

COMO O VOD ESTÁ AFETANDO A FORMA DE CONTAR HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE FLASH E DEMOLIDOR

HOW VOD IS AFFECTING STORIES: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE FLASH AND THE DAREDEVIL

COMO VOD ESTÁ AFETANDO LA FORMA DE CONTAR HISTORIAS: UN ANÁLISIS COMPARADO ENTRE FLASH Y DEMOLIDOR

Cristiane Finger Costa

■ Professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social- Famecos/PUCRS. Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

■ E-mail: Cristiane.finger@pucls.br.

Jéferson Cristiano Cardoso

■ Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

■ E-mail: jefersonzc@gmail.com.



RESUMO

Este artigo analisa como a programação por demanda está afetando a forma de se contar histórias. Para isso é feita uma análise relacionando a série *The Flash* (TV paga) e o seriado *Demolidor* (Netflix), a fim de verificar quais alterações ocorreram de um formato para o outro e como isso afeta o laço social. Para isso utilizaremos autores como Scolari (2014), Wolton (1996), e Cannito (2010). Como resultados verificamos que uma das principais mudanças é que as histórias para arquivo são feitas em formato de capítulos e não de episódios e que é possível a criação de uma nova forma de laço social internacional através das redes.

PALAVRAS-CHAVE: COMUNICAÇÃO SOCIAL; NARRATIVA TELEVISIVA; HIPERTELEVISÃO; LAÇO SOCIAL.

ABSTRACT

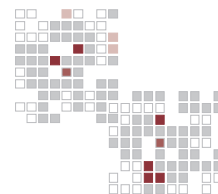
This article examines how demand programming is affecting how to tell stories. For this, an analysis will be made relating the series *The Flash* (pay-TV) and the series *Daredevil* (Netflix), in order to verify what changes have occurred from one format to the other and how this affects the social tie. The analysis is based on authors such as Scolari (2014), Wolton (1996), and Cannito (2010). As a result, we find that one of the main changes is that the archival stories are made in chapters rather than episodic format and that it is possible to create a new form of international social ties through networks.

KEYWORDS: SOCIAL COMMUNICATION; TELEVISION NARRATIVE; HYPERTELEVISION; SOCIAL TIE.

RESUMEN

Este artículo analiza cómo la programación por demanda está afectando la forma de contar historias. Para ello se hará un análisis que relacione la serie *The Flash* (TV paga) y la serie *Demolidor* (Netflix), a fin de verificar qué cambios se produjeron de un formato para el otro y cómo afecta el lazo social. Para ello utilizaremos autores como Scolari (2014), Wolton (1996), y Cannito (2010). Como resultados verificamos que uno de los principales cambios es que las historias para archivo se hacen en formato de capítulos y no de episodios y que es posible la creación de una nueva forma de lazo social internacional a través de las redes.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN SOCIAL; NARRATIVA TELEVISIVA; HIPERTELEVISÃO; LAZO SOCIAL.



Introdução

Com base nos conceitos de “hipertelevisão” (Scolari, 2014), de “laço social” (Wolton, 1996), e questionando a relação fluxo versus arquivo (Cannito, 2010), será feita uma análise comparando a primeira temporada da série *The Flash*, feita para a TV paga, e a primeira temporada do seriado *Demolidor*, feito para o canal de vídeo por demanda (VOD) *Netflix*. Ressaltando que as duas produções fazem parte de universos maiores, sendo cada uma apenas parte de grandes narrativas. Visto isso, a intenção desse artigo é verificar quais mudanças ocorrem na narrativa quando é criada para a televisão (fluxo) ou para o VOD (arquivo) e como ambos os contextos afetam a geração e sustentação do laço social.

Para entendermos as mudanças que ocorrem de um produto para outro, vamos, primeiramente, expor os dois produtos e alguns conceitos aplicáveis a esses casos. Posteriormente, comparamos as diferenças existentes entre ambos. Para uma melhor organização, utilizaremos o termo série para definir produtos audiovisuais sequenciais que, apesar de possuírem uma trama maior ao longo de uma temporada, possuem um fechamento e história própria em cada episódio; e usaremos o termo seriado para definir produtos audiovisuais sequenciais que não tenham um fechamento em cada episódio, mas sim uma grande trama que possui sua conclusão apenas ao final da temporada.

