

Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise¹

Dra. Maria Cristina Palma Mungoli
Escola de Comunicações e Artes - USP

Resumo

O artigo discute o conceito de poética aplicado às séries televisivas tendo como base a conceituação de Mittell (2015). Além dos elementos tradicionalmente estudados pela poética (personagens, temporalidade, estilo), o autor afirma que a poética das séries de televisão deve estudar o amplo contexto social, cultural e tecnológico, incluindo as formas de consumo por meio de sites e fóruns de discussão de fãs, de modo a entender as práticas culturais de engajamento, uma das chaves para a complexificação das séries de TV. Com base nesse contexto, discutem-se ainda dois elementos que integram os estudos em torno da poética narrativa das séries de TV: temporalidade e reassistibilidade.

Palavras-chave

Séries televisivas; poética das séries televisivas; narrativas complexas; temporalidade; reassistibilidade.

Introdução

Em muitos países, nos últimos tempos, tratar de ficção televisiva tem se resumido praticamente a falar das séries de televisão, especialmente das estadunidenses e britânicas. Pelo menos é o que se pode depreender das muitas publicações impressas e on-line e dos eventos comerciais e acadêmicos que tratam do tema. Apesar da hegemonia das séries de língua inglesa observa-se também que os fãs do formato descobrem com muita paixão séries de países cujas produções são pouco comuns à cultura audiovisual brasileira. Séries nórdicas (suecas, norueguesas, finlandesas, islandesas), telenovelas coreanas e doromas japoneses ganham espaço entre os aficionados pelo formato os quais, muitas vezes, as “devoram” mesmo antes de sua legendagem oficial – em muitos casos, realizando eles próprios, posteriormente, a legendagem da série para sua difusão em portais não oficiais dedicados a em um típico

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

procedimento que os insere na chamada cultura participativa.² Essa atenção e paixão que vêm sendo dedicadas às séries de TV corresponderia ao que Jost (2011) chamou de seriefilia em contraposição à cinefília tão característica da cultura dos anos após a 2ª. Guerra Mundial.

A compreensão desse fenômeno comparando-o à cinefília possui implicações importantes que, para além da paixão pelas tramas indica o crescimento de uma cultura de séries (Silva, 2014) e não apenas o conhecimento de uma série em especial (embora isso seja também possível). Também implica a criação e o desenvolvimento de grupos especializados para assistência e discussão das séries, incluindo reuniões e encontros presenciais ou online para debates e realização de publicações (online ou impressas) que extrapolam os limites da academia, da indústria de comunicação ou dos chamados profissionais da televisão. É, portanto, a dimensão cultural e simbólica desses produtos aliada à sua importância econômica na indústria de televisão e de entretenimento em geral que tem chamado a atenção de pesquisadores e criado terreno propício para a cultura das séries.

Entretanto, cabe destacar que a emergência da cultura das séries está relacionada não apenas à apropriação de ferramentas tecnológicas por parte dos telespectadores e fãs, mas também a propriedades intrínsecas ao gênero e formato serial televisivo. Formas narrativas complexas (Mittell, 2006, 2015; Jost, 2011; Sepulchre, 2011; Munglioli e Pelegrini, 2013; Martin, 2013; Silva, 2014, 2015; Esquinazzi, 2014) construídas sobre o eixo da serialidade constituem-se como elementos definidores de uma estética das séries “que se inscrevem (...) na linha da cultura popular apropriando-se do legado dos grandes contadores de histórias, escritores de romances e cineastas, que nos encantam há duzentos anos.” (Esquinazzi, 2014, p. 161)

Ainda para situar nosso tema, gostaríamos de lembrar que em nosso país também as séries de televisão, seguindo a tendência internacional, têm recebido há alguns anos forte investimento das emissoras de canal aberto e de assinatura. Estas últimas, muitas vezes, por meio de apoio financeiro advindos de investimento público (como do Fundo Setorial do Audiovisual), buscam também cumprir as cotas de exibição previstas na Lei 12.485/2011, a popular Lei do Cabo que impõe a essas emissoras a obrigatoriedade de veiculação de produção brasileira. Cabe salientar, no entanto, que

² Para Shirky (2011) a cultura participativa pode ser definida como uma dinâmica de produção realizada por meio de processos colaborativos, desenvolvidos por pessoas “comuns” (amadores) que intervêm por meio desse trabalho em conteúdos “oficiais” e que podem gerar conteúdos independentes.

apesar desse fôlego em termos de investimento e de oferta, a telenovela continua sendo o formato mais popular e com maior quantidade de horas a ele dedicadas em nosso país.

