

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

**A FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA CHEGA AO STREAMING: UMA REFLEXÃO DIACRÔNICA
SOBRE O DRAMA SERIADO PARA UMA ANÁLISE NARRATIVA DA SÉRIE 3%**

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

A FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA CHEGA AO STREAMING

Uma reflexão diacrônica sobre o drama seriado
para uma análise narrativa da série 3%

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Comunicação Social pelo Programa de
Pós-graduação em Comunicação Social
da Escola de Comunicação, Artes e
Design – Famecos da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann

Porto Alegre

2024

Ficha Catalográfica

S586f Silva, Anaurelino Negri da Costa

A ficção seriada brasileira chega ao streaming : uma reflexão diacrônica sobre o drama seriado para uma análise narrativa da série 3% / Anaurelino Negri da Costa Silva. – 2024.

134 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann.

1. Ficção Seriada. 2. Poética. 3. Streaming. 4. Brasil. 5. Comunicação Social. I. Tietzmann, Roberto. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

A FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA CHEGA AO STREAMING

Uma reflexão diacrônica sobre o drama seriado
para uma análise narrativa da série 3%

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Comunicação Social pelo Programa de
Pós-graduação em Comunicação Social
da Escola de Comunicação, Artes e
Design – Famecos da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (Orientador - PUCRS)

Prof. Dr. André Fagundes Pase (PUCRS)

Profa. Dra. Maria Clara Jobst de Aquino (UNISINOS)

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Profa. Dra. Vanessa Amália Dalpizol Valiati (FEEVALE)

Porto Alegre

2024

Gostaria de dedicar este trabalho a três pessoas que são fontes de amor e motivação na minha vida. Busco, com esse pequeno registro, expressar a imensa gratidão por terem feito parte fundamental da minha jornada nestes anos de doutoramento.

À minha mãe, Maria Helena Negri, pelo amor incondicional que manifesta todos os dias ao acreditar tanto em mim e ao oferecer seu apoio diante de qualquer circunstância.

À minha amiga e parceira durante o doutoramento, Juliana Ávila de Souza, que dividiu de perto as alegrias e tristezas dessa trajetória com muito acolhimento e afeto.

Ao grande amigo, Pedro Meyrer, por ter me deixado desfrutar ao seu lado alguns dos melhores momentos que já vivi. Na intensidade com a qual experienciava a vida, Pedro queimou como uma chama que aquecia e iluminava a todos em sua volta. E assim seguirá como parte de cada um de nós.

AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutorado não teria sido possível sem a contribuição e o carinho de diversas pessoas. Manifesto, aqui, o meu agradecimento a algumas delas. Ao meu estimado orientador, Roberto Tietzmann, que acompanha a minha formação desde a graduação como um professor exemplar, que sempre me acolheu e incentivou ao longo dos anos. À minha professora, mentora e querida amiga, Cristiane Freitas Gutfreind, com quem tive o prazer de conviver desde a graduação e de me aproximar ainda mais durante o doutoramento, uma pesquisadora excepcional do cinema que sempre foi fonte de inspiração. Ao meu colega e querido amigo, Giancarlo Backes Couto, pela convivência, pelo exemplo e pelo auxílio constantes. Às minhas irmãs e aos meus irmãos, Bruno Martins da Costa Silva, Lorena Martins da Costa Silva, Veronica Rocha da Costa Silva e Átila Rocha da Costa Silva, pelo incentivo e pelo afeto. Às amigas e aos amigos Nour Issa, Luana Chinazzo Müller, Thaís Barbiani Arnéz, Rafael Righi Bento Pereira, Mariana Garcia Vasconcellos, Thiago Gruner Conceição, Fernando Beretta Del Corona, Leonardo Perroni e Luiz “Tridente” Vargas pelo companheirismo e pelo afeto.

Por fim, gostaria de agradecer ao Ministério da Educação (MEC), por meio de sua fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão das bolsas Capes-Prosuc, Capes-Proex e Capes-PrInt, que permitiram a dedicação integral e remunerada para realização desta pesquisa, assim como o período-sanduíche de um semestre na Université Paul-Valéry Montpellier 3.

RESUMO

Neste trabalho, buscamos fazer uma reflexão diacrônica a respeito da serialidade no audiovisual para discutirmos sobre uma *poética* do drama seriado brasileiro realizado para o *streaming*. A partir de uma revisão histórica sobre a serialidade, apontamos os principais elementos da investigação e desenvolvemos uma metodologia de análise narrativa voltada para o segmento. A metodologia elaborada consiste, principalmente, na identificação e observação do orquestramento de marcas narrativas conceituadas por Bordwell (1985 e 2008), Branigan (1992), Chatman (1978) e Mittell (2015). Utilizamos a série *3%* (2016-20), criada por Pedro Aguilera e exibida pela Netflix, como objeto-modelo da análise, conceituando sua estrutura narrativa e comparando suas estratégias inferenciais com demais obras seriadas, a fim de conceituarmos uma *poética* relacionada às séries nacionais realizadas para o *streaming*. Como resultado da pesquisa, descrevemos uma *poética* da série *3%* e apontamos suas principais articulações narrativas, como o multiprotagonismo, o desenvolvimento não-linear do tempo diegético e a alternância entre eventos *satélites* e eventos *núcleos* no desvelamento da trama em um sistema de hierarquia do conhecimento entre os entes narrativos. Por fim, enquadramos o programa em um movimento contemporâneo associado às práticas da serialidade no audiovisual.

Palavras-chave: ficção seriada, poética, streaming, Brasil, comunicação social.

ABSTRACT

In this work, we aim to undertake a diachronic reflection on seriality in audiovisual media in order to engage in a discussion about the *poetics* of Brazilian serialized drama created for streaming platforms. Drawing from a historical review of seriality, we identify the key components of the investigation and develop a methodology for narrative analysis specifically tailored to this field. The methodology primarily involves identifying and observing the orchestration of narrative elements conceptualized by Bordwell (1985 and 2008), Branigan (1992), Chatman (1978) and Mittell (2015). We take the series *3%* (2016-20), created by Pedro Aguilera and streamed on Netflix, as the focal point for our analysis. We conceptualize its narrative structure and compare its inferential strategies with other serialized works, in order to define a *poetics* related to domestically produced streaming series. As a result of the research, we describe a *poetics* of the series *3%* and point out its main narrative articulations, such as multiprotagonism, the non-linear development of diegetic time, and the alternation between *satellite* events and *core* events in unraveling the plot within a hierarchy of knowledge among narrative entities. Finally, we frame the program within a contemporary movement associated with seriality practices in audiovisual media.

Palavras-chave: TV series, poetics, streaming, Brazil, communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.	Pôsteres de <i>Fantômas</i> (1913) e <i>The perils of Pauline</i> (1914) . .	23
Figura 2.	Fotogramas do seriado <i>I love Lucy</i> (1951-57)	28
Figura 3.	Fotogramas do seriado <i>Dragnet</i> (1951-59)	29
Figura 4.	Capa da revista Time sobre a série <i>Dallas</i> (1978-91)	31
Gráfico 1.	Número de <i>downloads</i> e títulos na plataforma Rhapsody	37
Gráfico 2.	Relação entre oferta e demanda no mercado de nichos <i>online</i> .	38
Quadro 1.	Serviços de VoD disponíveis no Brasil	42
Figura 5.	O <i>continuum</i> entre seriados e séries	47
Figura 6.	Representação gráfica da relação assimétrica entre sujeito e objeto	60
Figura 7.	Esquemas de disparidade do conhecimento na narrativa	62
Figura 8.	Pôsteres da primeira e da segunda temporada de <i>3%</i>	74
Figura 9.	Pôsteres da terceira e da quarta temporada de <i>3%</i>	74
Figura 10.	Primeiros fotogramas do episódio inicial de <i>3%</i>	76

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.	Número de títulos de ficção seriada lançados por cada país em plataformas durante 2021	39
Tabela 2.	Índice de penetração dos meios em 2020 e 2021 no Brasil	41
Tabela 3.	Formatos da ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio	43

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

American Broadcasting Company	ABC
British Broadcasting Corporation	BBC
Columbia Broadcasting System	CBS
Estados Unidos da América	EUA
Home Box Office	HBO
Independent Television	ITV
National Broadcasting Company	NBC
Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva	Obitel
Vídeo sob demanda	VoD

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. Um histórico do drama seriado no audiovisual	20
1.1 Os primórdios da serialidade e o cinema	21
1.2 A TV aberta e a consolidação da ficção seriada	24
1.3 A TV paga e as experimentações no drama seriado	33
1.4 O streaming e a emergência das séries	36
1.5 Considerações sobre o drama seriado contemporâneo e sua poética	44
CAPÍTULO 2. Estratégias metodológicas	50
2.1 Modelos epistemológicos	50
2.1.1 Aristóteles e a poética	51
2.1.2 Bordwell e a narrativa fílmica	54
2.1.3 Branigan e a disparidade cognitiva	59
2.1.4 Mittell e a complexidade televisiva	64
2.2 Metodologia de análise	69
CAPÍTULO 3. Análise	73
3.1 Análise do início da primeira temporada da série 3%	75
3.2 Análise do final da primeira temporada da série 3%	82
3.3 Análise do início da segunda temporada da série 3%	87
3.4 Análise do final da segunda temporada da série 3%	92
3.5 Análise do início da terceira temporada da série 3%	97
3.6 Análise do final da terceira temporada da série 3%	101
3.7 Análise do início da quarta temporada da série 3%	105
3.8 Análise do final da quarta temporada da série 3%	108
CAPÍTULO 4. Reflexões sobre uma poética da série 3% no streaming .	113
4.1 Comentários sobre os resultados da análise da série 3%	113

4.2 Conceituação de uma poética da série 3% e seu contexto	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	130
OBRAS AUDIOVISUAIS	134

INTRODUÇÃO

Ao refletirmos em uma perspectiva diacrônica na área da Comunicação Social, constatamos que a ficção seriada passa por um momento de efervescência e transformação dentro do campo audiovisual nas primeiras décadas do século XXI. Dentre as diversas transformações no setor, um enfoque que se destaca diz respeito às mudanças relacionadas às estruturas narrativas presentes em obras seriadas atuais. Por sua vez, outro panorama em voga aborda as adaptações dos modelos de serialidade frente às condições técnicas, econômicas e culturais correntes. Afinal, após o surgimento do drama seriado no audiovisual junto às origens do cinema e da sua popularização paralela à difusão televisiva, é a partir do crescimento do mercado sob demanda e da expansão da internet que o formato encontra proeminência no presente. Ao analisar a progressão desse fenômeno, autoras e autores como Kristin Thompson (1997) e Jason Mittell (2015) estabelecem correlações entre aspectos culturais e narratológicos que estariam imbricados no desenvolvimento de novas estratégias discursivas nos programas seriados recentes, em particular na televisão estadunidense a partir da década de 1980.

Essas novas articulações discursivas e seus ambientes de emergência teriam causado alterações na constituição do setor diante do desenvolvimento de uma narrativa mais elaborada e complexa na composição das histórias ficcionais, culminando em análises como a de Steven Johnson (2005) a respeito da proliferação de multitramas e da pluralidade de protagonistas em enredos contemporâneos. Em um momento no qual diversas séries são produzidas diretamente para a internet, em especial no mercado global do *streaming*, a reflexão e a análise a respeito desses novos programas ganha relevância para uma melhor compreensão de suas estratégias narrativas no desenvolvimento das histórias ficcionais neste novo meio, dedicado a um espectador-modelo distinto dos de outrora. Diante deste contexto, como as novas tramas são organizadas de maneira macroestrutural — no que tange aos seus grandes arcos narrativos e às suas temporadas, por exemplo — e microestrutural — com relação às suas cenas e a cada episódio que as constituem? Como as personagens e a ação dramática se desenvolvem no entrelaçamento de episódios e temporadas? Ainda, como esses fatores parecem ser articulados ao dirigirem-se a um espectador-modelo próprio ao

universo do *streaming*? É em busca de reflexões que auxiliem a responder às questões dessa ordem que este projeto de pesquisa é concebido.

A atual organização dos eventos dramáticos e seu desvelamento parecem demandar um espectador narratologicamente mais esclarecido¹ do que os de outrora, em séries realizadas nas décadas recentes, ecoando a opinião de Johnson (2005). Na verdade, o autor vai além ao afirmar que o desafio narrativo apresentado por esses programas demanda tamanho esforço cognitivo de sua audiência a ponto do exercício produzir um aumento da capacidade de resolução de problemas e de habilidades observacionais nos espectadores. Na ficção seriada da contemporaneidade, não é incomum que certos eventos que dão início à fábula sejam mantidos parcialmente em sigilo e sejam revelados, até mesmo, anos depois de sua manifestação inicial. Essa estratégia posterga a resolução do clímax da história e utiliza o tempo (diegético e extradiegético) como um fator de tensionamento e suspensão no desenrolar da trama. Para uma melhor assimilação, são utilizados processos de recapitulação por meio de blocos editados ou mesmo por meio de situações dramáticas que remetem aos desdobramentos iniciais no desenvolvimento da narrativa. O seu grau de inferência e de sutileza, em consonância com os eventos mais recentes da fábula, parecem, de fato, progressivamente mais elaborados e desafiadores para o espectador contemporâneo, ao se lançar uma primeira visada diante da programação atual.

Para ilustrar essa reflexão teórica, tomemos a série *Atlanta*² (2016-22), criada por Donald Glover e exibida pelo canal estadunidense FX, como um exemplo. No episódio inicial³ de sua primeira temporada, revela-se que a personagem protagonista Earnest “Earn” Marks (interpretada por Donald Glover) abandona a universidade de Princeton e retorna à sua cidade natal, Atlanta. O evento, que é rememorado de forma furtiva e traumática no transcorrer dos episódios seguintes, esconde a real motivação de Earn ao retornar à cidade com a intenção de investir na

¹ A ideia de um espectador narratologicamente mais esclarecido, evocada por Johnson (2005), diz respeito aos desafios impostos pelos recursos narrativos utilizados de forma usual em séries contemporâneas, que demandam maior atenção por parte do público. Além de um esforço maior de organização e compreensão a respeito dos eventos da ação dramática conforme o seu desvelamento no enredo durante a assistência. Essa percepção decorre de algumas características narrativas usuais dos programas atuais, tais como a utilização de múltiplos protagonistas e *núcleos* narrativos da trama ou o entrelaçamento não-linear das linhas do tempo da história diegética por meio de *flashbacks* e *flashforwards*, por exemplo.

² Neste trabalho, optamos por utilizar o título original das obras seriadas mencionadas conforme a sua divulgação em seus países de produção.

³ Intitulado *The big bang* e exibido em 2016 pelo canal FX.

carreira de *manager* do músico Alfred “Paper Boi” Miles (interpretado por Brian Tyree Henry), seu primo e um *rapper* em ascensão neste segmento musical. Os termos da evasão de Earn não são expostos no piloto da série, nem mesmo nos episódios subsequentes da primeira temporada. Contudo, no segundo episódio⁴ da quarta e última temporada do programa, Earn inicia um atendimento terapêutico com o psicólogo Everette Tillman (interpretado por Sullivan Jones). Em conversa com o profissional em uma de suas sessões, o protagonista revela, pela primeira vez na fábula, que o seu desligamento da universidade de Princeton ocorre em decorrência do que Earn considera uma injustiça cometida contra si em função da mentalidade racista naquele ambiente universitário. Em um desentendimento com uma colega caucasiana, a universidade ignora as manifestações de Earn e o desliga do quadro acadêmico após o incidente. Essa é a primeira vez que o espectador compreende as reais motivações do protagonista, que dão início à jornada da série no episódio piloto, com seu retorno à cidade de Atlanta.

No início do programa, Earn é apresentado como um estudante que abandona uma prestigiada universidade e se encontra à beira da miséria. Com o desvelar da trama, acompanhamos a sua ascensão como *manager* de Paper Boi e a sua emancipação financeira, enquanto tenta auxiliar e manter uma boa relação com sua ex-namorada, Van (interpretada por Zazie Beetz), e sua filha, Lottie (interpretada por Mia Atehortua e Austin Ellen Fisher). Em suma, apenas seis anos e 32 episódios depois do início da trama é que o espectador compreende a perspectiva da personagem protagonista e revisita todos os desdobramentos revelados, até então, a partir de uma nova lente de observação. Essa operação inferencial reposiciona a fábula e a ação dramática em um novo arranjo a ser construído e desconstruído por meio da suspensão da informação e de seu desvelamento estratégico a partir dessa latência extra e intradieética arquitetada pelos realizadores.

A percepção de Mittell (2015) a respeito da complexidade das obras seriadas contemporâneas parece alinhada, em grande medida, à compreensão de uma narrativa mais elaborada nas produções hodiernas em comparação à sua realização no passado, a partir de uma hibridização entre formatos de origem procedural e folhetinesca. Para aferir essa constatação, em termos analíticos na área da Comunicação Social, um modelo epistemológico como o desenvolvido por Edward Branigan (1992) — no que concerne às disparidades de conhecimento apresentadas

⁴ Intitulado *The homeliest little horse* e exibido em 2022 pelo canal FX.

no desenvolver da história diegética no cinema, estabelecendo uma relação assimétrica entre sujeito e objeto⁵ — permite situar elementos narrativos capitais dessa reflexão em uma matriz epistemológica aferível e passível de reprodutibilidade no campo de investigação estudado, para elencar um autor de referência que trabalha com essa perspectiva de pesquisa na área audiovisual.

Nesse âmbito, uma das motivações que orientam esta pesquisa é elucidar, em alguma medida, as razões pelas quais as séries de televisão constituem um fenômeno comunicacional tão prolífico nas décadas recentes da contemporaneidade. Ainda, em uma perspectiva diacrônica dos meios audiovisuais, pretende-se refletir sobre o crescimento acelerado no interesse pela ficção seriada em um contexto atual, em comparação ao surgimento do audiovisual e às décadas seguintes de desenvolvimento do cinema e da televisão. No escopo deste trabalho, iremos nos centrar em uma análise narrativa do conteúdo desse tipo de programa a fim de identificar elementos que possam apontar hipóteses para esses contextos. Sem dúvida há condições técnicas, econômicas e culturais que guardam relação com esse fenômeno. Esses fatores serão elencados de forma acessória na elaboração desta reflexão. Contudo, o enfoque deste projeto será direcionado ao escrutínio da narrativa das ficções seriadas.

Dessa forma, no que diz respeito ao problema de pesquisa, este trabalho tem como eixo de sua investigação o fenômeno contemporâneo relacionado ao drama seriado no audiovisual a partir de uma perspectiva narrativa, em especial no que diz respeito a séries brasileiras realizadas diretamente para exibição por *streaming*. Buscamos investigar o formato narrativo de um objeto-modelo com a finalidade de compreender suas estratégias inferenciais e de desenvolver considerações a respeito de sua *poética*, utilizando a matriz epistemológica aristotélica como linha de fundamentação teórico-metodológica central para a realização da pesquisa.

Dentre as perguntas de partida que direcionam este projeto, estabelecemos algumas reflexões diretamente relacionadas a este eixo. Nesse sentido, pretende-se investigar e compreender a estratégia narrativa utilizada na primeira série de ficção brasileira realizada diretamente para o *streaming*. A partir disso, demonstrar se é

⁵ Branigan (1992) esclarece que, nesta formulação, o sujeito (em relação assimétrica de conhecimento perante o objeto apresentado) pode ser considerado tanto o espectador, como as personagens, o narrador, o autor, dentre outras possibilidades de subjetivação. Essa configuração depende do efeito narrativo pretendido na formulação da trama. Abordamos em profundidade este tópico no segundo capítulo deste trabalho.

possível identificar marcas narrativas inscritas nestas obra seriada, assim como interpretar suas estratégias inferenciais e a programação de determinados efeitos de recepção em sua trama. Ainda, evidenciar se é viável identificar continuidades e descontinuidades em suas estruturas textuais quando contextualizadas à tradição narrativa de séries nacionais e internacionais realizadas para outros meios de transmissão. A partir de sua análise conjunta, norteada por estes questionamentos, observar se é possível estabelecer constatações a respeito de uma *poética* relacionada a séries realizadas diretamente para o *streaming* no Brasil. Essas são as questões centrais que constituem o problema de pesquisa desta tese, o qual busca compreender uma *poética* do drama seriado brasileiro, em especial no que diz respeito às séries realizadas diretamente para transmissão por *streaming*, a partir de um objeto-modelo desse meio de distribuição comunicacional.

O problema de pesquisa se situa em uma matriz epistemológica dentro do campo da Comunicação Social, relacionada aos estudos da ficção seriada e de suas estruturas narrativas, em uma perspectiva diacrônica. O enfoque do recorte selecionado, a respeito das séries nacionais realizadas diretamente para o *streaming*, demonstra a atualidade do tema proposto, tendo em vista que a primeira série brasileira realizada para a empresa de entretenimento Netflix⁶ — que possui a maior plataforma de *streaming* sob demanda do mundo, com mais de 200 milhões de assinantes até o ano de 2021 (Battaglia, 2021) — tem estreia no ano de 2016. A análise das estratégias narrativas presentes nestas novas obras, em seu contexto cultural de realização, aplica e tensiona paradigmas e modelos epistemológicos já estabelecidos. A prática de pesquisa deste trabalho visa fornecer bases para interrogar estes novos objetos-tipo do audiovisual seriado, buscando redirecionamentos, revisões e complementos aportados à teoria estabelecida pelos resultados da investigação. A atualidade da pesquisa acompanha a progressão acelerada da oferta e demanda das obras seriadas desenvolvidas no Brasil e no mundo nas últimas décadas, assim como o interesse e a produção acadêmica na área da Comunicação Social⁷.

⁶ A série 3% (2016-20), criada por Pedro Aguilera, produzida pela Boutique Filmes e exibida pela Netflix.

⁷ Sobre a produção acadêmica brasileira realizada a respeito da ficção seriada na contemporaneidade, conferir o mapeamento de publicações entre dissertações, teses, periódicos de extrato Qualis A2 e trabalhos apresentados na Intercom, Compós e Socine de 2013 a 2017, realizado por Heitor Leal Machado (2018).

Nesse sentido, a relevância do tema é expressa em análises qualitativas e quantitativas a respeito do setor. Em um conjunto de pesquisas promovidas pelo conglomerado NBCUniversal Media e parceiros no Brasil (Universal TV, 2021), constata-se que 86% dos entrevistados afirmam que séries são seu entretenimento audiovisual favorito (com base em 1.665 entrevistas no território nacional, em 2018). Em outra análise, observa-se que 79% dos respondentes sentem que as séries e filmes retratam suas realidades mais do que antes; enquanto 69% dizem que encontrar personagens que passam pelas mesmas situações que eles, nas telas, é um fator importante na hora de decidir ao que assistir (1.000 respondentes, em janeiro de 2020).

Nesse contexto, destaca-se que 85% dos brasileiros LGBTQIA+ sentem que as séries que abordam o tema ajudaram suas famílias na compreensão sobre diversidade; e 81% daqueles que não são LGBTQIA+ disseram que assistir a personagens dessa comunidade os fizeram se sentir mais conectados com essas pessoas (1.400 respondentes, em junho de 2020). Esse dado ilustra um segmento vulnerável da sociedade e o impacto cultural direto do setor em sua população. Por sua vez, com relação à relevância do *streaming* no cenário nacional, o Brasil é o segundo país que mais subscreve a serviços de *streaming* no mundo até o ano de 2022, com um aumento de 130% na utilização da tecnologia entre os anos de 2016 e 2018.