The Flash

The Flash conta a história do cientista forense Barry Allen, que recebeu seus poderes após ser atingido por um raio durante uma experiência, supostamente malsucedida, realizada pelo cientista Harrison Wells, nos Laboratórios Star, com um aparelho chamado acelerador de partículas. A experiência afetou diversas pessoas da cidade, criando não apenas o herói da história, mas também diversos vilões que são revelados ao longo dos episódios. Como consequência da experiên-

cia, Barry adquiriu supervelocidade, sendo capaz até mesmo de viajar no tempo ao alcançar a velocidade da luz. O super-herói é proveniente do universo da DC, fazendo aparições em outros seriados da mesma empresa, como *Arrow*, e *Supergirl*.

Apesar do apelo dos fãs, nos filmes da Liga da Justiça (equipe de super-heróis da DC) não foi utilizado o *Flash* da série, sendo criado um especificamente para o Universo Cinematográfico DC (UCDC). Ou seja, as narrativas das séries da DC contam histórias diferentes das dos filmes, não havendo ligação entre elas, assim como não há ligação com as histórias em quadrinhos da empresa. Apesar disso, como a DC trabalha muito com a temática de universos paralelos, é possível que essas narrativas se encontrem e formem uma maior. Contudo, até o momento, não há nenhum plano da empresa e dos produtores nesse sentido. No Brasil a série é exibida pela *Warner Brasil* (televisão fechada/paga), indo ao ar um episódio por semana. A série também foi exibida pela *Globo* (televisão aberta), e está disponível no *Netflix* (arquivo). Sendo que sua exibição começou na *Warner* em 2014.

A série possui como tramas principais (na primeira temporada): a vida de Barry Allen; como ele está administrando a aquisição dos novos poderes; sua paixão não revelada por Iris West; o mistério de como sua mãe foi morta; a busca pelo culpado do assassinato dela, a fim de inocentar seu pai que foi acusado e preso erroneamente por esse crime; e o mistério em torno do vilão *Flash* Reverso, que terá sua identidade revelada apenas próximo ao final da temporada. Ou seja, são seis tramas que seguem durante toda a primeira temporada, sendo elas as linhas que ligam todos os acontecimentos.

Além disso, cada episódio possui clímax e trama próprios, com a apresentação do vilão do episódio, o enfrentamento, e a vitória do *Flash* sobre seu oponente, algumas vezes sendo derrotado

em um primeiro embate e precisando reformular sua estratégia ou melhorar suas habilidades para vencer em um segundo embate. A série também aborda a temática de viagem temporal, fazendo enlances de personagens no (e do) passado, presente e futuro. Vale destacar que a trama, nessa temporada, gira ao redor de nove personagens principais (Barry Allen, *Flash*, Iris West, Joe West, Cisco Ramon, Caitlin Snow, Harrison Wells, *Flash Reverso* e Eddie Thawne)¹, além dos diversos coadjuvantes e da galeria de vilões, que vai sendo revelada aos poucos.

Demolidor

O seriado é realizado pela plataforma de VOD *Netflix* e conta a história do personagem Matt Murdock, o *Demolidor*, um advogado que ganhou seus poderes, quando criança, ao ser atingido por produtos químicos. Esse acidente, que o deixou cego, também aumentou seus outros sentidos, fazendo com que o personagem, apesar de sua deficiência visual, consiga “ver” o mundo claramente através de percepções extremamente elevadas. Esse seriado teve todos os capítulos da primeira temporada lançados simultaneamente em um único dia (10 de abril de 2015), assim como as demais produções originais do *Netflix*.

A Marvel trabalha com um arco principal (que inclui todos os filmes de super-heróis para o cinema, como *Vingadores*, e as séries para televisão paga, como *Agentes da S.H.I.E.L.D.*) e um arco paralelo, feito especificamente para o *Netflix* e que conta a história de outros personagens. No arco paralelo foram lançados diversos personagens, sendo o primeiro deles o *Demolidor*, e havendo um seriado que trata da união desses super-heróis, os *Defensores*. Vale destacar que os personagens dos seriados não são utilizados nos

1 Optamos por contar a personalidade humana e o alter ego heroico ou vilanesco como personagens separados, uma vez que no caso do vilão somente é revelado que se trata de um mesmo personagem muito próximo ao final da primeira temporada, configurando assim histórias separadas que se entrelaçam em determinado ponto da narrativa.

