

Narrativas que Contemplam o Consumo “*Binge-Watching*”¹

Igor BASTOS²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Com a chegada do *Video On Demand*, o espectador tem passado cada vez mais horas consecutivas assistindo episódios de séries de TV. Mas nem todas as narrativas são consumidas desta forma. Com o público controlando o conteúdo, é possível assistir a mesma série com várias periodicidades diferentes, desde temporadas inteiras em um dia, como um episódio por semana. Neste artigo, refletiremos através de dados disponibilizados pela própria Netflix, o porquê de algumas séries serem mais propícias ao consumo intenso e outras não. Pensaremos em quais recursos narrativos contemplam o “*Binge-Watching*”, concluindo que os recursos continuam os mesmos, apenas a forma como são aplicadas que se modificaram.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; binge-watching; consumo; tv; narrativa.

A velha forma de consumir

A Netflix, desde que começou suas próprias produções seriadas, disponibiliza no dia da estreia, todos os episódios da temporada. Os lançamentos, normalmente, são feitos em datas estratégicas como sexta-feira ou feriados para que seus assinantes possam ver, comentar e até divulgar o novo conteúdo. O novo modelo de distribuição faz parte da estratégia da empresa, que busca incentivar um consumo intenso de maratonas, denominadas “*binge-watching*”. O objetivo da maratona é deixar o usuário dentro do site, para que assistir vire hábito no seu cotidiano. “O *Binge-Watching* acaba também influenciando a quantidade de conteúdo que cada usuário acessa, pois, esta estratégia resultou em um aumento de 38% na quantidade de série assistidas por semana pelos assinantes desde 2009.” (KULESZA; BIBBO, 2013).

A nova forma de distribuição fidelizou o espectador com o meio, que deseja cada vez mais um consumo intenso.

No tocante à forma de distribuição, a disponibilização de todos os episódios de uma só vez, realizada pela Netflix, pode ser extremamente atraente para o público, que não precisa esperar

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da EBA-UFGM, email: igorsbastos@gmail.com.

semanas por novos episódios. Um indício dessa preferência pôde ser notado recentemente em uma postagem da Netflix no facebook. Na ocasião de lançamento da segunda temporada da série *Better Call Saul* (2015-presente), a empresa postou uma enquete que trazia a questão “Um episódio por semana é bom, porque...” com as seguintes opções de resposta: 1) “Vida social de volta”; 2) “Coloco em dia as outras séries”; 3) “Gosto de ansiedade”; 4) “Nananinanão, Netflix. Quero tudo”. Até o fechamento da enquete, a opção 4 estava ganhando com uma enorme margem. (CASTELLANO, 2016, p. 202)

Vale lembrar que as maratonas de séries existem desde a década de 70, quando a TV exibia temporadas inteiras em feriados e datas comemorativas. Os Box de DVD e download ilegais tornaram essa prática cada vez mais comum, além de serem mais próximas da experiência streaming, tendo em vista que o usuário controla o que e quando assistir.

o tamanho compacto e a qualidade visual dos DVDs levaram a uma explosão de um novo modelo de como assistir televisão, em que os fãs, acompanhando uma temporada por vez de um determinado programa (como as tentativas muitas vezes relatadas de assistir uma temporada inteira da série 24 horas para recuperar seu enquadramento temporal diegético) são encorajados a ver múltiplas vezes o que antes era uma forma de entretenimento essencialmente efêmera. (Mittell, 2012, p. 35)

As maratonas da televisão sempre foram rígidas e reféns das políticas econômicas do meio. “As narrativas funcionam como uma espécie de ‘ganchos’ para quem esteja assistindo veja os comerciais” (KELSO, 2008, p.47), ou seja, a estrutura é feita para que o espectador não só assista aquele “bloco” como também não mude de canal com a chegada dos comerciais já que a renda vinha diretamente da publicidade.

Já que os serviços de streaming não possuem anúncios diretos, é possível utilizar e organizar de forma mais livre os recursos da narrativa cinematográfica. Sem os anunciantes, os VoD focam em como proporcionar uma melhor imersão e envolvimento com suas séries buscando sempre manter o usuário mais tempo dentro do site.