Este trabalho tem como objetivo geral uma questão de horizonte teórico a respeito da tradição narrativa da ficção seriada audiovisual em um âmbito de pesquisa na área da Comunicação Social e quatro objetivos específicos com questões voltadas para a realização concreta da investigação. Como objetivo geral deste trabalho, pretendemos compreender e conceituar uma *poética* a respeito da primeira série de ficção brasileira realizada diretamente para o *streaming*, em uma perspectiva diacrônica da tradição narrativa de séries nacionais e internacionais. Como objetivos específicos deste trabalho, são elencadas quatro diretrizes de ação para o seu desenvolvimento:

- desenvolver uma metodologia de análise voltada para o exame do drama seriado contemporâneo, com base nos pontos levantados na revisão bibliográfica;
- identificar e mapear um grupo de marcas narrativas inscritas na obra seriada analisada como objeto-modelo;

- observar a articulação destas marcas e suas estratégias inferenciais na programação de determinados efeitos de recepção;
- identificar potenciais relações entre as estratégias narrativas e seus contextos de realização em diferentes meios;

Dessa forma, iniciamos o percurso de pesquisa a partir de um primeiro capítulo de revisão bibliográfica referente à progressão histórica da serialidade no audiovisual por meio dos seus primeiros registros no cinema, do crescimento de sua produção e difusão com o desenvolvimento da televisão e da aceleração de seu ciclo de realização e de impacto cultural por meio da internet e dos serviços de *streaming* sob demanda. Ao final do primeiro capítulo deste trabalho, elaboramos considerações sobre o drama seriado contemporâneo e sua *poética*. Com base nessa reflexão inicial, estabelecemos estratégias metodológicas, no segundo capítulo deste trabalho, para a realização de uma análise narrativa da série *3%* (2016-20), criada por Pedro Aguilera, produzida pela Boutique Filmes e exibida pela Netflix, elaborada no terceiro capítulo deste trabalho. A obra é utilizada como um objeto-modelo do drama seriado nacional produzido para o *streaming*. Analisamos oito episódios integrantes das quatro temporadas do programa e, após a apresentação dos resultados da análise, contextualizamos as marcas e as estratégias narrativas encontradas.

CAPÍTULO I

1. UM HISTÓRICO DO DRAMA SERIADO NO AUDIOVISUAL

Em sua investigação sobre a origem do drama seriado contemporâneo no audiovisual, Marcel Vieira Barreto Silva (2015) elenca, diacronicamente, o cinema, a televisão e a internet como os três meios de transmissão da imagem em movimento no âmbito da Comunicação Social. Ao estabelecer esta constatação, aponta novas possibilidades de expressão dramática a partir das produções e das práticas discursivas inerentes a cada um dos meios:

[...] As transformações das possibilidades de expressão dramática, ligadas ao surgimento e à conseqüente popularização dos aparatos mecânicos de captura e transmissão da imagem em movimento (primeiramente, o cinema, em seguida, a televisão e, por fim, a internet), criaram novos produtos e novas práticas discursivas a que podemos dar o nome de drama (Silva, p. 129).

Em uma abordagem semelhante neste capítulo, apresentamos um panorama do drama seriado no audiovisual a partir do enfoque de sua realização nestes três meios de transmissão. Traçamos correlações, em especial, entre os acontecimentos deste segmento no Brasil e nos Estados Unidos da América (EUA), tendo em vista a influência do país norte-americano como principal matriz de desenvolvimento destas obras seriadas no contexto nacional.

Dessa forma, damos início ao percurso de pesquisa por meio de uma revisão bibliográfica a respeito da gênese da ficção seriada no audiovisual a partir das primeiras obras cinematográficas desenvolvidas nesse formato de fruição espectral e em seus contextos de realização à época. Em seguida, abordamos o campo da TV aberta⁸ e a consolidação dos seriados como gênero televisivo neste sistema de difusão, assim como a constituição de sua cultura de produção neste ambiente comunicacional. Damos continuidade ao trabalho por meio do estudo sobre a TV paga e sobre as novas experimentações narrativas do drama seriado

⁸ Termo popularmente utilizado para se referir ao sistema de teledifusão não-criptografado, que é adotado neste trabalho. O sistema permite a qualquer pessoa, que utilize o equipamento de recepção apropriado, receber o sinal eletromagnético e assistir à transmissão. O sinal aberto é originalmente transmitido de forma analógica, sendo posteriormente adaptado para transmissão digital via satélite.

desenvolvidas pelo setor. Logo depois, versamos a respeito da internet e das novas tecnologias sob demanda, como o *streaming*, indicando a relação dessas implementações recentes no que tange à ficção seriada. Por fim, elaboramos considerações sobre o drama seriado contemporâneo e sua *poética* a partir de reflexões teóricas de autoras e autores de referência da área.

1.1 Os primórdios da serialidade e o cinema

A serialidade, como manifestação narrativa, antecede o surgimento do cinema e das pioneiras experimentações técnicas de sincronia entre imagem e som no âmbito das artes durante os séculos XIX e XX. Seu histórico de desenvolvimento e articulação nos diferentes contextos pregressos influencia o surgimento e a produção de modelos narrativos estruturalmente similares no meio audiovisual. Arlindo Machado (2000) faz uma recapitulação das primeiras experiências da narrativa seriada ao apontar sua matriz nas formas epistolares de literatura, passando às narrativas míticas, à própria literatura, ao rádio e, finalmente, ao cinema:

[...] É preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes (Machado, 2000, p. 86, grifos do autor).

O autor esclarece que uma parcela substancial do mercado cinematográfico no início do século XX é constituída pelos *nickelodeons*, pequenas salas de exibição que costumavam projetar filmes de curta duração a um custo de ingresso acessível para os padrões sociais da época. Os *nickelodeons* acolhiam o público pagante em pé ou em bancos de madeira desprovidos de encosto, favorecendo a projeção de curtas-metragem em virtude de sua estrutura física precária para uma assistência de longa duração. Nesse sentido, frisamos que as condições empíricas do meio e da funcionalidade do mercado são fatores determinantes para a seleção do tipo de conteúdo e para a criação da cultura no âmbito do entretenimento audiovisual desde

a sua formação, como no exemplo mencionado. Os primeiros longas-metragens⁹, por sua vez, são exibidos em salas de cinema maiores, com uma infraestrutura mais confortável e um custo de ingresso menos acessível para o público pagante, constituindo uma parcela menor da audiência até então.

Séries cinematográficas transitavam entre os dois espaços de exibição, ocupando tanto as salas maiores de cinema quanto os *nickelodeons*, nos quais algumas destas obras, de duração mais longa, costumavam ser exibidas em partes. De acordo com Machado (2000), filmes seriados como *Fantômas* (1913-14), obra francesa dirigida por Louis Feuillade, e *The perils of Pauline* (1914), obra estadunidense dirigida por Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie, possuem uma estrutura narrativa dividida em diferentes partes, tomando como influência o modelo dos folhetins jornalísticos e estabelecendo uma forma básica ao gênero cinematográfico. Conforme elucida o autor, “tratava-se, como nos seriados da televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (Machado, 2000, p. 87).

Para Dixon e Foster (2018), outro fator que contribui para a serialização cinematográfica é a estratégia de criação de uma personagem protagonista que gere identificação perante os espectadores para que retornem às salas de exibição. Este é o caso do heroico *cowboy* Broncho Billy, personagem criada e interpretada pelo ator e realizador Gilbert M. “Broncho Billy” Anderson: “O conceito de Anderson foi tão bem-sucedido que ele acabou produzindo em massa quatrocentos filmes na série ‘Broncho [depois *Bronco*] Billy’ entre 1907 e 1914, estabelecendo-se como uma das primeiras estrelas genuínas do cinema”¹⁰ (Dixon e Foster, 2018, p. 18, grifo nosso). Na Figura 1, pode-se observar os pôsteres dos filmes seriados *Fantômas* (1913), de Feuillade, destacando a emblemática personagem principal da obra; e de *The perils of Pauline* (1914), de Gasnier e MacKenzie, introduzindo a protagonista em uma das

⁹ Conforme levantamento de Wheeler Winston Dixon e Gwendolyn Audrey Foster (2018), dentre o surgimento dos primeiros filmes de longa-metragem, podemos destacar: *The story of the Kelly gang* (1906), filme australiano com duração de 70 minutos, dirigido por Charles Tait; *Les amours de la reine Élisabeth* (1912), filme francês com duração de 53 minutos, dirigido por Henri Desfontaines e Louis Mercanton; *Quo vadis?* (1912), filme italiano com duração de 120 minutos, dirigido por Enrico Guazzoni; *Cabiria* (1914), filme italiano com duração de 148 minutos, dirigido por Giovanni Pastrone; e *Judith of Bethulia* (1914), filme estadunidense com duração de 61 minutos, dirigido por D.W. Griffith.

¹⁰ Original em inglês. Tradução livre: “Anderson’s concept was so successful that he ultimately cranked out four hundred films in the ‘Broncho [later Bronco] Billy’ series from 1907 to 1914, establishing him as one of the screen’s first bona fide film stars”.

situações dramáticas representadas na série cinematográfica, durante o sexto episódio da franquia.

Figura 1. Pôsteres de *Fantômas* (1913) e *The perils of Pauline* (1914)



Fonte: Gallica Digital Library e Wikimedia Commons¹¹

A implementação da tecnologia sonora no cinema tem como consequência o aumento do custo de produção dos filmes seriados, situação agravada em decorrência da Grande Depressão de 1929, nos EUA, para este segmento no país. Na Europa, os desdobramentos da Primeira Guerra Mundial (1914-18) e da Segunda Guerra Mundial (1938-45) impactam a produção cinematográfica como um todo, no continente. Após o término da segunda grande guerra, com o desenvolvimento e a popularização da televisão, a serialização perde ainda mais espaço no âmbito do cinema e seus modelos de produção, circulação e consumo não retomam a pujança

¹¹ Imagens dos pôsteres de *Fantômas* (1913), de Feuillade, e *The perils of Pauline* (1914), de Gasnier e MacKenzie, extraídas pelo autor nos sites da Gallica Digital Library e Wikimedia Commons, respectivamente. Primeira imagem disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96859501/f19>>. Segunda imagem disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perilsofpauline.jpg>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

alcançada em décadas pregressas, instituindo o formato do longa-metragem como o modelo narrativo tradicional do meio.

No Brasil, o mercado cinematográfico dos filmes seriados, precedente à sonorização, é abastecido por produções internacionais de diversos países. Após o advento da sonorização no cinema, a indústria *hollywoodiana* começa a ocupar uma posição de maior centralidade nas salas de exibição nacionais diante do comparativo com as demais indústrias estrangeiras. Essa tendência se evidencia em pesquisas como a de Sheisa Amaral da Cunha (2010), ao analisar a prática social relacionada aos filmes seriados na cidade de Novo Hamburgo, entre os anos de 1927 e 1937:

Após a análise de 493 edições do jornal o 5 de Abril foi possível encontrar 232 filmes em capítulos. Geralmente, estes filmes eram apresentados da mesma forma que os demais, contendo informação sobre o nome do filme, atores e distribuidora. Para os filmes seriados era acrescentada uma indicação do número de partes que o filme seria dividido. Nos primeiros anos existia uma distribuição bastante equilibrada de filmes hollywoodianos distribuídos por empresas como MGM, FOX e UNIVERSAL e alemães distribuídos pela UFA. Estes estudos acabaram por validar as convicções de Sklar (1975), que defende que o cinema falado foi o responsável por colocar os Estados Unidos como líder absoluto na distribuição de filmes. Exatamente como Sklar anteviu os Estados Unidos passaram a ganhar destaque exatamente por incluir falas em seus filmes, canções em seus musicais e ao mesmo tempo em que surgem anúncios como “mais um filme falado” ou “filme sonoro em 6 partes” os filmes da UFA passam a ficar cada vez mais escassos (Cunha, 2010, p. 6-7).

A partir da década de 1950, a inauguração da televisão comercial no Brasil passa a impactar a circulação de filmes seriados pelo país, acompanhando a retração deste segmento em escala global e gestando novas práticas culturais relacionadas à serialidade no audiovisual por meio da TV aberta.

1.2 A TV aberta e consolidação da ficção seriada

Após as primeiras demonstrações bem sucedidas da televisão elétrica no final da década de 1920, a televisão comercial é lançada nos EUA no ano de 1939. Nas décadas de 1940 e 1950, durante o início da difusão do novo meio audiovisual e de sua absorção pela sociedade estadunidense, a análise crítica relacionada à programação televisiva costuma fazer uso de critérios associados a formas mais antigas e tradicionais de arte — como o teatro ou a literatura, por exemplo —, conforme esclarece Robert J. Thompson (1997). De fato, nesta pesquisa, não foram

encontrados registros da época a respeito de um movimento analítico que buscasse, de forma consistente, compreender a programação televisiva a partir de seus próprios termos, pensando-a como um ente independente no que tange à sua linguagem ou ao seu formato de realização. Segundo o autor, a maior parte dos subgêneros televisivos clássicos (os quais elenca como telenovelas, *sitcoms*, programas médicos, programas policiais, Westerns, programas de aventura e *game shows*) são introduzidos no início da década de 1950, baseados na fórmula e no estilo das programações do teatro, do rádio e do cinema.

Antes desse momento, dois tipos de programação ao vivo se estabelecem como tradicionais na televisão estadunidense: os programas de antologia dramática e os programas de comédia e variedade. Ambas as vertentes são as primeiras a sedimentar a ideia da televisão nacional nos EUA, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Em comum, os dois gêneros têm sua origem na tradição dramatúrgica: os programas de comédia e variedade, a partir de Vaudeville (também conhecido como Teatro de Variedades), gênero popular nos EUA e no Canadá entre os anos de 1880 e 1930; e os programas de antologia dramática, na adaptação de peças de teatro — do período clássico ao moderno, apresentadas no formato do teleteatro —, em especial graças à influência do teatro nova-iorquino, tendo em vista que a produção televisiva, até este momento, situa-se predominantemente em Nova York.

Para Silva (2015), a superação do teleteatro como modelo central do drama televisivo ocorre em razão de três fatores: aspectos técnicos, como a criação do *videotape*; condições econômicas, em virtude da redução dos custos de produção do conteúdo seriado em uma escala industrial; e mudanças culturais, devido a disseminação de aquisições dos aparelhos televisivos para além das elites culturais, com alto poder aquisitivo. Essa alteração de conjuntura tem como consequência mudanças estéticas e narrativas na programação televisiva, dando origem a um drama seriado de subgêneros, como os seriados de faroeste, aventura e ficção científica, para mencionar alguns exemplos¹² populares à época.

¹² Silva (2015) elenca alguns destes seriados de subgêneros. Dentre os seriados de faroeste, menciona *Gunsmoke* (1952-61), criado por Norman Macdonnell e John Mestonda e exibido pela emissora estadunidense Columbia Broadcasting System (CBS); *Maverick* (1957-1962), criado por Roy Huggins e exibido pela emissora estadunidense American Broadcasting Company (ABC); e *Bonanza* (1959-73), criado por David Dortort e exibido pela emissora estadunidense National Broadcasting Company (NBC). Dentre os seriados de aventura, menciona *Zorro* (1957-59), criado por Johnston McCulley, produzido pela The Walt Disney Company e exibido pela emissora ABC; e *The Avengers* (1961-69), criado por Sydney Newman e exibido pela emissora britânica Independent

Nesse contexto, é importante frisar a reflexão estabelecida por Cristina Brandão (2005) ao apontar que o teleteatro, como gênero televisivo, possui um conjunto de princípios de produção discursiva que moldam as expectativas da audiência, estabelecendo instruções de “leitura” para o público. Dessa forma, estabelece-se um contrato midiático a partir das características dramatúrgicas da obra retratada por meio da exibição da unidade de ação da história em uma única emissão, e não em capítulos, como ocorre na telenovela, por exemplo. Como complementa Silva (2015, p.134), ao elaborar sobre as origens do drama seriado na televisão estadunidense, “isso significa que a base estrutural dominante do drama televisivo em seus primórdios (o teleteatro) era a unidade de ação, típica do drama tradicional de matriz aristotélica”.

Ainda nesse sentido, Silva (2015, p. 135, grifos do autor) descreve o surgimento do modelo narrativo procedural na serialidade televisiva ao refletir sobre os primeiros seriados nos EUA após a dissolução do teleteatro como modelo dominante do drama televisivo à época:

Esses novos seriados introduziram de modo determinante a serialização, compondo universos narrativos em torno dos quais se desenvolviam histórias, com estrutura mais ou menos fixa, de caráter unitário, porém acerca dos mesmos personagens e situações possíveis. Com isso, essas séries operavam um processo complexo de repetição e de renovação, em cuja cerne estava também um determinante econômico: com elenco fixo, cenário repetido e, principalmente, situações dramáticas replicadas *ad infinitum*, as séries ganhavam uma característica procedural, ou seja, a cada episódio decorria uma história nova em torno de eventos condizentes a seus universos dramáticos: um crime novo a ser investigado, o retorno do inimigo sempre vencido e logo recuperado, uma doença de difícil cura, etc. Ou seja, embora a natureza do episódio tenha perdido a característica eminentemente unitária que havia no teleteatro, ela se mantinha a um nível mais profundo da narrativa, seja de ordem temática (uma trama nova apresentada e concluída no mesmo sintagma televisivo) ou de ordem discursiva (um modo novo de representar situações procedurais do universo ficcional da série).

Dessa forma, ressaltamos algumas correlações relevantes na conjuntura abordada. Em decorrência da redução do preço e da popularização dos aparelhos de televisão, ocorre uma diversificação dos telespectadores e uma ampliação da demanda de conteúdo no meio. Essa nova dinâmica insurgente tem como

Television (ITV). Dentre os seriados de ficção científica, menciona *Doctor Who* (1963-89 e 2005 até o presente), criado por Sydney Newman, C. E. Webber e Donald Wilson e exibido pela emissora britânica British Broadcasting Corporation (BBC); e *Star Trek* (1966-69), criado por Gene Roddenberry e exibido pela emissora NBC.

consequência a intensificação do desenvolvimento de um processo industrial de criação. Durante essa transição, as emissoras de televisão estadunidenses utilizam a base que havia sido sedimentada em sua programação, a partir da antologia dramática e de sua unidade de ação, para desenvolver novos programas que se alinhassem às novas demandas técnicas, econômicas e culturais estabelecidas. Nesse contexto, passam a desenvolver um modelo de obra seriada no qual cada emissão exibida (no formato de um episódio) contém um início, meio e fim da história apresentada no sintagma televisivo, com considerável independência do restante da trama dos demais episódios da temporada ou do programa, como um todo. Nesse sentido, os elementos cernes que agrupam os demais episódios são as personagens, as locações e as temáticas do programa. A origem desse modelo nos EUA, portanto, tem influência significativa do teleteatro. A estrutura narrativa folhetinesca, comum aos filmes seriados e à radionovela, fica relegada à grade de programação fora do horário nobre¹³ estadunidense, em especial por meio do desenvolvimento de *soap operas*.

Thompson (1997) ressalta outra característica importante relacionada aos seriados ao apontar que os telespectadores passam a saber o que esperar da situação dramática encenada no fluxo de emissões da obra, diferentemente dos programas que exibiam o teleteatro ao apresentar uma peça distinta a cada semana. Esta nova dinâmica passa a gerar uma previsibilidade à audiência e, além disso, cada episódio exibido auxilia a promover o seguinte. Dentre os seriados que se popularizam nesse período da televisão estadunidense, destacamos *I love Lucy* (1951-57), criado por Jess Oppenheimer e exibido pela emissora CBS, e *Dragnet* (1951-59), criado por Jack Webb e exibido pela emissora NBC. De acordo com Thompson (1997), estas duas produções, realizadas na cidade de Los Angeles¹⁴, ocupam a primeira e a segunda posição, respectivamente, na métrica da audiência norte-americana dentre os programas mais assistidos durante os anos de 1953 e 1954¹⁵ na televisão.

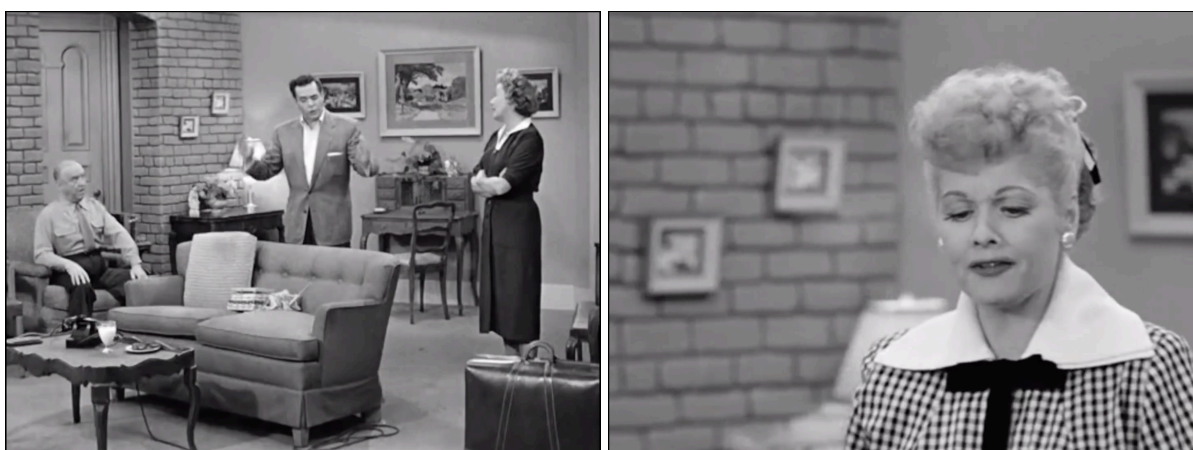
¹³ Bloco da programação conhecido pela expressão anglófona *prime time* nos EUA, referente aos horários de pico de audiência na televisão, comumente associado à faixa horária das 20h00 às 23h00 no fuso horário das zonas de tempo oriental e do Pacífico no país.

¹⁴ Nessa época, grande parte do mercado televisivo migra da cidade de Nova York para Los Angeles a fim de operacionalizar o ritmo de produção industrial emergente no setor.

¹⁵ Este período é reconhecido como um dos mais prolíficos da televisão estadunidense, argumento defendido em obras como *Television's greatest year: 1954*, de Richard D. Heldenfels.

I love Lucy é um *sitcom*¹⁶ encenado, majoritariamente, no ambiente de um apartamento com inserções sonoras das reações da audiência, que assistia às gravações no estúdio de produção do programa. Sua decupagem alterna, regularmente, Planos Médios que introduzem as personagens no espaço cênico, seguidos por uma série de planos e contraplanos em Primeiro Plano, que destacam o rosto das personagens na proporção da tela (ou *aspect ratio*) “1.3:1” (também conhecida como “4:3”), formato transmitido pelos aparelhos televisivos da época. Sua *mise-en-scène*, em geral, não apresenta grandes elaborações estéticas, dando enfoque mais ao diálogo das personagens do que a outros elementos cênicos. Na Figura 2, pode-se observar fotogramas do seriado que exibem estes dois enquadramentos tradicionais na encenação do programa, assim como sua ambientação.

Figura 2. Fotogramas do seriado *I love Lucy* (1951-57)



Fonte: Paramount Global

Dragnet, por sua vez, é um seriado do subgênero televisivo *policia*. O programa é baseado em um seriado radiofônico de mesmo nome e sua premissa central é o desvelamento de um novo crime a cada episódio apresentado. A ambiência do programa se divide entre o departamento de polícia e os cenários de investigação dos crimes cometidos. Sua decupagem faz uso de alguns recursos tecnicamente elaborados, como o movimento de câmera por meio de guias,

¹⁶ Abreviação do termo *situation comedy* (ou comédia de situação, em tradução livre). Este subgênero televisivo de comédia é centrado em um conjunto de personagens fixas na trama geral de seus episódios, corriqueiramente gravado em frente a uma audiência em seu estúdio de produção (ou com a utilização de efeitos sonoros na pós-produção, que são utilizados como claque, simulando as reações de uma audiência presente no estúdio).

investindo em uma *mise-en-scène* com mais nuances do que a de *I love Lucy*. Ainda assim, o enfoque majoritário da decupagem promove uma alternância entre planos e contraplanos em enquadramentos de Primeiro Plano, centrando a narrativa nos diálogos da obra. Na Figura 3, pode-se observar fotogramas do seriado que ilustram dois enquadramentos mais elaborados do programa para a televisão da época, a partir de diferentes composições do quadro.