filmes, diferentemente da DC, que cria novas versões dos personagens para o cinema. Isso acaba dando a expectativa aos fãs de que os personagens lançados no *Netflix* também poderão aparecer no cinema, e vice-versa, o que não ocorreu até o momento (2019), não havendo previsão de que ocorra. Ou seja, até então, somente as séries, os *spin-offs* e os filmes dialogam dentro do Universo Cinematográfico Marvel (UCM), ficando os seriados de fora dessa narrativa. Contudo, é importante frisar que, diferentemente da DC, a Marvel cita que todas as histórias ocorrem no mesmo universo, tanto que o prédio dos Vingadores (equipe de super-heróis da Marvel, usado no UCM) aparece ao fundo em um dos episódios do seriado *Demolidor* no *Netflix*.

Demolidor possui como tramas principais (na primeira temporada): a luta do herói contra o crime na “Cozinha do Inferno”, crime que é personificado através do vilão Wilson Fisk (o Rei do Crime); o amadurecimento do herói; o amadurecimento do vilão; e, a luta judicial, através do escritório de advocacia de Murdock, contra o Rei do Crime. Em paralelo é contada a história de Murdock, de como ele adquiriu seus poderes e como foi forjado o seu caráter. É importante salientar que não há a presença do vilão do episódio, como na série *The Flash*, girando a trama sempre em torno do vilão principal e de seus comparsas. Essa narrativa gira ao redor de 11 personagens principais (Matt Murdock, *Demolidor*, Wilson Fisk/Rei do Crime, Claire Temple, Karen Page, Franklin Nelson, James Wesley, Bem Urich, Vanessa Marianna, Leland Owsley e Stick)², quase não havendo coadjuvantes.

Mas por que essa diferença tão grande na narrativa, a ponto de uma ter diversos arcos menores (*The Flash*), com fechamentos por episódio,

2 Nesse seriado os personagens Matt Murdock e *Demolidor* foram contados separados devido a existirem tramas próprias para cada um deles. Contudo, Wilson Fisk e o Rei do Crime foram contabilizados apenas como um personagem devido ao vilão e seu alter ego possuírem a mesma trama.



enquanto a outra segue apenas um grande arco (*Demolidor*)? Para entendermos o que leva a essas mudanças vamos abordar, primeiramente, os conceitos de fluxo e de arquivo (Cannito, 2010), o que nos ajudará a pensarmos melhor sobre as características de um produto feito para uma ou para outra mídia. Depois iremos ver outras peculiaridades dos dois seriados que podem ser explicados pelas teorias de Scolari (2014) e Jenkins (2009, 2011).

Fluxo versus arquivo

Cannito (2010) mostra as diferenças entre fluxo e arquivo, tenta delimitar as bordas de um e de outro e onde ambos se aproximam. Conforme ele:

Podemos caracterizar uma mídia como majoritariamente fluxo se ela se notabiliza pela reprodução incessante de conteúdo, de modo independente do espectador, em um fluxo unidirecional e regular. São meios de fluxo por excelência a televisão e o rádio. Já as mídias de arquivo têm tudo armazenado em determinado provedor e o conteúdo aparece quando é demandado pelo usuário. A internet é o melhor exemplo disso. (Cannito, 2010, p. 49).

Cannito (2010) ainda explica que a marca mais forte do fluxo é o “ao vivo”. Entretanto, ele relata que para organizar esse fluxo temporal foi criada a grade de programação, que é “um sistema de organização do fluxo televisivo, de forma que o público possa saber o horário de seus programas favoritos” (Cannito, 2010, p. 51).

Desse modo, o que passa na televisão, dentro da grade televisiva, é considerado, pelo autor, como programação em fluxo. Já o que pode ser acessado pela internet, que fica armazenado em um banco de dados e pode ser visto a qualquer horário, fora de uma grade, é considerado arquivo. Vale ressaltar que mesmo que uma pessoa assista a uma programação em arquivo pela televisão,

ainda assim será arquivo e não fluxo. A definição de arquivo ou fluxo não é dada pela mídia através da qual o produto é acessado, mas sim pelas características da forma como ele é ofertado a seu público.

