

## **Do Melodrama à *Soap Opera*: A Construção da Estrutura das Narrativas Ficcionalizadas Audiovisuais<sup>1</sup>**

Patrícia Adélia Rêgo Oliveira Azevedo<sup>2</sup>

Larissa Leda Fonseca Rocha<sup>3</sup>

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

### **Resumo**

Este trabalho tem por objetivo pontuar as principais matrizes culturais das narrativas ficcionais seriadas audiovisuais. Visando alcançar esse objetivo, iremos apresentar o melodrama como uma matriz temática da narrativa seriada, apontar a estrutura do folhetim como um modelo de serialização e estrutura narrativa e a *soap opera* como modelo de negócio, além de relacionar esses aspectos ao que hoje se tem nas narrativas ficcionais seriadas audiovisuais. Para isso, usamos como metodologia a revisão bibliográfica de autores que são referências dentro dessas temáticas como é o caso do Martín-Barbero.

### **Palavras-chave**

Matrizes culturais; narrativas ficcionais seriadas; melodrama; folhetim; soap opera.

### **Considerações iniciais**

Para que as narrativas ficcionais seriadas tivessem a estrutura que conhecemos nos dias atuais, outras narrativas precisaram ser criadas e até abraçadas pelas massas. Podemos encontrar ainda hoje características do melodrama, nascido em meados do século XVIII, do folhetim francês e da *soap opera* norte-americana. Traçar esse percurso histórico é importante para compreender essa estrutura e a importância das narrativas seriadas para além do que pode ser visto exclusivamente em sua manifestação audiovisual.

Inicialmente, falaremos do surgimento do melodrama, seu contexto histórico, suas características e sua relevância social. Em seguida, ressaltaremos a influência do melodrama no folhetim, além da sua estrutura de serialização que se tornou modelo para as narrativas que o sucederam. No terceiro ponto abordaremos o início das narrativas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Comunicação Social - Rádio e Televisão da UFMA. e-mail: patriciaadeliaoa@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social - Rádio e Televisão da UFMA. e-mail: larissaleda@gmail.com

---

seriadas no audiovisual, com os *nickelodeons*, sua transição para a televisão e a influência do modelo de negócio das *soap operas*. Já no último tópico nós analisamos, de modo geral, como essas características e estruturas permanecem nas séries contemporâneas. Para isso, usamos como metodologia a revisão bibliográfica.

### **O melodrama como matriz temática**

A narrativa ficcional seriada audiovisual possui seu alicerce construído a partir de um tripé composto pelo melodrama, o folhetim e a *soap opera*. É possível considerar que cada um destes alicerces ofereceu às narrativas ficcionais seriadas contemporâneas elementos específicos, mas que, também, hibridizaram-se a outros no percurso de seu desenvolvimento. O melodrama<sup>4</sup>, por exemplo, deixa como herança significativa tanto a temática quanto à polarização do bem contra o mal; já o folhetim<sup>5</sup> oferece essencialmente a estrutura de serialização do contar, com o uso dos ganchos de tensão e, por fim, o legado da *soap opera* pode ser visto no modelo de negócio adotado no momento em que tais narrativas adentram o mercado da indústria cultural.

O melodrama, que teve como berço a Revolução Francesa<sup>6</sup> no final do século XVIII, era uma das mais significativas expressões artísticas e sociais das classes populares francesa e inglesa. Ele representa um “espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 157). No fim do século, ordens governamentais eram dadas com o propósito de abolir os teatros populares como a justificativa de combater a “desordem”, restringindo qualquer forma de entretenimento às classes mais altas para preservar o que eles classificavam como a verdadeira arte. Diante disso, o melodrama começou a ocupar outros espaços como ruas e praças, tornando-se a representação da resistência das massas. “É a entrada do povo duplamente ‘em cena’” (MARTÍN-BARBERO, 1997, 158). Como os diálogos e o canto eram

---

<sup>4</sup> Gênero teatral que começou a se desenvolver no século XVIII na Inglaterra, mas especialmente na França. O melodrama está “relacionado com as formas e os modos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 157-158).

<sup>5</sup> Experiência literária nascida na França no século XIX. As narrativas eram escritas por romancistas da moda e publicadas no rodapé dos jornais com periodicidade definida (MARTÍN-BARBERO, 1997).