Figura 3. Fotogramas do seriado *Dragnet* (1951-59)



Fonte: NBCUniversal Media

Com o transcorrer dos anos, após a consolidação desse modelo narrativo entre as décadas de 1950 e 1970, novos formatos de produção e de estruturação da trama tomam forma. Em 1978, a série¹⁷ *Dallas* (1978-91), criada por David Jacobs, é exibida pela emissora CBS no horário nobre da televisão estadunidense. O programa faz uso de um modelo narrativo folhetinesco e atinge um estrondoso sucesso de audiência¹⁸ no país. Sua trama, que é corriqueiramente referida como

¹⁷ Neste trabalho, fazemos uma diferenciação entre os termos *série* e *seriado* para a descrição de programas de dois gêneros televisivos que consideramos distintos. Utilizamos o termo *seriado* para descrever a serialidade de obras televisivas que utilizam um modelo procedural de narração no qual a continuidade dos eventos da fábula e a conexão da história entre episódios ou temporadas possui pouca ou nenhuma relevância para experiência de fruição do espectador, de acordo com a estratégia inferencial dos realizadores para constituição da trama geral da obra. Por sua vez, fazemos uso do termo *série* para descrever os programas que utilizam um modelo de narração folhetinesco ao traçarem conexões da trama entre os seus episódios ou temporadas para progressão da fábula, dando continuidade a eventos relevantes da história, que possuem desdobramentos em mais de uma emissão. Abordamos esta discussão conceitual, em profundidade, ao final deste capítulo.

¹⁸ Até a sua oitava temporada, *Dallas* alcança, por três anos, a primeira posição na audiência da televisão estadunidense e, por dois anos, a segunda posição, conforme monitoramento realizado pela empresa Nielsen Media Research no país.

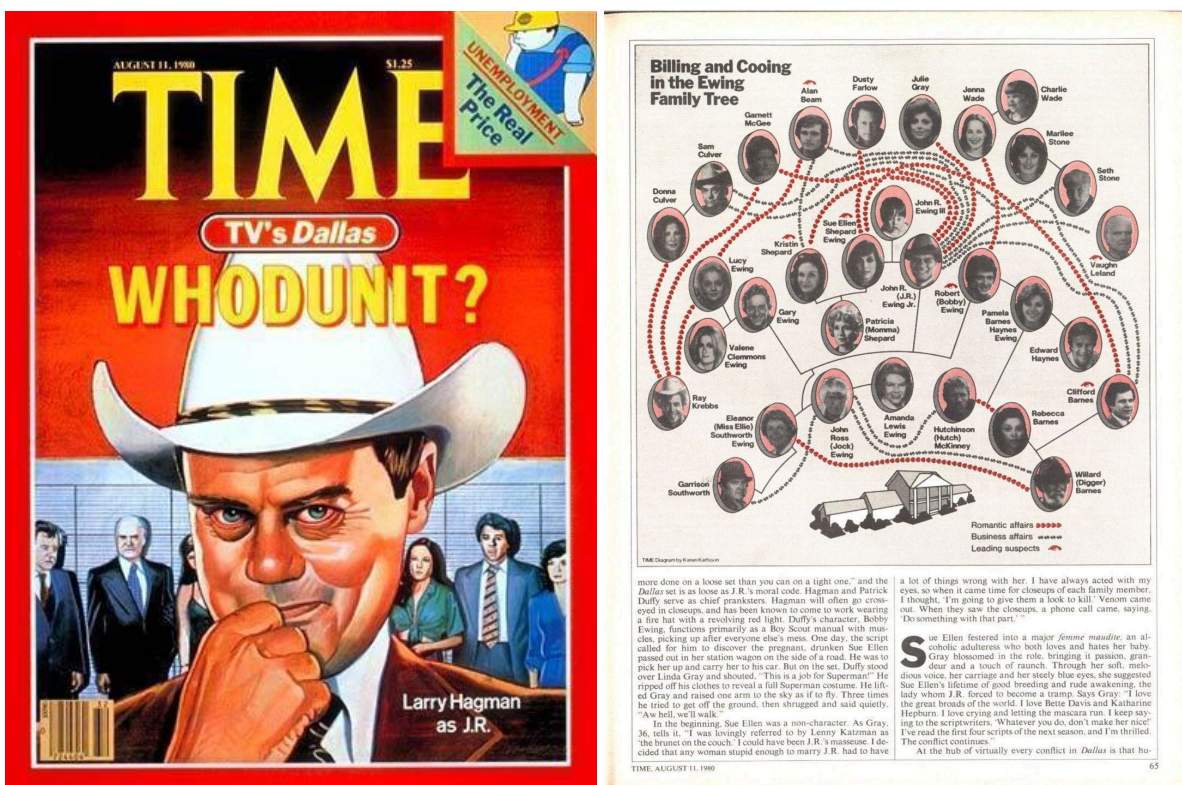
uma *soap opera* do horário nobre televisivo¹⁹, centra-se em torno das intrigas e dos conflitos de uma rica e influente família, de sobrenome Ewing, proprietária de uma petrolífera no estado do Texas. Uma de suas marcas narrativas mais reconhecidas são os *ganchos* (também chamados de *cliffhangers*, na expressão anglófona) entre os episódios, que suspendem o desfecho de eventos relevantes da fábula ao final de uma emissão, instigando a curiosidade da audiência ao longo do intervalo periódico entre as emissões do programa até a descoberta de sua resolução.

Nesse período, destaca-se a influência de minisséries britânicas que articulam o conteúdo da serialização televisiva de forma similar, a partir de um modelo narrativo folhetinesco apresentado em capítulos. Na Figura 4, pode-se observar a reportagem da revista Time, de 11 de agosto de 1980, que faz menção ao *gancho* do final da terceira temporada de *Dallas*, em que não é revelada a identidade de quem alveja a personagem J.R. Ewing (interpretada por Larry Hagman), desfecho apresentado no quarto episódio da quarta temporada da série, *Who done it?*²⁰. Na reportagem, é descrita a expectativa da audiência a respeito do desvelamento do mistério estabelecido pela trama: “Nunca na história da narrativa de *ganchos* tantas pessoas esperaram e especularam sobre a resolução de uma reviravolta na trama. Na última contagem, 300 milhões de almas em 57 países compartilhavam essa obsessão benigna”²¹ (Corliss, 1980, p. 61, grifo nosso).

¹⁹ *Prime time television soap opera*, em tradução livre. Optamos por manter a descrição original do gênero televisivo *soap opera*, algumas vezes traduzido como *telenovela*, por entendermos que há uma diferença importante entre os dois modelos narrativos, apesar de suas similaridades. Uma *soap opera* costuma ter os seus episódios agrupados e exibidos em temporadas, como os seriados e as séries, possibilitando a transmissão original do programa durante anos, diferentemente da telenovela, na qual a unidade de ação dramática da obra não se estende por diferentes temporadas. No Brasil, um exemplo equivalente a uma *soap opera* estadunidense seria o programa *Malhação* (1995-2020), criado por Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina e exibido pela TV Globo.

²⁰ Este episódio atinge 53,3 pontos de *rating* (e 76 pontos de *share*) em 21 de novembro de 1980, na medição de audiência realizada pela empresa Nielsen Media Research, tornando-se a transmissão mais assistida de um programa na história da televisão estadunidense à época, hoje ocupando a segunda posição no mesmo *ranking*.

²¹ Original em inglês. Tradução livre: “Never in the history of cliffhanging narrative have so many people waited and speculated on the resolution of a plot twist. At last count, 300 million souls in 57 countries shared this benign obsession”.

Figura 4. Reportagem da revista Time sobre a série *Dallas* (1978-91)

Fonte: Time USA²²

Após a popularidade de *Dallas*, outras experimentações narrativas ganham espaço na grade televisiva estadunidense. Ainda em 1969, ocorre a criação da produtora independente MTM Enterprises²³, fundada por Mary Tyler Moore e seu marido à época, Grant Tinker, para a produção do seriado *The Mary Tyler Moore show* (1970-77), criado por James L. Brooks e Allan Burns e exibido pela emissora CBS. A popularidade do *sitcom* *The Mary Tyler Moore show*, programa que guarda similaridades estéticas e narrativas com *I love Lucy*, permite à produtora implementar outros projetos de prestígio na década de 1970 e adotar novas dinâmicas de criação na indústria da época. Dentre suas inovações, destaca-se a autonomia e a liberdade conferidas aos roteiristas contratados pela produtora para o desenvolvimento criativo dos programas da MTM Enterprises, fato pouco comum até então, tendo em vista que os produtores executivos das emissoras e de demais

²² Disponível em: <<https://time.com/vault/issue/1980-08-11/page/1/>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

²³ O nome da produtora é um acrônimo das iniciais de Mary Tyler Moore.

produtoras do setor costumavam controlar as etapas de criação na realização de suas obras.

Em 1981, a MTM Enterprises produz a série *Hill Street blues* (1981-87), criada por Steven Bochco e Michael Kozoll e exibida pela emissora NBC. Considerada, por muitos, como um dos primeiros dramas seriados complexos da TV dos EUA, Machado (2000) descreve *Hill Street blues* como a série que introduz na televisão a estrutura das narrativas múltiplas entrelaçadas. Ainda, ressalta seu pioneirismo na utilização de desfechos abertos — ou seja, sem resolução conclusiva sobre determinados eventos da fábula —, na criação de personagens multidimensionais, evitando recair em maniqueísmos morais, e na elaboração das situações dramáticas representadas:

Parece que foi *Hill Street Blues* [...] que introduziu na televisão a estrutura de narrativas múltiplas entrelaçadas, com uma galeria bastante extensa de personagens e um painel mais complexo de situações diegéticas, abrangendo histórias mais curtas, que começavam e acabavam no mesmo episódio, histórias mais longas, que atravessavam vários episódios, quando não anos inteiros de programação, e até mesmo histórias que permaneciam em aberto, sem encontrar solução em nenhum dos episódios. O próprio modo de engendramento narrativo favorecia o encavalamento temporal das diversas tramas paralelas: cada episódio focalizava um dia inteiro na vida dos habitantes do bairro Hill Street, tal como ela se refletia na rotina da delegacia local, com suas diversas ocorrências paralelas e entrelaçadas. O grau de complexidade das diversas tramas se pode medir pelo modo de caracterização dos personagens: policiais e bandidos, cidadãos comuns e marginais, os que vivem bem integrados e os que rompem com as normas, todas essas categorias parecem vagas e indiscerníveis. Estar do lado de lá ou do lado de cá é apenas uma questão de tempo e circunstância (Machado, 2000, p. 95, grifos do autor).

O autor ainda destaca a inovação estética da série, assim como a crítica política apresentada em seu texto, mesmo diante das imposições do contexto institucional relacionadas à indústria televisiva estadunidense da época. Esse tipo de movimento em direção a um conteúdo mais ousado para o formato tradicional do período também guarda relação com a mudança de financiamento a partir dos intervalos comerciais na televisão. Antes, um patrocinador financiava diretamente um determinado programa. Passa-se a estabelecer blocos de intervalo comercial abertos a um patrocínio pulverizado, o que gera uma autonomia maior das emissoras na escolha de sua programação, permitindo o investimento em programas menos convencionais sem comprometer a fonte de renda geral do canal e desagradar patrocinadores específicos.

Assim como o surgimento da televisão aberta impacta diretamente a produção seriada no audiovisual, até então, o desenvolvimento da televisão paga, com suas dinâmicas particulares, também passa a influenciar a realização das séries televisivas como um todo. Isso ocorre, em especial, a partir da formação desse segmento televisivo nos EUA — que passa a exportar seus *players* em escala global, nas décadas seguintes —, gerando consequências na programação televisiva brasileira e mundial.

1.3 A TV paga e as experimentações no drama seriado

Até os anos 1970, séries roteirizadas são desenvolvidas somente para a TV aberta no sistema televisivo estadunidense. Certas narrativas seriadas seguiam sendo desenvolvidas para o cinema, porém com menor frequência e com uma experiência de fruição distinta dos programas televisivos da época, que inauguram a tradição e a cultura do audiovisual seriado de ficção nesse espaço. Segundo Brett Martin (2014), a televisão a cabo²⁴ começa a ser comercializada em 1948 nos EUA com a finalidade de fornecer uma recepção de maior qualidade ao sinal analógico transmitido pela televisão aberta da época. A infraestrutura inicial do seu sistema é composta por uma antena de grandes proporções instalada no topo das montanhas de Manhoy City, no estado da Filadélfia. Através dela uma ampla fiação e, por linhas terrestres, conexões eram estabelecidas nos lares de quem se dispusesse a pagar 100 dólares estadunidenses por sua instalação, mais uma taxa anual de dois dólares. A nova tecnologia passa a servir não apenas aos consumidores que buscam uma melhora na qualidade de recepção, mas também a todos aqueles que vivem em regiões longínquas dos centros metropolitanos e possuem pouco ou nenhum acesso ao sinal televisivo analógico ofertado pela televisão aberta por meio da recepção de suas próprias antenas domésticas.

Devido a entraves tecnológicos e a marcos regulatórios da indústria, as primeiras décadas do sistema a cabo se limitam à retransmissão da rede aberta, conforme o seu propósito inicial. Contudo, com o passar dos anos, o aumento da demanda pelo serviço e as novas possibilidades que decorrem da sua tecnologia constituinte alteram a sua utilização. A redução dos entraves regulatórios da

²⁴ Termo popular atribuído ao sistema de distribuição do conteúdo audiovisual televisivo a partir de cabos coaxiais fixos e/ou de uma rede de fibra óptica, que é adotado neste trabalho.

indústria televisiva no país, em 1972, marca o início da produção de programação original na televisão paga estadunidense. A partir desse momento, uma nova gama de canais passa a surgir — tendo em vista que a tecnologia a cabo comportava de dez a 20 vezes mais canais do que a rede aberta —, permitindo uma profusão de emissoras com conteúdo diversificado, focadas em nichos de diferentes telespectadores. Além disso, ocorre uma redução do número de comerciais transmitidos e um aumento no conteúdo original televisionado, tendo em vista que a publicidade deixa de ser a principal fonte de renda desse sistema, como ocorre na televisão aberta, dando lugar às assinaturas mensais de seus usuários.

A partir do ano de 1975, com a criação do canal de televisão a cabo Home Box Office (HBO), séries passam a ser desenvolvidas para esse novo veículo. As experimentações narrativas que acontecem predominantemente nos anos 1980, como as desenvolvidas pela produtora MTM Enterprises, parecem rapidamente implementadas pelo setor de criação da HBO. Determinadas estratégias de gestão da informação narrativa, assim como profissionais que atuavam na MTM Enterprises — o caso do roteirista, diretor e produtor executivo David Chase, criador do programa *The Sopranos* (1999-2007), exibido pela HBO — são incorporados pelo novo canal de televisão. Essa fórmula recente do universo narrativo televisivo no novo espaço de fruição e consumo da televisão paga gera um grande sucesso de público e crítica nos EUA, em especial a partir da década de 1990.

Nesse sentido, é possível traçar correlações que conectam fatores de convergência entre o sucesso desse modelo de conteúdo no meio da televisão a cabo. Diferentemente da televisão aberta, a televisão paga possui um modelo de financiamento próprio. A televisão aberta tem como principal fonte de renda anúncios publicitários vinculados ao conteúdo transmitido. Além disso, sua exibição é realizada por meio de uma grade de programação constante, que tem como objetivo mercadológico atingir a uma vasta gama de espectadores com perfis distintos. Essas duas condicionantes, próprias da ambiência da televisão aberta, parecem restringir o desenvolvimento criativo dos programas televisivos nesse espaço em dois horizontes: primeiro, há uma preocupação com a temática e com a repercussão do conteúdo representado, a fim de evitar uma vinculação negativa com os patrocinadores comerciais que financiam a sua produção (sem contar as próprias restrições de censura de conteúdo típicas, até então, da televisão aberta estadunidense, aplicáveis em menor medida ao meio da televisão paga); segundo, o

interesse que a história desenvolvida pelo programa gere engajamento e identificação em um público de massa, constituído por diversos grupos sociais de perfis distintos.

Dessa forma, alguns autores, como Martin (2014), compreendem que a maioria do conteúdo realizado para a televisão aberta padecia de uma certa ousadia na abordagem de suas ficcionalizações; assim como, dificilmente, conseguiam explorar a fundo gêneros específicos ou fábulas arrojadas que dialogassem de forma mais efetiva com segmentos de nicho dentro da esfera do grande público. Por meio do novo modelo de produção da televisão paga, o patrocínio publicitário ocupa um segundo plano, estruturando o seu modelo econômico a partir de uma base de assinantes do conteúdo. Dessa maneira, sem as mesmas restrições da censura e sem o foco em agradar aos patrocinadores comerciais, torna-se possível experimentar diferentes estratégias narrativas voltadas diretamente aos espectadores, que agora financiam o desenvolvimento desses conteúdos por meio de sua subscrição aos canais de televisão. Machado (2011), há mais de uma década, já traçava observações a respeito desta nova dinâmica insurgente entre a televisão aberta, a televisão paga, as novas tecnologias e o público consumidor. O autor compreende que ocorre, de forma progressiva, uma customização ou individualização da experiência espectral, especialmente graças ao crescimento do consumo sob demanda:

Nas últimas décadas, os assim chamados telespectadores migraram para conteúdos mais especializados, dirigidos a nichos específicos, através de tecnologias de oferta de multicanais (cabos principalmente, mas também conteúdos distribuídos em VHS, Laserdisc, DVD, Blue-Ray e internet). Hoje, com o crescimento da disponibilidade de canais on demand, da autoprogramação e dos dispositivos de busca na internet, parte cada vez mais expressiva da audiência está se deslocando para além do nicho, em direção a formas de recepção (ou participação) individualizadas. (Machado, 2011, p. 87).

Essa mesma lógica operacional do financiamento sob demanda e da segmentação em nichos dos grupos de espectadores é intensificada com a popularização da internet e, em especial, com o surgimento das plataformas de *streaming* de conteúdo audiovisual. O que antes representava um aumento na oferta do número de canais por meio da tecnologia do sinal a cabo passa a representar uma escalada em progressão geométrica da oferta de programação por meio da internet, de suas plataformas e servidores, com uma gama praticamente

infindável de novos programas, além de incontáveis acervos de obras já realizadas anteriormente e, agora, redistribuídas online. Além disso, todas essas obras passam a ter uma disponibilidade de acesso em escala global por meio da rede, impactando diretamente no preço ofertado por esses serviços aos seus espectadores, muito mais acessíveis do que um pacote de canais ou, até mesmo, do que o custo de um único canal, na televisão a cabo de outrora. Essa conjuntura guarda correlação com a proporção do surgimento de novas temáticas e de novas estratégias de gestão da informação do conteúdo seriado. O fenômeno de uma narrativa com estratégias inferenciais mais complexas — que já ocorrera na televisão aberta a partir dos anos 1980, porém em menor frequência — é propulsionado nesse novo meio. Por consequência, o engajamento do espectador e a demanda de um espectador-modelo narratologicamente instruído crescem de forma paralela à produção de conteúdo nesses novos espaços.

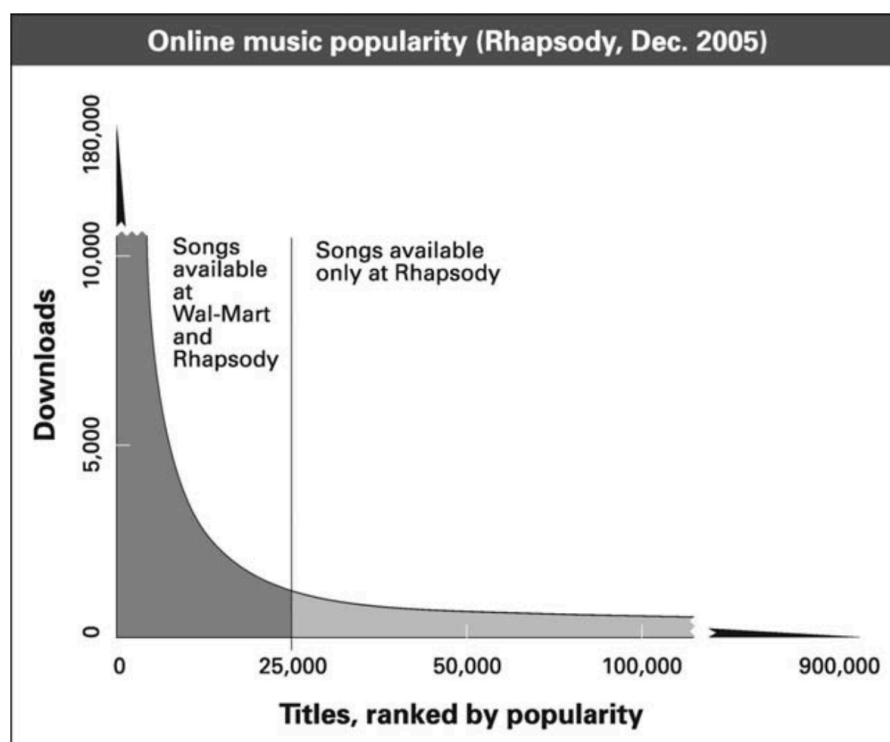
1.4 O streaming e a emergência das séries

Com o surgimento e a popularização da internet, o impacto da rede no campo das séries televisivas ocorre, em um primeiro momento, de maneira informal, por meio da pirataria de uma miríade de programas nos mais diversos países. A partir das novas práticas de assistência e de consumo que se popularizam no meio, as dinâmicas estabelecidas pelo mercado do entretenimento são alteradas com a finalidade de dar vazão à demanda insurgente em virtude das mudanças de configuração do setor. Chris Anderson (2008) explica as modificações entre as possibilidades de oferta e demanda de produtos e conteúdos comerciais, após o surgimento da internet, a partir do que intitula de economia de *cauda longa*.

O autor aponta que, na maioria das empresas que operam no mercado de grande estoque estudadas por ele, os itens que se encontram entre os primeiros 10% na lista de produtos mais vendidos correspondem a 80% do faturamento da empresa, antes da popularização da rede. Essa configuração se estabelecia, em especial, devido aos custos relacionados ao inventário e às possibilidades de distribuição dos produtos ao público consumidor. Dessa forma, esse modelo econômico torna mais lucrativo o investimento em grandes *hits* de venda, com uma pequena variedade de oferta dedicada a nichos. Ao analisar o mercado fonográfico na internet, o autor percebe que, a partir da redução dos custos de estoque e das

novas possibilidades de distribuição, a oferta de nichos no meio gera um crescimento exponencial de interesse em comparação aos grandes *hits* do setor, como podemos observar no Gráfico 1.

Gráfico 1. Número de *downloads* e títulos na plataforma Rhapsody

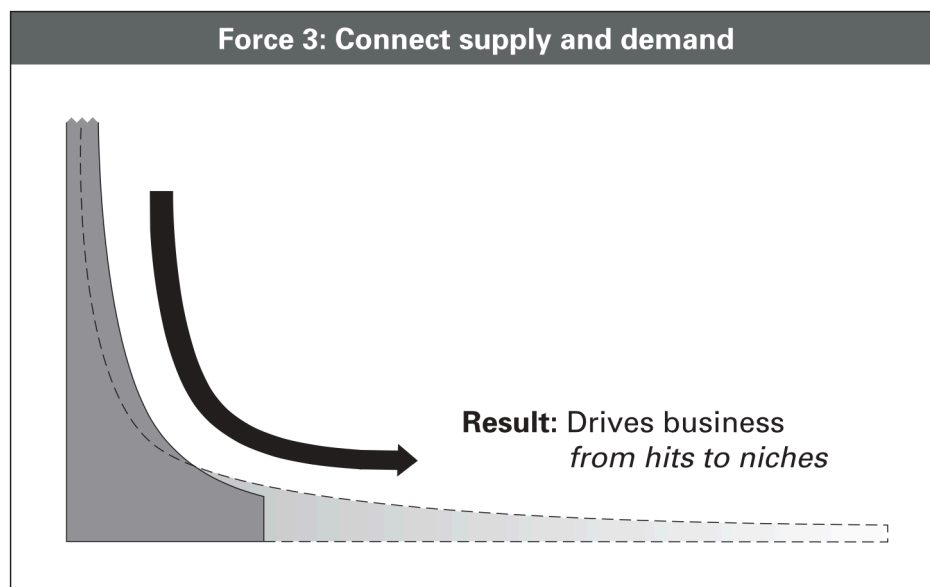


Fonte: Anderson (2008, p. 25)

Dessa forma, a mesma tendência econômica passa a se mostrar presente em outros modelos de negócio da indústria do entretenimento, como ocorre com o audiovisual seriado na contemporaneidade. Na publicação da primeira edição de sua obra, em 2006, Anderson aponta que apenas 38% do total de vendas de subscrição da empresa Netflix guardam correspondência aos 100 títulos mais populares comercializados por ela, enquanto 62% do total de vendas correspondem aos demais. Na época, a empresa atuava apenas disponibilizando títulos de DVD em seu site, que eram enviados pelo correio para os usuários, passando a ofertar seu serviço de *streaming* em 2007 e ampliando seu número de assinantes de 6.15 milhões, em 2006, para 7.32 milhões em 2007, quando começa a digitalizar sua atuação progressivamente. Outros grandes serviços de *streaming* estadunidenses, como Amazon Prime Video, lançado em 2006 (com o nome de Amazon Unbox), e Hulu, lançado em 2007, passam a competir no setor e a oferecer conteúdo de vídeo

sob demanda (VoD²⁵), intensificando novas conexões entre a oferta e demanda do mercado audiovisual por meio da internet e potencializando o modelo econômico descrito pelo autor, ao ampliar ainda mais o foco no conteúdo de nicho, como se pode visualizar na tendência descrita por Anderson no Gráfico 2.

