
Streaming e narrativa complexa: uma análise de “A maldição da Residência Hill”¹

Matheus Fonseca Bolentine²
Alexandre Tadeu dos Santos³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

A Cultura da Convergência é o contexto que gerou as novas mídias, fez dos indivíduos participantes, e desvinculou as ficções seriadas da sua mídia tradicional. Com novas produções sendo lançadas a todo momento as opções são muitas. É necessário se manter competitivo e as ficções seriadas que utilizam da narrativa complexa, fazem bom proveito do *streaming* como plataforma que garante ao expectador o controle sobre o consumo, para promover a reassistência e desafiar o expectador a ter uma postura ativa e exercer o esforço cognitivo. Conforme já discutido por Jenkins (2009) Seabra (2016) e Mittel (2012) este artigo propõe analisar algumas cenas específicas de alguns dos episódios de “A maldição da Residência Hill” (Mike Flanagan. Netflix, 2018) com o objetivo de responder ao questionamento: De que maneira a plataforma de streaming pode colaborar na complexificação narrativa das ficções seriadas televisivas?

PALAVRAS-CHAVE: cultura da convergência; ficção seriada televisiva; streaming; narrativa complexa.

Introdução

Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica: Tradições, Transformações e Perspectivas da televisão na era da Cultura da Convergência, orientado pelo Prof. Me. e Dr. Alexandre Tadeu dos Santos. Tomando três variáveis centrais para discussão, sendo: a plataforma de streaming, a narrativa complexa e a ficção seriada, foram escolhidos dois objetos empíricos para conduzir a discussão. Estes objetos empíricos são: a plataforma de *streaming* “Netflix” e a ficção seriada “A maldição da residência Hill” (Mike Flanagan. Netflix, 2018).

Este trabalho parte do seguinte questionamento: De que maneira a plataforma de streaming pode colaborar na complexificação narrativa das ficções seriadas televisivas?

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2019.

² Graduando do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da FIC-UFG, e-mail: matheusfbolentine@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da FIC-UFG, e-mail: alexandretadeu.ufg@gmail.com

A partir do questionamento, iniciaremos um diálogo abordando cada variável de acordo com os autores e estudiosos que tem discutido o assunto, já a algum tempo, e assim o seu objeto empírico referente, tensionando cada um deles. Também será realizada uma análise de alguns dos episódios da série “A maldição da Residência Hill” (Mike Flanagan. Netflix, 2018) a fim de exemplificar algumas colocações e pontos de importância da discussão. O interesse de discutir estes temas, portanto, surge do estudo da Cultura da Convergência (Jenkins, 2009), a qual todos nós fazemos parte, e dos questionamentos e *insights* que surgiram durante minhas vivências com a ficção seriada através da plataforma de *Streaming* e as transformações características desta nova cultura que tem se instalado e desenvolvido nas últimas décadas, que permeiam também este gênero de ficção seriada, estabelece novas perspectivas, possibilidades e claro novas e importantes reflexões para todos nós que buscamos compreender um pouco melhor esta nova era da convergência e as ficções seriadas televisivas.

O Streaming como meio de ficção seriada televisiva

A primeira coisa que pode ser questionada é: como e por que devemos considerar como ficção seriada televisiva uma produção que nunca passou por uma grade de programação televisiva? Diversos autores, como (SEABRA, 2016, p. 282) discorrem acerca do “processo de desvinculação entre o conteúdo (das séries ficcionais) e o suporte tradicional (canal de televisão, que dá lugar a serviços)” ou o próprio Henry Jenkins, que incluiu esse fluxo de conteúdo pelos diversos meios como dentre as principais características latentes presente na Cultura da Convergência, e que este fenômeno começou a ser observado já a décadas atrás:

“Um processo chamado “convergência de modos” está se tornando imprecisas as fronteiras entre os meios de comunicação, mesmo entre as comunicações ponto a ponto, tais como o correio, o telefone e o telégrafo, e as comunicações de massa, como a imprensa, o rádio e a televisão. Um único meio físico – sejam fios, cabos ou ondas – pode transportar serviços que no passado eram oferecidos separadamente. De modo inverso, um serviço que no passado era oferecido por um único meio – seja a radiodifusão, a imprensa, ou a telefonia – agora pode ser oferecido de várias formas físicas diferentes. Assim, a relação um a um que existia entre um meio de comunicação e seu uso está se corroendo” (JENKINS, 2009, p. 37 *apud* Ithiel de Sola Pool, 1983, p. 23).