<sup>6</sup> No fim do século XVIII, a França dependia economicamente da agricultura, com produção estruturada no modelo feudal. Diante de uma economia arruinada, burgueses, camponeses e a massa que viva na miséria, em 1789, tomaram a prisão da Bastilha, resultando em mudanças substanciais no governo francês. Em 1792, foi proclamada a Primeira República Francesa.

proibidos, o público do melodrama buscava ações e grandes paixões. Tanto a aprovação quanto o desprezo eram demonstrados de maneira exagerada pelo público a ponto de danificar os locais em que se apresentavam. A atuação pretendia estreitar e reforçar a cumplicidade com o novo público popular, seria através das tramas melodramáticas a forma pelo qual, a partir do popular, é possível compreender e expressar a complexidade que revestem as relações sociais. Com as paixões políticas à flor da pele, junto às cenas de terror vividas durante o período da revolução, as massas estavam com a imaginação exacerbada e a sensibilidade despertada e a partir daquele momento podiam encenar suas emoções. Por conta disso, “o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justificações, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições” (MARTÍN- BARBERO, 1997, p. 158).

Diante da ausência de diálogos, foi preciso encontrar alternativas que fossem capazes de exprimir emoções e mensagens desejadas. Para isso, usavam efeitos sonoros e visuais, jogos de mecânica e ótica, com danças e efeitos fabricados especialmente para as apresentações. Ademais, usavam músicas para demarcar momentos e sentimentos específicos como sensações de tensão ou relaxamento. Esse modo de funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros encontraram, mais na frente, no cinema, nas radionovelas e telenovelas, o seu espaço. Já os efeitos óticos apareciam em uma multiplicidade de truques presentes, como nas comédias de magia. O melodrama não apenas antecedeu essas narrativas como também se tornou um modelo, uma matriz mesmo, a ser seguido por parte das que a sucederam. Martín- Barbero (1997) ressalta que essa ideia de um “espetáculo total” do melodrama não está restrita ao nível de encenação, estando presente também no plano da estrutura dramática.

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos - medo, entusiasmo, dor e riso -, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações - terríveis, excitantes, ternas e burlescas - personificadas ou “vivas” por quatro personagens - o Traidor, o Justiciero, a Vítima e o Bobo - que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.162).

Essa estrutura demonstra no melodrama o desejo de intensidade que só pode ser alcançado através da complexidade. Isso obriga a pôr em prática duas operações: a esquematização e a polarização. Segundo Martín-Barbero (1997, p. 162-163), a esquematização é entendida como “ausência de psicologia”, ou seja, personagens que não

---

carregam o peso da vida humana. Já a polarização, trata-se da “redução valorativa” de personagens ao bem ou ao mal. Sendo assim, podemos compreender que de algum modo o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 163).

### **A estrutura oriunda do folhetim francês**

Um dos gêneros narrativos que receberam maior influência temática do melodrama, mas também doou ao melodrama modos de contar, foi o folhetim, que também é de origem francesa e nasceu no âmbito da Revolução Francesa, marcada por um cenário no qual a massa acabara de sair de uma atmosfera conturbada, as invisibilidades política e social eram evidentes. Esse gênero literário era publicado em jornais, com periodicidade definida, logo no início do século XIX. O desenvolvimento das tecnologias e técnicas de impressão, combinadas com a demanda popular, fizeram dos jornais espaços de escoamento da produção em massa (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 171).

Mas, antes de representar um romance popular, publicado em episódios, o folhetim era um local específico dos jornais: o rodapé, geralmente, da primeira página, que costumava tratar de "variedades", críticas literárias, resenhas teatrais e receitas culinárias. Era o espaço destinado ao entretenimento. "O que não se permitia no corpo do jornal, poderia ser encontrado no folhetim" (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 151)<sup>7</sup>. Segundo o autor (1988, p. 149), o folhetim foi pioneiro com relação a escrita no formato popular de massa. Acredita-se que esse gênero pode ser considerado um fenômeno cultural por ser, para além de literatura, um espaço importante para estudar não só um meio de comunicação dirigido às massas, mas uma nova maneira de comunicar entre as classes.