É verdade que o serviço de streaming não criou nenhum recurso de linguagem percebemos; que a montagem, som, planos, cenas, ou seja, a linguagem, permanece a mesma. É a organização de todos esses elementos que merecem nossa atenção. Nas plataformas de Vídeo On Demand, as séries são pensadas episódios por episódios, mas também são pensadas dentro na temporada como um todo, em uma analogia livre seria

como se as produções fossem livros de uma mesma saga e cada episódio fosse um capítulo.

Em entrevista ao site Variety, Shawn Levy, produtor executivo da série *Stranger Things* informou que “ Os primeiros a se interessarem pela série foi o Netflix, porque a série não só foge do modelo tradicional de séries da TV, como foi pensado como um filme de 8 horas. E por isso os irmãos Duffer escreveram e dirigiram todos os episódios. Eles queriam que as pessoas pudessem assistir sua história sem ter que esperar. ”³.

Outro fator que mostra como esta construção é cada vez mais comum na Netflix, é o fato de não existir episódio piloto. “Para a Netflix, suas primeiras temporadas, são consideradas o piloto, já que não estaria restrito ao primeiro episódio” (LANDAU,2015). A Netflix publicou em seu site uma pesquisa onde foi analisado em qual episódio da série as pessoas realmente se engajam. Foram analisadas 25 séries e o estudo apontou uma média de 3 a 4 episódios o espectador envolver com a narrativa. Ted Sarandos um dos diretores de conteúdo da empresa afirmou “descobrimos que ninguém jamais ficou viciado vendo apenas o piloto”, algumas séries do estudo têm em sua média o 8º episódio, para que o usuário engate com a narrativa e personagens da série.

O estudo também aponta que a média do episódio gatilho para o “binge-watching” varia de acordo com o país. Também é explorado no estudo o fator da audiência não ter relação com o número de episódios que demora para o espectador engajar. A Netflix revela então que o assunto e conteúdo da trama são fatores críticos para atrair os espectadores, mesmo que demore um tempo maior para se engajar na série.⁴

Contudo, quando temporadas inteiras são lançadas não é possível mudar a direção da história como os canais da televisão fechadas e abertas fazem. Durante as pausas que são feitas na temporada, o modelo convencional permite reformular arcos, retirar personagens, dar foco maior aos atores com melhor aceitação.

Os fóruns online, comunidades nas redes sociais, comentários em blogs especializados, são onde fãs conversam sobre cada episódio. As opiniões publicadas na rede servem como uma espécie de métrica para os roteiristas irem construindo suas

³ Tradução livre. Disponível em: <<http://variety.com/2016/tv/news/stranger-things-season-1-shawn-levy-interview-winona-ryder-netflix-1201820811/>>

⁴ Disponível em: < <https://media.netflix.com/en/press-releases/do-you-know-when-you-were-hooked-netflix-does> >

histórias no decorrer da temporada. Ao lançar a temporada completa, somente é possível fazer essas leituras após a estreia, conseqüentemente, as mudanças só poderão ser feitas na próxima temporada. Esse é o principal motivo e necessidade de debater e refletir sobre o planejamento e construção dos episódios isolados e da temporada como um todo para as obras seriadas disponíveis apenas em streaming.

Em uma entrevista ao New York Times, Cindy Holland vice-presidente das produções originais da Netflix, afirmou que “Depois de 3 anos analisando os lançamentos de conteúdo próprio, finalmente é possível encontrar alguns padrões”.⁵

A pesquisa aponta que a média de tempo assistido em suspense, terror e ficção científica é de 2 horas e meia. Levando em consideração que um episódio tem em média 40-50 minutos, podemos dizer que as pessoas assistem de 3 a 4 episódios por dia. Levando em consideração que as séries da Netflix possuem de 8 a 13 episódios em sua maioria, as pessoas demoram em média 3 dias para assisti-la.

O estudo que abordou séries que estavam disponíveis a níveis globais durante o período de outubro de 2015 até maio de 2016 aponta que, enquanto dramas políticos e comédias são assistidas mais lentamente, o suspense, ficção científica e terror são consumidos mais intensamente.⁶ Outra revelação feita é que ao decorrer das temporadas, o usuário tende a consumir intensamente e o nível de binge-watching não é diretamente proporcional ao número de audiência.