Gráfico 2. Relação entre oferta e demanda no mercado de nichos *online*



Fonte: Anderson (2008, p. 56)

Essa mudança tecnológica e econômica suscita outras questões no âmbito teórico a respeito das estratégias narrativas e das manifestações da serialidade audiovisual no novo meio. Como um exemplo concreto dessa problemática, a própria divisão entre as emissões de um programa, característica constituinte da serialização, passa a gerar controvérsia. Milly Buonanno (2019) compreende que a segmentação da narrativa na serialidade televisiva é projetada com o objetivo de contribuir para o sistema de distribuição ao provocar um tempo de interrupção repetido e forçado aos espectadores. As plataformas de *streaming*, por sua vez, parecem não operar sob essa mesma lógica diante da produção original de seu conteúdo, que tende a incentivar a maratona por parte do espectador tanto a partir da estruturação da trama dos programas como por acessibilidades periféricas tal qual o surgimento da caixa de diálogo “continuar assistindo” ao final de um episódio

²⁵ Sigla que se popularizou como abreviação do termo anglófono *Video on Demand*, descrito como “vídeo sob demanda” no Brasil.

e a passagem automática para o episódio seguinte, caso não haja uma recusa ativa do espectador, como opção padrão de boa parte das plataformas disponíveis.

Análises dos números relacionados ao *streaming* nos últimos anos confirmam o impacto da tecnologia no Brasil e no mundo, em especial com relação ao audiovisual e à ficção seriada. Na publicação anual realizada pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel), divulgada em agosto de 2022, Pablo Julio Pohlhammer e Ezequiel Rivero (2022) constata o impacto das plataformas de *streaming* tanto no que diz respeito aos novos hábitos de recepção pela audiência quanto às diferentes possibilidades de esquemas e estratégias narrativas das ficções seriadas realizadas para este meio. O tema do ano, apresentado pela publicação, aborda as transformações na serialidade televisiva e seu impacto nos formatos de ficção televisiva ibero-americana em tempos de *streaming*. Nesse sentido, o grupo busca compreender como a produção, a distribuição e o consumo da ficção seriada relacionada ao *streaming* “[...] têm impactado, transformando a serialidade tanto em seus aspectos formais como em seu tratamento estético, temáticas e narrativas”²⁶ (Pohlhammer e Rivero, 2022, p. 41).

Para uma ilustração desse cenário, além do impacto qualitativo, também é destacada a estreia de 156 produções locais deste segmento, em 21 plataformas, dentre os países participantes do levantamento realizado pelo Obitel no ano de 2021, como se pode observar na Tabela 1.

Tabela 1. Número de títulos de ficção seriada lançados por cada país em plataformas durante 2021²⁷

Plataforma	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
Netflix	1	2			11	4	8	1	1			28
Prime Video	2	12	1		10 (1)	1	2		(1)			28 (2)
HBO Max	2		2	1	4 (1)				(1)			9 (2)
Disney+	1	2			1							4
Movistar	1				9			7				17
Globoplay		33										33
ATRESplayer					10							10
América TV Go								5				5
Flow	5											5
OPTO									3			3
RTP Play									3			3

²⁶ Original em espanhol. Tradução livre: “[...] ha impactado transformando la serialidad tanto en sus aspectos formales como en el tratamiento estético, temáticas y narrativas”.

²⁷ As coproduções que incluem o país estão entre parênteses.

Box Brasil Play		2										2
Blim						1						1
Caracol Play			1									1
Claro						1						1
Filmin				1								1
Flooxer				1								1
Latina.Pe												1
Mitele Plus				1								1
Star+	1											1
TNT				1								1
Total	13	51	3	2	49 (2)	5	12	14	7 (2)			156 (4)

Fonte: Pohlhammer e Rivero (2022, p. 34)²⁸

Dentre as empresas que comercializam VoD, apontadas no levantamento ilustrado pela Tabela 1, o Grupo Globo (por meio da plataforma Globoplay) destaca-se com o maior número de títulos produzidos (33) na região durante o ano de 2021, superando grandes plataformas do setor como Amazon Prime Video (30) e Netflix (28). No comparativo com a programação da televisão aberta no Brasil, o Grupo Globo produziu 14 títulos de ficção seriada (sendo oito deles também disponibilizados como VoD), representando um desequilíbrio na quantidade de títulos ofertados entre os dois meios e uma predileção da empresa pelo *streaming* com relação à diversidade de seus investimentos de produção. De maneira geral, o ano de 2021 foi um período de destaque para o meio do *streaming* no mercado nacional. Dentre as causas apontadas para tanto, estão o aumento da demanda no setor gerado pelas restrições cotidianas impostas pela pandemia de covid-19, assim como a entrada de novas plataformas no país, como a HBO Max e a Star+, que acirraram a competição, principalmente, com Globoplay, Netflix e Disney+, conforme análise de Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Maria Amélia Paiva Abrão (2022).

Embora a TV aberta tenha permanecido como líder dos índices de audiência²⁹ no mercado audiovisual nacional, a internet amplia seu alcance no que tange ao índice de penetração dos meios³⁰ no país, alcançando 87,7% dos consumidores —

²⁸ Tabela criada pelo autor a partir dos dados apresentados por Pohlhammer e Rivero (2022, p. 34), coletados pelo Obitel.

²⁹ A audiência domiciliar total da TV aberta marcou 21,4 pontos em 2021, apresentando uma queda de 1,9 pontos com relação ao ano de 2020 (quando marcou 23,3 pontos), confirmando uma tendência de redução gradativa nos últimos anos, conforme observado por Lopes e Abrão (2022, p. 76) a partir dos índices fornecidos pela empresa Kantar IBOPE Media.

³⁰ O índice de penetração dos meios diz respeito à quantidade (percentual ou número absoluto) de pessoas ou domicílios que são atingidos por qualquer meio ou veículo.

frente a 87,2% no ano de 2020 —, consolidando-se como o meio mais popular entre os brasileiros. Por sua vez, a TV aberta teve uma queda de 5,2% na medição do mesmo índice, passando a atingir 80% dos consumidores no ano de 2021, frente aos 85,2% atingidos no ano de 2020. O cinema foi o meio mais impactado no período de registro, apresentando uma queda abrupta de 13%, ao comparar-se o índice de 15,4% atingido em 2020 com o índice de 2,4% aferido em 2021. Infere-se que esta queda vertiginosa guarda relação direta, em especial, com as medidas de isolamento social e as demais restrições decorrentes da pandemia de covid-19, tendo em vista a desproporção com que se manifesta no período quando comparada com a série histórica relacionada ao cinema nos índices de penetração. Na Tabela 2, pode-se observar o índice de penetração dos meios, em solo nacional, aferidos nos anos de 2020 e 2021.

Tabela 2. Índice de penetração dos meios em 2020 e 2021 no Brasil

Meios	2020	2021
Internet	87,2%	87,7%
Mídia extensiva	83,7%	84,5%
TV Aberta	85,2%	80,0%
Rádio	57,2%	41,9%
TV Paga	34,9%	34,3%
Revistas	8,7%	6,2%
Jornais	11,0%	5,2%
Cinema	15,4%	2,4%

Fonte: Lopes e Abrão (2022, p. 77)³¹

No mercado do *streaming* brasileiro em 2021, constam 92 plataformas de VoD, conforme levantamento apresentado por Lopes e Abrão (2022), exibido no Quadro 1. Como já mencionado, dois novos *players* ingressam no mercado nacional, as plataformas HBO Max e Star+. Além disso, as assinaturas de *streaming* apresentam um crescimento de 8% no ano de 2021, no comparativo com ano de 2020, e dois em cada três assinantes contratam mais de um dos serviços ofertados no país.

³¹ Tabela criada pelo autor a partir dos dados apresentados por Lopes e Abraão (2022, p. 77), fornecidos por Kantar IBOPE Media: Target Group Index.

Quadro 1. Serviços de VoD disponíveis no Brasil

Tipos	Plataformas
VoD vinculado a cadeias de TV aberta (5)	Globoplay (da Globo), SBT Vídeos (do SBT), Play Plus (da Record), EBC Play (da TV Brasil) e Sara Play (da TV Gênese)
VoD vinculado a cadeias de TV paga (31)	AXN, Sony Channel, NOW NET e Claro, WatchESPN, Discovery Kids Plus, Canais Globo, Gloob Play, Box Brazil Play, Fox Play, TNT Go, TCM Play, HBO Go ³² , Cartoon Network, Rá Tim Bum Play, A&E Play, EI Plus, FishTV, History Play, Tamanduá TV, Artel Play, Premiere, SKY Play, Telecine Play, Canal A&E Brasil (YouTube), Canal Lifetime Brasil (YouTube), CineBrasil Já, Combate Play, Noggin, Pluto TV, Directv GO e Paramount+
VoD vinculado a empresas de telecomunicações (8)	Claro Video, Apple TV+, Oi Play, Vivo Play, VID+ (AlgarTelecom), Brisa Play (Brisa Net) e Now Online (Claro)
VoD sem vínculo com cadeias de TV (48)	Afrolix, Prime Video, Babidiboo.Tv, Pluto TV, Crackle, Crunchyroll, Enter Play, Google Play, HBO Max, LibreFlix, Looke, Microsoft Movie e TV, Mubi, My French Filme Festival, NBA TV, Netflix, Oldflix, Smart VoD, Univer, Vevo, Videocamp, Vimeo, YouTube, O2 Play, Sot.TV. Dazn, Estadio TNT Sports, À La Carte, Apple TV+, Box Brasil Play, Vix Filmes e TV, UolPlay, Crunchy, Roll, Inff Online, Filme Filme, Samsung TV Plus, Supo Mungan Plus, Disney+, Quibi, SPCine Play, Netmovies, Vix Cine TV, StarzPlay (Lionsgate), Kinopop, Darkflix, Cinema Virtual, STAR+ e SescDigital
Total	92

Fonte: Lopes e Abrão (2022, p. 79)³³

Produtoras independentes brasileiras realizam 28 obras de ficção seriada produzidas (ou coproduzidas) para o *streaming* no ano de 2021, o que representa um aumento de 21,7% com relação ao ano anterior. Por sua vez, no que tange à ficção nacional de estreia na televisão entre os anos de 2017 a 2021, a produção de séries apresenta um crescimento no comparativo com a produção das telenovelas, gênero televisivo mais tradicional no país. Esse dado, que pode ser observado na Tabela 3, reforça a percepção de que as séries, como gênero televisivo, ocupam um patamar de destaque na cultura nacional no presente momento, mesmo em um meio de distribuição mais convencional do que a internet, como a televisão.

³² A HBO Go foi descontinuada em junho de 2021, quando foi lançada a HBO Max.

³³ Quadro criado pelo autor a partir dos dados apresentados por Lopes e Abrão (2022, p. 79), coletados pelo Obitel Brasil.

Tabela 3. Formatos da ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio

Formato	Títulos					Horas				
	2017	2018	2019	2020	2021	2017	2018	2019	2020	2021
Telenovela	15	15	15	6	7	1225:15	1193:25	1075:00	339:35	366:40
Séries	10	18	18	9	9	74:40	102:50	85:00	34:10	50:45
Minisséries	2	4	5	1	1	19:20	12:55	20:25	7:45	1:05
Sitcom	0	0	1	2	0	0:00	0:00	0:45	1:40	0:00
Unitário	1	1	0	0	0	2:10	2:25	0:00	0:00	0:00
Docudrama	0	0	0	0	0	0:00	0:00	0:00	0:00	0:00
Outros	3	5	6	5	0	113:25	119:40	118:15	32:55	0:00

Fonte: Lopes e Abrão (2022, p. 85)³⁴

Ainda, no que tange aos dados do ano de 2021 em solo nacional, verifica-se que 43% dos usuários de internet pagam por serviços de *streaming*, uma proporção alta no comparativo com os demais países. No ranking global dos usuários de internet, o Brasil se destaca como o segundo país que mais subscreve a serviços de *streaming* no mundo, com uma estimativa de cerca de 22 milhões de assinantes. Com relação ao número de assinantes individuais de plataformas de *streaming*, o Brasil também ocupa a segunda posição dentre todos os países, com 64,58% de assinantes individuais em comparação a 55% na média mundial do mesmo índice. Em paralelo, apenas 35,42% da população brasileira não possui assinatura em nenhum serviço de *streaming*.

Dentre as plataformas disponíveis no país, a Netflix é assinada por 81% dos brasileiros que contratam serviços de *streaming*, enquanto o Amazon Prime Video ocupa a segunda posição, com 46%, Disney+ atinge 21% e Globoplay alcança a marca de 20%. Ainda, entre os anos de 2020 e 2021, observou-se um aumento de 50% de novas assinaturas. Esse aumento é interpretado como uma consequência do isolamento provocado pela pandemia de covid-19 por Vassallo de Lopes e Paiva Abrão (2022, p. 89), tendo em vista a busca de alternativas pelo público nacional à TV aberta, diante do aumento do tempo de permanência em seus lares no período e das limitações da grade de programação televisiva, que foi ocupada, majoritariamente, por noticiários sobre a pandemia, reprises de telenovelas e

³⁴ Tabela criada pelo autor a partir dos dados apresentados por Lopes e Abraão (2022, p. 85), coletados pelo Obitel Brasil.

realities shows. Destaca-se que 80% dos respondentes, na mesma pesquisa, afirmam não ter intenção de cancelar suas assinaturas após o período analisado.

1.5 Considerações sobre o drama seriado contemporâneo e sua poética

Em sua reflexão sobre a origem do drama seriado contemporâneo, Silva (2015) adota a ideia expressa no termo *origem* de acordo com a concepção de Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama trágico alemão*, publicada pela primeira vez em 1928. Benjamin (2013) não utiliza a noção de *origem* como *gênese*, pois não busca reconstituir em um percurso histórico linear uma data de início e fim a partir de uma determinação arbitrária. A intenção do autor para compreender a origem do drama trágico alemão é a de promover uma reflexão a respeito de um conjunto de obras analisadas que o permita identificar elementos no interior formal destes trabalhos, que os situem em um determinado arranjo na história das formas artísticas.

Nessa linha, Silva (2015) argumenta que o extrato em que o drama seriado contemporâneo emerge é na televisão a cabo estadunidense a partir do final dos anos 1990. De fato, há uma grande ocorrência de programas com modelos narrativos que guardam similaridade neste recorte e que poderiam se enquadrar no que chamamos de *drama seriado contemporâneo* — tendo em vista, inclusive, a recorrente associação do termo, na academia, a algumas séries emblemáticas pertencentes a este segmento, como *The Sopranos* (1999-2007), criada por David Chase e exibida pela HBO, *The wire* (2002-08), criada por David Simon e exibida pela HBO, *Mad men* (2007-15), criada por Matthew Weiner e exibida pelo AMC e *Breaking bad* (2009-13), criada por Vince Gilligan e exibida pelo AMC, para elencar alguns exemplos. Contudo, há outros registros esparsos em décadas e meios distintos que, argumentativamente, poderiam se enquadrar nesta classificação, como *Hill Street blues* (1981-87), criada por Michael Kozoll e Steven Bochco e exibida pela NBC, ainda no início da década de 1980 ou *Twin peaks* (1990-91 e 2017), criada por David Lynch e exibida pela ABC³⁵, com estreia em 1990, ambos na televisão aberta estadunidense.

³⁵ A terceira temporada de *Twin peaks*, realizada décadas depois das primeiras temporadas do programa, é exibida pelo canal Showtime.

Nesse sentido, é essencial a busca de uma definição para a expressão *drama seriado contemporâneo*, que estabeleça os parâmetros para essa reflexão. De partida, é importante esclarecer uma diferenciação de nomenclatura derivada dos modelos narrativos procedural e folhetinesco no que diz respeito aos termos *seriado*, *série*, *episódio* e *capítulo* relativa à pesquisa da serialidade audiovisual na área da Comunicação Social. Machado (2000), ao utilizar sugestões propostas por Renata Pallottini (2012), define que os capítulos são segmentos de um tipo de serialização que intitula de *teleológica*. Esse modelo narrativo se estabelece por poucos conflitos centrais, que são instaurados por meio de um desequilíbrio inicial. A evolução da trama tem como objetivo restabelecer o equilíbrio perdido, evento que costuma ocorrer em seus capítulos finais. Como exemplo comum deste formato, destacamos as telenovelas. Ainda segundo o autor, os episódios, por sua vez, possuem uma emissão completa e autônoma da história apresentada, sem a mesma progressão dramática compartilhada pelos capítulos. Como exemplo deste formato, apontamos os seriados procedurais. Em uma arguição similar, Silva (2015, p. 136) esclarece sua perspectiva a respeito da distinção entre os termos *episódio* e *capítulo*, a partir da filosofia do drama:

Em termos dramáticos, o folhetim é estruturado não em episódios, mas em capítulos, e essa diferença está longe de ser um mero capricho de nomenclatura. No episódio, a situação narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique. Sua natureza, portanto, é essencialmente dramática no significado adjetivo do gênero, visto que se apresenta e se resolve em uma única emissão. No capítulo, por outro lado, acompanhamos o desenrolar progressivo e gradual de tramas que não apresentam estrutura unitária em sua emissão única, tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário. Se no episódio o desfecho significa o resultado do clímax da ação dramática que supera e suplanta a trama para a emissão seguinte iniciar novo percurso, no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente. Resumindo: o episódio resolve a trama, perfazendo uma estrutura semântica unitária, e o capítulo expande a trama, amarrando para o futuro a solução dos problemas encenados.

Pallottini (2012) e Machado (2000) não distinguem os termos *série* e *seriado*, tratando-os como sinônimos. Maria Cristina Mungiolli e Christian Pelegrini (2013, p. 28, grifos dos autores), no entanto, apontam uma diferenciação importante sobre as duas nomenclaturas a partir da observação de obras seriadas mais recentes, com base em uma perspectiva histórica dos gêneros televisuais:

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

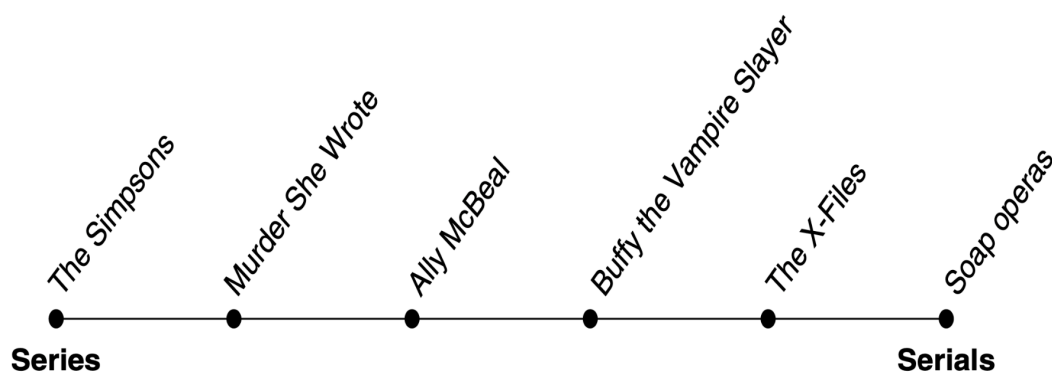
Contudo, Munglioli e Pelegrini (2013) fazem uma ressalva para a crescente hibridização desses formatos em obras atuais. Neste trabalho, como descrito anteriormente, temos utilizado a expressão *seriado* para designar narrativas de caráter procedural, que tem como marca a resolução da unidade dramática apresentada em uma emissão, de forma independente das demais. Quando não ocorre a resolução completa da unidade dramática em uma emissão e o arco narrativo se prolonga entre as demais — gerando uma relação interdependente entre os segmentos — optamos pela expressão *série*, mesmo que se trate de um modelo narrativo híbrido. Por sua vez, utilizamos a expressão *episódio* para classificar a emissão tanto de séries como de seriados, de forma genérica. Tomamos esta posição tendo em vista que, de maneira geral, ocorre o fechamento de determinados arcos da trama do programa — e o intuito de uma conclusão unitária de um segmento da história — durante o transcorrer da unidade dramática de um episódio nos dois modelos narrativos. Ainda que determinados eventos se prolonguem e intercalem episódios na trama geral da temporada ou do programa, como ocorre nas séries, é comum o desfecho de partes da história e de uma tematização unitária de um segmento da trama a cada emissão, mesmo neste modelo narrativo de matriz folhetinesca.

A partir de uma reflexão de Robin Nelson (2000) sobre o hibridismo no drama televisivo entre séries e seriados no final do século XX, as autoras Gaby Allrath, Marion Gymnich e Carola Surkamp (2005) propõem uma classificação linear entre dois extremos de um *continuum*, no qual cada um dos pólos é ocupado por um modelo narrativo puramente folhetinesco ou procedural. Entre eles, estariam situados os programas com um modelo narrativo híbrido, constituindo uma escala de (des)continuidade dos arcos da trama entre episódios e temporadas:

[...] A visão tradicional de seriado e série como opostos binários deve ser substituída por uma conceituação do seriado e da série como os extremos de um *continuum*: “A forma dominante do drama televisivo hoje é um híbrido do seriado e da série, aspirando ao formato *soap*” (Nelson, 2000, p. 111). Uma análise do grau de continuidade das narrativas televisivas serializadas deve levar em consideração fatores como se as tramas abrangentes estão restritas a apenas alguns episódios (por exemplo, muitos dos pares românticos de *Ally McBeal*), a uma temporada (por exemplo, a luta contra algum arch-inimigo em particular em *Buffy the Vampire Slayer*) ou se transcendem a temporada (por exemplo, *The X-Files*)³⁶ (Allrath, Gymnich e Surkamp, 2005, p. 6, grifos nossos).

A visualização do modelo proposto por Allrath, Gymnich e Surkamp permite observar a classificação das autoras a respeito da posição de alguns programas analisados e agrupados em seu *continuum* conforme os tipos de continuidade entre seus arcos narrativos, conforme ilustrado pela Figura 5:

Figura 5. O *continuum* entre seriados e séries³⁷



Fonte: Allrath, Gymnich e Surkamp (2005, p. 6).

Em contrapartida, Silva (2015) defende que o drama seriado contemporâneo realiza uma síntese entre os modelos procedurais e folhetinescos, tornando-se um híbrido narrativo complexo. Entendemos que esse é um diagnóstico mais adequado da estruturação narrativa de programas atuais, como fundamentado na utilização do termo *episódio* para definição do sintagma televisivo de séries e seriados neste

³⁶ Original em inglês. Tradução livre: “the traditional view of series and serial as binary opposites should be replaced by a conceptualization of the series and the serial as the extremes of a continuum: ‘The dominant form of TV drama today is a hybrid of the series and the serial, aspiring to the soap form’ (Nelson 2000: 111). An analysis of the degree of continuity of serialized TV narratives has to take into consideration such factors as whether overarching storylines are restricted to just a few episodes (for example many of *Ally McBeal*’s love affairs), to one season (for example the fight against one particular arch-enemy in *Buffy the Vampire Slayer*) or whether they transcend the season (for example *The X-Files*)”.