Por isso, mesmo que uma pessoa acesse a série *The Flash*, feita para o fluxo, pelo *Netflix*, através do arquivo, a programação foi feita originalmente para o fluxo, e não terá suas características alteradas devido a um usuário estar acessando o conteúdo através de uma plataforma de VOD.

O mesmo vale para o seriado *Demolidor*. Mesmo que em algum momento ele venha a ser exibido, por exemplo, pela televisão aberta, ainda assim, ele manterá as características de um produto criado para arquivo e pensado para ser consumido em pouco tempo, através do fenômeno chamado *binge-watching*. Ou seja, ele é um produto feito para o público maratonar, e não para ser visto com um hiato de uma semana entre cada episódio. Já a série *The Flash*, por se tratar de um produto feito para ser exibido semanalmente, precisa de um fechamento em cada episódio, para que o público, por mais que fique esperando ansioso pela semana seguinte, ainda assim, possa sentir o gosto de uma resolução na trama. No seriado *Demolidor* isso não se faz necessário, uma vez que quem desejar pode ver a temporada inteira em um único dia, sem qualquer *gap* ou hiato entre episódios ou capítulos.

Vale salientar que, devido a existir um dia e horário para o lançamento de cada temporada feita para arquivo, como ocorre no seriado *Demolidor*, é possível dizer que isso gera um agendamento por parte do público, o qual pode ser explicado através de uma expansão da teoria de “laço social” (Wolton, 1996).

Laço Social

Wolton (1996) defende que a TV generalista (TV aberta), gera laço social, pois faz com que uma nação possa falar sobre uma mesma temáti-



ca. Ele também defende que:

A questão não é mais a reivindicação de individualização, simultânea à instalação da sociedade de massa, mas a questão da manutenção e desenvolvimento de mecanismos de solidariedade e de laços sociais numa sociedade cujo problema principal, a nosso ver, é o da afirmação e do aprofundamento das diferenças: trata-se de favorecer novas solidariedades, essencialmente de tipos comunitários, “tribais” como dizem alguns, para neutralizar os efeitos tidos como castróficos da standardização da sociedade de massa. (Wolton, 1996, p. 122-123).

Para essa questão, é possível trazer como resposta as programações para televisão paga e para VOD. Contudo, Wolton (1996) não pensa dessa forma, ele acredita que a resposta está na televisão aberta, pois ela constitui um laço social à medida que:

O espectador, ao assistir à televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, com ele, uma espécie de laço invisível. É uma espécie de common knowledge, um duplo laço e uma antecipação cruzada. “Assisto a um programa e sei que outra pessoa o assiste também, e também sabe que eu estou assistindo a ele”. Trata-se, portanto, de uma espécie de laço espetacular e silencioso. (Wolton, 1996, p. 124).

Wolton (1996) mostra com sabedoria como esse laço invisível tangencia diferentes pessoas. Não obstante, é preciso expandir o conceito de laço social do autor, uma vez que se pensarmos que milhões, ou até mesmo bilhões, de pessoas tem acesso hoje a televisão paga e a canais de VOD, também é possível que elas assistam simultaneamente a determinado programa, dentro de uma grade, e que saibam que estão fazendo isso

ao mesmo tempo que outras milhões de pessoas, tanto no seu País, quanto no mundo. Isso ocorre na televisão fechada quando milhares de pessoas assistem ao episódio da semana da série *The Flash* e comentam sobre ele no *Twitter*, fazendo uma *hashtag* chegar aos *trending topics*. É inegável que há uma criação de laço num caso desses. O mesmo vale para um lançamento mundial de um seriado, como *Demolidor*, pelo *Netflix*. Por mais que não seja possível afirmar se é ou não a intenção inicial, existe sim um agendamento, o qual gera comentários por parte do público, que, de certo modo, assiste coletivamente a esse produto, por mais que ele seja feito para arquivo.