Os gêneros menos assistidos são aqueles que aparecem na pesquisa com uma média de 45 minutos a uma hora de visualização. Apesar das comédias serem mais curtas, com 20-30 minutos de episódio podemos concluir que a média é de apenas um a dois episódios por dia. Holland justifica este fato dizendo que em casos como “Unbreakable Kimmy Schmidt” as pessoas precisam de tempo para “digerir” as piadas feitas. E que os dramas políticos, as pessoas precisam de um tempo para “respirar” a trama.

Partindo dos dados revelados pela empresa buscamos refletir as estruturas dramáticas que mais levam o espectador a consumir intensivamente. Já que os gêneros cinematográficos são enunciados de várias questões. Nós tentaremos fazer um recorte

⁵ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/11/22/business/cindy-holland-of-netflix-learning-to-lead-on-a-pair-of-water-skis.html>>

⁶ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/06/09/business/media/netflix-studied-your-binge-watching-habit-it-didnt-take-long.html?_r=2>

através das cenas, levando em consideração que o Netflix classifica a obra de sua própria maneira em seu site.

O que o cinema industrial propiciou em sua história foram algumas compartimentações em modalidades dramáticas, denominadas gêneros cinematográficos. A imprecisão conceitual também atinge essa questão. Não é possível definir ou mesmo sugerir uma teoria para os chamados gêneros cinematográficos tal como se formulou em relação à literatura. Essas modalidades dramáticas raramente se encontram em estado puro. (CAPUZZO, 1993, p.22)

Para chegarmos ao nosso objetivo e possamos fazer a análise de forma coesa, usaremos as classificações feitas pelo próprio Netflix. Isso nos libertará do debate de classificação de gênero e focará nos discursos narrativos produzidos por cada cena. Para não perder o fator relevante da pesquisa, abordaremos séries que tenham em predominância cenas de horror, suspense e ficção científica. “Apesar das imprecisões conceituais, é possível detectar algumas questões às quais o cinema industrial se ateu no decorrer de sua história” (Ibidem, p22). Com o olhar de alguns autores buscaremos questões, que os gêneros mais assistidos trazem em comum. Não cabe a nós decidir qual filme se encaixa melhor em cada categoria e sim quais cenas daquele teor fazem da narrativa audiovisual mais propícia ao consumo intenso e posteriormente, qual ordem elas devem suceder. Também analisaremos algumas as estratégias discursivas utilizadas em séries de determinadas modalidades dramáticas, apresentando como é feita a organização de alguns episódios dentro da temporada, checando os eventos, ambientes, recursos narrativos, estrutura dramática, desenvolvimento e valores específicos, que interferem no resultado final e forma de consumo.

Pensaremos então no enunciado que contempla as temáticas, para que seja feito o levantamento das estruturas elementares buscando entender como elas contemplam ou se opõe ao Binge-Watching.

Os gêneros e seus recursos

Ao analisar as singularidades de cada modalidade dramática, veremos alguns traços em comuns dando a possibilidade de convergir em um determinado ponto para apresentar um possível diagnóstico de casos. Começaremos pelo o suspense e passaremos para o terror e ficção científica para chegar finalmente a uma conclusão.

O suspense normalmente é marcado pela ansiedade e angústia provocada no espectador. Durante a cena, o personagem é colocado em uma situação de risco e somente nós temos conhecimento do tamanho do risco que a personagem se encontra. É o caminhar do personagem em direção ao perigo, que provoca a reação de suspense. Por isso que para alguns autores é o gênero que mais permite interação com o público.

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de colocar o público “no lance” fazendo-o participar do filme. Nesse domínio do espetáculo, fazer um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) mas a três (o diretor + seu filme + o público) e o suspense, como as pedrinhas brancas do “Pequeno Polegar” ou o passeio do “Chapeuzinho Vermelho”, tornar-se um meio poético, pois seu objetivo é emocionar-nos ainda mais, fazer nosso coração bater mais forte. (TRUFFAUT, 1986, p.16)

Podemos dizer então que o suspense busca interação através da antecipação, do que pode ou não acontecer, é a imaginação das possibilidades que provocará a interação com o público. Durante a progressão da narrativa, o autor fornece pistas ambíguas que causa dúvidas de qual será o futuro do personagem. Neste momento o espectador irá torcer a favor ou contra os personagens e temerá pelo destino deles.