Com base nesse contexto e fixando nosso interesse nas produções de séries brasileiras em canal aberto, o presente trabalho tem como objetivo principal discutir a poética de séries (Mittell, 2015) a partir de dois aspectos: temporalidade e reassistibilidade.

1. Poética das séries de ficção de TV: uma introdução ao tema

Conceito proveniente dos estudos literários e, apesar de seu uso bastante corrente nesse campo, o termo poética nos meios audiovisuais apresenta uma grande diversidade de usos e interpretações. Devido às limitações e objetivos do presente artigo, não pretendemos realizar um mapeamento exaustivo de tais usos e interpretações, buscaremos trabalhar com algumas ideias provenientes tanto dos estudos audiovisuais quanto dos estudos literários que possam fazer avançar a discussão, principalmente em termos de séries televisivas.

Para Ricoeur (1983, p. 69), a primeira definição de poética feita por Aristóteles, considera-a como a “colocação em intriga” e deve ser vista, como “a arte de compor intrigas” por meio de um processo ativo de “agenciamento dos fatos dentro de um sistema” (no caso, a tragédia), levando a uma organização dinâmica e temporal da composição das partes preconizadas por Aristóteles como constituintes da tragédia. Ricoeur (1983) afirma ainda que Aristóteles coloca acima de tudo, em termos de hierarquização das partes constituintes da construção poética, a ação sobrepondo-a mesmo à construção das personagens e das ideias que subjazem à obra.

Ainda no campo dos estudos literários, Ducrot e Todorov (2001, p. 83) afirmam que a “poética se propõe a elaborar categorias que permitam apreender ao mesmo tempo a unidade e a variedade de todas as obras literárias. A obra individual será a ilustração dessas categorias, ela terá um status de exemplo, não de termo último.” Deve-se ressaltar ainda que, para os autores, “a poética não se propõe como tarefa a interpretação “correta” das obras do passado, mas a elaboração de instrumentos que permitam analisar tais obras.” (DUCROT e TODOROV, 2001, p.84). Nesse sentido, gostaríamos de destacar a ênfase dos autores no desenvolvimento de ferramentas de análise adequadas para compreensão dos procedimentos adotados para elaboração dos textos e que, em última análise, produzem sentidos para o leitor. A título de exemplo, podemos

ilustrar essa busca pelos procedimentos de construção do texto narrativo pelos estudos estruturalistas realizados por Barthes et al. (2011).

No campo dos estudos de cinema, Aumont; Marie (2003, 233) consideram que “não há, propriamente falando, poética do cinema” como teoria composta por teóricos – esta última entendida como conjunto de procedimentos prescritivos.” Para eles, pode haver aceitação desse termo sob condições desde que entendido no conjunto de questões situadas – autoria, criação, condições essenciais da arte. No entanto, para ambos os críticos, “é (...) mais na mão dos cineastas (...) que podemos extrair uma poética implícita.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 233).

Recorrendo a Aristóteles para discutir a poética do cinema e destacando o caráter processual (e ativo) do termo, Bordwell afirma:

A poética de qualquer meio artístico estuda o trabalho finalizado como o resultado de um processo de construção – um processo que inclui um componente artístico, os princípios mais gerais de acordo com os quais a obra é composta, suas funções, efeitos e usos. Qualquer questionamento sobre os princípios fundamentais de acordo com os quais artefatos em qualquer meio representacional são construídos, e os efeitos e fluxos desses princípios, pode ser abarcado pelo domínio da poética. (BORDWELL, 2008, p. 12)

Bordwell (2008, p. 17-18) destaca ainda que a poética em qualquer meio artístico distingue três domínios de estudo: (1) temas; (2) os princípios de progressão e desenvolvimento da história – tópico no qual se encontrariam o estudo das formas narrativas -; (3) estilística.