Na dissertação “*Binge-watching* como um novo modo de assistir televisão: uma análise comparativa entre o fenômeno em arquivo e em fluxo”, Cardoso (2017) trabalha o conceito de “laço social líquido” ou “hiper laço social”. Conforme o autor, esse laço é um fruto da pós-modernidade e existe quando o produto é lançado no mundo inteiro ao mesmo tempo, podendo ser tanto em VOD quando em televisão fechada, desde que o episódio vá ao ar no mesmo dia nos diversos países, gerando uma agenda; quando milhares de pessoas possuem acesso a esse produto no lançamento (internacionalmente); e quando as pessoas podem se comunicar através de redes sociais sobre ele, gerando o laço. Contudo, um laço muito mais frágil, uma vez que é possível que cada vez que uma pessoa gere um comentário seja com pessoas diferentes e não com uma mesma comunidade. Sobre isso Wolton (1996) afirma que:

O laço social significa duas coisas: o laço entre os indivíduos e o laço entre as diferentes comunidades constitutivas de uma sociedade. Se a comunicação consiste em estabelecer alguma coisa de comum entre diversas pessoas, a televisão desempenha um papel nessa reafirmação cotidiana dos laços que juntam os cidadãos numa mesma comunidade. (Wolton, 1996, p. 135).



Desse modo, precisamos refletir sobre o papel do laço social. Wolton (1996) relata o laço entre diferentes comunidades que formam uma sociedade. Aqui podemos pensar que uma sociedade não é somente o conjunto de indivíduos que formam uma nação, mas sim um tecido social muito maior, que pode também formar uma sociedade enquanto humanidade, internacionalmente e não apenas nacionalmente.

Wolton (1996) ainda defende que a televisão por demanda tem como fragilidade “reduzir o imprevisível e incerto dessa relação à televisão” (Wolton, 1996, p. 127), fazendo com que toda produção feita com esse fim seja obrigatoriamente estática. Ele destaca que isso faz com essa experiência seja privada e não em público, o que não geraria o laço social. Contudo, mais uma vez é preciso ampliar o conceito do autor e refletir se não seria possível gerar o laço social mesmo em contextos mais restritos, como a televisão segmentada (por fluxo) ou a televisão por demanda (arquivo), sob condições específicas. Afinal, ninguém quer receber *spoiler* sobre uma série ou seriado, o que força o público - mesmo que possa assistir em outro momento - a assistir durante o lançamento do episódio ou temporada. Assim como as pessoas não querem ficar sem poder conversar sobre algo que gostam muito em seus círculos de amizade, arriscando perder esse laço, o que também força elas a assistirem dentro desse agendamento para que exista esse laço social. Essa mudança do conceito talvez possa ser explicada pela mudança do próprio público em se relacionar com os produtos audiovisuais, sendo esse um dos possíveis frutos da “hipertelevisão”, o que nos leva ao próximo tópico.

Hipertelevisão

Scolari (2014) ressalta que a “hipertelevisão” refere-se à terceira geração de programas para a televisão, vindo após a “paleo” e a “neotelevisão”. Segundo ele a hipertelevisão possui uma gramática própria, na qual “os programas da ‘hiperte-

levisão’ adaptam-se a um ecossistema midiático no qual as redes e interações ocupam um lugar privilegiado e adotam algumas características relevantes das ‘novas mídias’” (Scolari, 2014, p.45).

Dentre as características da hipertelevisão Scolari (2014) destaca seis: (1) a multiplicação de programas narrativos, com o aumento no número de personagens; (2) A fragmentação da tela; (3) a aceleração da história; (4) narrativas em tempo real; (5) histórias não sequenciais (com o uso extremo de *flashbacks* e *flashforwards*); e, por fim, (6) expansão narrativa.

A fragmentação da tela é mais comum em telejornais como os da CNN - que possuem diversas informações em partes diferentes da tela (indicadores econômicos, temperatura, uma notícia principal em vídeo, outras duas passando em algum canto em texto) -, não havendo essa fragmentação nem no seriado *Demolidor*, nem na série *The Flash*. A aceleração da história está presente em praticamente todas as narrativas atuais, com exceção de histórias feitas com o objetivo de quebrar essa aceleração, o que não é o caso dos dois produtos analisados nesse artigo. Nem *The Flash*, nem *Demolidor* fazem uso de narrativa em tempo real, recurso altamente explorado em seriados como *24 horas*. Tanto *The Flash*, que trabalha com a temática de viagem temporal, quanto *Demolidor*, que tem a história do passado do protagonista contada ao longo de vários capítulos, utilizam muito os recursos de *flashbacks* e *flashforwards*, tendo uma alta caracterização como histórias não sequenciais. E, por último, para explicar o conceito de expansão narrativa, utilizaremos os conceitos “intertextualidade transmidiática” (Kinder, 1991), e “narrativa transmidiática” (Jenkins, 2009, 2011).