Importante ressaltar aqui que por esse gênero emergir no mesmo período histórico que o melodrama, carregou consigo não apenas o público massivo, mas também a luta popular e o conseqüente o preconceito direcionado às produções populares. As condições de trabalho no século XIX eram exaustivas, com jornadas de trabalho que duravam 12 horas por dia, isso sem contar a crise de poder, política e de autoridade desencadeadas

---

<sup>7</sup> Do original: “Lo que no se permitía en el cuerpo del diario podía sin embargo encontrarse en el folletín”. Tradução nossa.

pela Revolução Francesa. Restava ao trabalhador a evasão pela imaginação através da leitura. Era o momento em que a massa sonhava com justiça por parte dos operários, com os heróis que estavam claramente separados e diferenciados dos vilões. As histórias tinham como funções principais a distração e a reflexão sobre a miséria, as desgraças enfrentadas pelo povo. Talvez isso justifique a simplificação dos personagens - com características marcantes, as tramas polarizadas, o bem contra o mal - assim como no melodrama (MEYER, 1996, p. 71). Diante desse contexto histórico, podemos atribuir a esse movimento literário um papel revolucionário se levarmos em consideração que o folhetim tornou a leitura um lazer acessível às camadas menos favorecidas economicamente. Um operário não tinha condições econômicas de comprar um livro, tampouco a prática cultural para isso, mas possuía dinheiro suficiente para comprar páginas de uma obra completa, semanalmente, o que configura uma narrativa seriada, materializada na época com o folhetim (MEYER, 1996).

A narrativa folhetinesca tinha sua produção pensada especialmente para seu público, levando em consideração questões como práticas de leitura (quantidade de páginas e frequência), renda e temáticas das histórias. Por conta da mínima prática de leitura popular, além das condições físicas e espaciais da leitura - em ambientes mal iluminados e à noite, depois da jornada diária de trabalho - uma dedicação de longo tempo ao consumo da narrativa certamente não prosperaria. É possível, junto à Martín-Barbero (1988, p. 152), considerar que uma das chaves do sucesso massivo do folhetim advém da fragmentação das histórias. Além disso, o texto era organizado, muitas vezes dividido em capítulos e subcapítulos, o que ajudava com relação aos hábitos de leitura, assim como a periodicidade. As publicações costumavam ser semanais, o que correspondia ao tempo de descanso do leitor, bem como o recebimento do salário para que pudesse adquirir a última edição (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 153).

Já no fim de 1836, a fórmula "continua amanhã" se tornou comum nas narrativas e provocava expectativa no leitor. As histórias passaram a adotar o suspense como uma estratégia, junto ao corte, para despertar a curiosidade de quem lia (MEYER, 1996). Cada episódio continha informações suficientes para construir uma unidade narrativa capaz de satisfazer minimamente a vontade do consumidor, mas de maneira que as informações dadas gerassem dúvidas, despertando o desejo de ler a próxima edição. Outra técnica adotada foi a redundância que tinha por finalidade reativar a memória ou esclarecer o indivíduo que iniciou sua leitura tardiamente. As narrativas deveriam atender aos

---

interesses de quem acabara de ter seu primeiro contato e, ao mesmo tempo, atender as expectativas de que já acompanhava. Essa particularidade de interromper a narrativa e gerar o suspense não era encontrada antes na literatura, está relacionada a narração popular, o contar (MARTÍN-BARBERO, 1988).

### **O início serialização no audiovisual**

Junto às contribuições do melodrama e do folhetim para as narrativas seriadas, o cinema proporcionou a primeira experiência audiovisual desse fatiamento, que posteriormente a televisão adotou. Isso se deu já no início do século XX, com as mudanças sofridas no mercado de filmes. Em seus primeiros anos, o cinema ainda não ocupava o lugar de prestígio que possui contemporaneamente, sua origem foi popular e tinha por objetivo divertir as massas que ocupavam os grandes centros urbanos. As exhibições eram feitas em parques, dividindo a atenção com outros espetáculos. Com a pretensão de tornar o cinema um negócio rentável, os empresários perceberam que isso só seria possível com sua sofisticação, dessa forma surgiram as salas de exibição elegantes e confortáveis, lugar onde o cinema de longa metragem pôde nascer. Mas, para não perder o público que já havia conquistado, oriundo do proletariado, as películas dos longas-metragens foram “fatiadas” para que o filme fosse exibido em partes, resolvendo a problemática da exibição de filmes longos em salas sem estrutura. Os locais de exibição eram pequenos, com bancos desconfortáveis e, por conta disso, era necessário “cortar” o filme para que os espectadores pudessem sair das salas e descansar. Esses locais ficaram conhecidos como *nickelodeons*, ou “poeiras” (SKLAR, 1975), já que ao entrar e sair, os telespectadores levantam poeira com os sapatos em lugares nos quais não havia um piso elegante para pisar.

