

# O MUNDO DE HAWKINS: A SERIALIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA EM *STRANGER THINGS*

THE WORLD OF HAWKINS: CONTEMPORARY SERIALIZATION IN *STRANGER THINGS*

EL MUNDO DE HAWKIS: LA SERIALIZACIÓN CONTEMPORENEA EN *STRANGER THINGS*

144



## Marcel Vieira Barreto Silva

■ Docente da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Seus trabalhos mais importantes são: Silva (2014; 2015; 2016).

■ E-mail: marcelvbs@hotmail.com

## Jéssica Maria Brasileiro de Figueiredo

■ Mestre no programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba.

■ E-mail: jessicambf1@gmail.com.

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar a estrutura narrativa da primeira temporada de *Stranger Things* (2016), série original da Netflix, de modo a compreender as especificidades de produções seriadas para *video on demand*. Partimos do pressuposto de que as séries contemporâneas têm, pelo menos desde os anos 1990, modificado os modelos canônicos de serialização, acompanhando as transformações nas lógicas de produção, circulação e consumo do audiovisual. Utilizamos, ainda, as metodologias de Thompson (2003) e Newman (2006), no que concerne à decupagem dos arcos e às relações entre micro e macrounidades dramáticas. Com isso, buscamos demonstrar como, em *Stranger Things*, predomina o arco longo da temporada, a flexibilidade na composição dos episódios e dos atos e o uso de procedimentos folhetinescos clássicos como ganchos e *cliffhangers*.

PALAVRAS-CHAVE: STRANGER THINGS; SÉRIES TELEVISIVAS; SERIALIZAÇÃO; ESTRUTURA NARRATIVA; NETFLIX.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the narrative structure of *Stranger Things* (2016, a Netflix Original Series) in its first season, in an attempt to understand the specificities of serial shows for Video on Demand Services. We start from the assumption that contemporary TV has, at least since the 90's, modified the canonical models of serialization, following the changes of audiovisual production, distribution and consumption. Methodologically, we use the works of Thompson (2003) and Newman (2006), in concern to the decoupage of the arches and the relation between micro and macro dramatic unities. With this, we seek to demonstrate how, in *Stranger Things*, three constitutive elements prevail: the long arch of the season, the flexible composition of the episodes and the acts, and the use of classical *feuilletonnante* procedures, such as hooks and cliffhangers.

KEYWORDS: STRANGER THINGS; TV SERIES; SERIALIZATION; NARRATIVE STRUCTURE; NETFLIX.

## RESUMEN

Este artículo busca analizar la estructura narrativa de la primera temporada de *Stranger Things* (2016), una producción original de Netflix, con el objetivo de comprender las especificidades de las producciones seriadas para *video bajo demanda*. Partimos del supuesto de que las series contemporâneas, pelo menos desde los años 1990, modificaron los modelos canônicos de serialización, acompañando las transformaciones en las lógicas de producción, circulación y consumo de audiovisuales. Utilizamos las metodologías de Thompson (2003) y Newman (2006), no que se refieren a la *decoupage* de los arcos y de las relaciones entre macro y micro-unidades dramáticas. Con eso, procuramos demostrar cómo, en *Stranger Things*, predomina el arco largo de la temporada, la flexibilización de los episodios y dos actos, y los procedimientos tradicionales de folletines como ganchos y *cliffhangers*.

PALABRAS CLAVE: STRANGER THINGS; SERIES DE TELEVISIÓN; SERIALIZACIÓN; ESTRUTURA NARRATIVA; NETFLIX.



## 1. Introdução

Quando começou a oferecer o seu serviço no Brasil, em 2013, a Netflix estava em uma jornada para atingir dois objetivos principais: de um lado, alcançar uma distribuição global da sua plataforma e, de outro lado, construir um catálogo próprio de obras audiovisuais que lhe desse tanto direitos de propriedade sobre os produtos licenciados, quanto prestígio em esferas de validação artística, como festivais e premiações (SANTOS, 2018). Nesse primeiro investimento em séries originais, obras como *House of Cards*, *Orange is the New Black* e o retorno de *Arrested Development* se notabilizaram pela ousadia temática, pela repercussão social de suas histórias e pelo desenvolvimento de formas narrativas que, cada qual a seu modo, experimentavam as especificidades do meio para forjar a sua dramaturgia.