Expansão narrativa

Para compreender a expansão narrativa é necessário entender o conceito de transmídia, vendo como ela afeta essa nova forma de contar histórias. Apesar de o conceito ter se populariza-

do com Jenkins, em 2006, originalmente ele foi cunhado por Kinder, em 1991.

Kinder (1991) começou a desbravar esse universo com o conceito de “intertextualidade transmidiática”, que explica como histórias podem continuar fora de suas plataformas, através de brinquedos e de histórias derivadas de fãs e do público em geral (histórias fora do cânone) e de como é possível criar intertextos entre narrativas diferenciadas (que não sejam nem da mesma franquia, nem do mesmo autor), a fim de gerar sentido.

Entretanto, o ponto abordado por Scolari (2014) tem uma proximidade muito maior com o conceito de Jenkins (2009), que é diferente do utilizado por Kinder (1991). Na “narrativa transmidiática” (Jenkins, 2009) temos a presença de universos narratológicos e de narrativas expandidas através de diferentes mídias. Não obstante, ele não considera como sendo transmídia citações de obras que não sejam daquela matriz (daquele universo), nem obras de fãs (fora do cânone), nem brinquedos, que nesse caso entram como produtos derivados da obra (aqui não estamos considerando os jogos de videogame, que podem sim ser uma expansão da história). Jenkins (2009) vê exclusivamente a narrativa, que precisa ser contada de forma independente por cada mídia e ao mesmo tempo ser uma história maior e melhor para quem tem acesso a toda produção, sendo o “universo maior do que o filme, maior, até, do que a franquia” (Jenkins, 2009, p. 161).

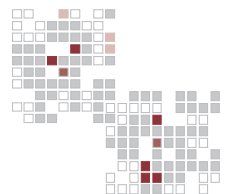
Narrativas transmidiáticas representam um processo onde elementos de uma ficção são dispersos sistematicamente através de vários canais de distribuição com o objetivo de criar uma única e coordenada experiência de entretenimento. Idealmente, cada meio faz a sua única contribuição para a expansão da história. (Jenkins, 2011, on-line, tradução nossa³).

Para explicar um pouco melhor o conceito de Jenkins (2009) podemos observar o UCM. Quem assiste apenas a um filme da franquia, ou a uma série, tem um nível de experiência, não sendo prejudicado por não conhecer o todo. Contudo, quem tem acesso a esses diversos produtos, ou seja, ao universo da obra, tem uma experiência mais profunda e ampla (expandida) do que as pessoas que assistem apenas a um filme. Um exemplo disso é a série *Agentes da S.H.I.E.L.D.*, que após uma reviravolta em um dos filmes do Capitão América (infiltração de agentes da Hydra – organização terrorista – dentro da *Shield* – organização governamental americana), fez profundas mudanças em sua história como reflexo do que estava ocorrendo no cinema. Infelizmente, essas mesmas mudanças não são feitas nos seriados da franquia criados para o *Netflix*, como é o caso do *Demolidor*, sendo realizadas apenas menções em imagens (como a torre dos vingadores ao fundo em uma cena) a que se está no universo principal da obra.

Entretanto, essa é uma das características da narrativa transmidiática, a criação de universos narratológicos fortes o suficiente para comportarem outras histórias, como o que a Marvel vem fazendo. Sendo possível afirmar que, apesar de os produtos não se relacionarem diretamente, ocorre uma narrativa transmidiática entre os audiovisuais da Marvel e alguns quadinhos feitos especificamente para expandir essas narrativas (como é o caso dos prelúdios). “A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias [...] A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo” (Jenkins, 2009, p. 49).

Quanto à série *The Flash*, apesar de existir uma possibilidade de expansão da narrativa dentro do Universo Cinematográfico DC, a obra não se

³ “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.”



configura como uma narrativa transmidiática, pois a história continua a ocorrer apenas na mídia televisiva, não indo para outros dispositivos (como quadrinhos ou filmes), o que é imprescindível para enquadrar-se nesse conceito.