A partir dessa prática, surgiram, já no início da década de 1910, os seriados cinematográficos (MACHADO, 2000, p. 87), que tinham como base a estrutura do folhetim literário-jornalístico, posteriormente adotada também pelas telenovelas. A lógica é a mesma: filmes produzidos em escala industrial, rodados simultaneamente e com exibição das partes anteriores. No caso dos seriados cinematográficos, as produções eram pensadas para serem fatiadas, não eram mais simplesmente longas metragens cortados após sua gravação. Vale pontuar que as obras absorviam os incidentes da produção, ou seja, eventualidades como demissão de parte do elenco interferiam de alguma maneira na

construção da narrativa. Ainda hoje podemos encontrar esse funcionamento a partir da telenovelas, que são uma obra aberta, no sentido de serem escritas enquanto estão sendo exibidas. Sendo assim, quando um ator morre, quando o par romântico não agrada, quando o retorno através das redes sociais digitais não é favorável, o enredo geralmente sofre alterações. Ou seja, os ajustes são oriundos tanto da produção quanto da dinâmica da recepção. O resultado disto é uma série de acontecimentos não resolvidos ou não explicados de personagens. O que nos primórdios do cinema figurava amadorismo, ganhou expressão industrial e significativa importância para a televisão (MACHADO, 2000).

Ainda sob influência da revolução industrial e do modelo de exibição adotado pelos *nickelodeons*, as primeiras transmissões de narrativas seriadas da televisão eram de filmes partidos em blocos, que eram produzidos e distribuídos em escala industrial, o que muitas vezes resultava em obras danificadas (MACHADO, 2000). Com o aperfeiçoamento das tecnologias utilizadas, pôde-se experimentar outros formatos como o teleteatro e o teledrama. Em muitos contextos a televisão surgiu (entre os anos 1940 na Europa e Estados Unidos e 1950 no Brasil) como um modelo de negócio que funcionava segundo um padrão industrial, usando as estratégias produtivas aos moldes da produção em série industriais. Isso acontecia porque havia necessidade de manter uma programação ininterrupta com produções audiovisuais, exigindo uma produção em larga escala em que a serialização e a reprodução infinita do mesmo modelo era a regra. No caso das narrativas seriadas, o fatiamento da obra possibilita agilizar a produção devido ao modelo de narrativa aberta (MACHADO, 2000).

Na década de 1960, a televisão brasileira passa por uma mudança estrutural definitiva. A TV Excelsior foi a primeira emissora a racionalizar o uso do tempo, organizando a grade de programação, uma ferramenta que é usada até os dias atuais nas emissoras de modelo *broadcast*. A mudança essencial corresponde ao controle da programação a partir de determinados horários, não há atrasos. A televisão passa a seguir uma espécie de tabela, sendo horizontal, correspondendo aos dias, e vertical, determinando a sequência de programas durante o dia. Os objetivos são fidelizar o telespectador em um único canal - ele sabe sempre que dia e horário pode ter acesso ao programa que deseja assistir - e promover a própria imagem profissional para dessa forma conquistar o mercado publicitário, uma vez que pode dizer qual o rosto da audiência a cada programa, dia e hora, o que facilita a escolha de públicos-alvos pelo mercado.



---

Três anos depois do nascimento da TV Excelsior, houve o lançamento experimental da primeira telenovela com exibição diária, a 2-5499 Ocupado (TV Excelsior, 1963), que se mostrou um sucesso e logo esse tipo de narrativa se consolidou definitivamente junto ao público. Diferente da experiência que podemos perceber nos Estados Unidos com as *soap operas*, que seguiu na televisão o modelo do rádio, que tinha o público feminino como alvo durante o período da tarde, a novela no caso brasileiro assume o cargo de produto *prime-time* (horário nobre). Por conta disso, as atenções eram voltadas para essa narrativa, e toda e qualquer melhoria era destinada a essa área visando aumentar o padrão de qualidade. Nesse momento, o interesse comercial que antes estava direcionado às radionovelas, é transferido para as telenovelas, que, por conta da sua popularidade, passam a ser exploradas economicamente, tornando-se mais na frente também um modelo de negócio, assim como havia sido as *soap operas* nos Estados Unidos (ORTIZ, 1994).