Com vista a afirmar que este processo de quebra das barreiras que separavam os meios de comunicação se deu por “forças e a tecnologia, que permitiu que determinado conteúdo

pudesse fluir por vários canais e assumir formas distintas no ponto de recepção deste consumidor”. (JENKINS, 2009, P. 38).

Sendo assim, podemos compreender que o conteúdo televisivo na era da Cultura da Convergência, assim como diversas outras formas de conteúdo, se desvinculou da sua mídia tradicional e original e se desdobrou e multiplicou nas novas mídias atuais, essas, pautadas por novos protocolos e práticas culturais e sociais, baseadas em uma cultura participativa, apoiada na construção de uma inteligência coletiva, que por sua vez acabou por modificar também os meios tradicionais, assim colocando as mídias tradicionais em coexistência com as mídias atuais (JENKINS, 2009).

Estes dois conceitos são fundamentais neste cenário de convergência, e dizem muito a respeito das transformações entre as relações que ocorriam com o tradicional produtor de conteúdo e consumidor de conteúdo. Para compreender bem como estes conceitos se aplicam em relação a produção/consumo de ficção seriada, é importante que entendamos esta nova cultura da convergência como resultado da relação entre o avanço da técnica, traduzindo em um avanço tecnológico significativo, e o desejo coletivo deste consumidor de cultura, e, portanto de conteúdo, sendo um desejo motor que é fundamental para consolidar estas transformações. Pierre Lèvy, propõe em sua obra “Cibercultura” (1997), de forma ilustrativa, o exemplo do surgimento da indústria automobilística:

“Se não tivesse encontrado desejos que lhe correspondem e a fazem viver, a indústria automobilística não poderia, com suas próprias forças, ter feito surgir esse universo. O desejo é motor. As formas econômicas e institucionais dão forma ao desejo, o canalizam, o refinam e, inevitavelmente o desviam ou transformam.” (LÈVY, 1997, p. 125)

Assim, podemos estabelecer um paralelo, e dizer que o desejo de participação e interação do consumidor assim como o desejo de construção da inteligência de forma coletiva juntamente com os avanços técnicos e tecnológicos (que somente limitavam as formas que estes desejos se manifestavam) trouxeram à tona aquilo que sempre esteve dentro deste consumidor, mas agora de formas e níveis nunca antes vistos. E este novo consumidor, que agora se coloca como participante e detentor de controle sobre o conteúdo que consome possui o desejo motor pelo qual as novas mídias atuais surgem, como o *streaming*, que se consolida em pouquíssimos anos, passando a ser uma mídia de fluxo e consumo, mas também de produção da ficção seriada televisiva.

A Netflix surge, portanto, como protagonista desta nova mídia e se coloca como participante no processo de produção e consumo de ficção seriada. A plataforma tem um de seus investimentos mais pesados para a produção de conteúdo original. Em 2018 foram atribuídos 85% da receita (US\$ 13 bilhões), em séries e filmes originais, algo em torno de US\$ 8 Bilhões⁴. Desde 2013 quando a primeira produção original foi lançada na plataforma, a empresa lançou centenas de títulos originais todos os anos, e em entrevista o Diretor de Conteúdos da plataforma, Ted Saranos, afirmou que em dezembro de 2018 a Netflix chegaria em torno das mil produções originais presentes no catálogo da plataforma⁵. Para termos uma melhor noção do quão significativo são estes investimentos realizados, poderíamos comparar com o investimento de estúdios de televisão, e se o fizermos veremos que estes investimentos são duas vezes maiores do que de qualquer outro estúdio de televisão nos EUA e até cinco vezes maior do que os gastos da BBC America, uma das maiores emissoras presente nos EUA e no mundo. Estes números se traduziram na produção e lançamento de mais de 700 episódios de séries e 80 filmes “Originais Netflix”, somente durante o ano de 2018⁶, números simplesmente impensáveis para os canais de televisão.