“O fato da platéia assistir aos atores passarem alegremente em meio a uma atmosfera carregada de feitos maléficos faz o verdadeiro suspense.” (HITCHCOCK, Alfred; S.G (.org), 1998, P.142)

Em uma relação mais íntima com o produto audiovisual, o espectador agora se posiciona também em uma relação mais íntima com o personagem. Quando analisamos as séries que mais são assistidas, “Breaking Bad”, “Sons of Anarchy”, “The Fall” podemos ver que os personagens são tratados de forma mais humana. Não são os heróis, são personagens com múltiplas facetas que podem apresentar comportamentos completamente ambíguos, hora protagonizando, hora antagonizando outro personagem. Hitchcock reflete sobre a importância da verossimilhança no cinema para o público

Para conseguir isso, um dos ingredientes necessários é uma série de situações plausíveis com pessoas que sejam reais. Quando os personagens são inacreditáveis, não se consegue suspense de verdade, apenas surpresa. (HITCHCOCK, Alfred; S.G (.org), 1998, P.142)

Percebemos então que o suspense instala uma constante tensão e dúvida no espectador que tende a querer saber o desfecho dos acontecimentos e sobre o destino dos personagens. E com a progressividade instalada, a dúvida não para de crescer fazendo o espectador querer consumir mais e mais episódios em busca de um final para aquele arco dramático. A cada episódio é possível que o espectador possa elaborar novas e novas teorias, além de procurar mais informações a fim de chegar em uma conclusão sólida.

Existem algumas diferenças entre terror e suspense. Enquanto as cenas de suspense têm seu alicerce dramático na espera e no olhar de fora do espectador, o terror tem consigo o estranho. Esta modalidade que está no cinema desde o começo como por exemplo, Méliès em 1896 em seu filme “Le Manoir du Diable”, ganha um maior reconhecimento popular com o Expressionismo Alemão. Obras como “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919) , dirigido por Robert Wienne e “Nosferatu” (1922), de W. Murnau fazem sucesso em todo o mundo e inspiraram uma geração inteira.

Os filmes de terror dizem respeito, em última análise, à força dramática da aparência. Na tela, o sangue que escorre é artificial; as deformações e feridas são truques; o monstro existe pelo efeito de montagens, lentes de aumento, computação gráfica e mecanismos automáticos revestidos de borracha, tripa de carneiro ou materiais sintéticos; as cidades reviradas são maquetes de papelão. A destruição é um gozo secreto, legitimado pela atribuição dos cataclismos às figuras hediondas votadas ao extermínio. Esse é mostrado de forma espetacular, liberando os espectadores de suas ânsias destrutivas, imaginariamente satisfeitas e reintegradas na ordem natural e social que elimina excessos e desvios[...] (NAZÁRIO,1998, p.12)

Em American Horror Story logo na primeira cena do primeiro episódio é apresentado uma casa abandonada em um plano aberto, em seguida, um plano com ossos de animais pendurados entra em um corte seco. O autor não só está ambientando o espectador, como mostrando que algo de assustador acontece na casa, algo ligado a morte. A menina que está ao lado da casa, uma personagem com Síndrome de Down, alerta dois gêmeos sobre não entrar na casa, pois isso pode acarretar em sua morte. Ela é a representação do diferente. Como se a garota, que tem diferenças genéticas, pudesse ser capaz de saber ou enxergar algo que os dois não conseguem. Mais à frente, até no mesmo episódio ela será chamada de monstro repetidas vezes. A casa tem artifícios

muito estranhos, com sangue, vidros, ferramentas, mas será no porão que os garotos serão atacados. Um aspecto interessante é que mais a frente, esse ataque, que é uma cena completamente de terror, será utilizado para fins do suspense. A filha do casal Violet (Taissa Farmiga) desce ao porão e a câmera assume um plano subjetivo atrás de madeiras posicionadas verticalmente, então nós sabemos onde está o perigo e que ele à espreita, já Violet não. Além disso a cena faz alusão a uma prisão, pois a garota está presa na casa, logo após essa cena ela convence aos pais a ficarem com ela. Então podemos ver que a cena inicialmente era uma cena de terror foi utilizada como recurso narrativo do suspense. Ou seja, houve aí uma transformação módica durante a série.

