e como terceira alternativa, transfere a lógica do *broadcasting* para seu serviço de *VoD*, uma vez que publica seus conteúdos de acordo com a sua grade de programação televisiva, de modo que a publicação semanal de cada episódio é o formato mais comum na plataforma.

⁸ Atualmente, para usufruir da plataforma o usuário precisa pagar R\$34,90 mensais.

Assim, ao que parece, a narrativa seriada tem sido o produto audiovisual que permite forte aproximação ou mesmo categorização do *VoD* como televisão, ainda que apresente algumas peculiaridades próprias ao meio. Dentro do arsenal de possibilidades, alguns destes abordados no parágrafo anterior, o *binge-publishing* e sua intensificação do *binge-watching* foram os aspectos que possibilitaram modificações mais explícitas na linguagem das serialidades audiovisuais. Silva e Figueiredo (2019), em sua análise da série original Netflix, *Stranger Things* (2016), assim como Corrêa (2019), ao investigar três séries originais Netflix, evidenciaram que, como no modelo de exibição da HBO, a inexistência de comerciais e, portanto, de pontos de interrupção nos episódios das séries, resultou na drástica diminuição de ganchos de tensão voltados para a permanência da audiência durante o episódio. No entanto, ao passo que ganchos de menor tensão perdem a efetividade no modelo *VoD*, *cliffhangers* de finalização de episódio, isto é, tensões que compõem situações extremas a serem resolvidas apenas no próximo episódio, são utilizados com muita frequência. Corrêa (2019) sinaliza, inclusive, a existência de mais de um *cliffhanger* ao final das narrativas, de forma a estimular o *binge-watching*. Silva e Figueiredo (2019, p. 152), na mesma direção, localizam em *Stranger Things* um modelo de organização narrativa voltado para o que os autores denominaram de “espectatorialidade do excesso”, isto é, com enfoque no estímulo ao *binge-watching*, do qual se valem, de diferentes formas, as plataformas de *VoD*, como já abordado.

Com efeito, se não é possível compor um modo específico de produção de narrativas seriadas em *VoD*, a alteração do meio não apenas permite como demanda a exploração de técnicas diversas àquelas tradicionais forjadas especificamente para o *broadcasting*. Se antes as séries adaptavam-se plenamente à grade televisiva, graças aos avanços tecnológicos promovidos na indústria midiática, a narrativa seriada encontra, cada vez mais, novas formas de distribuição e exibição, com impacto também nos modos de consumo.

Consequentemente, o deslocamento do meio televisivo tradicionalmente calcado no *broadcasting* permite mudanças importantes, que, inclusive, possibilitam que empresas como a Netflix se coloquem como alternativa à televisão. No entanto, as produções dos serviços de *VoD* também são constituídas a partir de uma noção de continuidade, per-

mitindo a familiaridade e, inclusive, a criação de rituais por parte do/a telespectador/a. Retorna-se ao serviço, podendo consumi-lo inclusive em horários específicos, e assim a audiência passa a criar seus próprios rituais – individualizados, certamente, mas ainda assim rituais. Ademais, Castellano e Meimaridis (2016) identificam produções da própria Netflix, como *Fuller House* (2016-), que tem seu formato baseado nas tradicionais *sitcoms* televisivas – o referido título, inclusive, recupera aquele da série *Full House* (1987-1995), também uma *sitcom* televisiva. É importante ressaltar, também, que além de disponibilizarem em seu arsenal diversos produtos audiovisuais – dentre essas séries – que advêm do *broadcasting*, alguns serviços de *VoD* apenas dedicam-se a atuar como distribuidores, e não produtores, como é o caso do Mubi⁹. De fato, o que parece manter a impressão de que serviços de *VoD* remetem ainda ao formato “televisão”, tanto pelas autoras quanto pelos grandes prêmios televisivos e audiência, é a recorrência dos gêneros¹⁰ televisivos nessas plataformas, assim como a possibilidade de um consumo ritualizado.

Como efeito, antes de superar efetivamente os limites televisivos, o que as características e estratégias sobretudo das narrativas seriadas Netflix permitem sinalizar é sua busca por um afastamento de formas populares de produção audiovisual. Contudo, e paradoxalmente, o que elas parecem promover é, justamente, o contínuo retorno à televisão, na medida em que, se a empresa busca dela distanciar-se, é porque admite que também dela se aproxima (e inclusive investe nessa aproximação). Como foi possível evidenciar aqui, é por meio das séries, produto transmidiático por natureza, que são operadas a um só tempo aproximações e diferenciações ao modelo do *broadcasting*.

Assim, a relação que as serialidades audiovisuais apresentam com o meio televisivo e com o *VoD* aponta para uma ambivalência produtiva na constituição argumentativa não apenas da amplitude – não infrene – da categoria “televisão”, mas também da própria fragilidade dos argumentos que buscam, nas serialidades audiovisuais, justificativa para a produção de um “novo” modelo televisivo ou mesmo para o total afastamento entre *VoD* e televisão. Visões e conceitos limitadores, seja porque

9 O preço da plataforma é \$27,90.

10 Conforme define Machado (2001), os gêneros compreendem “esferas de intenção”, que mantêm uma espécie de estabilização do gênero, ao mesmo tempo que permitem sua maleabilidade, sem ter sua total descaracterização, possibilitando, assim, que tanto audiência quanto produção os identifiquem.

também capturados por estratégias de marketing de empresas como HBO e Netflix – calcadas pura e explicitamente em juízos de valor a respeito dos meios midiáticos –, seja porque desconsideram a organicidade da televisão, sua constituição enquanto meio mais amplo que seu aparato distributivo. Nesse sentido, olhar para as serialidades audiovisuais permite também evidenciar importantes limites na constituição da televisão que, ainda que não decretem o surgimento de um “novo meio”, não permitem uma concepção abrangente e amorfa do meio televisivo.