A Netflix, portanto, é um modelo de negócio e uma instituição que foi reconstruída, pois antes de ser um serviço de *streaming* era um serviço de locação de DVD’s, de maneira a dar forma aos desejos de controle sobre o consumo de ficção seriada televisiva, um desejo coletivo pois a plataforma alcançou sucesso global, tanto que hoje está presente em 190 países⁷. É um modelo de negócios focado nos assinantes, na excelência e liberdade criativa, que já permeavam o modelo de negócios dos canais a cabo *premium* que invadiram a televisão norte americana no final dos anos 80:

“Fato é que o modelo de negócios focado em assinantes, excelência e liberdade criativa vingou e trouxe consigo uma qualidade incrível de novas séries e mesmo novos canais. Ou seja, como se não bastasse a concorrência com uma qualidade muito superior, a TV aberta ainda se viu obrigada a lidar também com um

⁴ Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/lucro-do-netflix-cresce-60-no-1-trimestre-de-2018.ghtml>>. Acesso em: 06 de abril. 2019

⁵ Entrevista com diretor de conteúdo da Netflix, Ted Sarandos. Disponível em: <<https://seekingalpha.com/article/4173988-netflix-nflx-management-presents-5th-annual-moffett-nathanson-media-and-communications-summit>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

⁶ Disponível em: <<https://tecnologia.ig.com.br/2018-04-19/netflix-investimento.html>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

⁷ Disponível em: <<https://help.netflix.com/en/node/14164>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

“crescente volume de produção pura e simples da TV paga, o que acirrou a competição de maneira nunca vista. Qualidade e quantidade caminhando juntas formaram um colosso avassalador que o tradicional mercado de dramas dos canais abertos simplesmente não tinha mais como enfrentar.” (SEABRA, 2016, p. 168).

Podemos trazer essas colocações e fazer um paralelo com o surgimento e consolidação do streaming, com as diversas plataformas nascidas nos últimos anos (por exemplo: Netflix, Amazon Prime, Globo Play, Crackle, etc.) cada uma com suas particularidades, sendo um novo momento de abalo no sentido do consumo de ficção seriada televisiva, não só da televisão aberta mas da televisão como um todo, incluindo os canais a cabo. Prova disto é o surgimento de plataformas streaming de alguns canais de televisão tanto aberto quanto a cabo, como por exemplo o próprio brasileiro “Globo Play” da rede emissora de televisão Globo ou o “HBO Go” do canal HBO. Este fenômeno se intensifica na tentativa de uma reação dos canais de televisão afim de recuperar a competitividade no mercado de produção e consumo de ficções seriadas televisivas. Este cenário tem sido, portanto num nível jamais visto, muito propício para a criação de novas produções, sendo lançadas milhares todos os anos, que para sobressaírem em meio a tantas opções buscam alcançar uma qualidade cada vez maior, e atingir os diversos nichos de interesse, favorecendo também a liberdade criativa. Dentre estes nichos, as produções que de alguma forma se propõe à quebra dos princípios do *storytelling* tradicional, chamados de narrativas complexas, também tem sido desenvolvidas pelas plataformas de *streaming*, aproveitando muitas das vezes das características do próprio meio (como já dito proporciona ao consumidor o controle sobre o consumo das ficções seriadas) para aplicar dos conceitos e estratégias desta forma não convencional de *storytelling*, e isto nós iremos observar adiante.

A Maldição da Residência Hill e a Complexidade narrativa

A obra “A Maldição da Residência Hill” se enquadra sob o gênero de Série de Terror, Série de Mistério, Série dramática e Série baseada em livros (segundo as categorizações da própria Netflix). Teve seu lançamento, sendo produzida pela própria Netflix (selo “Original Netflix”), no ano de 2018, e foi dirigida por Mike Flanagan. A

obra é dividida em 10 episódios, sendo que o tempo de cada um varia entre 42 a 71 minutos⁸.