Em certos momentos do terror apenas uma pessoa saberá sobre o perigo e tentará avisar aos demais. Nazário, nomeia este aspecto narrativo de Incredibilidade.

Quase sempre, uma testemunha privilegiada toma consciência da existência do monstro, do perigo que ele representa, da aproximação da catástrofe e tenta alertar a comunidade, que o toma por louco.(Idibem, p.25)

Assumimos que o estranho vem a ser aquilo que é novo, mas não é familiar. Tudo novo tende a se tornar assustador é neste ponto que as cenas de terror dialogam com as de ficção científica.

A ficção científica carrega em sua substância o desconhecimento do público. Como a maioria da população ainda não entende o procedimento e funcionamento completo dos aparelhos eletrônicos, apesar de terem facilidade com o uso, podemos dizer que

em torno da ciência e da tecnologia, gira toda uma mitologia que atrai tanto os meios de comunicação de massa, através de seus profissionais de informação, quanto um público heterogêneo que consome os produtos derivados da indústria cultural. (SIQUEIRA, 2002, p.51)

A possibilidade de criação de novos contextos, espaços e até mesmo tempo serve como combustível para criação de cenas. As narrativas normalmente visam refletir sobre aspectos de como seriam o futuro, às vezes distantes, às vezes próximas. Isso se dá principalmente porque um filme não tem o objetivo de dissertar questões da ciência, “desejar precisão científica num filme de ficção científica é uma atitude arrogante que visa garantir a supremacia da ciência, eliminando toda fantasia. ” (NAZÁRIO, 1998, P.221). Sendo assim cabe a cada autor deixar a história verossimilhante para que atinja o

público. “O grande público confunde facilmente o verdadeiro com o verossímil, e graças a isto a linguagem comum, a da ideologia, pode apropriar-se do discurso científico” (Sodré, 1973, p. 37).

A série *Black Mirror* originalmente transmitida pela Channel 4, é uma série antológica, ou seja, cada episódio existe separadamente, com universos e personagens diferentes. A série é interligada por temas sombrios e satíricos da sociedade moderna. Os exageros e suposições conseguem criar cenas de horror e suspense, como no episódio *Urso Branco* onde uma mulher é perseguida por mascarados e pessoas que a filmam com dispositivos móveis, ou, até mesmo no primeiro episódio onde não existe uma discrepância tecnológica com as usadas na atualidade e mesmo assim cria-se momentos de muita tensão baseados na possibilidade e no risco que o personagem está correndo acerca da impossibilidade de desvendar o crime cometido e chantageado através de um espaço virtual.

Outra série campeã em *Binge-Watching* do Netflix que combina cenas de suspense com ficção científica é *Orphan Black*. O tema da série é a clonagem, logo na primeira cena vemos uma mulher se preparando para o suicídio idêntica a outra personagem que espera pelo metrô ao telefone. Ela então pega a bolsa da personagem que suicidou e resolve assumir seu lugar, fazendo o espectador se perguntar quais problemas e conflitos essa escolha irá resultar.

O que se pode observar é que apesar das inúmeras diferenças, as três modalidades dramáticas analisadas convergem no que se diz a progressão de um conflito misterioso. A incerteza do desfecho seja ele, um perigo eminente que o personagem ainda não visualizou, um monstro, ou um novo avanço tecnológico é o que provoca no espectador o desejo compulsivo de começar a assistir outro episódio logo em seguida. A cada escolha que o personagem faz a história parece ir para uma direção.

Mas como em toda ficção baseada em mistério, os espectadores querem ser surpreendidos e desbancados ao mesmo tempo em que satisfeitos com a lógica interna da história. (MITTELL, 2012, p.49)

Apesar disso é preciso ter muito cuidado com a forma que o mistério é utilizado. Cabe a organização dos elementos além de criar conflitos e perigos críveis, dar uma nova perspectiva ao assunto, caso contrário você poderia trazer ao espectador uma atenção apenas ao final. Seria uma espécie de desafio intelectual no qual você suscita ao

espectador a associar elementos de episódios anteriores para chegar a solução final, como um quebra-cabeça. Mais importante do que um personagem carismático é criar para a narrativa uma sensação de perigo real, no qual os personagens estão colocando em risco, “a apreensão da bomba é mais forte do que as noções de simpatia ou antipatia por personagens.” (HITCHCOCK, 1986, p.77). O que podemos perceber então é