³⁷ À esquerda da escala, situa-se o modelo narrativo procedural dos seriados (*series*) e, à direita da escala, o modelo narrativo folhetinesco das séries (*serials*).

trabalho. Em sua visão, estes programas não estariam situados em um dos espectros de um *continuum*, pois oferecem uma experiência narrativa singular que não seria passível de quantificação em um escala entre os registros procedural e folhetinesco:

O argumento que estamos defendendo aqui, no entanto, é o de que o drama seriado contemporâneo não está em nenhum ponto desse *continuum*, mas em uma linha paralela que é, precisamente, o ponto abstrato em que os dois extremos desse *continuum* se encontram. Esse drama contemporâneo de que estamos falando ao mesmo tempo supera e unifica as experiências episódicas e folhetinescas, numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retêm em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto. Ao não fazer nem uma coisa nem outra, o drama seriado contemporâneo faz as duas, escrevendo a sua história como um momento singular da narrativa dramática e do gênero televisivo. É de sua origem, portanto, que vamos tratar agora. (Silva, 2015, p. 137)

Estabelecidos os pontos a respeito da diferença entre os modelos narrativos que utilizam a serialização, impende retornarmos à definição do termo *drama seriado contemporâneo*, com a finalidade de elaborar uma reflexão sobre sua *poética*. Na concepção de Silva (2015, p. 139), a definição mais adequada para o drama seriado contemporâneo seria:

Uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. Ao fazer isso, evitam a primeira impressão, a visão espetacularizada e mediatizante do mundo a que os meios de comunicação se arvoram o direito de representar. Dessa forma, colocam em xeque, na própria forma dramática utilizada, o estatuto da verdade como elemento factual passível de ser apreendido objetivamente, típico dos discursos totalizantes tão comuns ao mundo pós-11 de setembro, com sua recusa ao multiculturalismo como política em relação à alteridade.

Na visão do autor, a instabilidade operada pela estratégia narrativa da trama desses programas — que mobiliza o espectador a uma reconstrução constante de suas percepções a respeito da fábula e das personagens, no decorrer da ação dramática — coloca em cheque uma constatação mais imediata do mundo representado. Dessa forma, essa articulação narrativa afasta o maniqueísmo e a ideia totalizante ou mítica relacionadas ao universo ficcional, propondo uma dramaturgia que abriga nuances e ambiguidades de toda ordem. Realiza isto ao

apresentar uma imbricada configuração da fábula a partir da unidade dramática de cada episódio e ao desanuviá-la e reconfigurá-la novamente, durante o transcorrer do tempo diegético, por meio do prolongamento e do desdobramento dos eventos narrativos estabelecidos.

Efetivamente, compreendemos que há uma singularidade narrativa característica do drama seriado contemporâneo. Suas obras são compostas por um modelo de ficcionalização que utiliza a longa duração, formada pela trama geral do programa, para a criação de um efeito de recepção que potencializa elementos constituintes clássicos do drama, assentes na acepção aristotélica, como a reviravolta, o clímax ou a multidimensionalidade das personagens. Esse atributo implica em uma pujante verossimilhança da história, pois mimetiza um fluxo dramático no desdobramento dos eventos diegéticos a partir de uma estruturação narrativa audiovisual mais próxima da percepção humana a respeito dos acontecimentos da própria vida, em uma jornada incessante de ascensão e queda que tende a transcender dezenas de horas de ficcionalização distribuídas ao longo dos anos nos quais transcorre a ação do universo representado.

CAPÍTULO II

2. ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Neste trabalho, desenvolvemos uma metodologia de análise voltada para obras audiovisuais do drama seriado contemporâneo a partir de suas características narrativas. A finalidade deste tipo de análise é identificar como as marcas narrativas observadas manifestam-se e são articuladas na composição da história diegética de seus programas. Por meio de uma abordagem empírica, damos enfoque às séries brasileiras realizadas diretamente para o *streaming*, selecionando um programa do segmento como objeto-modelo da investigação. Dessa forma, examinamos um grupo de elementos e de estratégias narrativas que permita categorizar determinados padrões de estruturação da trama analisada com o objetivo de refletir a respeito de uma *poética* de sua serialidade audiovisual.

Para tanto, orientamos nossas escolhas procedimentais a partir de paradigmas e modelos epistemológicos do campo da Comunicação Social e da filosofia do drama, com ênfase no estudo da narrativa e da linguagem audiovisual. Com base neste aporte teórico, estabelecemos nossas questões de horizonte e desenvolvemos uma metodologia híbrida para a realização deste projeto por intermédio de um conjunto de procedimentos. Buscamos uma síntese da perspectiva de seus autores e dos elementos narrativos a serem avaliados, adequando-os à pesquisa sobre as ficções seriadas realizadas a partir das últimas décadas do século XX. Procuramos atualizar o modelo de análise do setor, dando enfoque à observação das marcas e dos esquemas narrativos que costumam compor as séries de ficção da atualidade, elaborando uma metodologia dedicada ao nicho e às suas especificidades narratológicas.

2.1 Modelos epistemológicos

Como modelos epistemológicos de referência para a realização desta pesquisa, damos início à orientação de nosso arcabouço teórico a partir da visada de Aristóteles (2017) e do desenvolvimento da *poética* como um dos pilares da

narratologia nos estudos da filosofia do drama. Utilizamos as definições do autor a respeito dos elementos que compõem o drama — em especial no que concerne ao enredo e à caracterização de personagens —, assim como suas reflexões sobre as possibilidades de articulação e composição da trama ficcional com a finalidade de gerar determinados efeitos de recepção em seus espectadores.

A partir dos conceitos do autor helênico, adentramos na obra de David Bordwell (1985) e na sua teorização sobre a narrativa fílmica. Empregamos suas reflexões a respeito da *poética* aristotélica e da tradição dos estudos sobre a narrativa no campo das artes voltada para uma abordagem de análise fílmica, observando elementos narrativos próprios à linguagem audiovisual e às dinâmicas de compreensão semântica do espectador, em especial com relação às suas observações sobre as *deixas narrativas* operacionalizadas em filmes. Na sequência, destacamos o pensamento de Edward Branigan (1992) sobre a gestão da informação em um sistema narrativo e suas possibilidades de articulação e apreensão no cinema. Recorremos à sua concepção a respeito das diferentes estratégias relacionadas à *disparidade de conhecimento* entre sujeitos e objetos em uma obra audiovisual de ficção.

Por fim, refletimos sobre as conceituações de Jason Mittell (2015) e sobre a sua formulação de uma tese a respeito da complexidade televisiva em séries realizadas a partir da década de 1980. Utilizamos a perspectiva do autor a respeito da composição das histórias contemporâneas a partir de uma série de arcos narrativos que se emaranham na trama geral das ficções seriadas atuais, constituindo o que classificou como uma *estrutura narrativa complexa*.

2.1.1 Aristóteles e a poética

Aristóteles (2017) é um dos primeiros autores que se tem registro a estudar e ensinar, ainda no século V a.C., sobre o tipo de texto que convencionou chamar de *poema mimético-dramático* — dando origem ao termo “drama” e suas derivações, como em “dramaturgia”. Para o autor, este tipo de obra diferenciava-se das demais formas narrativas por efetuar a *mimese*³⁸ (um ato de imitação ou de representação

³⁸ Ponderamos que a ideia de *mimese*, ou de *encenação*, permanece como característica narrativa cerne da ficção seriada no audiovisual, justificando um escrutínio de seus elementos constituintes por meio da matriz aristotélica como ponto de partida da concepção de uma estratégia metodológica para este trabalho.

cênica) de forma particular às demais produções da época, no que compete aos seus *objetos*, *meios* e *modos* de construção.

Conforme a nomenclatura e a perspectiva do autor, os *objetos* de construção da mimese dizem respeito às personagens interpretadas em ação, sejam elas de índole elevada (trágicas) ou rasteira (cômicas). A tragédia diferenciava-se da comédia, portanto, pelos *objetos* representados na obra. Por sua vez, os *meios* correspondem à maneira como a fábula é contada por meio de um conjunto de elementos categorizados pelo autor. Ou seja, por intermédio de quais componentes a imitação é realizada, como, por exemplo: a partir de diálogos, da trilha musical e dos efeitos sonoros. Finalmente, os *modos* caracterizam uma espécie de acordo tácito-narrativo entre quem conta e quem escuta a história. Segundo o autor, é possível contar de *modos* diferentes uma história com os mesmos *objetos* e os mesmos *meios* de três maneiras distintas: (i) com um narrador extradiegético, que está fora do acontecimento narrado, como em uma epopeia; (ii) com um narrador intradiegético, quando toma a forma de uma personagem e fala; (iii) com um modo de narração misto, alternando as duas classificações anteriores.

De acordo com Pierre Corneille (2007), a tragédia é o tipo de poema mimético-dramático mais elevado e de maior potência na perspectiva aristotélica. Constitui-se de seis partes intrínsecas (ou subdivisões) na categorização de Aristóteles: (i) o *enredo*, (ii) os *caracteres* e (iii) o *pensamento*, características relacionadas aos *objetos*; (iv) a *elocução* e (v) a *melopeia*, características relacionadas aos *meios*; e (vi) o *espetáculo*, característica relacionada aos *modos*.

O *enredo* diz respeito à ordem com que são organizados os eventos da fábula por meio da composição do dramaturgo, conforme resume Paulo Pinheiro (2017, p. 37): “O ato poético criativo de pôr em conjunto (com-por) os feitos que, uma vez mimetizados, constituem o enredo ou o mito representado”. Os *caracteres* e o *pensamento* referem-se às personagens de maneira direta, podendo ser associados à índole e às falas das figuras representadas, respectivamente. Por sua vez, a *elocução* simboliza a forma como o texto trágico é enunciado (seu ritmo e sua métrica, por exemplo), enquanto a *melopeia* engloba o conjunto dos princípios e regras que orientam a composição musical (como o canto e a melodia). Por último, o *espetáculo* seria uma espécie de conjunto de todos os recursos audiovisuais que formam a encenação e o modo de representar.

Além de categorizar os elementos que observa nas tragédias, o autor compreende que cada momento dramático retratado em uma peça trágica é idealmente ordenado de maneira a compor uma história capaz de conduzir a emoção do público³⁹. Busca-se a ordenação de um enredo que conduza a personagem protagonista por uma série de peripécias até uma grande reviravolta que gere pavor e compaixão aos olhos do espectador⁴⁰. Dessa forma, consolida-se o efeito pedagógico dos eventos interpretados em cena por meio das emoções coletivas despertadas na plateia graças à catarse da ação dramática. É em virtude desse caráter universal obtido a partir da mimese de um evento e da reflexão a respeito dos seus desdobramentos na fábula que Aristóteles (2017, p. 97) considera as artes miméticas mais relevantes do que o próprio relato histórico:

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.

Na visão do autor, as tragédias possuem importância social pela sua potência formadora capaz de cativar os espectadores por meio da empatia e do afeto despertados pelas emoções estimuladas em cena. Ainda, possibilitam a reflexão a respeito de temas sensíveis e o raciocínio filosófico a partir da apresentação de um exemplo prático e relacionável ao grande público. Com a utilização de um modelo de análise *poética*, pretende-se identificar os diferentes segmentos de uma narrativa e interpretar inferências coerentes a respeito do seu subtexto histórico e social. É claro que, com a continuidade do teatro, várias experimentações apropriam-se da visão aristotélica e tomam nova forma. Fosse para copiar determinadas dinâmicas, para transgredir pontos específicos ou mesmo para atuar em oposição e refutar seus fundamentos. Em qualquer cenário, essa ontologia constituinte norteou a compreensão da dramaturgia até então e foi seu ponto de partida para todo tipo de experimentação posterior. É por essa razão que direcionar o olhar para a matriz *poética* e para a teoria clássica é uma forma de tensionar novamente esses conceitos, observá-los diante de uma lente contemporânea e, com sorte,

³⁹ É dessa ideia de Aristóteles (2017) que deriva-se o conceito de *estratégia inferencial* do realizador da obra, adotada neste trabalho.

⁴⁰ Esses efeitos pretendidos com relação ao público são conceituados como *efeitos de recepção* no contexto da Comunicação Social.

compreender com maior nitidez os pilares fundadores e a potência formadora do drama e da ficção.

Sendo assim, destacamos alguns pontos deste modelo epistemológico que servem como base para construção da metodologia de análise deste trabalho. Nossa investigação dá enfoque a uma observação do *enredo* da ficção seriada selecionada, buscando compreender a estratégia inferencial que constitui a organização dos eventos da fábula na composição dos episódios do programa estudado. Também são avaliados o desenvolvimento e a função narrativa das personagens por meio de características análogas aos *caracteres* e ao *pensamento*, estabelecidas por Aristóteles (2017) e adequadas à sua representação por meio da linguagem audiovisual. Entendemos que esses são os pontos centrais elaborados pelo autor que auxiliam na investigação sobre a estrutura narrativa da ficção seriada a ser analisada, permitindo uma comparação dos mesmos elementos em outras séries e auxiliando a compreender o fenômeno narrativo relacionado às obras hodiernas.

2.1.2 Bordwell e a narrativa fílmica

David Bordwell (1985) compreende o estudo da narrativa como um processo relacionado à atividade de selecionar, organizar e renderizar a matéria prima de uma história com a finalidade de obter efeitos específicos vinculados às dimensões do tempo, a partir da perspectiva de um observador. Na leitura do autor, a perspectiva⁴¹ — entendida aqui como uma determinada angulação de observação de um evento — é o elemento central e mais elaborado da tradição mimética de narração, desenvolvida por Aristóteles em sua conceituação da *poética*. Bordwell (1985, p. 7) destaca a relevância da ideia de “perspectiva” na cultura ocidental e sua influência com relação ao desuso da linguagem escrita na representação figurativa no campo das artes:

A eventual eliminação da linguagem escrita na pintura ocidental pode ser associada ao maior papel mimético atribuído à representação figurativa. E o teatro pós-renascentista revela o emprego contínuo da perspectiva como a

⁴¹ Palavra que tem origem no termo italiano *prospettiva*, cujo significado remete à ideia de “olhar através de”.

chave para a construção de uma orientação ideal do espectador em direção a uma história encenada.⁴²

Ao refletir a respeito da linguagem audiovisual, o autor destaca o trabalho de Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1954) — em seu texto monográfico de 1926, *Film Technique* — como a formulação mais explícita ao abordar a perspectiva no cinema a partir da ideia da lente da câmera ser compreendida como um ente que representa os olhos de um observador implícito na narrativa fílmica. Bordwell (1985), por sua vez, refuta a ideia da câmera e do microfone como entes antropomórficos, pois compreende que o universo ficcional existe em função da forma como é narrado, e não a partir do enquadramento (ou focalização da perspectiva) de uma ação preexistente, como ocorre na observação de um evento na realidade empírica.

Por sua vez, ao refletir a respeito da matriz *diegética* das teorias da narração, recapitula a origem platônica de sua conceituação e aponta sua relevância para a elaboração dos estudos sobre a narrativa na literatura a partir da organização dos elementos constituintes da história por meio da verbalização e de uma estruturação linguística. Dentro das teorias do cinema, o autor rememora os formalistas russos e salienta a reflexão de Yuri Tynianov (1981) ao comparar o plano de um filme a uma sentença textual que compõe uma narrativa em prosa, assim como ao associar outros conceitos oriundos da literatura — tais quais epítetos, símiles e metáforas — na narrativa fílmica. Também destaca o trabalho de Boris Eichenbaum (1981) ao apontar possíveis analogias entre a linguagem cinematográfica e a sintaxe textual, conectando os planos audiovisuais a frases e sentenças, exercício que influencia o trabalho de teóricos como Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kuleshov e do próprio Pudovkin.

Bordwell (1985) ainda aponta a discordância entre o pensamento de autores de referência na mesma matriz da *diegese* nos estudos da narrativa, como Mikhail Bakhtin e Colin MacCabe. Bakhtin (2008) entende que a narrativa é um sistema complexo com nuances semânticas que não podem ser reduzidas pelas propriedades superficiais de um texto, refutando a ideia de que determinadas marcas textuais permitam uma interpretação analítica objetiva e fechada de uma obra literária, em contraste à concepção de seu predecessor, MacCabe (1974).

⁴² Original em inglês. Tradução livre: “The eventual elimination of written language from Western painting can be traced to the greater mimetic role assigned to figurative representation. And the post-Renaissance theater reveals the continuous employment of perspective as the key to the construction of an ideal viewer’s orientation toward an enacted story”.

Diante dessa reflexão, Bordwell (1985, p. 20) se aproxima da ideia de Bakhtin e argumenta que todos os materiais no cinema possuem uma função narrativa, “não apenas a câmera, mas a fala, o gesto, a linguagem escrita, a música, a cor, os processos ópticos, a iluminação, o figurino e, até mesmo, o espaço e o som fora de quadro”⁴³. Na sua visão, com relação à narrativa no cinema, parece mais coerente a ideia de uma espécie de alternância dinâmica entre os elementos que compõem a imagem e o som na construção de significado da história — com um peso narrativo semelhante entre eles — do que a constituição de uma metalinguagem monolítica utilizada para a interpretação narrativa. Nesse sentido, o autor parece esboçar uma crítica à abordagem semiótica no âmbito cinematográfico. Posição que é confirmada por Bordwell (2008) em outra passagem, ao explicar o seu próprio viés de análise a partir de uma matriz *cognitivista*, como elucidamos à frente.

Bordwell (1985) também analisa a problemática da enunciação no cinema a partir da perspectiva de matriz *diegética*, comentando o trabalho de autores como Christian Metz. Para Metz (1983), a enunciação no cinema é feita pelas intenções do realizador por meio das influências implícitas que coloca no discurso da história da obra direcionado ao espectador. Contudo, Bordwell (1985) segue apontando a dificuldade de encontrar parâmetros objetivos dentro de uma perspectiva *diegética* que consigam abarcar as nuances interpretativas possíveis da linguagem audiovisual a partir de todos os elementos complexos que constituem a sua manifestação por meio das operações da imagem e do som no cinema. Dessa forma, o autor valoriza a abordagem *poética* como instrumento analítico do cinema em comparação à perspectiva *diegética*, apontando aquela como uma matriz mais alinhada às propriedades da linguagem audiovisual:

Como os fundamentos de uma teoria linguística da representação cinematográfica não foram firmemente estabelecidos, os críticos adotaram hábitos que lembram tendências da tradição mimética. A falta de uma teoria clara da enunciação leva a uma detecção intuitiva e ad hoc dos *discursos*. O trabalho de câmera e a edição, as duas técnicas privilegiadas pelo modelo do observador-invisível, tornam-se as principais bases da enunciação,

⁴³ Original em inglês. Tradução livre: “(...) not only the camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound”.

desde que certas aplicações delas apresentem marcas fortes⁴⁴ (Bordwell, 1985, p. 24, grifo do autor).

O autor afirma que, em um filme, faltam equivalentes para os mais básicos aspectos da atividade verbal e sugere que se deixe de lado a enunciação como parâmetro para a análise fílmica. Dessa forma, defende uma teoria da narração para o cinema que não se incline para o que considera uma vaga ou atomística analogia sobre sistemas representacionais, estabelecidos na tradição *diegética*. Para definir sua abordagem, Bordwell (1985) compreende que, em essência, um filme apresenta certas *deixas narrativas* — que poderíamos chamar de “pistas” — para que o espectador execute uma variedade definível de *operações* a partir delas. Assim, o autor reflete sobre as condições formais necessárias para a compreensão narrativa de um filme a partir da observação das deixas narrativas da história diegética e das operações que estas demandam da audiência.

Nesse recorte de análise, estabelece seu enfoque com base em aspectos relacionados à percepção e à cognição do espectador no ato de se assistir a um filme. Por essa razão, Bordwell (1985) refere-se à sua abordagem como *perceptiva-cognitiva* e enfatiza que, neste enfoque de investigação, deixa de lado características afetivas relacionadas à fruição da obra. Não por desconsiderar a relevância das características afetivas, mas por direcionar sua lente de análise à questão de como um espectador organiza a história e o seu universo diegético em sua mente durante a experiência espectral. O autor esclarece que a matriz epistemológica de sua proposta de abordagem deriva da teoria cognitivista da atividade psíquica, desenvolvida a partir do trabalho do matemático, médico e físico alemão Hermann von Helmholtz a respeito da percepção visual, ainda no século XIX.

Bordwell (2008) fundamenta que a sua perspectiva, em uma análise narrativa, está calcada na observação das inferências sugeridas ao espectador a partir de uma gama limitada de informações apresentadas em cada trecho de um filme. Dessa forma, o autor esclarece que há diferença entre a sua proposição e a abordagem semiótica, que busca compreender uma codificação comum para elaboração de

⁴⁴ Original em inglês. Tradução livre: “Because the foundations for a linguistic theory of cinematic representation have not been firmly laid, critics have slipped into habits that recall tendencies of the mimetic tradition. The lack of a clear theory of enunciation leads to an intuitive, ad hoc spotting of *discours*. Camera work and editing, the two techniques privileged by the invisible-observer model, become the principal bases of enunciation, with the proviso that certain applications of them show strong marks”

sentido em um sistema narrativo. Em sua visão, o paradigma cognitivista não busca uma categorização de códigos como um sistema arbitrário de alternativas, mas sim a compreensão de como ocorre a elaboração, em certa medida, de um sentido comum a partir da formação de hipóteses por parte do espectador diante das informações apresentadas em cena e da estratégia inferencial inscrita na obra no transcorrer dos seus eventos diegéticos. Para ilustrar a dinâmica proposta, Bordwell (2008, p. 136) contrasta os dois paradigmas e utiliza um exemplo didático que ilustra sua sistemática diante dessa comparação:

A atual tendência “cognitivista” nos estudos cinematográficos voltou ao ponto de partida de Metz, perguntando: O que permite que os filmes — particularmente os filmes narrativos — sejam compreendidos? Mas as hipóteses propostas recentemente diferem radicalmente daquelas envolvidas na pesquisa semiótica. O paradigma cognitivista emergente sugere que é improvável que os espectadores apliquem um conjunto de “códigos” a um filme para entendê-lo. Em vez disso, os espectadores participam de um processo complexo de elaboração ativa do que o filme apresenta. Eles “vão além da informação fornecida”, na frase de Jerome Bruner. Isso não implica que a compreensão do filme de cada espectador se torne completamente única, pois vários padrões de elaboração são compartilhados por muitos espectadores.

Por exemplo, você está dirigindo na estrada. Você vê um carro com um pneu furado; um homem está começando a abrir o porta-malas do carro. Sem qualquer deliberação consciente, você espera que ele seja o motorista e que ele tire uma ferramenta ou um pneu sobressalente ou ambos. Como somos capazes de compreender uma ação tão prosaica ainda é, em grande parte, um mistério, mas parece improvável que isso aconteça em virtude de um código.⁴⁵

Acreditamos que a identificação de um determinado conjunto das deixas narrativas em uma obra audiovisual de longa duração, como as séries, auxilie a compreender a estratégia inferencial pretendida pela estruturação de sua história no transcorrer dos episódios e temporadas examinados. Por meio delas, pode-se perceber uma composição mais procedural ou folhetinesca dos desdobramentos dos

⁴⁵ Original em inglês. Tradução livre: “The current ‘cognitivist’ trend in film studies has gone back to Metz’s point of departure, asking, What enables films — particularly narrative films — to be understood? But the hypotheses that have been proposed recently differ sharply from those involved in semiotic research. The emerging cognitivist paradigm suggests that it’s unlikely that spectators apply a set of ‘codes’ to a film in order to make sense of it. Rather, spectators participate in a complex process of actively elaborating what the film sets forth. They ‘go beyond the information given,’ in Jerome Bruner’s phrase. This doesn’t entail that each spectator’s understanding of the film becomes utterly unique, for several patterns of elaboration are shared by many spectators. For example, you are driving down the highway. You spot a car with a flat tire; a man is just opening up the car’s trunk. Wholly without conscious deliberation, you expect that he is the driver, and that he will draw out a tool or a spare tire or both. How we’re able to grasp such a prosaic action is still largely a mystery, but it seems unlikely that it happens by virtue of a code”.

eventos na trama, além de hibridismos entre os dois modelos e outras articulações possíveis da ação dramática. Dessa maneira, utilizamos o conceito de Bordwell (1985) a respeito das *deixas narrativas* em uma obra audiovisual para constituição de nossa metodologia de análise. Por meio da identificação de algumas das principais deixas inscritas na trama, pretendemos observar as operações de cognição e percepção propostas ao espectador a partir da estratégia inferencial apresentada na composição da história diegética da ficção seriada analisada. Por consequência, buscamos compreender a forma como o universo ficcional da obra analisada é apresentado e narrado com a utilização desses pontos de conexão e organização da fábula, permitindo uma comparação entre obras distintas a fim de interpretar divergências e convergências em sua *poética*. Entendemos que as *deixas narrativas*, que atuam como elementos de ligação na estrutura da história, são marcas que auxiliam a compreender o nível de complexidade narrativa elaborado no *corpus* de pesquisa, assim como as diferentes operações demandadas ao espectador para compreensão de sua fábula.