Antes de mais nada é válido uma breve apresentação do enredo. A série acompanha a história da família Crain, de sete integrantes (Hugh, Olivia e seus cinco filhos: Shirley, Steven, Theodora, Luke e Eleanor). A família chega à mansão Hill, no verão de 1992, com o objetivo de restaura-la e depois vender a casa por um preço maior do que foi o custo, mas logo começam a ter experiências sobrenaturais cada vez mais extremas que acabam marcando cada um deles principalmente com trágica morte de Olivia, fazendo com que eles abandonem a casa. Porém as marcas deixadas pela experiência acompanham todos os cinco filhos durante anos após o ocorrido. Já adultos eles seguem lidando com seus traumas psicológicos e problemas de relacionamento entre si, mas apesar de terem saído da casa, esta como uma entidade volta a assombra-los e uma nova tragédia (morte de Eleanor) acaba reunindo a família novamente. Os membros restantes buscam descobrir o que há de errado com a casa e como os eventos trágicos estão diretamente ligados e assim impedir que eles também acabem todos mortos.

O *plot*⁹ (um tema ou conflito que deu origem a história) narrativo da série é relativamente simples tendo em vista o conhecimento do todo alcançado. Porém a estrutura narrativa com a qual a história é apresentada ao expectador possui uma grande complexidade narrativa no sentido de dois fenômenos: o primeiro deles são as alterações cronológicas não como exceção, mas como regra do *storytelling* (incluindo analepses, flash-forward e flashbacks) (MITTEL, 2012, p. 45-46). A história se passa em um espaço de tempo de muitos anos (desde o verão de 1992 quando eles chegam na mansão até a fase adulta dos personagens) com alguns acontecimentos específicos que se situam, no tempo diegético¹⁰ (fazendo referência ao tempo ficcional, em que a narrativa se constrói) da narrativa, próximos aos dois espaços-tempo principais.

⁸ Disponível em:

<<https://www.netflix.com/search?q=a%20maldi%C3%A7%C3%A3o&jbv=80189221&jbp=0&jbr=0>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

⁹ ANDRIGHETTI, M. Plot: como ter clareza sobre a minha história. Disponível em: <<https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/plot/>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

¹⁰ “diegético” fazendo referência ao tempo ficcional, em que a narrativa se constrói. DUARTE, A. A diferença entre *enredo* e *diegese*. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-diferenca-entre-enredo-e-diegese/24902.>>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

A obra então baseia sua estrutura narrativa nas mudanças cronológicas, apresentando-as propositalmente sem respeitar a ordem dos fatos, e até mesmo a veracidade dos fatos porque geralmente parte da perspectiva de um dos personagens e, portanto, da sua compreensão da situação. “Programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, possibilitando que os expectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo” (MITTEL, 2012, p. 47-48). Para ilustrar esta colocação, segue a análise de algumas cenas que exemplificam este fenômeno, presentes no 6º episódio titulado: “Duas Tempestades” da obra “A maldição da Residência Hill”. Este episódio foi escolhido pois este fenômeno de alternância cronológica entre os tempos diegéticos ocorre de uma forma mais clara, pois se dá durante uma cena em plano sequência¹¹, que perdura por aproximadamente 22 minutos. Segue o frame exato da mudança de tempo e espaço:

Fig. 1: Frame 1- Ep.6 “Duas Tempestades”, 15:06 minutos.¹²



Fonte: Netflix

Nessa cena, Hugh caminha pela casa de Shirley durante o enterro de Eleanor procurando o banheiro (presente), e quando cruza o cômodo passa a estar dentro da mansão Hill, no verão de 1992, durante uma tempestade, á noite (passado). A mudança é feita sem nenhuma indicação clara, como corte ou até mesmo um tipo de filtro que

¹¹ Plano sequência: é o plano que registra a ação ao equivalente a uma sequência inteira, sem cortes. (AUMONT, MARIE, 2003. P. 231-232)

¹² Fig. 1: Frame 1: Ep.6 “Duas Tempestades”, 15:06 minutos. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80189227?trackId=13752289&tctx=0%2C5%2Cdb1bd568-5788-4d01-8f4a-9cc2e0746bee-14632473%2C%2C>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

distinga uma diegese da outra, que ajude o expectador se situar dentro da narrativa, sendo necessário que ele mesmo consiga fazer isso por si mesmo, e é comum que isto gere um momento de desorientação.