[..] um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar demandas por um espectador intenso que em seu envolvimento concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal. (MITTELL, 2012, p.50)

O que concluímos é que algumas modalidades dramáticas carregam em si uma tendência natural para o mistério e a progressão trazendo a cada episódio um risco maior e um desejo crescente dos personagens de atingir os seus objetivos. E é justamente o desejo do espectador em completar as incertezas acerca da narrativa incentivam o consumo intenso das séries de TV. Com a facilidade de nem precisar se mexer para que o próximo episódio comece traz um maior conforto, criando o ambiente perfeito para o consumo intenso.

Em qualquer parte, sempre fica o todo.

Sempre existiu séries procedurais e séries de arco dramáticos, mas para alcançar nosso objetivo, nós iremos observar e refletir em como as séries começaram a se comportar a partir de 1990 e no século XXI. Mittell aborda que foi em 1990 que a televisão começa a desenvolver seu estilo próprio criando séries de narrativa que ele chama de complexas.

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (Mittell, 2012: 36)

A série pioneira nesta nova estrutura narrativa foi *The Sopranos* (1999-2007) produzida pela HBO, canal aclamado pela chamada “Terceira Era de Ouro da televisão

Americana” (MARTIN, 2014). A HBO ao criar o slogan “It’s not TV, it’s HBO”, buscou posicionar as suas próprias produções como um produto cinematográfico, algo que o consumidor normalmente não tem em casa, isso aparece como o primeiro sintoma de que a cada dia a TV estaria narrativamente e esteticamente mais próxima a uma produção cinematográfica. A chegada do Binge-watching, e o aumento relativo parece ter dado mais ênfase para o pensamento da temporada como um todo e não apenas episódio por episódio. Sendo assim, as narrativas seriadas complexas, trazem cada vez mais para suas temporadas as estruturas clássicas de longas-metragens.

Assim, diferente das novelas, episódios isolados eram mais diferenciados em sua identidade e representavam mais do que apenas um passo numa jornada narrativa mais ampla. (Idibem, 2012: 37)

A Netflix parece levar esse aspecto muito a sério e reconhecemos que cada episódio apesar de ter aspectos em comum aos outros, existe uma função implícita de algum objeto estrutural de longa-metragem.

Os romances de Charles Dickens são muitas vezes mencionados por críticos de cinema e TV nesse contexto, pois foram publicados inicialmente em revistas sob a forma de folhetim, um formato popular na época – mais ou menos da maneira como uma história evolui no curso de uma série num drama televisivo atual. (KALLAS, 2016, p.16)

Ao analisar as temporadas como um todo é possível identificar que o primeiro episódio ganha um papel que vai além de apresentar a série, os personagens, o tom e a relevância de cada episódio. Vejamos a série *Bloodline*, logo no primeiro episódio temos uma trama não muito linear que apresenta o incidente inicial para o conflito da série que é a volta do filho mais velho Danny Rayburn para casa na comemoração de aniversário do Hotel da família. O episódio terminará mostrando a morte de Danny além de John Rayburn o segundo filho, que é detetive, e até então parece ser o filho mais responsável, justificando que foi necessário eles matarem o próprio irmão. Vemos que esse episódio apresenta o universo da série, introduz o conflito central, impacta com sua visualidade visceral e claramente escancara um mistério acerca do que levou os irmãos a tomarem medidas tão severas.

Outra série, *Sense8*, possui uma das narrativas diferentes das demais ficção científica já que possui 8 personagens principais. Logo no início do primeiro episódio vemos uma mulher de branco em uma catedral misteriosa e ela parece sentir muita dor e

que é possível vê-los. Em seguida os planos apresentam os 8 personagens principais como se ela pudesse ver os 8 em lugares totalmente diferentes. Novamente na capela, um outro mistério, um homem que parece ser visto apenas pela mulher de banco conversa diretamente com ela bem próximo ao seu ouvido. Ele então entra na igreja pela porta a frente e a mulher de branco suicida. Durante o episódio a cada personagem somos apresentados diferentes conflitos que inicialmente pouco tem a ver um com o outro. No final vemos que eles parecem estarem todos ligados mentalmente e novamente vemos a última cena visceral, onde um assassinado envolvendo tráfico de drogas acontece bem à frente de uma das personagens que é salva por outro.