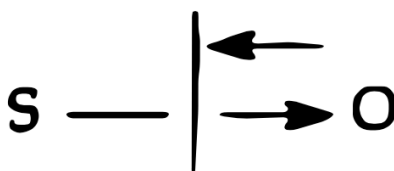
2.1.3 Branigan e a disparidade cognitiva

Edward Branigan (1992) destaca dois conceitos fundamentais para uma análise narrativa que permita adequar os elementos de uma linguagem cinematográfica: a compreensão de *como* um evento é apresentado ao espectador; e de *o que* é apresentado nesse evento, em termos informacionais que permitam ser referenciados e discutidos pela audiência. Nesse sistema, a partir de uma perspectiva também oriunda da psicologia cognitivista, o autor aponta que *como* e *o que* representam dois tipos distintos de conhecimento: o conhecimento procedural e o conhecimento declaratório (ou postulativo). O primeiro está relacionado ao comportamento de seguir um conjunto de instruções ou regras com a finalidade de alcançar um resultado. O segundo pressupõe um esquema procedimental para sua apreensão e é passível de uma aferição “verdadeira ou falsa”, diferentemente do anterior. Na visão do autor, ao assistir a um filme, o espectador adquire e exercita habilidades relacionadas à gestão de sua experiência de fruição ao mesmo tempo que descobre o que é revelado informacionalmente no desenvolvimento da história diegética. Dessa forma, o estudo da narrativa fílmica aborda a observação das habilidades e procedimentos aplicados a fim de compreender os eventos narrativos

apresentados na obra, em um caráter misto entre *como* e *o que* é desvelado pela trama.

O autor aponta uma correlação entre três parâmetros que, em sua visão, constituem a circunstância geradora mais elementar de uma narrativa: um *sujeito* em relação *assimétrica* com um *objeto*. Sendo que, o *sujeito* em questão pode ser interpretado como: uma personagem, o narrador, o autor, o espectador ou algum outro ente, dependendo do contexto em análise. Na Figura 6, é possível observar um esquema gráfico desenvolvido pelo autor para a representação desse sistema.

Figura 6. Representação gráfica da relação assimétrica entre sujeito e objeto



Fonte: Branigan (1992, p. 66)

Branigan (1992, p. 66) descreve o esquema gráfico ilustrado na Figura 6 da seguinte forma: “A linha vertical atua como um ‘obstáculo’ que cria uma disparidade, ou assimetria, dando ao ‘sujeito’ um acesso único ao ‘objeto’.”⁴⁶ Após apresentar alguns exemplos de distribuição assimétrica da informação em situações ficcionais do audiovisual, Branigan (1992, p. 69) resume a importância das estratégias e dos padrões narrativos criados por cineastas para desenvolver e tornar conhecido determinado *objeto*, com a finalidade de contrair e expandir a percepção do espectador a partir da intermitência na disposição das informações da fábula:

Os cineastas empregaram todas as formas acima de articular disparidades de conhecimento, e muitas outras, a fim de elaborar padrões significativos pelos quais se pode desenvolver e conhecer um “objeto”. Um dispositivo narrativo específico é apenas parcialmente definido por critérios técnicos (por exemplo, a posição da câmera); mais importante é a avaliação da arte de seu relativo “poder de expandir e contrair a percepção”. A narração é, em última análise, uma forma de tornar o conhecimento “intermitente” e, portanto, o que é descrito na figura 14 não é uma lista dos blocos de construção elementares da narração visual, mas um conjunto de

⁴⁶ Original em inglês. Tradução livre: “The vertical line acts as an ‘obstacle’ which creates a disparity, or asymmetry, giving the ‘subject’ a unique access to the ‘object’.”

possibilidades para controlar o tempo, para regular nosso acesso a um campo flutuante de informação.⁴⁷

O autor destaca especificidades da linguagem cinematográfica em conjunto com determinados esquemas narrativos na produção de sentido. Um exemplo são as posições de câmera em tomadas de ponto-de-vista ou sobre o ombro das personagens, que inferem um ângulo de observação específico da ação em cena. Nessa situação, os objetivos e ações da personagem focalizada são percebidos pelo espectador por meio do olhar da própria personagem ou da angulação em uma direção singular do evento observado. Essa representação permite gerar diferentes hierarquias de conhecimento entre a personagem que olha, o objeto que é observado e o espectador, que enxerga apenas um eixo do desenvolvimento da ação no universo ficcional. No desenvolvimento da trama, outros ângulos e informações a respeito do mesmo evento podem ser revelados com o objetivo de alterar as expectativas pregressas dos agentes desse sistema narrativo. Dessa forma, gera-se tanto surpresa à percepção do espectador como motivações verossímeis e empatia às ações das personagens retratadas a partir das novas descobertas apresentadas. Contudo, é importante ressaltar que esse não é um sistema fechado analiticamente. Ele não se encerra e não é passível de análise apenas a partir dos dados contidos na imagem, tendo em vista que “*qualquer configuração espacial, temporal e causal pode denotar qualquer outra configuração, dadas as condições adequadas*”⁴⁸, como pontua Branigan (1992, p. 70, grifos do autor).

As diferentes possibilidades de hierarquia do conhecimento entre os entes narrativos permitem uma gama de estratégias inferenciais para gerar efeitos de recepção distintos no espectador ao longo do desenlace da trama, conforme sintetiza Branigan (1992, p. 74):

Uma hierarquia permite ao espectador medir a verdade relativa momento a momento. Ao final da história, por exemplo, o espectador finalmente

⁴⁷ Original em inglês. Tradução livre: “Filmmakers have employed all of the above ways of articulating disparities of knowledge, and many others, in order to elaborate significant patterns by which to develop and know an ‘object.’ A specific narrational device is only partially defined by technical criteria (e.g., the position of the camera); more important is art assessment of its relative ‘power to expand and contract perception.’ Narration is ultimately a way of making knowledge ‘intermittent’ and hence what is described in figure 14 is not a list of the elementary building blocks of visual narration but a set of possibilities for controlling time, for regulating our access to a fluctuating field of information”.

⁴⁸ Original em inglês. Tradução livre: “any spatial, temporal, and causal configuration may denote any other configuration, given the proper conditions”.

consegue resolver todos os enigmas do personagem e da ação porque a estrutura de disparidades responsável por administrar as verdades parciais da trama passa a ser conhecida pela câmera. Assim, uma das funções de uma hierarquia com graduações é ocultar e atrasar o final da história, apresentando os eventos por meio de agentes “menos informados” (por exemplo, personagens) em momentos apropriados. Níveis mais altos da hierarquia devem ser escondidos do espectador que testemunha verdades parciais se transformando em imperativos morais, vendo apenas os personagens e a diegese.⁴⁹

Em termos de categorização, o autor descreve dois modelos como exemplos de visualização e organização da hierarquia do conhecimento em uma análise narrativa. Primeiro, uma espécie de *pirâmide do conhecimento*, que demonstra a assimetria da informação entre os entes narrativos — abordagem proposta por Ben Brewster (1982) a partir da mudança de pontos de vista no transcorrer da história diegética. Esse modelo estabelece uma ordenação de cima para baixo entre os entes narrativos, apontando aqueles que possuem uma visão mais apurada a respeito dos eventos dramáticos com relação aos demais entes em uma obra ou um trecho ficcional. Segundo, uma comparação entre o espectador e uma determinada personagem em um dado momento da história diegética com a finalidade de observar se o espectador sabe mais do que (>), o mesmo do que (=) ou menos do que (<) a personagem em questão. Essa mesma comparação pode ser realizada entre outros entes da narrativa para além do espectador e de uma determinada personagem, como, por exemplo, o próprio narrador. Branigan (1992, p. 74-75) dispõe os dois modelos graficamente da seguinte maneira, inclusive pontuando determinados efeitos de recepção a partir da sua relação, como pode-se observar na Figura 7:

⁴⁹ Original em inglês. Tradução livre: “A hierarchy permits the spectator to measure relative truth moment by moment. At the end of the story, for example, the spectator is finally able to solve all the enigmas of character and action because the structure of disparities responsible for managing the partial truths of the plot becomes known through the camera. Thus one function of a graded hierarchy is to conceal and delay the end of the story by presenting the events through ‘less knowledgeable’ agencies (e.g., characters) at appropriate moments. Higher levels of the hierarchy are meant to be concealed from the spectator who is to witness partial truths developing into moral imperatives by seeing only the characters and the diegesis”.

Figura 7. Esquemas de disparidade do conhecimento na narrativa⁵⁰

1 Spectator		
2 Tramps (early events)	S > C	suspense
3 Grace	S = C	mystery
4 Tramps (later events)	S < C	surprise
5 Hero.²⁴		

Fonte: Branigan (1992, p. 74 e 75)

Por fim, o autor lança um olhar crítico a uma percepção reducionista desses modelos ao afirmar que outros níveis de significação persistem para além dessas correlações e que tais fatores devem ser levados em consideração em um processo de análise narrativa em profundidade. Como exemplo desses diferentes níveis — também referenciados como “contextos” ou “extratos” por Branigan (1992, p. 76) —, o autor aponta o elemento do estilo perante o qual a obra é abordada, que pode expandir ou contrair a compreensão a respeito da narrativa a partir da forma como é operado. Também faz menção às habilidades e competências do espectador para se relacionar com a situação representada, enumerando fatores como a escuta individual de cada pessoa, o conhecimento prévio ou repertório, a memória, a antecipação, o desejo, o gênero e a classe social.

Nesta etapa do trabalho, utilizamos o conceito da *disparidade cognitiva* em um sistema narrativo, desenvolvido por Branigan (1992). Nosso objetivo é identificar a distribuição da hierarquia informacional na composição da trama a fim de traçar observações sobre a estratégia utilizada na série que compõe nosso *corpus* de pesquisa. Entendemos que a alternância de diferentes esquemas de hierarquia informacional pode ser um dos principais fatores no desenvolvimento das sensações de suspense e reviravolta direcionadas ao espectador, em especial em uma estrutura narrativa longa, que conecta diferentes pontos da história na progressão dos diversos episódios de cada temporada. A presença, quantidade e articulação dessa marca narrativa nos permite traçar observações a respeito da *poética* da série

⁵⁰ À esquerda da Figura 7, uma demonstração do esquema da *pirâmide de conhecimento* a partir da análise do curta-metragem *The girl and her trust*, de 1912, dirigido por D.W. Griffith. À direita da Figura 7, uma ilustração da assimetria de conhecimento entre o espectador (S) e uma personagem (C) em um dado momento da narrativa.

analisada e da sua eventual diferença ou similaridade com outras ficções seriadas realizadas em contextos distintos.

2.1.4 Mittell e a complexidade televisiva

Jason Mittell (2012 e 2015) desenvolve o seu trabalho com a finalidade de compreender e elucidar as práticas narrativas da televisão estadunidense na atualidade. Em sua visão, um novo modelo de *storytelling* para a televisão começa a ser gestado a partir do final dos anos 1970, emergindo na década de 1990 e se consolidando até o momento presente. Em sua bibliografia, o autor utiliza o trabalho de Bordwell (1985) a respeito da narrativa fílmica como uma das bases teóricas para instrumentalizar a sua pesquisa sobre a compreensão narrativa das ficções seriadas na televisão, adaptando parte da perspectiva do autor para um novo meio. Também rememora o trabalho de Thompson (2003), que utiliza modelos similares aos de Bordwell (1985) e os aplica ao meio televisivo, fazendo associações com classificações análogas às que o autor utiliza para o cinema — como em *televisão de arte*, classificação da autora para o meio televisivo ao se referir a um conjunto de práticas similares ao *cinema de arte*, na classificação de Bordwell (1985) voltada para o cinema. A partir dessa linha de pesquisa, Mittell (2012, p. 30) estabelece parâmetros de análise e conceituação próprios à televisão, com o objetivo de “desenvolver de forma mais produtiva um vocabulário adequado à narrativa televisiva em termos de seu próprio meio”, relutando em transferir de forma direta à estrutura narrativa contínua e estendida das séries modelos previamente estabelecidos para o meio cinematográfico. Segundo Mittell (2012, p. 32):

Ao examinar a complexidade narrativa como um modelo narrativo, estou seguindo um paradigma da poética histórica que situa os progressos formais dentro de contextos históricos específicos de produção, circulação e recepção. [...] Este tipo de análise atenta para os elementos formais de qualquer meio que analisa, ao mesmo tempo em que também observa os contextos históricos que contribuíram para moldar transformações e perpetuar determinadas normas em específico. Sendo assim, quais os contextos a serem levados em consideração que possibilitaram o surgimento da complexidade narrativa? Algumas transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público coincidiram com o surgimento da complexidade narrativa sem, contudo, operarem como razão principal de tal evolução formal. Mas certamente possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas.

Compartilhamos da visão do autor neste ponto pois acreditamos ser relevante observar as correlações possíveis oriundas das características de produção, circulação e recepção das ficções seriadas brasileiras realizadas para o *streaming*, por exemplo. Tanto em razão da sua matriz de realização nacional — distinta da matriz estadunidense, que é abordada pela maior parte dos estudos do campo — como em decorrência da sua destinação para o ambiente do *streaming*, que consolida um fenômeno comunicacional recente com dinâmicas e nuances distintas da realização seriada de outrora. Dessa forma, durante a análise da obra selecionada no recorte desta pesquisa, traçaremos observações acessórias relacionadas ao contexto mencionado, além do foco central de análise relacionado à narrativa.

Ao conceituar o que chama de *poética da complexidade seriada*, Mittell (2015) explica que a complexidade narrativa a qual se refere nas séries de ficção diz respeito à redefinição de um formato de tipo *episódico* — modelo clássico da televisão estadunidense — em um novo dispositivo que incorpora características centrais de um formato de tipo *serial*. O formato episódico tem caráter procedural, possui uma resolução unitária por episódio e não apresenta grandes desdobramentos de eventos que se estendam ou se conectem entre as emissões, ao longo da trama geral de um programa. Por sua vez, o formato serial tem um prolongamento narrativo no qual os eventos diegéticos passam a se estender entre episódios e a ter relevância central nos desdobramentos da história. Dessa maneira, as ficções seriadas de caráter misto entre os dois formatos operam por meio de um rebalanceamento do dispositivo episódico e serial em um novo híbrido narrativo das séries, passando também a abordar uma gama de diferentes gêneros. De forma breve, Mittell (2015, p. 18, grifos do autor) sintetiza o conceito em suas próprias palavras:

Então, o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, a complexidade narrativa *redefine formas episódicas sob a influência da narração serial* — não necessariamente uma fusão completa das formas episódica e serial, mas um equilíbrio em alternância. Rejeitando a necessidade de fechamento de trama em cada episódio, o que tipifica a forma episódica convencional, a complexidade narrativa destaca histórias contínuas em uma variedade de gêneros. A televisão complexa emprega uma variedade de técnicas seriais, com a suposição subjacente de que uma série é uma narrativa cumulativa que se desenvolve ao longo do tempo, em

vez de ser reiniciada e retornar a um estado de equilíbrio estável no final de cada episódio.⁵¹

O autor reforça a ideia de um acúmulo contínuo dos eventos no decorrer da trama como a marca central do modelo narrativo que identifica como emergente nas décadas recentes da ficção seriada e que intitula de *complexo*. Em sua perspectiva, o desdobramento dos eventos passa a ser um dos principais focos no desenvolvimento da história diegética, assim como um elemento de destaque na estratégia narrativa elaborada para o programa. Ainda, oferece uma nova experiência de espectralidade ao gerar uma outra dimensão de expectativa no público durante o transcorrer e o desvelamento da fábula. O impacto cumulativo dos desdobramentos da trama gera o anseio por continuidade e consistência, assim como uma carga progressivamente intensificada dos efeitos pretendidos pelas reviravoltas e resoluções narradas, que seguem em uma crescente dramática na construção de um clímax gestado ao longo de, não raras vezes, dezenas de horas de ficção e anos de realização de uma obra audiovisual seriada.

Outra distinção realizada por Mittell (2015) diz respeito à presença e à articulação de eventos principais e secundários na trama das ficções seriadas complexas. O autor utiliza os termos “núcleo” e “satélite” para referenciar, respectivamente, essas duas tipologias dos eventos narrativos, fazendo uso de uma nomenclatura desenvolvida por Seymour Chatman (1978). Desse modo, os *núcleos* representam os eventos principais, que possuem um papel central na cadeia de causa e efeito de uma trama. Por sua vez, os *satélites* simbolizam os eventos secundários, que não são essenciais para a trama e que podem ser omitidos sem impactar a compreensão narrativa do programa, mas que contribuem conferindo textura, tom e nuances na caracterização das personagens. Uma articulação narrativa possibilitada pela serialização complexa (e pelo impacto cumulativo dos desdobramentos da trama) é a apresentação de um determinado evento inicial como *satélite* e a instauração de uma reviravolta posterior a partir de uma descoberta diegética na qual o mesmo evento é redimensionado na relação de causa e efeito da

⁵¹ Original em inglês. Tradução livre: “So what exactly is narrative complexity? At its most basic level, narrative complexity *redefines episodic forms under the influence of serial narration* — not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres. Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode”.

história e passa a representar um *núcleo* na estrutura do programa. Para ilustrar essa estratégia inferencial, Mittell (2015, p. 24, grifos do autor) utiliza uma analogia relacionada ao dramaturgo Anton Chekhov em uma perspectiva narratológica:

Um dos prazeres de consumir uma narrativa serializada é tentar descobrir se um determinado evento pode ser um núcleo ou um satélite no grande arco de uma trama ou da série como um todo. Críticos, fãs e escritores de televisão frequentemente se referem à Arma de Chekhov como um axioma da narrativa: o conselho frequentemente repetido do dramaturgo Anton Chekhov de que se você pendurar uma arma sobre o manto no primeiro ato, ela deve ser disparada no final da peça. Nos termos de Chatman, a Arma de Tchekhov poderia ser chamada de um núcleo inicialmente apresentado como um satélite; assim, os telespectadores seriais podem se sintonizar para procurar as armas de Tchekhov, buscando por satélites aparentes que possam, eventualmente, transformar-se em núcleos em episódios posteriores. Às vezes, os satélites se resolvem em sucessão bastante rápida dentro de um determinado episódio ou no próximo, como acontece com um momento aparentemente inconsequente em "End Times", de *Breaking Bad*, quando Walt gira uma arma em uma mesa; esta cena, inicialmente, parece existir apenas para retratar o estado emocional de Walt, mas é revelada no próximo episódio como retratando um evento narrativo sutil, porém crucial, compreensível apenas em retrospecto.⁵²

A combinação entre uma estrutura serial — de longa duração, com seus extensos arcos narrativos perpassando os episódios — e as reviravoltas da trama que propiciam a mudança dos elementos centrais da história — de *satélites* a *núcleos* e vice-versa — gera um grande impacto no desenvolvimento de efeitos de recepção como o suspense, a curiosidade e a expectativa perante a audiência. Essa experiência de espectadorialidade se estabelece de maneira inovadora no meio audiovisual, no sentido de representar um estilo de articulação narrativa que não apenas teria surgido nas últimas décadas, mas que teria sido capaz de se manter de forma estável e crescente como um modelo de produção regular, que abarca a oferta e a demanda por esse conteúdo, ocupando uma posição de reconhecimento cultural no âmbito da crítica, do público e da academia. Independente de eventuais experimentações audiovisuais de longa duração com diferentes artifícios narrativos

⁵² Original em inglês. Tradução livre: "One of the pleasures of consuming a serialized narrative is trying to figure out whether a given event might be a kernel or a satellite in the larger arc of a plotline or series as a whole. Critics, fans, and television writers frequently reference Chekhov's Gun as a storytelling axiom: playwright Anton Chekhov's oft-repeated advice that if you hang a gun over the mantle in the first act, it must be fired by the end of the play. In Chatman's terms, Chekhov's Gun might be called a kernel initially presented as a satellite; thus serial viewers can attune themselves to look for Chekhov's guns, searching for apparent satellites that might eventually turn into kernels in later episodes. Sometimes satellites resolve in fairly quick succession within a given episode or in the next, as with a seemingly inconsequential moment in *Breaking Bad*'s "End Times" when Walt spins a gun on a table; this scene first seems to exist solely to portray Walt's emotional state, but it is revealed in the next episode to portray a subtle but crucial narrative event only comprehensible in retrospect".

até então, esse modelo se diferencia pela sua implementação e emergência nos segmentos da televisão e da internet nas últimas décadas, estabelecendo um nicho próprio. Para o autor, esse tipo de combinação de características de maneira pioneira gera uma nova estética operacional na televisão. Para descrever esse fenômeno, Mittell (2015, p. 43-44, grifos do autor) utiliza o termo *efeito especial narrativo*, na tentativa de destacar a potência da combinação desses elementos em uma história audiovisual, fenômeno apontado como um dos fatores responsáveis pelo sucesso do conteúdo seriado nos últimos anos:

[...] A televisão complexa oferece outro modo de atração: o *efeito especial narrativo*. Este dispositivo ocorre quando um programa flexiona seus músculos narrativos para confundir e surpreender o espectador, como nas principais elipses vistas em *Alias* ('The Telling'), a revelação de flashforwards em *Lost* ('Through the Looking Glass'), ou a incorporação da personagem principal da reconfiguração da história pré-existente, Dawn, na quinta temporada de *Buffy*. Esses momentos de espetáculo empurram a estética operacional para o primeiro plano, chamando a atenção para a construção da narrativa e nos convidando a maravilhar-mo-nos com a maneira como os escritores a realizaram; frequentemente, essas instâncias renunciam ao realismo estrito em troca de uma qualidade barroca formalmente consciente, na qual observamos o processo de narração como uma máquina, em vez de nos engajarmos em sua diegese. O controle temporal de DVDs e arquivos digitais aumenta significativamente o envolvimento do espectador com a estética operacional, permitindo pausar, rebobinar e analisar em câmera lenta para descobrir pistas narrativas em mistérios intrincados de *Lost* e *Alias*, e para rever momentos passados a fim de destacar momentos exemplares da construção narrativa.⁵³

O autor ainda ressalta, no trecho destacado, a utilização de dispositivos de controle temporal para fruição da narrativa por parte do espectador, como o DVD à época de exibição das séries mencionadas. Esse tipo de dispositivo habilita uma outra relação do público com a obra, permitindo cada vez mais que narrativas elaboradas de forma meticulosa e engendrada — como aquelas que apresentam uma riqueza de detalhes relevantes para a compreensão da história, assim como

⁵³ Original em inglês. Tradução livre: "[...] Complex television offers another mode of attractions: the *narrative special effect*. This device occurs when a program flexes its storytelling muscles to confound and amaze a viewer, as in the major temporal leaps forward seen on *Alias* ('The Telling'), the revelation of flash-forwards on *Lost* ('Through the Looking Glass'), or the incorporation of the backstory-retrofitted main character Dawn on *Buffy's* fifth season. These moments of spectacle push the operational aesthetic to the foreground, calling attention to the narration's construction and asking us to marvel at how the writers pulled it off; often these instances forgo strict realism in exchange for a formally aware baroque quality in which we watch the process of narration as a machine rather than engaging in its diegesis. The temporal control of DVDs and digital files greatly enhances viewer engagement with the operational aesthetic, allowing pausing, rewinding, and slow-motion analysis to ferret out narrative clues from twisty mysteries on *Lost* and *Alias* and to replay past moments to highlight exemplary moments of narrative construction".

uma conexão entre eventos diegéticos mais esparsa entre episódios e temporadas — sejam desenvolvidas e demandem a atenção de um espectador narratologicamente mais articulado e engajado. Essas considerações são relevantes para a compreensão de uma *poética* das séries realizadas diretamente para o ambiente do *streaming*, espaço que apresenta novas ferramentas de controle temporal para o espectador, permitindo uma navegação e um manuseio perante o conteúdo audiovisual de forma ainda mais diversa do que a ofertada pelas tecnologias de outrora.