É exatamente esta a proposta de “A maldição da Residência Hill”, a narrativa entrega ao expectador, aos poucos, diversas perspectivas dos fatos, que são expostos de forma cronologicamente não linear, deixando sempre as lacunas entre as informações e exigindo do expectador uma completa imersão e uma postura ativa, que com o decorrer dos episódios o permite de forma cognitiva ligar estes fatos, formular suas hipóteses do que é verdadeiro ou falso, e tirar suas próprias conclusões. Claro que como uma boa série, esta prende a atenção do expectador até o último instante, mantendo as dúvidas, até o último episódio quando enfim tudo faz sentido, e a recompensa máxima é entregue ao expectador podendo confirmar suas hipóteses, ou também, surpreendê-lo completamente.

O segundo fenômeno está diretamente ligado ao surgimento de tecnologias que, como já colocado neste trabalho, possibilitaram que o expectador assistisse a ficção seriada fora da grade de programação (assincronia), em seus diversos níveis, desde os aparelhos de vídeo K7, os aparelhos “TiVo”, até tecnologias mais recentes que podem desvincular o consumo de ficção seriada completamente do aparelho televisivo (como o *streaming*). Se trata da prática de reassistência¹³. Mittel (2012) apresenta este conceito como a prática de rever os episódios tendo por objetivo analisar as diversas camadas da trama, devido à complexidade narrativa. Este fenômeno se dá pelo surgimento das múltiplas camadas interpretativas de informação e detalhes. Este conceito se relaciona com a presente série de uma forma muito profunda pela quantidade de camadas que ela possui, chegando a tal profundidade que a presença de elementos de *easter eggs*¹⁴, que possuem implicações diretas para a compreensão do expectador da própria trama são distribuídos por toda a série, estando em quase todos os episódios. E mesmo após percebê-los, até a compreensão dos significados destes *easter eggs* exige a prática de reassistência, pois o expectador precisa averiguar o que eles representam, sua relação com os

¹³ O termo em idioma original utilizado pelo autor é “rewatchability”

¹⁴ “easter egg” é um termo utilizado, geralmente em relação a conteúdos midiáticos (cinema, games, etc.), com sendo elementos secretos relacionados à alguma homenagem, ou pegadinha cômica, ou simplesmente um detalhe escondido. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/internet/Easter-Eggs-voce-sabe-o-que-sao/>>. Acesso em: 06 de abril.2019.

personagens e com a narrativa, e isso é impossível durante uma única e primeira experiência com a série.

Da mesma forma também escolhi algumas cenas de alguns episódios para exemplificar e demonstrar o uso destes *easter eggs*. Os frames das cenas estão em sequência, e numerados para facilitar ao máximo a identificação, e em seguida as descrições e colocações sobre cada um deles.

Fig. 2: Frame 2 - Ep.7 “Eulogia”, 49:27 minutos.¹⁵



Fonte: Netflix

Fig. 3: Frame 3- Ep.3 “Toque”, 29:38 minutos.¹⁶



Fonte: Netflix

¹⁵ Frame 2: Ep.7 “Eulogia”, 49:27 minutos. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80189228?trackId=13752289&tctx=0%2C6%2Cdb1bd568-5788-4d01-8f4a-9cc2e0746bee-14632473%2C%2C>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

¹⁶ Frame 3: Ep.3 “Toque”, 29:38 minutos. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80189224?trackId=13752289&tctx=0%2C2%2Cdb1bd568-5788-4d01-8f4a-9cc2e0746bee-14632473%2C%2C>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

Fig. 4: Frame 4- Ep.4 “Coisa de Gêmeos”, 13:08 minutos.¹⁷



Fonte: Netflix

No “Frame 2”, a cena se desenrola com Hugh tentando aplicar algum tipo de químico na parede da casa, que está tomada por fungos que misteriosamente apareceram não só nesta parede, mas em toda a casa, quando ouve ruídos de arranhados atrás da parede e resolve abri-la achando que existem ratos. Porém ele abre e se depara com um cadáver já todo decomposto, se assusta e cai de costas. Ele então se põe a olhar mais uma vez e o fantasma de uma mulher aparece desfocada quase no centro, em segundo plano. No “Frame 3”, Theodora encontra um porão e decide investigar. Quando ela abre a porta que dá acesso ao porão vemos uma escada, e entre o segundo e terceiro degrau (de baixo para cima) uma criatura a espreita, quase imperceptível. No último exemplo, o “Frame 4”, Luke e Eleanor estão fazendo uma brincadeira com um mecanismo da casa de comunicação e na vidraça logo atrás deles, no canto esquerdo da imagem um fantasma aparece novamente (no terceiro vidro de baixo para cima).