No escopo dessas especificidades, destaca-se o modo de distribuição dos episódios, ligados não mais a uma lógica sazonal de consumo (em períodos específicos do ano, como no *broadcasting*) e, principalmente, sem a exibição semanal dos episódios. Agora, as séries podem ser lançadas em qualquer período do ano (algo que os canais premium de TV a Cabo já faziam) e, sobretudo, os episódios de uma temporada podem ser disponibilizados conjuntamente, num mesmo dia, para consumo continuado dos espectadores – modelo de fruição que ganhou o nome de *binge watching*.

Diante dessas novas lógicas de produção, circulação e consumo de audiovisual na contemporaneidade, a própria dinâmica de composição narrativa das séries ficcionais também se altera. Este artigo busca compreender as dinâmicas específicas de estruturação narrativa de séries para VoD, tomando como objeto a primeira temporada de *Stranger Things*, série original da Netflix. Nosso objetivo é, através da análise minuciosa da estrutura narrativa, demonstrar como essa série recorre a procedimentos clássicos do folhetim televisivo, como o predomínio do arco longo da

temporada, os ganchos no fim dos episódios, os arcos melodramáticos dos personagens e as dinâmicas de peripécia e reconhecimento na organização dos conflitos durante a temporada.

## 2. Serialização ficcional na contemporaneidade: aspectos metodológicos

Para observar a organização da estrutura narrativa da primeira temporada de *Stranger Things*, vamos nos apoiar na metodologia analítica de narrativas seriadas inicialmente proposta por Kristin Thompson (2003) e, depois, aprofundada por Michael Z. Newman (2006). Tendo por base os estudos neoestruturalistas de David Bordwell (1985), o principal interesse de Thompson, ali ainda no início do século XXI (portanto, no limiar do surgimento das séries premium de televisão a cabo, como *The Sopranos* e *The Wire*, que iriam transformar radicalmente os formatos tradicionais de televisão) era compreender a funcionamento narrativo de séries que não mais se apoiavam nos imperativos clássicos de serialização ficcional, como os blocos, ganchos, *cliffhangers* e arcos episódicos.

Para tanto, Thompson buscou reconhecer os modos de apresentação dos conflitos dramáticos, tanto na dimensão do episódio, quanto no desenvolvimento folhetinesco da temporada. Metodologicamente, a autora trabalhou com a decupagem narrativa dos episódios, identificando os arcos e atos, e demonstrando as diferenças de organização destas informações em séries mais tradicionais e em séries mais complexas (aqui, para evitar o anacronismo, é importante lembrar que o conceito de Mittell (2006) de complexidade narrativa é posterior ao trabalho de Thompson). Por complexo, inclusive, Thompson (2003, p. 53) entende o modo como a estrutura narrativa de, por exemplo, *The Sopranos* é mais flexível, sem se ater aos padrões na divisão e no tamanho dos atos, como em séries mais tradicionais, de televisão aberta ou fechada.

Na tentativa de ampliar, metodologicamente,



este debate, Michael Z. Newman estabelece categorias dramáticas que podem, na observação da decupagem das séries, demonstrar ou não a existência de padrões narrativos dentro do programa e na sua relação com outros de mesmo gênero e formato. Newman concentra a atenção em três níveis de organização da narrativa seriada, que vão do menor para o maior: no nível micro, Newman defende que, independentemente do gênero, “todas as ficções televisivas organizam suas histórias em pequenos segmentos, muitas vezes de menos de dois minutos. Espectadores podem chamar isso de ‘cena’, mas roteiristas chamam de *beat*, a unidade mais básica da narrativa televisiva” (Newman, 2006, p. 17)<sup>1</sup>. Observar os *beats*, portanto, ajuda a compreender a organização sequencial da narrativa, compreendendo os padrões de progressão internos aos pequenos blocos de informação.

No nível médio, Newman aponta a centralidade do episódio nas séries televisivas, como estruturas complexas que possuem ao mesmo tempo uma natureza própria, muitas vezes com unidade dramática determinada pelo formato (como nas séries procedurais), e também um compromisso com o desenrolar das histórias durante a temporada e mesmo todo o programa. Sobretudo depois da popularização do conceito de complexidade narrativa (MITTELL, 2006; 2015), o estudo do episódio se tornou determinante para a compreensão do conflito entre as demandas episódicas e folhetinescas, e para a observação dos atos (definidos ou não em blocos com intervalos comerciais), de modo a visualizar os padrões de engajamento entre as partes, através de ganchos, *cliffhangers* e outros *gadgets* narrativos que conectam os atos para os espectadores.