Apesar de buscar apoio na poética proposta por Bordwell, Mittell (2015) considera que

a poética pode ser definida de maneira ampla como o estudo das maneiras possíveis por meio das quais os textos produzem sentido, referindo-se mais estritamente aos aspectos formais do meio mais do que a questões de conteúdo ou mais amplamente de forças culturais – em resumo, a questão central da poética referente a um texto cultural como a série televisiva é “como esse texto funciona”? Esse foco da poética é diferente da maioria das questões comuns de interpretação, que procuram responder “o que isso significa?”, ou buscam determinar o poder cultural de uma obra, perguntando “como isso impacta a sociedade”? (MITTELL, 2015, p. 5)

Mittell (2015) reivindica que a poética das séries de TV deve levar em conta o amplo contexto social, cultural e tecnológico, incluindo as formas de consumo por meio de sites e fóruns de discussão de fãs, de modo que se procure entender como se dão as

práticas culturais de engajamento dos espectadores, uma das chaves, segundo o autor, para a complexificação das séries de TV.

Discordando de muitos autores, propõe o desenvolvimento de uma poética de séries de televisão já que não aceita completamente a ideia de que a televisão foi influenciada pelo cinema.

Embora, certamente, o cinema influencie muitos aspectos da televisão, especialmente no que diz respeito ao estilo visual, reluto em mapear um modelo de narrativa ligando filmes (unitários) à estrutura narrativa de longa serialidade das séries de televisão, nas quais a continuidade e a serialidade são características principais. E, portanto, acredito que podemos desenvolver de forma mais produtiva um vocabulário para a narrativa televisiva em seus próprios termos como meio. Da mesma forma, as séries complexas contemporâneas são frequentemente elogiadas como sendo "novelísticas" no escopo e na forma, mas acredito que tais comparações crossmedia mais obscurecem do que desvelam as especificidades da forma de contar histórias da televisão. (MITTELL, 2015, p. 18)

Mittell (2015) defende a ideia de identificar instrumentos de análise da complexidade narrativa da televisão na própria televisão devido à sua especificidade enquanto meio, pois

A complexidade narrativa da televisão baseia-se em facetas específicas da narrativa que parecem perfeitamente adequadas à estrutura da série de televisão – à parte do filme e da literatura - e que a distinguem dos modos convencionais de formas episódicas e de série. (MITTELL, 2015, p. 18)

Resumindo o que é complexidade narrativa, Mittell (2015, p. 18) afirma que a “complexidade narrativa *redefine a forma episódica sob influência da narração seriada* – não se trata necessariamente de uma completa imbricação das formas episódica e serial, mas de um “shifting balance” (equilíbrio instável) entre elas.” Por meio dessa interpretação de formas de composição narrativa seriada observa-se que:

A tradição da ficção televisiva americana possui duas formas básicas de serialização: a serial e a série. Serial (que, no Brasil, corresponderia à série) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do serial tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a série (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio – o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio.”(Mungioli e Pelegrini, 2013, p. 25)

Mittell (2015) elenca quatro elementos como constituintes das narrativas seriais: mundo ficcional (*storyworld*), personagens, eventos (acontecimentos) e temporalidade. O autor destaca que, se nos debruçarmos sobre o estudo das séries na atualidade, perceberemos o quanto os dois primeiros elementos dessa lista encontram-se serializados (MITTELL, 2015, p. 22), mesmo em séries cujo desenvolvimento narrativo pode ser considerado episódico.

2. Temporalidade em Séries Televisivas

Como vimos, em termos estruturais, de acordo com Mittell (2006), a complexificação das narrativas das séries de TV observada nas últimas décadas ocorreu pela hibridização das formas seriadas clássicas (a episódica e a serial). Nesse entrelaçamento, a narrativa se constrói com a complexidade do tempo presente, mas também por meio de suas relações com o passado e com o futuro do universo diegético. Temos assim a questão da temporalidade como um dos pilares desse tipo de narrativa.

Quando se fala em tempo da narrativa, podemos dizer, apoiando-nos em Eco (1997) e Mittell (2015), que, de maneira geral, em toda história há:

- (1) Tempo da história (da narrativa): o tempo que decorre no interior da narrativa;
- (2) Tempo do discurso: é o tempo construído pelo discurso, e pode conter elipses, *flashforwards*, *flashbacks*;
- (3) Tempo da narração: o tempo para contar a história (na televisão e no cinema: screen time).