A conclusão que se pretende aqui é como esses primeiros episódios dentro de uma lógica seguem o formato de um *hook*. Olhando a temporada como um todo podemos concluir que o primeiro episódio tem o papel narrativo estrutural de *hook*.

Pode-se pensar a importância do *hook* como uma forma de pitching para o público. O primeiro contato do público com a obra seriada em si – sem ser através de trailers, materiais promocionais, entre outros – acontece nos primeiros minutos do episódio piloto. Relembrando o capítulo anterior, o piloto está para a série assim como o *hook* está para o piloto. Sendo assim, muito do que se aprofunda em relação à construção de um *hook* eficaz pode, de certa forma, ser aplicado na construção de todo o piloto em si. (PINTO, 2017, p.63)

Outro episódio bastante comum é o episódio clímax. Neste episódio normalmente é quando todos os arcos dramáticos atingem o seu ponto alto de tensão. Podemos pensar então que o clímax é

Uma revolução nos valores, indo do positivo ao negativo ou do negativo ao positivo com ou sem ironia – um valor mudado em sua carga máxima que é absoluto e irreversível. (MCKEE, 2006, p. 293)

Vejamos por exemplo em *Sense8*, onde o episódio clímax da primeira temporada é o 10º. No início do episódio vemos Sun Bak, interpretada por Doona Bae com uma proposta de assinar um documento que a inocentaria do crime que é acusado e ao mesmo tempo acusaria o seu irmão. Neste momento seu pai que privilegiou o seu irmão o tempo inteiro encontra-se ao seu lado colaborando com tudo, ela precisa tomar a decisão por causa da virada da trama e assina dando uma nova perspectiva ao seu destino.

Wolfgang interpretado por Max Riemelt está com seu melhor amigo hospitalizado e é ameaçado por ter roubado os diamantes de seu primo Steiner que quer todas as de volta. Wolfgang marca um encontro com Steiner enquanto planeja mata-lo. Com a ajuda de Lito ele consegue distrair Steiner e matar seus guarda-costas. Wolfgang tira uma bazuca de seu porta malas e explode seu primo. Encorajado por ajudar Wolfgang, Lito vai até o bar pede uma bebida e beija o garçom que até o momento ele teria recusado aceitando assim a sua sexualidade, depois de tentar fazer de tudo para escondê-la. Ele segue até a casa de Joaquin para buscar Dani que está lá sob sobre chantagem de Joaquin ter uma foto de Lito e Hernando durante uma relação sexual. Joaquin e Lito lutam e Wolfgang ajuda derrotando Joaquin. Lito volta e mostra para Joaquin que não só está disposto a sacrificar sua carreira pelos seus amigos como também assumir a sua sexualidade e seu amor por Hernando.

Kala Dandekar interpretada por Tina Desai está com dúvidas sobre o seu casamento, pois Papa-ji, seu sogro era contra o casamento e acabou sendo assassinado no momento em que conversava com ela. Kala ainda não contou para seu marido e por isso não sabe qual será o seu destino. Apesar do marido não concordar com o pai ele pode querer não casar por esse ter sido o último desejo do pai. Will Gorski interpretado por Brian J. Smith finalmente beija e expõe seus sentimentos por Riley Blue interpretada por Tuppence Middleton que vai ver seu pai na orquestra depois de tanto tempo longe de casa. O episódio termina com todos assistindo a orquestra e lembrando de seus respectivos nascimentos.

Como podemos ver, mesmo com vários personagens, os clímaxes de cada um, correspondem no mesmo episódio, tornando o episódio uma espécie de clímax que dura 55 minutos. E não é exclusividade de Sense8, em Stranger Things o episódio Clímax é o 7 onde no começo já releva um possível romance entre Eleven e Mike. Nesse momento também eles são avisados que Lucas está em grande perigo. As crianças tentam fugir enquanto são perseguidas por veículos do laboratório, os garotos conseguem fugir e finalmente fazem as pazes com Eleven excluindo a possibilidade de entregá-la, dando uma nova direção a narrativa. Neste episódio Nancy também acredita em seu irmão e concorda com ele em alguma coisa. O Xerife finalmente se junta aos garotos e eles repetem o experimento para conseguir encontrar Will na realidade alternativa. É neste momento que tudo converge para o desfecho da série, além de ter várias mudanças de posicionamento sentimental dos personagens, sendo este então o episódio Clímax.