Por fim, em nível macro, Newman (2006) aposta

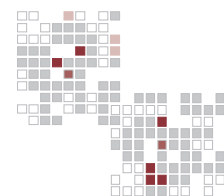
1 Do original: “...all organize their stories into rather short segments, often less than two minutes in length. Viewers might call these scenes, but writers call them ‘beats,’ and they are television’s most basic storytelling unit.”

nos arcos como categoria de análise. Por arco, o autor entende uma linha narrativa que atravessa episódios e que pode estar conectada à trajetória de um personagem ou ao desenvolvimento de uma trama no decorrer de uma temporada. Estes três níveis (*beats*, episódios e arcos) funcionam, então, como categorias de análise cujo objetivo é descrever os padrões, a relação entre gêneros e formatos e, por fim, a historicização das formas narrativas televisivas em sua singularidade. Em nosso estudo sobre *Stranger Things*, buscamos observar a organização narrativa da primeira temporada, de modo a compreender como as produções originais para serviços de *video on demand* estão compondo as suas histórias – aproveitando, de um lado, a especificidade dos modos de consumo do novo meio e, de outro, as formas clássicas de serialização ficcional. Vejamos como isso se dá desde o início da série, enfatizando os modos de composição dos episódios em sua relação com os arcos longos que estruturam a primeira temporada, dentro de uma narrativa de suspense e ficção científica juvenil que revolve, nos anos 1980, o mundo fantástico da cidade de Hawkins.

### 3. *Stranger Things* e a “televisão clássica”

No modelo retórico da “televisão clássica” descrito por Thompson (2003, p. 19), uma causa leva a um efeito e este efeito deve se tornar uma outra causa, assim por diante. Este ciclo não ocorre imediatamente – ao contrário, um dos principais elementos que faz a história avançar, são as “pontas soltas”, ou seja, as causas que não foram resolvidas logo em seguida após serem apresentadas. Estas pontas soltas são essenciais para provocar a imersão do espectador e criar suspense em vários momentos da narrativa.

De modo geral, todas as causas que compõem uma narrativa devem acontecer por algum motivo. Isto significa inserir informações no início da história que serão utilizadas num momento futuro. Boa parte das vezes, essas informações apare-



cem como algo que faz parte das características dos personagens. Trata-se de um elemento que reforça suas identidades, mas que também será usado para provocar uma ação transformadora do curso da história, ou seja, ação que provocará um ponto de virada.

Entrando mais especificamente em *Stranger Things*, podemos ilustrar esse modelo lembrando a maneira como Hopper se envolve na busca pelo garoto desaparecido, Will Byers. O policial começa com uma perspectiva desleixada e descrente, para em seguida ter um envolvimento emocional. Percebemos essa transição acontecer no primeiro episódio (1x01). De início, ele procura Will por conta própria, apenas com a ajuda dos seus colegas policiais. Quando o episódio vai se aproximando do fim, vemos que seu envolvimento ultrapassa a simples investigação criminal. Descobrimos então a justificativa que embasa todas as atitudes de Hopper em encontrar Will: assim como Joyce, mãe do garoto, o policial também perdeu sua filha quando ela ainda era criança.

Este tipo de justificativa, inserida no primeiro episódio da série, demonstra aspectos importantes que dão coerência à narrativa e, ao mesmo tempo, convidam o espectador a descobrir mais sobre a morte da filha de Hopper e os motivos que justificam seu envolvimento com o desaparecimento de Will Byers. Thompson (2003, p. 21) define que é possível reparar em como o personagem age e se comporta na narrativa assim que entra em cena. Segundo a autora, todos os personagens trazem um conjunto de atributos, e a primeira impressão desses atributos deve durar ao longo da história. Os personagens devem agir em coerência com seus aspectos. Caso eles façam algo que contrarie quem são, alguma explicação deve ser dada mais cedo ou mais tarde. “Assim que o personagem aparece, ou até mesmo antes de vê-los, eles serão designados a um conjunto de traços, e nossas primeiras impressões sobre estes traços vão durar ao longo do filme;

isto é, os personagens agem consistentemente”<sup>2</sup> (THOMPSON, 2003, p.23). Podemos reparar na apresentação dessas características fixas no grupo de amigos do Will. Quando Hopper chama os garotos na diretoria da escola para falar que seu amigo desapareceu, Lucas e Dustin discutem sobre o nome da floresta que cerca a cidade. Esta cena simples e curta deixa claro os traços da personalidade deles: Lucas, agressivo; Dustin, contestador e curioso; Mike, passivo.