Porém, dentro do universo diegético temporal da narrativa (e da poética das séries) a questão da temporalidade ganha outros contornos mais complexos que são constituintes da própria narrativa enquanto forma. Baroni afirma que as três partes que compõem a história (início, meio e fim) e mesmo as emoções – como medo e esperança - envolvidas na trama são elas próprias relacionadas com a temporalidade ,

já que as ações dadas se desenrolam no tempo, o medo e a esperança [emoções] orientam a atenção do público para uma resolução incerta, e a unidade da representação é assegurada pela função catafórica [organizadora na forma de pensar como coesão] do início e pela função anafórica [repetição, reiteração do motivo desencadeador mostrado no início] do fim. (Baroni, 2016)

Assim, a questão da temporalidade é colocada como elemento intrínseco e definidor da própria colocação em intriga, ou da poética da série, seja no nível extradiegético ou intradieético. Séries policiais, por exemplo, geralmente mostram um crime/delito já acontecido (ou mesmo acontecendo) para, depois, apresentar por meio da investigação a resolução dele (por exemplo, as séries *NCIs Los Angeles*, (CBS, 2009); *Sherlock* (BBC-WGBH, 2010-2017)). Trata-se, portanto de um uso temporal da “colocação em intriga” e que vai determinar as temporalidades intradieéticas.

Outro exemplo é o uso do *flashback* para explicar como ocorreu a resolução de um crime ou delito. Embora visto a partir de outra perspectiva - que também envolve a dupla articulação da temporalidade intradieética - temos os episódios, por exemplo, de *Cold Case* (CBS, 2003-2010), cuja premissa envolve uma temporalidade que se constrói intradieeticamente com idas e vindas constantes.

Resumidamente, podemos dizer que o que vem acontecendo com as séries complexas é que há um recurso muito forte ao uso de estratégias que jogam com as possibilidades de diversas temporalidades que podem variar ao longo de uma mesma série, ou mesmo de um único episódio. Pode-se se dizer que esse jogo se torna compreensível e viável narrativamente dentro da ficção televisiva, porque é possível fazermos uso de recursos tecnológicos e dispositivos para revermos e retomarmos a história caso percamos algum ponto ou alguma informação. Algo quase impensável no tempo em que a TV se restringia ao fluxo da programação.

Por outro lado, e talvez principalmente, o uso de diversas temporalidades coloca em marcha todo um trabalho cognitivo que envolve um jogo incessante de memória (discursiva) e de conhecimento enciclopédico (Eco, 1997) – que engloba também o conhecimento de outras séries de televisão e seus procedimentos -, características que constituem o que Eco (1997) denominou como leitor de segundo nível, ou seja, aquele leitor (em nosso caso, espectador) que estabelece relações e que não se limita apenas a compreender o texto, mas também a relacioná-lo com as intenções do autor, a indagar-se sobre o significado não imediato das palavras, das cenas, enfim da obra artística.

Tomamos como exemplo para discussão de estratégias de construção temporal em séries de televisão o primeiro episódio de *How to Get Away with Murder* (ABC,

2014-), doravante HGAWM. A série é conhecida pelo ritmo bastante acelerado tanto em termos de diálogos e cenas quanto em termos de mudanças (twists) nos plots.³

A ação tem início no primeiro episódio (ou piloto) em *media res* (uma das formas clássicas de se iniciar uma narrativa: *Iliada*, de Homero, começa assim). Trata-se de um início bastante convencional em termos de narrativa televisiva, mas que causa a impressão de que coloca em marcha um jogo mais complexo da temporalidade. Detalhando um pouco mais, observamos que o primeiro episódio inicia-se no tempo presente, havendo logo em seguida um longo *flash back* claramente marcado pela presença do letreiro: Three months earlier. No entanto, além da rapidez que marca o ritmo das cenas, a série caracteriza-se pela rapidez com que os conflitos e suas camadas de complicações se acumulam e levam as personagens a mostrar suas personalidades frente ao impensável anteriormente. Trata-se, portanto, de duas estratégias que se caracterizam por operar tanto no adensamento da construção do plot (e, portanto, das personagens) quanto na velocidade com que tais complicações se apresentam e solicitam das personagens atitudes e decisões.

Cabe lembrar outro recurso utilizado pela série de colocar no início de cada episódio um resumo do episódio anterior ou anteriores, utilizando uma estratégia muito comum às séries televisivas no sistema de TV aberta ou de fluxo. Esse recurso, mantido mesmo nas plataformas de *streaming*, permite ao espectador relembrar os pontos principais do episódio anterior, preparando-o para os futuros desdobramentos da história.