Relacionando objetos e conceitos

Nessa observação, percebe-se que algumas tramas são contadas em formatos de episódios e outras em formato de capítulos. Usaremos o termo episódio, nesse caso, para nos referirmos a uma parte da narrativa onde há uma conclusão menor ao final daquele espaço temporal. Exemplo: os heróis vencem o bandido do episódio enquanto a grande trama principal segue. Já o termo capítulo será usado para nos referirmos a partes fechadas da narrativa nas quais não haja conclusões menores ao final daquele espaço temporal, tendo apenas um desenrolar da trama e uma conclusão derradeira ao final do último capítulo da temporada, mais ao molde de livros do que o habitualmente utilizado em produtos audiovisuais sequenciais.

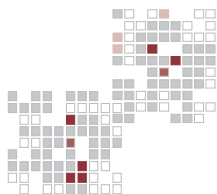
Desse modo, podemos afirmar que o formato por episódios é utilizado na televisão (série *The Flash*) e o por capítulos na programação por demanda (seriado *Demolidor*). Vale ressaltar que esse formato de capítulos possibilita e induz o público a assistir sequencialmente (*binge-watching*) para que possa ver a conclusão da trama, pois não existe o respiro dado pela resolução de uma trama menor (vencer o vilão do episódio, recurso narrativo que conclui o clímax do episódio, baixando o nível de tensão do espectador). Nesse caso, como não é utilizado esse recurso, a tensão é mantida, o que aumenta o desejo de assistir o programa até o último capítulo, a fim de que o espectador possa ter uma conclusão do clímax e da tensão crescentes ao longo da jornada.

O formato estabelecido com várias narrativas ocorrendo em paralelo, com diferentes conflitos, múltiplos personagens principais - que aparecem em cada uma das obras -, mostra claramente um

dos sinais das produções para a hipertelevisão: a multiplicação de programações narrativas, citada por Scolari (2014). Também há expansão das narrativas no seriado *Demolidor*, ficando clara uma possibilidade de transmídia dentro do UCM, que até o momento foi efetivada apenas pelo uso do universo narratológico e não por ligações entre as tramas usadas nos diferentes produtos para as diferentes mídias. Na série *The Flash* a expansão ocorre apenas em forma de encadeamento de histórias entre os diferentes produtos televisivos, mais em um formato de *crossover* do que de narrativa transmidiática propriamente dita. Como foi citado anteriormente o uso de *flash-backs* é extremamente abundante em ambas as narrativas. Além disso, a velocidade e agilidade ao contar histórias continua mostrando-se como uma marca dos tempos atuais, presente tanto em *The Flash* quanto em *Demolidor*. Desse modo, as duas histórias apresentam quatro dos seis itens relacionados por Scolari (2014) na sua definição de hipertelevisão, não constando apenas a fragmentação da tela e a narrativa em tempo real.

Até esse ponto temos produtos muito semelhantes. As diferenças começam quando pensamos eles sob a perspectiva de fluxo e arquivo. A série *The Flash* faz parte de uma grade televisiva, sendo exibida todas as semanas no mesmo canal, no mesmo dia, e no mesmo horário. Já o seriado *Demolidor* é entregue em pacotes (de uma temporada cada), em data única, para seu público, sob a forma de arquivo. Entretanto, na data de lançamento existe um horário que o produto é publicado, o que gera temporariamente uma grade e, por consequência, um agendamento dentro do arquivo. Também ficou claro nessa análise que uma das principais mudanças na hora de escrever uma obra para fluxo ou para arquivo está em como é dividida a temporada: em episódios para fluxo e em capítulos para arquivo.

Agora olhemos sob o prisma do laço social. Em tese um produto feito para arquivo, que cada



usuário pode ver na hora que desejar, não deveria gerar laço social por não conseguir gerar esse laço invisível. Não obstante, milhões de pessoas, em todo mundo, esperam pelo lançamento de determinada temporada, assistindo muitas vezes a todo conteúdo em um único final de semana. Esses fãs, que aguardam ansiosos por esses capítulos e assistem a eles praticamente juntos em todo o mundo, estão gerando um “laço espetacular e silencioso” a partir do momento em que todos têm consciência que outras pessoas estão assistindo ao mesmo produto que eles.