A coerência de uma narrativa também é dada pela causalidade linear na transição de *beats*, ou seja, na maneira como a transição de uma cena para outra é feita de modo que não deixe o espectador desorientado. “Um corte pode nos transportar instantaneamente de uma cena para um novo espaço contendo uma ação que envolve diferentes personagens, ocorrendo num outro tempo”<sup>3</sup> (THOMPSON, 2003, p. 23). Uma forma simples de fazer essas transições é a partir de diálogos – a fala de um personagem prepara para o que irá acontecer na cena seguinte.

Relações temporais, compromissos, prazos, marcação de encontros para datas futuras, também dão unidade à narrativa da mesma maneira que constroem suspense e capturam a atenção do espectador para algo que irá acontecer posteriormente. Quando um personagem coloca a realização de algo para uma data futura, ou marca um encontro com alguém para a próxima semana, está nos dando a impressão da passagem de tempo na diegese, algo que também se dá visualmente, em cenas gravadas de manhã, à tarde e à noite; ou retratam um tempo passado, como nos *flashbacks*.

Em 1x01<sup>4</sup>, conseguimos identificar esse ele-

2 Do original: “As soon as the characters appear, or even before we see them, they will be assigned a set of definite traits, and our first impressions of those traits will last through the film; that is, the characters act consistently”.

3 Do original: “A cut can transport us instantly from one scene to a new space containing an action involving different characters, taking place at a different time”.

4 Designação usual para se referir a um episódio de uma série com



mento em vários momentos: Na escola, pela manhã, Steve e Nancy combinam de se encontrar para estudar. O encontro dos dois acontece à noite, quando Steve aparece de surpresa na janela do quarto da garota. Também neste episódio há um *flashback* com Joyce e Will no Castelo Byers, uma cabana feita de galhos e tecidos velhos, na floresta, em que o garoto costumava se isolar. Há ainda a passagem de tempo natural de um dia, começando com a noite anterior (que Will desaparece) até a noite do dia seguinte, com os policiais e os moradores clamando pelo garoto na floresta, e Lucas, Dustin e Mike encontrando Eleven.

É interessante observar esses elementos que dão coesão à narrativa, dentro da chamada “televisão clássica”, para perceber as diferentes estratégias usadas na história para conectar os *beats*, além da apresentação dos personagens e arcos que serão explorados na história ao longo da temporada. Como “televisão clássica”, portanto, a primeira temporada de *Stranger Things* segue uma estrutura bem definida, composta por três seções: o começo, que introduz uma complicação na vida do personagem (episódios 1 a 3); o meio, que apresenta uma série de revoluções e descobertas, levando a história para frente (episódios 4 a 6); e o fim, em que há a resolução dos conflitos, através de uma reviravolta afortunada para os personagens (episódios 7 e 8). Esta organização divide a história em atos. Em cada ato, há o desenvolvimento narrativo dos personagens, que são chamados de arcos. A seguir, veremos com mais detalhes esta articulação em *Stranger Things*.

#### 4. O sumiço de Will Byers e a natureza capitular de *Stranger Things*

A estrutura narrativa de uma ficção seriada da “televisão clássica” conta com uma unidade de emissão (um episódio), que faz parte de um conjunto maior de eventos narrativos (uma tempora-

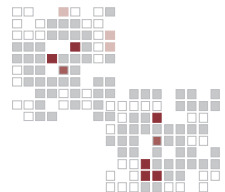
---

mais de uma temporada. Dessa forma, 1x01 significa: Primeira temporada, episódio um.

da). Estes, por sua vez, compõem um programa ainda mais amplo (a própria série). Dessa maneira, o tempo destinado à ação dramática fica, ao mesmo tempo, reduzido e compartimentado (ao episódio), com a narrativa organizada em função dos *breaks* e dos horários de exibição, e amplificado (nas temporadas e na série), de modo a expandir as linhas narrativas e construir arcos longos que, muitas vezes, atravessam meses e anos.