Porém em muitos casos, nas séries complexas não temos indicativos se estamos vendo uma cena que se passa no presente ou no passado. Muitas vezes não há elementos que nos ajudem a recuperar a noção do tempo da narrativa e do discurso (passado, presente ou futuro). Em muitas séries não há, por exemplo, o tom sépia característico de uma anacronia. Em HGAWM pode haver o indicativo de retorno a um tempo passado por meio de uma espécie de retrocesso mecânico - como se fosse o rápido rebobinar de um filme -, quando uma personagem evoca um fato do passado. As imagens que se seguem nos mostram o que ocorreu ou fragmentos do ocorrido quando a personagem tenta se lembrar de algo que aconteceu no passado, reconstruindo um fato como um *puzzle* (quebra cabeça). Nesse caso, o espectador é convidado a descobrir junto com a

³ Cf. **Reportagem de Sohum Pal**, denominada: How to Get Away with Too-High Stakes, disponível em <http://downatyle.com/how-to-get-away-with-too-high-stakes/>. Acesso em 05/07/2017.

personagem as possíveis relações dos fatos e personagens envolvidos nesse movimento da memória. O *puzzle* envolve o espectador e, assim como ocorre com a personagem, ele também fará conjecturas sobre o que “de fato” aconteceu e sua importância para a resolução do conflito.

Esse processo de construção temporal e de recomposição do passado por meio de um *puzzle*, como vimos, é observado em HGAWM, e em muitas outras séries. Se o recurso não é novo, seu uso continua a dar bons resultados, na medida em que solicita do espectador o acompanhamento de diversos episódios para compreensão ou solução de um determinado enigma/conflito. Esse tipo de narrativa solicita um engajamento do espectador construído (não apenas) pela própria estrutura das séries por meio de uma espécie de poética cognitiva - como Bordwell discutiu ao abordar o engajamento dos fãs de filmes - que leva em conta não só o universo da narrativa, mas os detalhes e a forma como a história é contada.

Assim, a televisão complexa incentiva, e às vezes exige um novo modo de engajamento do espectador. Enquanto as culturas de fãs demonstraram intensamente o envolvimento no mundo das histórias, cobrando a consistência da história, a unidade de personagens e a lógica interna de programas clássicos como *Star Trek* e *Doctor Who*, os programas contemporâneos focalizam essa análise detalhada sobre questões complexas da trama e eventos enigmáticos além dos mundos da história e dos personagens. (MITTELL, 2015, p. 52)

3. Reassistibilidade

A possibilidade de reconstrução temporal da narrativa aliada ao uso de elementos e conflitos que, como peças de um *puzzle*, são mostrados na trama de maneira parcial ou fragmentária, leva-nos a outra característica das séries complexas que compõe a poética das séries na medida em que se relaciona diretamente com a maneira de se construir a intriga: a reassistibilidade.

Para Mittel (2011), trata-se de um fenômeno que se tornou possível tanto pelo desenvolvimento tecnológico (de equipamentos que podem reproduzir o mesmo episódio tantas vezes quando o espectador desejar) quanto pela estruturação mais complexa das tramas conforme discutido anteriormente. Dessa forma, observa-se a interpregnação entre dispositivos tecnológicos de recepção e o adensamento e complexificação das tramas como um eixo único que se retroalimenta. A prática cultural de reassistir aos programas - conforme o gosto e as possibilidades do espectador – possibilita fazer frente a uma das características centrais dos programas televisivos no

sistema *broadcasting*: o fluxo (Williams, 1974) contínuo que alimenta a programação de televisão. Nesse sentido, Pelegrini, chama atenção de no modelo de fluxo, “ao contrário de outras formas de linguagem em que o suporte dá todo o controle de leitura ao receptor, a TV não espera que ninguém entenda. O texto televisual não “está lá”. Ele “acontece”. É fugaz, transitório, efêmero.” (Pelegrini, 2012, p. 640)

A reassistibilidade de que fala Mittell (2011) mostra-se como um fenômeno novo oriundo de toda uma gama de dispositivos tecnológicos que colocam na mão do espectador possibilidades de recepção e fruição de programas televisivos como nunca ocorreu antes, motivando e retroalimentando as formas narrativas desses programas. Essa situação leva-nos a entender tais (novas) formas narrativas dentro do quadro proposto por Eco (1997, 1986) de que o texto cria concomitantemente tanto o leitor-modelo e quanto autor-modelo (ECO, 1997, p. 30) como entidades que “se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra.”