Todos estes fantasmas irão aparecer no último episódio da série, quando for revelado que todos os acontecimentos sobrenaturais eram reais e obra da casa, que realmente era “mal assombrada”, porém durante toda a série isto é posto em questionamento, o expectador fica a todo tempo entre as duas possibilidades: “as experiências sobrenaturais são obra da mente, devido a alguma doença psicológica que

¹⁷ Frame 4: Ep.4 “Coisa de Gêmeos”, 13:08 minutos. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80189225?trackId=13752289&tctx=0%2C3%2Cdb1bd568-5788-4d01-8f4a-9cc2e0746bee-14632473%2C%2C>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

aflige a família Crane”, ou “as experiências sobrenaturais são obra da mansão Hill, que é uma entidade maligna e pretende destruir a família Crane”. Os fantasmas têm a capacidade de revelar a solução ao mistério antes mesmo do final, afetando diretamente a narrativa. Principalmente se tratando do fantasma do “Frame 3” que no episódio anterior tinha aparecido a Luke. Todos os fantasmas escondidos que aparecem durante toda a série, não podem ser vistos pelos personagens, a não ser quando eles queriam ser vistos, sendo assim não seria lógico que eles fossem fruto de imaginação, mas reais. Segue o último frame como exemplo, quando todos os fantasmas ocultos que aparecem durante a série, aparecem todos juntos enquanto Steven passa por eles.

Fig. 5: Frame 5- Ep.10 “O silêncio repousa soberano”, 63:06 minutos.¹⁸



Fonte: Netflix

Considerações finais

O avanço da técnica e das novas tecnologias permitiram a desvinculação dos conteúdos das suas mídias tradicionais. O desejo coletivo do controle sobre o consumo de ficções seriadas televisivas, por parte do consumidor/participante, contribuiu para o surgimento e consolidação de novas mídias, como o *streaming* e estas mídias atuais estão em coexistência com as mídias tradicionais que buscam se manter competitivas e acabam se transformando. A mídia *streaming* acaba por dar suporte às ficções seriadas que são

¹⁸ Frame 5: Ep.10 “O silêncio repousa soberano”, 63:06 minutos. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80189231?trackId=13752289&tctx=0%2C9%2Cdb1bd568-5788-4d01-8f4a-9cc2e0746bee-14632473%2C%2C>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

baseadas em uma estrutura narrativa não convencional, as narrativas complexas, facilitando a prática de reassistência. Como analisamos em “A maldição da Residência Hill”, este tipo de narrativa exige um expectador ativo e avido por muito mais do que simplesmente assistir uma série, ele deve participar do processo de construção narrativa, descobrir aquilo que está presente nas camadas mais profundas e montar quebra-cabeças narrativos cada vez mais complexos. Na Cultura da Convergência todos se posicionam como participantes, e as ficções seriadas televisivas passam a ser muito mais do que conteúdo audiovisual de entretenimento, se tornam uma ferramenta importante na educação destes novos consumidores ensinando-os o seu papel diante da construção desta Cultura.

REFERÊNCIAS

A MALDIÇÃO DA RESIDÊNCIA HILL. (Temporada 1). [Seriado] Direção: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix. 2018. Streaming, cor. 10 episódios. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80189221>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

ANDRIGHETTI, M. Plot: como ter clareza sobre a minha história. Disponível em: <<https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/plot/>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

AUMONT, J. MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. 2ª Ed. Campinas: Papirus Editora, 2003, p. 231-232.

CANALTECH. Easter Eggs: você sabe o que são? Disponível em: <<https://canaltech.com.br/internet/Easter-Eggs-voce-sabe-o-que-sao/>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

DUARTE, A. A diferença entre *enredo* e *diegese*. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-diferenca-entre-enredo-e-diegese/24902>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

JENKINS, H. Cultura da Convergência. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2ª Ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009. 428 p.

LÈVY, P. Ciberultura. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 272 p.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Matrizes, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326/41181>>. Acesso em: 06 de abril. 2019.

SEABRA, R. Renascença: A série de tv no século XXI. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 334 p.