No que concerne ao episódio, sua natureza particular exige atenção para compreender as dinâmicas narrativas de uma série. O episódio repete não apenas os personagens, as locações, os conflitos e os gêneros do programa – mas, sobretudo, uma estrutura dramática altamente reconhecível, que mantém, durante todas as temporadas, o tom, o ritmo e o formato do desenrolar da narrativa. Em termos formais, um dos elementos que garante a repetição dessa estrutura é a organização dos atos do episódio. De acordo com Madeline Dimaggio (1990), séries com episódios de até uma hora geralmente são divididas em quatro atos, cada um contendo uma crise ou clímax próprios. Em modelos tradicionais de exibição, os intervalos comerciais fazem as vezes de *act break*, o ponto de virada que interrompe o ato num momento de crise e se projeta para ser resolvido no ato seguinte. Em séries para canais premium de TV a cabo ou, principalmente, em séries para VoD, que não apresentam intervalos comerciais interrompendo o episódio, a estrutura de organização dos atos tende a ser bem mais flexível.

O corpo principal do episódio é interrompido por um ou dois intervalos comerciais, dividindo-se em dois ou três atos. De forma geral, imediatamente antes do corte para cada intervalo, um ato deve terminar com um “gancho” mais ou menos importante para atrair os telespectadores de volta ao programa depois dos comerciais. Quando o ato seguinte inicia, depois do intervalo comercial, esse novo ato usualmente começa com um dos personagens



recapitulando rapidamente o que aconteceu na história para reorientar os telespectadores. (SYDENSTICKER, 2012, p. 137)

A este tipo de série, Felipe Muanis dá o nome de procedural, e observa que “a composição do universo narrativo em que se desenvolve a história possui uma estrutura mais ou menos fixa, girando em torno dos mesmos personagens centrais e situações possíveis, seguindo um processo complexo de repetição e renovação” (MUANIS, 2014, online). Em outros formatos, várias linhas são apresentadas e vão se entrelaçando, construindo uma só narrativa que permeia toda temporada. Neste caso, o desenho da narrativa é pensado levando em consideração a temporada, portanto, cada episódio traz um novo desenvolvimento para a trama geral da série. Esses formatos recorrem a matrizes folhetinescas de contar histórias, fazendo com que as unidades médias – os episódios – tenham características de capítulos. Em *Stranger Things* e *House of Cards*, por exemplo, os episódios são diretamente nomeados e numerados como capítulos, revelando de cara a sua ênfase no arco longo da temporada como unidade dramática central.

Nestes casos, a história vai tomando forma ao longo do tempo e por conta disso, “exige que o telespectador seja fiel ao programa e acompanhe todos os episódios, pois nem tudo é resolvido ou explicado numa única exibição” (PINHEIRO; BARTH; NUNES, 2016, p.8). Muanis é preciso ao denominar este formato de séries capitulares, e descreve: “Os programas de trama horizontal são, brevemente, aqueles que possuem uma história narrativa durante todo o arco de temporada e que a perda de um ou outro episódio pode causar desconforto e falta de entendimento do contexto geral da série” (MUANIS, 2014, online).

Como já adiantamos, em séries sem interrupções comerciais, os atos são articulados com mais flexibilidade, a depender da narrativa. Thompson

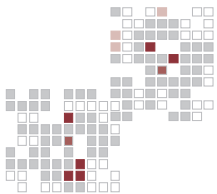
atenta que a estrutura “não é abandonada ou radicalmente alterada” (2003, p. 51)<sup>5</sup>. Estas produções têm o tempo a seu favor: transmitidas sem interrupções, podem ter um andamento mais fluído, prolongado, sem depender de ações emocionantes ao final de cada ato. Com isso, a duração dos atos pode ser diferente de um episódio para outro. Também é possível criar episódios de três até seis atos, dependendo do desenvolvimento da série.