A perspectiva de Eco é que o texto é co-construído pelo autor e pelo leitor. Isso por que nos textos existem “buracos” que devem ser preenchidos pelo conhecimento enciclopédico do leitor, que, por sua vez, é pressuposto e “enquadrado” nos limites da ficção pelo autor quando este escreve o texto. A esse leitor Eco dá o nome de leitor-modelo. O leitor-modelo é construído pelo autor-empírico por meio de estratégias de construção textual e semântica, porém esse tipo de leitor é uma abstração e não deve ser confundido com o leitor-empírico (“real”) cujo conhecimento enciclopédico nem sempre corresponde àquele imaginado pelo autor-empírico. (MUNGIOLI, 2006, p. 59)

Barthes (1992) também discute a ação do leitor na construção do texto e tipifica dois tipos de texto: o *texto legível* e o *texto `scriptible`* (escrevível). O *texto legível* é o que pode ser lido, mas não reescrito, é o texto clássico por excelência, e que convida o leitor a permanecer no interior do seu fechamento. Já os *textos escrevíveis* apresentam um modelo produtor (e não representacional) que incita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos.

Retornando à questão da reassistibilidade, vista, portanto, dentro de um processo de retroalimentação entre espectadores e produtores/criadores que tem lugar como prática social dentro de da sociedade contemporânea na qual os dispositivos tecnológicos de gravação, distribuição, armazenamento de produtos audiovisuais se mostram cada vez mais populares.

Nesse sentido, destaca Pelegrini:

A reassistibilidade não deve ser confundida com a reprise, prática antiga na indústria televisual. A reprise usa conteúdo já exibido para compor o fluxo

ininterrupto da TV. Trata-se de uma ação do emissor. Em geral, o que se tem à disposição são textos televisuais já vistos e que não podem oferecer nada além do mesmo já visto. Na reassistibilidade, o foco muda para o ato de ler o texto. Para o receptor, há razão em ver novamente algo a que ele já assistiu. Assistir novamente não é o mesmo que ter a mesma experiência de novo; mas assistir novamente significa ter uma nova experiência. (PELEGRINI, 2012, p. 641-642)

De maneira resumida, Mittell (2011) identifica quatro facetas relacionadas à reassistibilidade que mobilizam o espectador de narrativas seriadas complexas:

- (1) **Reassistência com olhar analítico:** busca de elementos estruturais, da “mecânica do texto”, condução da história. Como exemplo, citamos, em HTGAWM, as marcas em cima da cama de Wes. Ficamos interessados e intrigados junto com ele sobre o que significariam as marcas e procuramos indícios, pistas que possam responder a nossas indagações ao longo dos episódios (Quem fez as marcas? Em que circunstâncias? Por quê?). O espectador é levado a rever cenas, reouvir falas entrecortadas, sempre em busca de respostas.
- (2) **Retorno emocional às sensações experimentadas** na primeira vez que se viu a história (nostalgia); também traz possibilidades de se sentir prazer pela antecipação de acontecimentos já vistos. Aqui também se pode falar de séries que retomam outras histórias, por exemplo: vemos a primeira temporada de *Fargo* (2014, série) procurando elementos do filme *Fargo* (1996). Procuramos semelhanças entre as duas policiais que desvendam o crime de maneira quase casual, como se estivessem preparando o jantar para o marido.
- (3) **Reassistir programas de TV é uma experiência social:** revemos séries acompanhados de amigos que gostam das mesmas séries. Essa reassistência compartilhada pode se dar presencialmente ou mesmo a distância com a utilização de segundas telas, ou por meio de variações que contenham esses elementos (presencial ou online).
- (4) Uma espécie de síntese das anteriores: **experiência lúdica** (ou o prazer de rever algo que nos agradou).