Poderia ser citado várias outras séries até mesmo as animadas como Caçadores de Trolls que tem dois grandes arcos, do episódio 1 ao 13 e do 14 ao 26 e dois grandes episódios clímax sendo eles o 12 “Clara em perigo” e 25 “Uma noite inesquecível” localizados no mesmo local da estrutura narrativa.

O que podemos concluir é que com a chegada e popularização do que Mittel classifica como narrativa complexa existe uma maior preocupação dos autores e escritores com o público que assiste tudo de uma vez. E o caminho comum parece ser utilizar recursos que visam transformar a temporada em um único produto como um romance de Charles Dickens. Outra tendência que podemos ver é a diminuição de séries procedurais no seguimento de Video on Demand, que quer cada vez mais manter mais tempo o espectador dentro de seu site.

Apesar de existir essa nova preocupação dos autores, vemos que as produções não têm inovado quando se trata dos recursos de linguagem, as inovações vêm em pensar uma melhor forma de estruturar a sua narrativa para que ela possa ser vista de 2 episódios por dia, de 1 por semana ou todos de uma vez só. É como se as 12 notas musicais continuassem as mesmas mas pensássemos em uma nova forma de organizá-las para o modelo de consumo. Vemos que é possível através de uma narrativa bem planejada levando em considerações as relações de cenas e episódios criar um desejo de consumir intenso nos espectadores.

Esta liberdade narrativa nasce porque o modelo econômico em cima das produções está sendo transformado. Produtos que antes não seriam veiculados em lugar nenhum ou nem chegariam a linha de produção estão tendo investimentos absurdos, tudo para que o espectador crie o hábito de consumir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

CAPUZZO, Heitor. Alfred Hitchcock : o cinema em construção. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1993. 188p.

CASTELLANO, Mayka, MEIMARIDIS, Melina .Netflix, Discurso de distinção e os novo modelos de produção televisiva.
. Contemporanea | comunicação e cultura - v.14 – n.02 – maio-ago 2016 – p. 193-209.
DOI: <<http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v14i2.16398>>

HITCHCOCK, Alfred; GOTTLIEB, Sidney (.org). Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas. Tradução Vera Lúcia Sodre. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. Hitchcock, Truffaut: entrevistas. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KALLAS, Christina. Na sala de roteirista: Conversando com os atores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KELSO, T. And now no word from our sponsor: How HBO puts the risk back into television. In: LEVERETTE, M, et al (ed.) It's not TV: Watching HBO in the post-television era. New York: Routledge, 2008, 46-64.

KULESZA, Juliana; BIBBO, Ulysses de Santi. A televisão a seu tempo: Netflix inova com produção de conteúdo para o público assistir como e quando achar melhor, mesmo que seja tudo de uma vez. Revista de Radiodifusão, v. 7, n. 8, p. 44-51, 2013. Disponível em: <<http://www.set.org.br/revistaeletronica/index.php/revistaderadiodifusao/article/view/90>>. Acesso em: Jan 2017

LANDAU, N. TV Outside the Box: Trailblazing in the Digital Television Revolution. Focal Press, New York, 2015.

MARTIN, B. Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução Chico Marés. 6a ed. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. MATRIZES. São Paulo, ano 5, nº 2, p. 29-52, jan/jun. 2012. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>>

NAZÁRIO, Luiz. Da Natureza dos monstros. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PINTO, Artur H. Costa. HOOK, CLIFFHANGER E SUAS APLICAÇÕES NA NARRATIVA EM SÉRIES Estratégias para envolver o espectador em uma obra seriada. 2017. 115f. Dissertação (Mestrado em Cinema). Escola de Belas Artes, Universidade Federal Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O Corpo do Cinema de Ficção Científica. Logos: Comunicação e Universidade. Rio de Janeiro, V.9, n2, p. 51- 59, 2002.

SODRÉ, Muniz. A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.