A estrutura de atos confere uma impressão de simetria à narrativa, garantindo um senso de progressão e continuidade narrativa. Tal composição assegura que novas premissas dramáticas e obstáculos sejam introduzidos, permitindo a ascensão e queda da ação narrativa, crucial para o bom desenvolvimento dos enredos televisivos. Nesse caso, pontos de virada regulares também dão variedade à história, assegurando que a ação não envolva simplesmente um personagem esforçando-se para conquistar um objetivo e encontrando uma série de obstáculos semelhantes. Em suma, a estrutura de atos garante um equilíbrio narrativo fundamental para o desenvolvimento de qualquer ficção. Observar, portanto, a organização desta estrutura em *Stranger Things* pode nos revelar muito da forma como as micro e macro unidades dramáticas (recapitulando, *beats*, episódios e arcos) definem a singularidade de uma produção original para a Netflix.

##### 5. O mapa dos atos: flexibilidade e ênfase no arco longo

Dentro das considerações abordadas, definiremos *Stranger Things* como uma série capitular, pois trata-se de uma história que se desenvolve com o passar do tempo e o espectador precisa acompanhar os episódios anteriores para compreender o que acontece em seguida. A definição de atos de Newman relata o seguinte: “os dramas

<sup>5</sup> Do original: The act structure is somewhat more flexible in programs which there's no commercial interruption, but is not abandoned or radically altered.



televisivos apresentam o problema no primeiro ato e finaliza-o com uma surpresa. Os personagens reagem às complicações causadas por esta surpresa no segundo ato, lidam com o problema no terceiro ato e os resolvem no quarto ato” (2006, p. 21)<sup>6</sup>.

Segundo Goldberg e Rabkin (2003), no primeiro ato, somos introduzidos aos personagens, conflitos e o que está em jogo na história. No segundo ato, o herói (ou os heróis) tenta resolver o conflito apresentado, porém novos obstáculos surgem, o que leva a história para um caminho inesperado. O terceiro ato apresenta o herói reagindo a esta surpresa ou novo obstáculo, agindo de acordo para manter a situação sob controle, até o momento que descobre que está errado e a situação é bem pior do que imaginava. No quarto ato, o herói encontra uma solução para resolver o problema ou superar o obstáculo exposto até aquele momento e resolve o conflito inicial.

Embora esta seja uma estrutura comum em muitos dramas televisivos, reparamos que os episódios de *Stranger Things* não seguem essa sequência de atos engessada em sua narrativa. Em todos os episódios, há um problema a ser resolvido, entretanto, esta questão está mais ligada ao problema inicial apresentado no primeiro episódio da série. Além de ter uma estrutura narrativa de atos mais flexível, *Stranger Things* também segue uma estrutura de tempo variável. Cada episódio tem duração diferente, com os *teasers* de tempos distintos. Na Tabela 1, logo abaixo, podemos conferir a duração de cada ato narrativo (excetuando o tempo dos créditos finais e da abertura).

*Stranger Things* se define como série capitular e aposta no desenvolvimento a longo prazo dos

**Tabela: Tempo de duração do teaser e de cada ato, nos oito episódios da primeira temporada de Stranger Things, 2016**

Episódios	Teaser	Ato 1	Ato 2	Ato 3	Ato 4
01	8:21	9:65	15:25	12:04	
02	4:73	15:51	11:75	9:04	11:02
03	2:03	15:12	10:97	12:29	7:87
04	7:81	11:12	18:09	11:03	
05	8:10	9:10	11:03	10:22	8:02
06	2:27	14:74	16:26	10:97	
07	5:09	15:95	14:55	3:31	
08	9:45	14:56	13:21	7:17	7:83

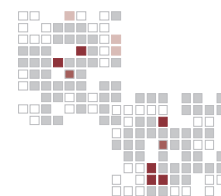
Fonte: Os autores

arcos dramáticos. De acordo com Newman, o recurso que melhor assegura o comprometimento de um espectador com a narrativa é o arco do personagem, ou seja, as tramas desenvolvidas em função da maneira como o personagem lida com as ocorrências da narrativa. O autor explica que, “apesar de cada episódio, temporada e série poder ter sua própria forma e unidade, a história de cada personagem pode ser individualizada e desenvolvida como um arco que liga o personagem a outros elementos da narrativa e inclusive a outros personagens” (NEWMAN, 2006, p. 23)<sup>7</sup>. Portanto, os personagens são os principais condutores das tramas e fazem a história andar para frente, conectando acontecimentos de episódios anteriores com as ocorrências atuais ou novas informações inseridas no enredo da história.