A observação dessas possibilidades de reassistência enfatiza a ideia de que muitas vezes os espectadores assistem às séries para ver como sua engrenagem é posta em marcha. Que estratégias serão usadas pelos criadores da série? Que tipo de técnica eles usarão para entreter? Ou ainda, como diz Mittell (2015), o espectador quer saber

como funciona a pirotecnia da narrativa. No entanto, essas possibilidades se completam socialmente, pois as séries também proporcionam a experiência social de compartilhar sentimentos, ideias e teorias sobre o funcionamento de uma ou de outra narrativa; de mostrar nosso conhecimento sobre aquele universo diegético e, em alguns casos, do próprio profissional e social dos espectadores.

Embora tenhamos nos referido mais diretamente à produção estadunidense, formas semelhantes de produção seriada ocorrem em outros países do mundo, incluindo o Brasil. Como exemplo de séries complexas brasileiras, destacamos: *Força-Tarefa* (Globo, 2009-2011, 3 temporadas, total: 30 episódios); *O Caçador* (Globo, 2014; 14 episódios); *Justiça* (Globo, 2016; 20 episódios). E, em outro formato, destacamos a minissérie *A Cura* (Globo, 2009), que devido à sua construção narrativa pode ser considerada série e que colocava em jogo três temporalidades conforme discutido por Mungiolli; Lemos; Karhawi (2013).

Considerações finais

Ao longo do artigo buscamos discutir o conceito de poética aplicado às séries televisivas tendo como base a conceituação de Mittell (2015). Além dos elementos tradicionalmente estudados pela poética (personagens, temporalidade, estilo), o autor postula que a poética das séries de televisão deve estudar o amplo contexto social, cultural e tecnológico, incluindo as formas de consumo por meio de sites e fóruns de discussão de fãs, de modo a entender as práticas culturais de engajamento, uma das chaves para a complexificação das séries de TV.

Com base no quadro de análise proposto pelo teórico estadunidense, é possível observar a constante interpregnação entre dispositivos tecnológicos de recepção e o adensamento e complexificação das tramas como um eixo único que se retroalimenta e cujas modalidades (e intensidades) de retroalimentação podem ser observadas tanto nas práticas sociais de assistência e engajamento dos espectadores com as narrativas seriadas.

Acreditamos que os princípios da poética proposta por Mittell (2015) mostram-se como um modelo bastante interessante para o estudo das narrativas seriadas de televisão, ao permitir que levemos em conta aspectos sociais e tecnológicos que permeiam os processos de produção, recepção e consumo dos produtos televisivos, ao

mesmo tempo em que enfatizam de que maneira tais aspectos repercutem no trabalho de criadores/produtores.

Referências

AUMONT, J. MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico e cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BARONI, R.; REVAZ, F. (org.). **Narrative sequence in contemporary narratology**. Columbus, Ohio State University Press, 2016.

BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1992.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2011.

BORDWELL, D. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ECO, U. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ESQUINAZZI, J-P. **Les séries télévisées: l'avenir du cinéma?** Paris: Armand Colin, 2014.

JOST, F. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

MARTIN, B. **Des homes tourmentés: le nouvel âge d'or des séries: des Sopranos et The Wire à Mad Man e Breaking Bad**. Paris: Éditions de la Martinière, 2014.

MITELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The velvet light trap**. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press.

MITTEL, J. **Notes on Rewatching**. 2011. Disponível em: <https://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>. Acesso em 02/07/2017.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói. p. 21-37.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L. P.; KARHAWI, I. S. Narrativa Fantástica e Identidade Brasileira na Minissérie “A cura”. **Revista Rumores**, número 14, volume 7, julho-dezembro 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440/72020>. Acesso em 12/07/2017.

MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande Sertão: Veredas**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.27.2006.tde-11052009-153059. Acesso em: 2017-07-16.

PELEGRINI, C. H. A poética do cômico em Arrested Development e a reassistibilidade. **Palavra Chave**, vol. 15, núm. 3, diciembre, 2012, pp. 621-648 Universidad de La Sabana Bogotá, Colombia.

RICOUER, P. **Temps et récit**. Tome I: L'intrigue ET Le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SEPULCHRE, S. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.

SHIRKY, C. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>. Acesso em 10/07/2017.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. V.9 - Nº 1 jan./jun. 2015, São Paulo – Brasil. p. 127-143. Disponível em: <http://periodicos.usp.br/matrizes/article/view/100677/99409> . Acesso em 10/07/2017.