### **A estrutura contemporânea da narrativa ficcional seriada no audiovisual**

Depois dos primeiros anos, necessários à conformação de um modo de produção que garantisse lucro à indústria cultural, as narrativas seriadas veiculadas na televisão passaram a seguir um modelo estrutural. O enredo era produzido de forma fragmentada, em capítulos/episódios, exibidos com periodicidade definida, subdividido por blocos que eram divididos por intervalos comerciais. Geralmente, no início dos blocos havia uma recapitulação do capítulo/episódio anterior, com a finalidade de refrescar a memória do espectador e contextualizar aqueles que não assistiram por quaisquer motivos. Além do que, o final da narrativa contava com uma situação de suspense, que eram os ganchos de tensão que pretendiam manter a fidelidade da audiência (MACHADO, 2000). Sendo assim, é possível notar que a estrutura do folhetim, com a periodicidade definida, recapitulação inicial e gancho de tensão, foi adotada como modelo de serialização no audiovisual, sendo possível perceber esse modelo contemporaneamente.

Se considerarmos o melodrama uma espécie de reflexo da sociedade, do momento histórico e das tensões sociais, ainda podemos visualizar essa dinâmica nas narrativas atuais. Podemos apontar como exemplo a série *House of Cards* (Netflix, 2013 - 2018, 6 temporadas), que aborda as temáticas do poder e da corrupção. No ano de estréia da série,



---

aconteceu o escândalo do sistema de vigilância<sup>8</sup> da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos revelado pelo ex funcionário Edward Snowden, em que o grupo possuía controle sobre o tráfego de informações em escala global. Apesar de o caso não ser utilizado na série, podemos destacá-lo enquanto sintoma de crise do poder e da política, além de outros acontecimentos que marcam o século XXI. Martín-Barbero (1997, p. 293) aponta que se a televisão latino-americana ainda encontra na família uma unidade básica de audiência, isso se justifica por esse núcleo continuar ocupando a situação primordial de reconhecimento.

Se analisarmos a telenovela brasileira, conseguimos notar que dentro da narrativa a família concentra parte substancial dos conflitos. Seja entre familiares ou entre famílias distintas. Além disso, no melodrama ocupava esse papel de reconhecimento individual, do operário, do povo reprimido. A novela *A Dona do Pedaço* (Rede Globo, 2019), por exemplo, possui como trama central a rivalidade entre duas famílias, os Matheus e os Ramirez, marcada por uma série de homicídios. Como atualmente as rotinas são diferentes, assim como a vida de modo geral visto que as dinâmicas são distantes das que se tinham em um momento de revolução, além, naturalmente, de podermos apontar as hibridizações que as narrativas sofrem com outros gêneros, formatos e experiências culturais - no caso brasileiro, a aproximação com o realismo - podemos encontrar maior espectro de personagens, com dramas mais profundos e complexos, construídos a partir da lógica da complexidade narrativa (MITTELL, 2012), mas que operam pelo mesmo mecanismo de reconhecimento do sujeito.

Observando o último pilar do tripé que apontamos no início do trabalho, a *soap opera*, que encontrou nas narrativas seriadas uma oportunidade de modelo de negócio, conseguimos perceber que houve o surgimento de outras formas de captação de recursos e atração de consumidores. O que antes era limitado pela temática da produção que correspondia a determinado público alvo ou ao horário de exibição, no caso do horário nobre, que ainda se faz presente, hoje é possível atrair consumidores sem depender do interesse de outras empresas necessariamente. A Netflix é um exemplo, que gera receita a partir de assinaturas feitas pelos usuários com taxa mensal. Além disso, dentro do sistema tradicional, podemos encontrar novas estratégias que vão conviver com outras, mais antigas. A Globo lançou em 2015 uma plataforma alimentada por produções já

---

<sup>8</sup> Leia a matéria em: <<https://www.theguardian.com/world/interactive/2013/nov/01/snowden-nsa-files-surveillance-revelations-decoded#section/1>>

exibidas em seu canal *broadcast*, sendo alguns desses conteúdos exclusivos para assinantes, promovendo uma mistura entre dois modos de acesso e consumo ao seu conteúdo. O canal HBO seguiu um caminho semelhante com a plataforma HBO Go, que oferece séries originais, além de filmes exibidos no canal de TV, a partir de uma assinatura mensal, sem necessariamente o consumidor precisar ser assinante de um serviço completo de TV paga, no qual teria acesso à HBO como uma de suas várias opções de canal.