Todas as tramas que percorrem *Stranger Things* são apresentadas no primeiro episódio, em diferentes ritmos e níveis de relevância. O arco do policial Hopper é o primeiro a iniciar, ter um momento de crise e chegar num ponto conclusivo, ainda que previamente. Já o arco de Mike se tornará o principal da temporada a partir do segundo episódio, especialmente por conta da

6 Do original: Television dramas introduce problems in the first act and end it with a surprise. Characters respond to complications caused by this surprise in the second act, see the stakes raised in the third act, and resolve the problems in the fourth act.

7 Do original: although each episode, sweeps period, season, and series may have its own shape and unity, each character's story can be individuated, spatialized as an arc overlapping all of these and all of the other characters' arcs.





relação que ele desenvolve com Eleven. Mike e seus amigos, portanto, formam o grupo de personagem responsável por criar e resolver os problemas na história, fazendo-a caminhar para o final revelador, que conecta este arco com o dos cientistas do Laboratório.

Ainda de acordo com Newman (2006, p.24), “(...) um arco é desenvolvido episódio após episódio com poucas linhas de diálogo ou cenas o suficiente para conduzir o enredo adiante”<sup>8</sup>. Portanto, as cenas que ocupam menos tempo e espaço nos primeiros episódios, são as que mais levarão tempo para serem resolvidas na narrativa como um todo – como acontece com o arco de Dr. Brenner e os cientistas tentando recuperar Eleven. Esta trama surge em poucas cenas nos primeiros episódios da série, para então tomar mais tempo e espaço na narrativa a partir dos três últimos episódios.

Cada episódio têm um desenvolvimento particular de tramas guiadas pelos personagens, as quais podem ser nomeadas como A, B, C, dependendo da sua estrutura. Em *Stranger Things*, a trama principal (A), a busca por Will, é guiada por Joyce e Hopper. A trama B, que envolve uma relação amorosa, de início é guiada por Steve e Nancy, até se tornar uma espécie de triângulo amoroso, com a aproximação de Jonathan. A trama C é guiada por Dustin, Lucas, Mike e Eleven, que seguem numa busca particular para encontrar Will. Dentro dessa, também acontece uma aproximação amorosa entre Mike e Eleven. A série então insere uma trama a mais (D), que acompanha a intromissão secreta dos cientistas na vida dos personagens (instalando escutas nos telefones, se passando por funcionários do governo, etc.), e culmina na perseguição de Dr. Brenner por Eleven.

Assim, embora essas tramas eventualmente se juntem (às vezes, A e C, B e C, C e D, A e D estão

na mesma cena) e mesmo se contraponham, cada qual possui o seu desenvolvimento autônomo, ocupando durante a temporada o tempo relativo à sua importância dramática (A é mais importante, depois B, C, D e assim, sucessivamente). Com isso, podemos dizer que o modo de organização das micro e macro unidades da série se subordina à dinâmica de importância dramática que o arco longo impõe no desenrolar da história. Os *beats*, nesse sentido, tornam-se as menores estruturas não só dos episódios, mas das tramas que se desenrolam durante a temporada. Cada *beat*, então, desempenha uma função tanto dentro do arco longo, quanto nos arcos dos personagens.

Também os episódios (as estruturas de nível médio) estão subordinados ao arco longo, de modo que a sua conexão através de ganchos, *cliffhangers*, reviravoltas e reconhecimentos, se pauta mais pelo desenrolar a longo prazo das tramas A, B, C e D, que pela dinâmica interna do próprio episódio (agora alçado à categoria de capítulo). Desta forma, enquanto as chamadas séries complexas (MITTELL, 2006) precisam balancear as demandas episódicas e seriadas, equilibrando os modos de consumo da “televisão clássica” com engajamentos narrativos a longo prazo, em *Stranger Things*, em sua primeira temporada, a ênfase soberana recai sobre o arco longo e os arcos dos personagens, que submetem os episódios e os *beats* às suas demandas de desenvolvimento progressivo e causal.

Este modelo de organização narrativa está, em larga medida, relacionado à própria dinâmica de produção, circulação e consumo de uma série para *video on demand*, sobretudo pelo seu investimento em uma espetacularidade do excesso através do consumo em maratonas. Compreender, de maneira mais ampla, a natureza singular deste tipo de televisão exigiria, evidentemente, uma investigação mais ampla dos diferentes gêneros e formatos que estão sendo experimentados pelos serviços de VoD atualmente. Neste ar-

8 Do original: many an arc is strung along episode after episode with a few lines of dialogue or a scene or two that just barely pushes it forward.

tigo, nosso olhar minucioso sobre a organização narrativa de *Stranger Things* constitui uma contribuição para este esforço maior e mais ambicioso que se mostra como um relevante campo de pesquisa para os estudos de televisão hoje.