Diante das considerações de Mittell (2012 e 2015), selecionamos pontos específicos de sua obra para constituição de nossa metodologia de análise. Iremos observar a dimensão de alguns dos principais arcos narrativos da série que compõe o *corpus* de pesquisa com a finalidade de constatar se apresentam uma conclusão episódica ou um prolongamento serial e em que medida se articulam e são distribuídos no desenvolvimento da trama. Ainda, são destacados os eventos narrativos do tipo *núcleo* e do tipo *satélite* nos arcos selecionados, assim como a estratégia de modificação de sua tipologia na progressão da diegese e o efeito de recepção aparentemente pretendido por meio dessa articulação. A partir desses dados, apontamos descrições sobre o hibridismo entre os modelos procedural e folhetinesco na ficção seriada analisada. Por fim, também traçamos correlações entre os aspectos de produção, circulação e recepção de obras brasileiras realizadas para o *streaming*, buscando compreender a eventual influência desse ambiente digital na constituição narrativa de seus programas.

2.2 Metodologia de análise

Como metodologia de análise para este trabalho, estabelecemos um conjunto de procedimentos derivados dos modelos epistemológicos de estudo da narrativa supracitados neste capítulo. Essa estratégia metodológica busca compilar os procedimentos que, em nossa visão, destacam-se para constituir um modelo de análise narrativa voltado para o drama seriado contemporâneo por operarem de acordo com as particularidades e nuances do segmento, permitindo a reprodutibilidade de sua aplicação em outras pesquisas do campo. Além da utilização da base teórica fornecida pelos autores que compõem a matriz de investigação, definimos a sua aplicação no *corpus* de pesquisa com a finalidade de

realizar uma análise detalhada de uma série brasileira realizada diretamente para o *streaming*, que servirá de objeto-modelo para o desenvolvimento do trabalho. Sendo assim, a abordagem escolhida para esta pesquisa será qualitativa.

Selecionamos como objeto-modelo da investigação a série *3%* (2016-20), criada por Pedro Aguilera, produzida pela Boutique Filmes e exibida pela Netflix. A escolha do programa decorre, em especial, de três critérios que apresentam relevância para este projeto. Como ponto inicial, *3%* é a primeira realização audiovisual brasileira produzida para a Netflix⁵⁴ como uma obra original da marca, exibida exclusivamente por meio da sua plataforma de *streaming*. Nesse sentido, tanto o pioneirismo da escolha da série como a primeira obra original brasileira a ser desenvolvida para uma das maiores empresas do setor quanto a sua produção concebida para uma exibição dedicada exclusivamente ao serviço de *streaming* são atributos substanciais para sua seleção como objeto-modelo deste trabalho.

Em segundo lugar, *3%* é a série brasileira realizada direta e integralmente para o *streaming* que apresenta o maior número de temporadas produzidas, até o momento, sendo a única a ostentar quatro temporadas no ano de 2023, exibidas no transcorrer de quatro anos (com estreias em 2016, 2018, 2019 e 2020). Essa dimensão da trama geral do programa, dividida em diferentes temporadas, é um fator importante para esta pesquisa no que diz respeito à observação da progressão dos arcos narrativos que perpassam episódios e temporadas neste tipo de obra audiovisual, permitindo a análise dos desdobramentos da ação dramática e suas características procedurais ou folhetinescas de serialização.

Por fim, em terceiro lugar, *3%* apresenta um caráter híbrido em sua estratégia narrativa, alternando situações diegéticas que envolvem tanto arcos que se expandem entre episódios como arcos que possuem início e fim em uma mesma emissão. Esse é um critério balizador crucial em virtude da investigação a respeito do caráter episódico e serial do programa a ser examinado, uma das questões centrais na reflexão a respeito do drama seriado contemporâneo. Por essas razões, acreditamos que *3%* seja um objeto-modelo representativo do tema estudado e possibilite uma análise granular expressiva de sua estrutura narrativa.

Estipulada a seleção do *corpus* de pesquisa, damos início à nossa proposta de abordagem para a análise da série *3%*. Realizamos a análise dos episódios

⁵⁴ É importante ressaltar que a Netflix oferta o serviço *streaming* com o maior número de assinantes no mundo até o ano de 2023, com 231 milhões de subscritores (Durrani, 2023).

iniciais e finais de cada uma das quatro temporadas do programa, totalizando a análise de oito emissões: o primeiro e o oitavo episódio, da primeira temporada; o primeiro e o décimo episódio, da segunda temporada; o primeiro e oitavo episódio, da terceira temporada; o primeiro e o sétimo episódio, da quarta temporada. Ainda, dissertamos sobre a conexão dos eventos apresentados nestes episódios com as demais situações dramáticas situadas em outros episódios do arco da série, que apresentam algum desdobramento narrativo relevante na trama, como o clímax de uma temporada ou a reviravolta de uma ação anterior, por exemplo. Dessa forma, estabelecemos um procedimento padrão de amostragem do episódio inicial e final de cada temporada analisada por entendermos a relevância de ambos, de maneira geral, em um esquema narrativo. Essa proeminência se manifesta em virtude da presença de articulações importantes como o estabelecimento do universo ficcional, a apresentação das personagens e dos conflitos iniciais — da fábula como um todo ou de uma determinada temporada —, além do desfecho dos eventos e de potenciais *ganchos* da história que conectam as diferentes temporadas até o encerramento do programa.

Ainda, a seleção padronizada dos episódios de abertura e encerramento permite uma comparação coerente entre diferentes séries a partir de dois momentos narrativos similares de tramas distintas. Por sua vez, os comentários e conexões com demais episódios situados em uma posição intermediária na trama de uma série permitem dar enfoque a eventuais singularidades narrativas inscritas em cada temporada de um programa, permitindo a sua seleção e análise em profundidade a partir da individualidade de cada fábula investigada. Consequentemente, entendemos que essa escolha de amostragem abrange tanto uma padronização que permite uma comparação direta entre momentos similares de diferentes histórias quanto uma observação de especificidades narrativas articuladas de maneira distinta, destacando estratégias inferenciais diversas sem comprometer o modelo comparativo como um todo.

Os eventos narrativos dos episódios analisados são transcritos no formato de uma sinopse descritiva, que antecede e intercala as observações da análise, com a finalidade de identificar a estrutura e os elementos narrativos gerais de cada um deles, organizados em um modelo sintético. Nesse formato, é possível observar e apontar com maior clareza a organização do enredo e os aspectos centrais que constituem o desenvolvimento das personagens, permitindo uma análise desses

elementos narrativos de maneira análoga à estabelecida originalmente por Aristóteles (2017).

Para a análise, são estabelecidos três procedimentos com o objetivo de observar e destacar a presença de marcas narrativas em cada episódio examinado: (i) apontar as principais *deixas narrativas* observadas, conforme conceituadas por Bordwell (1985 e 2008); (ii) identificar as *estratégias de disparidade da informação* de maior destaque, segundo a investigação realizada por Branigan (1992); e (iii) descrever os entrelaçamentos dos diferentes arcos narrativos presentes nos episódios selecionados, assim como sua progressão no avançar da trama, a fim de observar o quão emaranhada e complexa é a estrutura narrativa analisada, a partir da perspectiva desenvolvida por Mittell (2015). Também neste último procedimento, são identificados eventos principais e secundários dos desdobramentos narrativos descritos, conforme a classificação de eventos *núcleos* e *satélites* criada por Chatman (1978) e utilizada por Mittell (2015) na pesquisa sobre a ficção seriada. Após a aplicação desta metodologia de análise para observação e destaque de determinadas marcas narrativas, são traçadas considerações a respeito da sua articulação na trama geral da série 3%, buscando compreender as estratégias inferenciais utilizadas em sua narrativa com a finalidade de refletir sobre uma *poética* do programa.

CAPÍTULO III

3. ANÁLISE

Neste capítulo realizamos a análise da série *3%* (2016-20), criada por Pedro Aguilera e exibida pela Netflix, por meio da metodologia desenvolvida para este trabalho. Damos início à investigação a partir de breves considerações a respeito do programa e de um resumo sobre a premissa da obra. Em seguida, elaboramos a sinopse descritiva dos episódios selecionados e sua análise individual.

No Brasil, a primeira série nacional produzida diretamente para o *streaming* como uma obra original da Netflix é *3%*, uma ficção distópica criada por Pedro Aguilera com estreia e exibição exclusiva no catálogo da empresa. A obra é composta por quatro temporadas disponibilizadas pelo serviço de *streaming* de maneira integral — com o lançamento de todos os episódios de cada temporada na mesma data, sem intervalos semanais ou de outra periodicidade — com estreias em: 25 de novembro de 2016, primeira temporada; 27 de abril 2018, segunda temporada; 7 de junho de 2019, terceira temporada; e 14 de agosto de 2020, quarta temporada. A quarta temporada da franquia foi anunciada como a sua última, marcando o encerramento da série. Nas Figuras 8 e 9 é possível visualizar os pôsteres promocionais da Netflix para cada uma das temporadas do programa, com uma breve síntese visual das personagens em destaque e da ambientação dos segmentos da história.

Figura 8. Pôsteres da primeira e da segunda temporada de 3%



Fonte: Netflix.

Figura 9. Pôsteres da terceira e da quarta temporada de 3%



Fonte: Netflix.

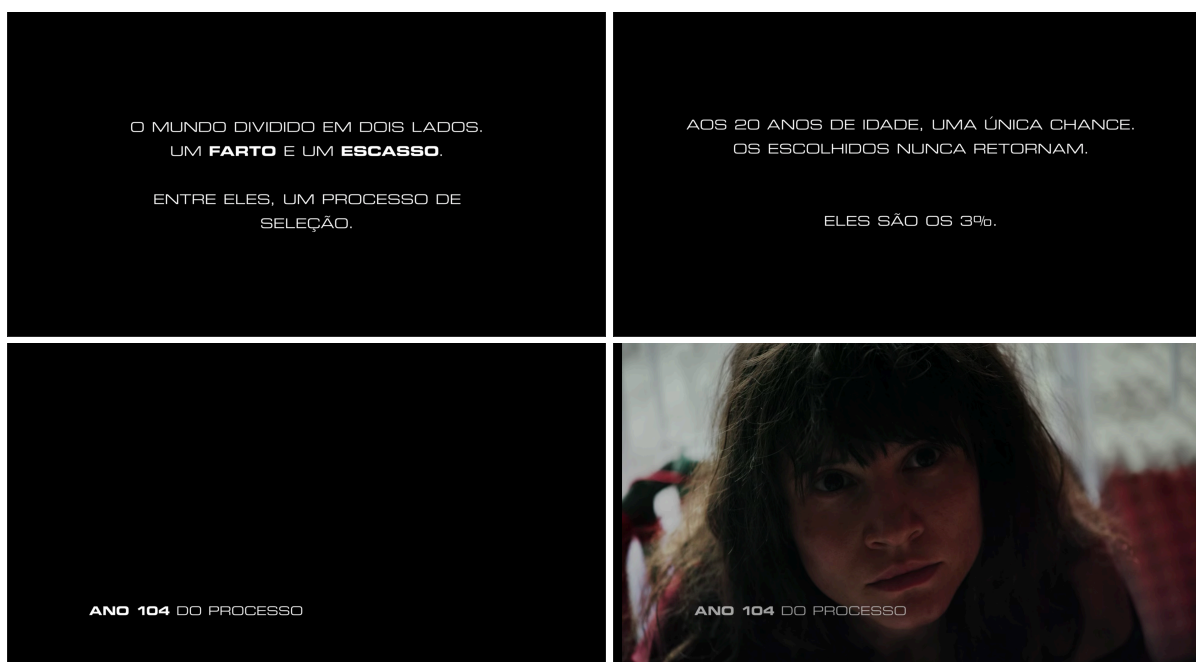
Como um breve resumo da premissa da série, elaboramos a seguinte descrição. Em um futuro distópico, na região da amazônia subequatorial, a sociedade está dividida entre dois espaços: o Continente, uma região continental pobre e com mazelas sociais, que abriga a maior parte da população; e o Maralto, um território ilhado e paradisíaco com acesso a recursos materiais e tecnológicos. Todos os anos, cada pessoa que completa 20 anos de idade tem uma única chance de ingressar no Maralto por meio de um processo seletivo conhecido como o “Processo”. Apenas três por cento dos participantes são selecionados. A trama tem início no 104º ano de realização do Processo. Há um grupo subversivo do Continente chamado de a “Causa” que pretende acabar com o Processo.

3.1 Análise do início da primeira temporada da série 3%

O primeiro episódio⁵⁵ da série 3% é iniciado com três cartelas introdutórias que contextualizam a fábula e uma transição para o rosto de uma das protagonistas do programa, Michele (interpretada por Bianca Comparato), a primeira personagem retratada em cena. Na Figura 10, é possível observar a sequência de transição entre as cartelas e a primeira aparição de Michele.

⁵⁵ Intitulado *Capítulo 01: Cubos*.

Figura 10. Primeiros fotogramas do episódio inicial de 3%



Fonte: Netflix.

Michele caminha ao lado de sua amiga, Bruna (interpretada por Lilian Regina), pelas ruas do Continente em direção ao prédio do Processo. Em montagem paralela⁵⁶, é apresentada uma pichação com uma mensagem subversiva da Causa (em uma das ruas da cidade) e uma conversa entre Ezequiel (interpretado por João Miguel) e Nair (interpretada por Zezé Motta) sobre a ameaça terrorista que circunda o certame, em uma videochamada no prédio do Processo. Ao subir as escadas para o prédio do Processo, Bruna abraça sua irmã caçula e se despede.

Nesta sequência de abertura, que transcorre nos quatro primeiros minutos do episódio, a participação de Bruna e de sua irmã caçula são introduzidas, aparentemente, como um evento secundário. Enquanto Michele e outras personagens protagonistas são enfocadas neste e nos próximos episódios, estas ações iniciais operam com a finalidade de caracterizar o laço entre Michele e sua amiga, assim como o sofrimento da separação das famílias no Continente — ideia reforçada por outros planos similares apresentados em montagem paralela nesta sequência. Contudo, as ações que envolvem Bruna, inicialmente classificadas como

⁵⁶ Utilizamos o termo *montagem paralela* conforme a perspectiva de Aumont (2002), na qual esta estratégia narrativa audiovisual consiste em um esquema de inteligibilidade de denotação, tendo em vista que os espectadores compreendem que a alternância de diferentes trechos da ação na edição tem como objetivo a representação dos eventos apresentados de maneira simultânea na temporalidade diegética, intercalados entre si.

eventos *satélites* para a caracterização cênica, passam a ocupar uma outra dimensão narrativa a partir do final deste primeiro episódio, quando Michele decide incriminar a amiga para preservar o seu disfarce como uma infiltrada da Causa no certame, resultando na morte de Bruna. Essa nova ação reconfigura a relevância narrativa destes eventos iniciais, que passam a ser *núcleos* do arco da protagonista a partir do desdobramento da trama já ao final do primeiro episódio, encerrando o entrelaçamento dessas ações de forma conjunta (dentro do mesmo episódio) neste primeiro momento. Entretanto, esse *núcleo* narrativo inicial se estende ao ser novamente acionado no sexto episódio⁵⁷ da primeira temporada, quando Michele precisa convencer os pais de Bruna a inscreverem a filha caçula no Processo após lhes contar sobre a morte da primogênita, como uma das provações da protagonista no certame. Esse prolongamento que conecta os eventos narrativos evidencia a continuidade de determinados arcos da história ao longo dos episódios da primeira temporada, caracterizando uma estrutura serial que promove a suspensão do clímax da ação dramática presente desde os primeiros minutos do programa.

Na sequência dos eventos iniciais, os candidatos são recepcionados no prédio do Processo por um discurso de Ezequiel, o chefe do certame, que enfatiza a importância da seleção para a constituição do Maralto — uma sociedade na qual ninguém seria injustiçado, criada pelo Casal Fundador⁵⁸ — e ressalta em sua fala: “vocês são os criadores do seu próprio mérito”. Após o discurso, Aline (interpretada por Viviane Porto) se apresenta a Ezequiel como uma representante do Maralto que avaliará o Processo daquele ano. Em nova videochamada, Ezequiel reclama a Nair sobre a necessidade de sua avaliação. Nair, uma das conselheiras maraltenses⁵⁹, salienta a importância do Processo em seu 104º ano de realização devido ao primeiro assassinato ocorrido na história do Maralto, no ano pregresso, o que coloca em risco a reputação das seleções de Ezequiel entre membros do Conselho, em especial no setor do conselheiro Matheus (interpretado por Sérgio Mamberti), que chefia Aline. Após a chamada, Ezequiel mergulha o rosto na pia de seu quarto até quase sufocar.

⁵⁷ Intitulado *Capítulo 06: Vidro*.

⁵⁸ O Casal Fundador (interpretado por Fernanda Vasconcellos e Silvio Guindane a partir da segunda temporada do programa) é apresentado como responsável pela fundação do Maralto e de seus ideais, ocupando um papel central no desenvolvimento da fábula e em suas reviravoltas ao longo das quatro temporadas da série.

⁵⁹ Designação dos habitantes do Maralto utilizada na série.

A descrição a respeito do primeiro assassinato do Maralto é apresentada como um evento *satélite*, que mantém o foco da ação dramática na importância do 104º processo de seleção. Essa situação narrativa será desdobrada ao longo desta e das demais temporadas do programa, ao revelar-se que o irmão de Michele, André (interpretado por Bruno Fagundes a partir da segunda temporada), é o assassino. Essa articulação não apenas decorre na transformação de um evento *satélite* em *núcleo* como entrelaça os episódios subsequentes e apresenta uma disparidade de conhecimento a respeito da informação narrativa entre Ezequiel e Nair — que conhecem o fato — perante Michele e o espectador, que são surpreendidos com esta descoberta no decorrer da fábula. Ainda, a apresentação de Aline como avaliadora do certame opera como uma deixa narrativa que desencadeará um novo arco de disputa entre sua personagem e Ezequiel pela chefia do Processo, com a ingerência do conselheiro Matheus.

Em uma sequência de montagem, diversos candidatos respondem a perguntas em uma entrevista individual na primeira prova do Processo. Durante sua entrevista, Michele segura um colar que afirma ter ganho de seu namorado, aprovado no Processo do ano anterior. O candidato Alexandre (interpretado por Danilo Mesquita) é eliminado. O entrevistador de Michele a pressiona a descartar o colar. Michele entrega o objeto, logra êxito na primeira etapa e recebe a notícia de que o seu namorado está morto e não foi aprovado como ela imaginara. Em uma sala de monitoramento, a agente Cássia (interpretada por Luciana Paes) comunica a Ezequiel que capturou um membro da Causa, que confirma a presença de um infiltrado do grupo subversivo entre os candidatos do ano corrente. Em uma reunião no Continente, agentes da Causa relutam sobre o homem capturado saber de informações a respeito dos infiltrados. Um dos agentes subversivos, que depois será apresentado como o Velho (interpretado por Celso Frateschi), líder da Causa, esclarece que o capturado conhece alguns detalhes a respeito da pessoa que ele infiltrara, mas não o nome. No prédio do Processo, Cássia informa a Ezequiel que o capturado está resistindo à tortura, mas que, em algumas horas, acredita que conseguirá obter mais informações.

Nesse momento cênico, é apresentada a deixa narrativa de que há um infiltrado no processo seletivo corrente. O espectador e os organizadores do Processo ainda não sabem que Michele é uma das infiltradas da Causa. No início da sequência, a cena em que Michele é obrigada a se desfazer do colar do namorado é

apresentada como uma situação de conflito para a personagem, na qual ela faz a escolha de se desfazer de um vínculo afetivo do passado — representado pelo objeto do colar — para prosseguir no certame após o êxito na etapa inicial de seleção. Em um primeiro momento, esse evento narrativo é apresentado como um *satélite* do arco da candidata em busca da aprovação no Processo, caracterizando a motivação da personagem. Contudo, ele será ressignificado ao final do episódio, após a reviravolta gerada pela revelação de Michele como infiltrada da Causa, como parte de seu treinamento e de sua estratégia para ser bem sucedida em sua missão.

O candidato eliminado Alexandre suicida-se em frente aos colegas aprovados na primeira fase do Processo, ao saltar de um corredor do prédio. Apesar do choque, eles são instruídos a seguir em frente. A candidata Joana (interpretada por Vaneza Oliveira) percebe que o registro⁶⁰ do candidato Rafael (interpretado por Rodolfo Valente), revelado por uma cicatriz atrás de sua orelha, é falsificado. Na segunda prova do Processo, Michele e Fernando (outro candidato, interpretado por Michel Gomes) auxiliam-se em um teste de montagem de cubos e são aprovados. Para avançar, Rafael rouba o cubo do candidato ao seu lado e é aprovado. Durante a observação da prova, Aline questiona Ezequiel sobre a aprovação de Rafael diante do gesto do candidato. Após o segundo teste, os aprovados recebem um intervalo para a refeição. Os candidatos observam Rafael e questionam a sua aprovação. Rafael discursa para todos que fará o que for preciso para ser aprovado, provocando colegas e sendo agredido por alguns deles. Joana conversa com Rafael e o impele a ser seu aliado para não revelar o seu registro falso. Aline e Ezequiel fazem uma breve reunião de avaliação do andamento do Processo. São citados o conselheiro Matheus e Júlia (interpretada por Mel Fronckowiak), a mulher de Ezequiel. A conversa é interrompida pela chegada de Denise (interpretada por Rita Batata), a entrevistadora do candidato Alexandre. Ezequiel afirma que ela não deveria se sentir culpada pelo suicídio. Ele mergulha o rosto de Denise à força na pia do seu quarto, até quase sufocá-la. Após o momento de tensão entre as três personagens, Denise agradece a Ezequiel por todo o aprendizado até então.

O suicídio de Alexandre, a aprovação de Rafael (após o roubo do cubo) e o sufocamento de Denise são eventos narrativos que caracterizam o extremismo do

⁶⁰ O “registro” dos cidadãos da fábula é uma espécie de chip introduzido atrás da orelha de todos os indivíduos, que armazena os dados de identificação de cada um e permite que a administração do Maralto realize comunicações por voz às pessoas.

Processo e da chefia de Ezequiel. Além da caracterização das situações dramáticas e das personagens, eles possuem pouca relevância para o desdobramento da história nos episódios seguintes, de maneira geral. Dessa forma, sua apresentação na fábula parece se propor a dar sequência a eventos narrativos contidos e limitados ao primeiro episódio. Por sua vez, a menção à Júlia (a esposa de Ezequiel) e o gesto do sufocamento, em si, operam como deixas narrativas para um futuro desdobramento da história, quando o passado de Ezequiel é apresentado em um *flashback* no quinto episódio⁶¹ da primeira temporada. Esses eventos são introduzidos como elementos *satélites* diante das situações dramáticas do primeiro episódio, mas ganham nova dimensão a partir das revelações a respeito de Ezequiel, operando como *núcleos* de seu arco narrativo. Ainda, o registro falsificado do candidato Rafael, por sua vez, é operado como uma deixa narrativa com desdobramentos ao longo das demais temporadas da série.

Cássia avisa a Ezequiel que está prestes a descobrir a infiltrada, permanecendo em dúvida entre duas candidatas. Michele e Bruna são conduzidas até uma sala de interrogatório improvisada em um espaço obscuro do prédio. Cássia informa às candidatas que há uma infiltrada da Causa no Processo, que reside na mesma rua e bloco das duas, as únicas participantes que habitam nessa localização dentre todos. A agente gira uma ampulheta e afirma que a infiltrada tem três minutos para confessar, senão matará ambas. As duas se desesperam e afirmam não fazer parte da Causa. À porta da sala, Ezequiel chama Cássia, que abandona as jovens por alguns instantes. Michele convence Bruna a atacar Cássia em conjunto para pegar sua arma e fugir do Processo. Em uma sequência de montagem, é apresentado um *flashback* de Michele sendo treinada pelo Velho (para a Causa) e de sua primeira provação no certame, durante a entrevista. As cenas são intercaladas com o tempo presente da narrativa. O Velho entrega um colar a Michele e afirma: “Foi o teu namorado que te deu (...). Você tem que falar o que o Processo quer ouvir”.