Considerações finais

O presente artigo dedicou-se a explorar o tema dos limites entre *VoD* e televisão, de modo a traçar alguns pontos alternativos de reflexão por meio de mudanças nos modos de produção e distribuição promovidos pelas narrativas seriadas enquanto produto transmidiático. Nesse sentido, caracterizou o lugar das narrativas seriadas na agonística que se materializa entre televisão e *VoD*, de modo a provocar os limites televisivos, e, assim, assumir as ambivalências que dele resultam como produtivas para o campo dos estudos de/sobre televisão e de/sobre narrativas seriadas.

O panorama mais abrangente (e anterior às séries televisivas) possibilitou identificar que, no processo de adaptação ao formato televisivo, as narrativas seriadas sofreram mudanças substanciais, ao passo que mantiveram referentes que as conceberam enquanto tal – isto é, enquanto narrativa seriada. Assim, configuraram-se em produtos transmidiáticos, uma vez que superaram os limites entre meios, mas ao mesmo tempo sucumbiram às especificidades destes. Nesse sentido, a narrativa seriada constitui uma produção cultural, e como tal é efeito tanto de fatores sócio-histórico econômicos, quanto dos formatos que a precederam (Esquenazi, 2011), e, por que não, daqueles que estão por vir.

Como efeito, as séries recorrentemente emergiram como um tipo de produção televisiva (como outras, por certo) que precisou, e soube muito bem, promover tensionamentos entre as convenções – normas próprias do meio e para além dele – e as margens. Enquanto produto audiovisual de gênese híbrida e transmidiática, após adentrar a televisão, nela permaneceu. Compôs um modo de fazer televisão que desde sua gênese

desafiou o aparato televisivo e vice-versa. No presente, assim, torna-se base para discussões a respeito de um outro meio e, conseqüentemente, dos próprios limites televisivos: o *VoD*.

Desse modo, na fronteira entre *broadcasting* e *VoD*, as narrativas seriadas provocaram aqui discussões importantes a respeito dos limites televisivos, possibilitando apostar em uma via que, antes de assumir uma postura definitiva a respeito dos limites televisivos, opta por não reduzir a televisão ao seu tradicional aparelho distributivo, mas também não ampliá-la a ponto de esvanecer completamente as fronteiras entre meios, ou reforçar a validade argumentativa de concepções que recorrem a uma suposta vulgarização e, assim, dão suporte científico a juízos de valor.

Que os modos distintos de delinear as narrativas seriadas continuem a provocar os limites entre meios, de modo que a ambivalência seja o único princípio que possibilite a resolução de tais relações. Antes de ansiarem por uma sentença, tais movimentos explicitam uma produtividade própria do nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cecília Lima; GOUVEIA Moreira, Diego; COSTA Calazans, Janaina. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **Matrizes**, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 237-256
- BOLTER, J e GRUSIN, R. **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina; FERREIRINHO; Gabriel. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**. PPGCom/USCS, v. 20, n. 44, (76-94), set./dez. 2019.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporanea | comunicação e cultura** - v.14 – n.02, p. 193-209, maio-ago 2016.
- CASTRO, Patrícia. **Tv, Cotidiano e Neotribos: consumo coletivo, transmídia e convergente em @NetflixBrasil (Facebook)**. (Dissertação de Mestrado). Carla Baiense Félix – Niterói, PPGMC/UFF, 2019.
- CORRÊA, Ângela Miguel. **Séries originais da Netflix: alterações na estrutura narrativa no contexto do binge-publishing**. (Dissertação de Mestrado), 2019. 196 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Gra a, 2011.
- LITTLETON, Cynthia. **Golden Globes: Netflix snaps HBO's nomination streak, host NBC shut out**. Disponível em: <encurtador.com.br/wAOR0> Acesso em: 07/12/2017
- MARCOS, Javier Rodríguez. Lucrecia Martel: “as pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso. **El País**. Disponível em: <encurtador.com.br/cjAJX>. Acesso em: 30/01/2018.
- MARTIN, B. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014.
- MEIMARIDIS, Melina. Televisão ontem, hoje e amanhã: uma análise das reconfigurações do meio televisivo nos Estados Unidos. **I Congresso TeleVisões. Anais**. Niterói (RJ): Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <https://congressotelevisoes.com.br/anais>
- MILLER, Toby. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, J. (Org.). **A TV em transição**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 9-25.
- MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, n. 2, p. 29-52, 2012.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Revista Contracampo**, vol. 26, n. 1, 2013. p. 21-37.
- MUROLO, Norberto Leonardo. Post-Zapping: Transmite Tú Mismo. Youtube Como La Televisión Posmoderna. **Razón y Palabra [en línea]**, v. 71, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995149140311>
- REDAÇÃO. **Em noite da HBO, Netflix é superado pelo rival Hulu no Emmy 2017**. Disponível em: <http://idgnow.com.br/internet/2017/09/18/em-noite-da-hbo-netflix-e-superado-pelo-rival-hulu-no-emmy-2017/> Acesso em: 07/12/2017

SILVA, Marcel; FIGUEIREDO, Jéssica. O mundo de Hawkins: a serialização contemporânea em stranger things. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. V. 17, n. 31, 2019.

TUCKER, Ken. Stephen King's The Shining. Entertainment Weekly (site), 1997. Disponível em: <<http://ew.com/article/1997/04/25/stephen-kings-shining/>> Acesso em: 10/01/2018

VANEDE, Esther. Gaps and recaps: Exploring the binge-published television serial. Utrecht. Dissertação. Utrecht University, Países Baixos, 2015.

Data do recebimento: 17 abril 2020

Data da aprovação: 7 outubro 2020