## 6. Considerações finais

No decorrer deste artigo, buscamos demonstrar como *Stranger Things* traz estruturas padrão de desenvolvimento narrativo, porém se mostra flexível e inovadora, fugindo das articulações comuns vistas em séries tradicionais da “televisão clássica”. A narrativa se desenvolve num panorama maleável, em que os episódios têm a duração variada, e seguem estruturas diversificadas de *teaser*, atos e conclusão.

Pudemos observar ainda alguns recursos já muito explorados em outras séries da “televisão clássica”, como a presença de *cliffhangers* ao final dos episódios – e a mesma cena iniciando no capítulo seguinte. Entretanto, essas articulações permitem que a série desenvolva um efeito de cadência na narrativa, mantendo a atenção do espectador ao mesmo tempo que faculta uma sensação de continuidade e organização sequencial da história seriada.

Como a ênfase recai no arco longo e nos arcos dos personagens – as macro unidades dramáticas defendidas por Newman (2006) –, tanto os *beats* quanto os episódios são escritos em subordinação a estes arcos maiores, criando uma dinâmica

mais fluida no desenvolvimento da história e exigindo dos espectadores a observação da temporada inteira para a plena compreensão de como as tramas dos episódios se resolvem no decorrer da série. Isso implica que as unidades médias (episódios) tenham característica de capítulos, alicerçando a unidade dramática da história apenas nos arcos maiores.

Ao desenvolver, portanto, este panorama geral da narrativa de *Stranger Things*, oblitamos alguns elementos que são fundamentais para garantir a singularidade da série na contemporaneidade, como o seu estilo de produção, sua rede intertextual de referências audiovisuais e seu apelo afetivo através da nostalgia. Como objetivamos compreender aqui apenas a estrutura narrativa e as principais articulações entre *beats*, atos, episódios, arcos e personagens, este esquecimento se justifica em termos metodológicos.

Não nos cabe, nesse sentido, dar mais peso valorativo a um ou outro desses elementos na avaliação da série. O que quisemos foi, antes de tudo, observar este esqueleto narrativo para ter uma visão mais prática de como a série se equilibra, verificando assim a natureza singular das suas estratégias de serialização. E, numa dimensão mais ampla, contribuir com as pesquisas que desejam compreender as especificidades narrativas das séries para serviços de VoD, de modo a balizar a formação de roteiristas, diretores e produtores para este campo em ampla expansão.

## REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. *Narration in the Fictional Film*. Madison: Univ of Wisconsin Press, 1985.

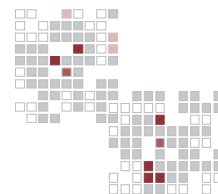
DIMAGGIO, Madeline. *How To Write For Television*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1990.

GOLDBERG, Lee; RABKIN, William. *Successful Television Writing*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2003.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista MATRIZES*, São Paulo, v.5, n.2, 29-52, jun, 2012.

MUANIS, Felipe. *Seminário IX: Série Ficcional Procedural*. Disponível em: <<http://tvemrevistauuff.blogspot.com.br/2014/11/seminario-ix-serie-ficcional-procedural.html>>. Acesso em 18 mai. 19

NEWMAN, Michael Z. *From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Te-*



levision Narrative. *Project MUSE: The Velvet Light Trap*, University of Texas Press, n. 58, p. 16-28, set-dez, 2006. Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/204770>>

PINHEIRO, Cristiano Max; BARTH, Mauricio; NUNES, Raona. Televisão e Serialidade: Formatos, Distribuição e Consumo. *Cadernos de Comunicação*, Santa Maria, v.20, n.2, 1-19, mai-ago, 2016. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/22925/pdf>>. Acesso em 18 mai. 19

SANTOS, Maíra Bianchini dos. A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development*.

220 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2018. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28509>>. Acesso em 18 mai. 19

SYDENSTICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. São Paulo: Faro e São Paulo, 2012, p. 131-141.

THOMPSON, Linda. *Storytelling in film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