### **Considerações finais**

Por mais que encontremos diferenças e variações dentro da estrutura das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas, é possível notar a influência do que chamamos aqui de matrizes culturais, que correspondem ao melodrama e o folhetim, como nos diz Martín-Barbero (1988), mas também da *soap opera*, como um braço importante que doou o modelo de negócio no qual pode se sustentar as narrativas na lógica da indústria cultural a partir do século XX. No que talvez haja de mais contemporâneo no modo de veiculação e produção das séries, as plataformas de *streaming*, ainda podemos encontrar essas características. Algumas séries originais da Netflix ainda usam da recapitulação inicial, os ganchos de tensão e a divisão das temporadas em episódios, configuração básica de serialização inaugurada pelo folhetim. Para que não se limite a apenas uma plataforma, podemos citar também a *Prime Video*, que uma de suas séries originais possui como núcleo principal uma família a trama principal acontece dentro desse contexto. *Transparent* (Amazon Prime, 2014 - em andamento, 4 temporadas) conta a história de uma família que descobre que seu patriarca, na verdade, é uma mulher transgênero. O enredo da série mostra o drama dessa mulher que se assume transgênero já na terceira idade, apresentando suas próprias questões e o percurso da família nesse processo de adaptação e compreensão. Com a complexidade narrativa, esse arco dramático se estende por temporadas, apresentando conflitos e características dos demais personagens.

Talvez o que explique a perpetuação dessas estruturas seja a popularização de cada uma delas entre as massas. Não se trata apenas de um modelo narrativo, mas um momento, um modo de consumo, um mecanismo de reconhecimento do povo, da história. Essas características dão a esse modelo aspectos contemporâneos, independente do

momento em que a história é construída, visto que o referencial sempre será o popular, o cotidiano, fazendo com que seus enredos sejam renovados constantemente. Segundo Martín-Barbero (1997), o melodrama e o folhetim são considerados mais que narrativas, são expressões políticas e culturais da população. Por conta disso, ainda que não seja possível fazer previsões do futuro, é razoável considerar que ainda que essa estrutura sofra mudanças, provavelmente será para se adaptar às tecnologias vigentes e às práticas de consumo como já ocorre atualmente, resultando não em ruptura, mas em reconfigurações. Um exemplo são as plataformas de *streaming*, que dão ao usuário a possibilidade de controlar completamente o que deseja consumir, sendo permitido voltar, avançar e selecionar o episódio que desejar. Essa característica junto a sua forma de disponibilização das produções, que acontece através da prática *binge-publishing*, que corresponde ao lançamento de todos os episódios de uma temporada de uma série sem comerciais por meio de um serviço de *streaming* (EDE, 2015, p. 3), proporcionam ao usuário o consumo todos os episódios de uma só vez, assim como permitem reassistir a algum episódio que não lembra ou que chamou sua atenção. Essas possibilidades resultaram em mudanças na construção das narrativas seriadas das plataformas de vídeo sob demanda. Séries originais de serviços de *streaming*, geralmente não apresentam recapitulação inicial, mas mesmo que presente, em alguns casos é possível ignorar essa repetição. Na Netflix, quando recapitulação inicial se faz presente, o botão “pular resumo” aparece como uma opção para quando o usuário não precisa refrescar a memória com relação aos acontecimentos anteriores. Sendo assim, conseguimos identificar muitas características oriundas do melodrama, do folhetim e da *soap opera*, mas também encontramos variações daquilo que em um momento correspondia a uma regra, como a divisão dos episódios em blocos. Dessa forma, será que é possível inferirmos que no atual contexto, as produções voltadas para as plataformas de vídeo sob demanda passaram a ser uma referência às produções com linguagem televisiva?

## Referências

EDE, Esther Van. **Gaps and recaps: Exploring the binge-published television serial.** Utrecht. Master thesis. Utrecht University, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. Ano 5, no2, jan./ jun. 2012. São Paulo.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

**TRANSPARENT**. Criadora: Jill Soloway. Estados Unidos, 2014, Amazon Video.