Aqui o fenômeno *Netflix* pode até mesmo estar ampliando o laço social, pois pessoas do mundo inteiro, e não só de determinado país, estão conectadas, acessando e desfrutando da mesma experiência. Apesar de acreditarmos que na televisão paga isso também ocorra, pois diversas pessoas esperam ansiosas pelo episódio semanal e assistem a ele simultaneamente, infelizmente, na série *The Flash* os episódios são lançados no Brasil em um dia diferente do que nos Estados Unidos, impedindo uma criação de um laço internacional, o que faz com que, como afirma Wolton (1996), o número de pessoas que assistam a esse episódio seja menor do que o número de telespectadores que aguardam um episódio de uma novela em televisão aberta, que, nesse caso, gera um laço social muito maior. Não obstante, quando o lançamento é em arquivo, para o mundo todo, em uma única data, como no caso do seriado *Demolidor*, é possível sim que ocorra um laço social líquido, conforme citamos anteriormente.

Então, podemos pensar que à medida que sistemas de VOD, com programação própria, como o *Netflix*, forem se popularizando a tendência é que o laço social criado por eles também se amplie, podendo no futuro, talvez, até mesmo se igualar ao proporcionado pela televisão generalista, só que em âmbito internacional e não nacional como o defendido por Wolton (1996). Contudo, para isso, o uso das redes torna-se imprescindível.

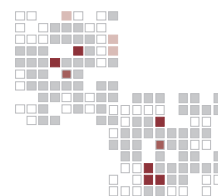
Considerações finais

Acreditamos que as futuras narrativas escritas para a televisão por demanda (arquivo) serão feitas em formato de capítulos, impulsionando os usuários a fazerem o *binge-watching*. Também acreditamos que as narrativas escritas para a televisão paga (fluxo) continuarão sendo escritas em formato de episódios, para que haja um clímax semanal, além do grande clímax da temporada.

Percebemos que as novas narrativas estão cada vez mais utilizando os conceitos de “hiper-televisão” e “narrativa transmidiática”, compondo tramas mais elaboradas, com um número maior de linhas narrativas e de personagens principais, o que exige um raciocínio maior por parte do telespectador e do usuário. Aqui também é possível notar que diferentes histórias fazem as expansões umas nas outras, levando o fã de um seriado a assistir outro, gerando, desse modo, mais audiência para outro produto da mesma franquia, além de oferecer histórias mais imersivas e intensas para seus públicos.

Como citamos anteriormente, fica claro que com o advento das redes sociais e criação de diversas “tribos” de fãs é possível sim a geração de laço social dentro da televisão segmentada. Não obstante, esse laço jamais será tão forte e de tão larga escala nacionalmente como uma telenovela exibida em um canal de televisão aberta. Também concluímos que com a expansão de canais de VOD, como o *Netflix*, que lançam produtos próprios, é possível que se crie uma nova modalidade de laço social (internacional), que, em um futuro não tão distante, poderá se igualar ao laço social gerado de forma nacional por uma novela, só que de uma forma internacional através de seriados.

É importante ressaltar que mais pesquisas precisam ser feitas sobre os diferentes produtos que estão sendo lançados para a programação por arquivo, a fim de perceber como a



“Cultura da Convergência”, a “Hipertelevisão” e os canais de VOD estão afetando o modo como são contadas as histórias e como os di-

versos universos e narrativas estão recebendo um aprofundamento cada vez mais amplo e ágil por parte dos autores.

REFERÊNCIAS

CANNITO, Newton Guimarães. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010.

CARDOSO, Jéferson Cristiano Cortes Zambom. *Binge-watching como um novo modo de assistir televisão: uma análise comparativa entre o fenômeno em arquivo e em fluxo*. 2017. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2017.

DEMOLIDOR. New York: ABC e MARVEL, 2015. 1ª temporada da série: episódios 01 a 13 (780 min). Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80018294>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. *Transmedia 202: further reflections*, postado em 1º de agos-

to de 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em: 23 jun. 2015.

KINDER, Marsha. *Playing with power in movies television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SCOLARI, Carlos A. This is the end: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: CARLÓN, Mario e FECHINE, Yvana (Orgs). *O fim da televisão*. Tradução de Diego Andres Salceno. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 34-53.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

THE FLASH. New York: WARNER BROS e DC, 2014-2015. 1ª temporada da série: episódios 01 a 23 (989 min). Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80027042>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