Nesta sequência ocorre o desfecho das deixas narrativas apresentadas na captura de um integrante da Causa e na reunião de seus membros no Continente, que justificam a acusação a Michele e a Bruna na trama. Ainda, é revelado ao espectador que Michele atua como uma infiltrada da Causa, alterando a hierarquia de informação estabelecida no enredo até então. Essa reviravolta na trama é

⁶¹ Intitulado *Capítulo 05: Água*.

introduzida a partir de *flashbacks*, que apresentam um momento pregresso da fábula e conectam personagens no presente diegético do programa. Esse novo desdobramento mobiliza o espectador a reorganizar os eventos narrativos apresentados até o momento e a reestruturar os nexos da fábula a partir das novas informações estabelecidas. Essa articulação é realizada em conjunto — e dando origem — a um novo conflito para a protagonista, que culmina no clímax do primeiro episódio: escolher entre prosseguir com sua missão ou tentar salvar sua amiga. Esse tipo de reviravolta, operada no clímax do episódio, encaixa-se na descrição de *efeito especial narrativo*, como conceituada por Mittell (2015) em sua pesquisa sobre a complexidade televisiva, dando início à reelaboração dos eventos da trama por parte do espectador.

Cássia retorna à sala do interrogatório e avisa que o tempo para a confissão se encerrou. Michele sinaliza a Bruna para ambas atacarem Cássia. Apenas Bruna salta em direção à agente e ouve-se um disparo. Ezequiel corre para dentro da sala. De volta ao *flashback*, Michele afirma para o Velho: “O Ezequiel que matou o meu irmão”. O Velho a aconselha a não pensar sobre isso e a ficar longe de Ezequiel. Na sala de interrogatório, Michele se aproxima da arma caída no chão da sala, mas Ezequiel a alcança antes. De volta ao *flashback*, o Velho afirma para Michele: “A grande vingança não é matar o Ezequiel. É acabar com o mundo todo deles”. Cássia caminha com Michele até o salão central do Processo para recolocá-la na seleção e pede para que a candidata não comente nada sobre o ocorrido. A jovem fica sozinha por alguns instantes, desespera-se e chora. Ela retorna ao salão principal recomposta, onde encontra Fernando, que a pergunta o que aconteceu, antes do primeiro episódio se encerrar.

Na sequência final do primeiro episódio, enfatiza-se a revelação ao público de Michele como uma infiltrada da Causa, como mencionado. Esse evento altera a hierarquia de informações a respeito da fábula, pois o espectador agora tem conhecimento de que Michele é uma infiltrada, enquanto os realizadores do Processo seguem desconhecendo essa informação. Ainda, diante dessa reviravolta da trama, o público reavalia as ações de Michele no transcorrer da história até então. Esse efeito de recepção é enfatizado na montagem paralela apresentada como *flashback*, conectando o treinamento de Michele na Causa à sua participação na primeira prova do certame, em que a personagem dissimula um conflito emocional ao se desfazer do colar de seu suposto namorado.

O encerramento da sequência também estabelece uma nova motivação em potencial da protagonista: a busca de vingança pelo assassinato de seu irmão por Ezequiel. Ainda, são estabelecidas outras nuances morais diante das ações de Michele, que decide sacrificar sua amiga — que a acompanha desde os minutos iniciais do episódio, evento narrativo que reforça o clímax da sequência — para prosseguir em sua missão no certame, estabelecendo características de uma anti-heroína. Nos minutos finais do episódio, o espectador ainda está reorganizando mentalmente os eventos e motivações apresentados na fábula a partir desse novo prisma. O questionamento de Fernando a Michele na última cena infere uma espécie de metalinguagem com a reviravolta da trama: “Michele, o que aconteceu”? O corte final rápido durante a elaboração desses eventos por parte do espectador incita um *gancho* para o episódio seguinte, estimulando a curiosidade do público a descobrir os novos desdobramentos das ações a partir desta revelação.

3.2 Análise do final da primeira temporada da série 3%

No oitavo e último episódio⁶² da primeira temporada da série, as personagens Fernando, Rafael e Joana são acordadas em seus quartos, no prédio do Processo, com uma mensagem de parabenização pela aprovação no certame: “O mérito é todo seu”. Fernando bate à porta do quarto de Michele, sem resposta. Ezequiel encontra o candidato ao passar pelo corredor e o avisa que Michele foi eliminada por uma irregularidade⁶³. Fernando afirma a Ezequiel que gostaria de desistir do certame. Após ser conduzido até o exterior do prédio do Processo, uma funcionária informa a Fernando que ele está sendo eliminado pela própria prova que criou⁶⁴. O jovem a questiona sobre a eliminação de Michele, mas não recebe resposta. Em uma sala obscura no prédio do Processo, Michele está presa a um pau de arara. Ela é afogada em um balde por dois funcionários até a chegada de Ezequiel, que interrompe a tortura. Ele dispensa os funcionários e fica sozinho com a jovem.

⁶² Intitulado *Capítulo 08: Botão*.

⁶³ No encerramento do episódio anterior (intitulado *Capítulo 07: Cápsula*), Ezequiel aguarda Michele em seu quarto. No entanto, o destino da protagonista não é revelado, como um *gancho* do penúltimo episódio para o último episódio no que concerne ao desfecho dessa ação.

⁶⁴ No sexto episódio (intitulado *Capítulo 06: Vidro*), no que parece ser seu último teste no certame, Fernando é convocado a elaborar uma nova prova para o Processo. O candidato sugere um novo teste em que seja apresentada uma mentira relevante afetivamente para o candidato a respeito de sua saída do Continente, a fim de testar sua motivação para o ingresso no Maralto. A nova prova é aceita e Fernando é informado sobre sua aprovação na seleção do Processo.

Ezequiel avisa a Michele que Cássia e ele suspeitavam dela desde o início, pois Bruna não se enquadrava no perfil de uma infiltrada da Causa. Ezequiel a questiona: “Por que você queria me matar”? Michele confessa: “porque você matou meu irmão”.

A sequência de abertura do episódio final da primeira temporada é articulada em diálogo com o desfecho do episódio anterior. Após a deixa narrativa do final do sétimo episódio, em que Ezequiel está à espera de Michele em seu quarto, há uma disparidade de informação apresentada no início do oitavo episódio no momento em que Ezequiel mente sobre a eliminação de Michele, mas Fernando e o espectador desconhecem a dissimulação desta informação. É só ao final da sequência de Fernando que o espectador e a personagem descobrem que esta era uma última provação do candidato, em que o Processo estava aplicando o teste desenvolvido por Fernando em seu próprio criador. Após a reviravolta, o espectador descobre o verdadeiro paradeiro de Michele. O diálogo com Ezequiel revela uma nova disparidade de informação entre as personagens e o espectador, tendo em vista que o chefe do Processo informa que Cássia e ele já suspeitavam de Michele desde os eventos finais do primeiro episódio, após a sua aparente liberação para concorrência no certame. A par da situação, Ezequiel utiliza o homicídio cometido por Michele no sétimo episódio para incriminar Aline⁶⁵ e, agora, a candidata está à sua mercê. Ainda, esse é o primeiro momento na fábula em que Ezequiel descobre a motivação de Michele em vingar a morte do irmão, colocando-se em paridade com a candidata e com o espectador a respeito do conhecimento dessa informação.

No Continente, Ivana (uma das líderes da Causa, interpretada por Roberta Calza) leva um dos eliminados no Processo a um esconderijo do grupo rebelde. O candidato relata a ela e ao Velho que Michele e Rafael⁶⁶ chegaram até a etapa final. O Velho demonstra confiança em Michele, por tê-la recrutado. No prédio do Processo, Joana e Rafael são conduzidos até o jardim para a etapa de purificação, antes do ingresso no Maralto. Cássia pede a Joana que a acompanhe para falar com Ezequiel em privado. Trancada em seu quarto, Aline simula o choro enquanto bate à porta clamando pelos seguranças. Ao abrirem a porta, Aline suplica para conversar com a viúva de César, assassinado por Michele. Na sala de tortura, Ezequiel

⁶⁵ Ezequiel estava sendo chantageado por Aline nos episódios anteriores. Dessa forma, ele utiliza o assassinato cometido por Michele acidentalmente (pois ela buscava envenenar Ezequiel) para incriminar Aline, capturá-la e evitar a exposição de suas contravenções perante o Conselho do Maralto.

⁶⁶ Nos episódios anteriores, é revelado que Rafael também é um infiltrado da Causa no certame.

questiona a Michele o motivo pelo qual ela acredita que ele seja o assassino de seu irmão. Ela afirma que foi por André ser um integrante da Causa. Ezequiel relata que André nunca participou da Causa e mostra fotos dele no Maralto, alegre. Ezequiel esclarece que André foi aprovado no primeiro Processo que ele conduziu, há cinco anos, sustentando que Michele foi doutrinada e treinada pela Causa em prol de uma mentira. Ezequiel puxa o cabelo da jovem e questiona quem a recrutou. Ele afirma que essa tática de recrutamento é de um velho ressentido, revela a Michele que foi recrutado por esse mesmo velho e que fez parte da Causa, mas abandonou sua ideologia há muitos anos. Sentencia que não há injustiçados e privilegiados, apenas os que têm mérito e os que não têm. Ezequiel comenta que, se Michele o ajudar a encontrar o Velho, ele pensará em libertá-la. Michele se nega a ajudá-lo e Ezequiel inicia uma reprodução de vídeos do irmão dela ao abandonar a sala.

A convicção do Velho a respeito da fidelidade de Michele é articulada como uma deixa narrativa para o espectador, tendo em vista a sua posição na montagem logo após à tortura da personagem por Ezequiel — arqui-inimigo do líder da Causa, até então —, gerando dúvida se a protagonista se manterá fiel ao grupo subversivo. Logo após a cena inicial, são apresentadas deixas narrativas relacionadas ao desfecho das personagens Joana, Rafael e Aline neste último episódio, mantendo em suspense os próximos desdobramentos da trama. Ao final da sequência, é apresentada uma nova reviravolta por meio da revelação a Michele de que André está vivo, constituindo sua vida no Maralto. Esse evento restabelece a hierarquia de informação entre as personagens e o espectador e, novamente, aciona um novo *efeito especial narrativo*, como conceituado por Mittell (2015), desestruturando a motivação central de Michele e, potencialmente, toda a sua crença na Causa e em sua missão, até o momento.

Fernando está sozinho do lado de fora do prédio do Processo. Em uma videochamada, Nair discute com Ezequiel por ele ter ajudado o filho de Júlia no Continente após ter pedido à conselheira para trocar o relatório de Aline⁶⁷. Depois deste incidente, Nair informa que não o apoia mais. Em seu quarto, Aline afirma para a viúva de César que ela não o matou e que as duas são as únicas interessadas em

⁶⁷ No episódio anterior, Nair auxilia Ezequiel a incriminar Aline. A conselheira substitui o relatório enviado por Aline, que apontava as transgressões de Ezequiel. No relatório, Aline aponta que Ezequiel estava auxiliando o filho de Júlia (sua falecida esposa) no Continente. No episódio cinco (intitulado *Capítulo 05: Água*), é apresentada uma história pregressa da vida de Ezequiel por meio de um *flashback*. Nela, vemos o sofrimento de Júlia pela distância do filho (ainda criança, no Continente) que acaba levando-a a cometer suicídio.

descobrir o que ocorreu de fato, pois para os demais seria uma questão política, apenas. No jardim do prédio do Processo, Ezequiel anuncia aos aprovados que o ritual de purificação é realizado a partir de uma vacina que os esteriliza, para a indignação de Rafael. Ezequiel explica a todos que a hereditariedade era um problema social e que só o mérito constitui uma sociedade superior, como a deles. Em uma sala privada, Cássia avisa a Joana que a candidata fará a confirmação com Ezequiel, em breve. Afirma a jovem que a etapa é mais um privilégio do que uma prova e que também passou por isso quando se tornou chefe de segurança. Ezequiel retorna à sala de tortura e Michele lhe suplica para ver o seu irmão. Ezequiel diz que pode fazer isso acontecer, mas ela precisa lhe informar onde encontraria o Velho se fosse reprovada no Processo.

No início da sequência, novamente há um entrelaçamento entre a continuidade do desfecho dos arcos de diferentes personagens, apresentado de forma intercalada pela montagem. A perda do apoio de Nair acarretará consequências ao arco de Ezequiel na segunda temporada do programa. Por sua vez, a tentativa de aproximação de Aline com a viúva de César surge como um evento que gera suspense com relação ao desfecho da personagem nesta temporada, sem maiores repercussões após este episódio, tendo em vista uma menor participação de Aline a partir deste ponto da trama. São apresentadas deixas narrativas a respeito da motivação de Rafael em constituir uma família ao longo da primeira temporada, com menções diretas em episódios anteriores. Durante a revelação a respeito da purificação, essas deixas que operam como *satélites* em seu arco, auxiliando a caracterizar a motivação da personagem, tornam-se um *núcleo* de seu último conflito antes de ingressar no Maralto. Ao final, as cenas de Joana e de Michele dão continuidade aos arcos das personagens, suspendendo a sua resolução sem a apresentação de novos eventos relevantes para o seu desfecho. Neste ponto, há uma suspensão que perdura até mais da metade do episódio entre a resolução dos desfechos de Fernando e Joana.

Em uma sequência de montagem, são apresentados os conflitos de Rafael e de Michele. Ele decide tomar a vacina e ingressar no Maralto. Ela entrega o ponto de encontro com o Velho para Ezequiel. A vacina da purificação é aplicada em ambos, no jardim e na própria sala de tortura, respectivamente. Ambos recebem as boas vindas aos três por cento. Ezequiel afirma a Michele que vai interná-la no centro de reabilitação e dar uma segunda chance a ela. Ele a questiona se há mais algum

infiltrado e ela nega. Na sala privada, Ezequiel mostra a Joana seu último teste. Ela precisa apertar um botão que matará de forma indolor um criminoso do Continente, que Joana já conhecia. A jovem se nega, afirmando não ser uma assassina. Ela e Ezequiel brigam e a candidata abandona o Processo. Ao sair do prédio, Joana se reúne com Fernando e afirma que ninguém que está do outro lado do portão se importa com as pessoas “do lado de cá”, até alguém fazer alguma coisa. Os dois vão embora em direção ao Continente. Em uma sequência de montagem, os aprovados se dirigem ao transporte que os levará ao Maralto enquanto Joana e Fernando regressam ao Continente. Joana sorri ao ler uma pixação da Causa. Sozinho em seu quarto, Ezequiel relembra da discussão com Joana e de uma discussão com Júlia, em paralelo. Dentro do submarino, Michele e Rafael avistam a ilha do Maralto.

Na sequência final deste último episódio, ao mesmo tempo em que são revelados os desfechos de alguns arcos da primeira temporada, novas deixas narrativas são interpostas para a temporada seguinte. Há o desfecho do arco de Michele como uma infiltrada da Causa no Processo 104, um dos conflitos centrais da trama desta temporada desde o primeiro episódio do programa. A princípio, a personagem abre mão de sua missão ao cooperar com Ezequiel para poder ingressar no Maralto e encontrar o seu irmão, em troca da captura do líder da Causa. Essa ação é justificada na fábula por meio da mudança da hierarquia de informação na trama a partir da revelação de que André está vivo no Maralto, ressignificando a trajetória de Michele até aqui e alterando suas motivações. Contudo, em paralelo, Michele não revela a Ezequiel que Rafael também é um infiltrado do grupo rebelde. Essa deixa narrativa torna ambígua a motivação da personagem a partir deste ponto da fábula, gerando suspense a respeito da trajetória da protagonista na próxima temporada. Por sua vez, Rafael realiza o sacrifício pessoal da esterilização (pontuado ao longo de sua caracterização na primeira temporada pelo desejo de constituir uma família) para dar seguimento à sua missão, deixa narrativa que ratifica sua motivação como um infiltrado no Maralto.

Por sua vez, o desfecho do arco de Joana na primeira temporada culmina com a sua recusa em participar da execução de uma pessoa, o que ocasiona a sua eliminação no Processo. O evento remete ao seu trauma pelo assassinato de um inocente — o filho de Gerson (chefe da milícia no Continente, interpretado por Bruno Bellarmino) —, apresentado em um *flashback* que ilustra o passado da personagem,

no terceiro episódio⁶⁸ desta temporada. Ainda, são introduzidas deixas narrativas que inferem uma simpatia de Joana perante a Causa e sua descrença no Processo, um novo arco que terá desdobramentos a partir da segunda temporada do programa. O desfecho do arco de Fernando na primeira temporada ratifica o afeto da personagem por Michele, desenvolvido nos episódios anteriores, acarretando a sua desistência no Processo e retorno ao Continente, ao lado de Joana. A cena final de Ezequiel expõe a culpa carregada pelo chefe do Processo, em virtude da morte de Júlia e de outras personagens vinculadas ao certame, operando como uma deixa narrativa para seu novo arco na segunda temporada. Por fim, o episódio se encerra em um *gancho* para a próxima temporada do programa com a chegada de Michele e de Rafael ao Maralto, ainda sem exibir qualquer imagem do local aos espectadores.

3.3 Análise do início da segunda temporada da série 3%

O primeiro episódio⁶⁹ da segunda temporada da série tem início com um trio de pesquisadores aportando em uma ilha paradisíaca no ano “4 A.P.” (ano quatro Antes do Processo). Eles brindam após a visualização de um esboço do seu projeto para o Maralto no local: “Ao trio fundador”. Em uma sequência de montagem, os três se beijam e uma arma é disparada. Em sua casa no Maralto, Michele acorda de um pesadelo com a mensagem “O casal fundador te deseja um bom dia, Michele”, no ano do Processo 105. Em uma sequência de montagem, o início do dia de Michele, no Maralto, é comparado ao de Joana, no Continente. A desigualdade entre o luxo e a miséria que permeiam a vida das duas são retratadas pelas imagens. Ao final da sequência, Joana escuta uma mensagem de Ezequiel aos cidadãos do Continente pelo registro em seu ouvido: “Faltam apenas sete dias para o Processo 105”.

A cena de abertura da segunda temporada é articulada como uma deixa narrativa que começará a ser desvelada com informações conclusivas a partir do nono episódio (o penúltimo) desta temporada. A informação a respeito de um casal fundador da sociedade do Maralto (e não um trio) é amplamente difundida ao longo da primeira temporada da série. Com a sequência de montagem utilizada após a cena inicial de introdução de um trio fundador, são apresentadas as pistas narrativas de uma relação constituída pelo afeto e pelo conflito entre as três personagens a

⁶⁸ Intitulado *Capítulo 03: Corredor*.

⁶⁹ Intitulado *Capítulo 01: Espelho*.

partir de planos de carícias mútuas e de uma briga que resulta no disparo de uma arma, respectivamente.

Em um balcão improvisado como consultório no Continente, Silas (um integrante da Causa, interpretado por Samuel de Assis) enfaixa o braço de uma criança. Joana o encontra logo após a saída da criança, entrega-lhe um papel e afirma: “Está aqui o que você me pediu”. Seis meses antes, em um *flashback*, Joana encontra Fernando e tenta convencê-lo a procurar integrantes da Causa no Continente. Ele nega e fala que são iguais aos do Processo, não se importam com ninguém além da própria ideologia. Joana presencia Ivana atirando em câmeras de segurança pela rua e consegue segui-la até um esconderijo, onde é capturada pela Causa. Ivana e Silas torturam Joana, questionando-a se ela está tentando se esconder de Gerson, o chefe da milícia, ao ir atrás deles. Ela confessa que escolheu não ir para o Maralto e busca participar da Causa para mudar as condições de vida no Continente. Silas faz um teste com Joana e Natália (interpretada por Amanda Magalhães) para o ingresso na Causa. Joana consegue atingir a sua meta no exercício, mas não auxilia Aline com suas dificuldades no transcorrer da prova. Silas a elimina, pelo individualismo. Antes de ir embora, Joana questiona a sabedoria de Silas e comenta que sabe mais do que ele, inclusive, sobre a localização de uma foto colada ao lado de um mapa na parede do esconderijo. Joana conduz Silas até o local, que comemora ter finalmente o encontrado. Ele explica a Joana que lá está escondida uma carta do Velho que selaria o destino da Causa, no caso da sua captura. Ao encontrar e ler a carta, Silas afirma que agora sabe como acabar com o Processo 105 e qual o papel de Joana na empreitada. Silas comenta que precisará entrar na casa de Gerson para pegar uma coisa e que, se Joana lhe desenhar ao menos o mapa do local, ela poderá ingressar na Causa. A sequência retorna à cena inicial no presente diegético, em que Joana entrega um papel para Silas.

O *flashback* de seis meses que apresenta a entrada de Joana na Causa introduz uma deixa narrativa importante para o arco da temporada, estabelecendo a missão de sabotar o Processo 105 por meio de uma bomba, supostamente concebida pelo Velho aos integrantes do grupo rebelde. No quinto episódio⁷⁰ da segunda temporada, descobre-se que o verdadeiro autor dessa missão é Ezequiel, que decide apoiar novamente o grupo subversivo. Por outro lado, a forma como a personagem ingressa na Causa e os eventos que conduzem ela e Silas até a

⁷⁰ Intitulado *Capítulo 05: Lampião*.

descoberta do plano da bomba servem como ações para caracterizar as motivações das personagens⁷¹ e para estabelecer eventos dramáticos narrativamente restritos ao episódio, como a tensão na provação de Joana ou os alívios cômicos entre ela e Silas, no início da construção da relação entre as personagens.

Uma cartela introduz um segundo momento da trama: “Parte II - Maralto”. Em uma das ruas da ilha, Michele e Rafael se cruzam e conversam rapidamente. Um *flashback* de um ano apresenta a chegada de Michele, Rafael e demais aprovados ao Maralto. Michele é conduzida ao CRT (Centro de Reabilitação e Tratamento). Ezequiel a visita e fala que só irá liberá-la dali quando tiver certeza que a ideologia da Causa foi abandonada. De volta ao tempo presente, em uma reunião do Conselho do Maralto, Marcela (a líder das forças de segurança do Maralto, interpretada por Laila Garin) critica o índice de pertencimento dos selecionados de Ezequiel, em especial o de Michele. Ezequiel frisa que ele a liberou do CRT e que Michele está sob sua responsabilidade. Em uma cela isolada no CRT, Michele observa o seu irmão, que não consegue vê-la. Ezequiel a encontra e ela o pergunta o que precisa fazer para libertar André. Ele afirma que ela precisará apresentar uma nova prova para o Processo e que tem um plano para ela. Na saída da cela no CRT, Ezequiel exhibe Aline para Michele, que mal o reconhece, como se tivesse sofrido uma lobotomia. Ele afirma para a jovem que tentaram apagar a Causa da mente de Aline e não quer que o mesmo aconteça com Michele. Na saída do CRT, Michele encontra Marcela, que a informa que foi ela quem falou com André minutos depois do assassinato e que não tem dúvidas sobre a culpa do seu irmão. Michele se irrita e Marcela ameaça questionar a sua presença no Maralto. Rafael encontra Michele sentada em um espaço no jardim. Ambos conversam como se não acreditassem mais na ideologia da Causa. Michele vai até uma sala no Maralto para entregar a prova que elaborou a Ezequiel.

O início da sequência apresenta uma deixa narrativa da chegada de Michele ao Maralto, na qual a personagem se vê obrigada a cooperar com Ezequiel para sair do CRT e encontrar André. Este evento inicial e a dinâmica entre as personagens são reforçados a partir das imposições de Ezequiel para que a protagonista colabore com seu plano, ainda não revelado. Esta é uma segunda deixa narrativa que ratifica a aproximação e colaboração de Michele com o Ezequiel até o final do quarto

⁷¹ Como a vontade de Joana de querer mudar a situação social à sua volta ou a dedicação e o sacrifício de Silas em favor do grupo rebelde.

episódio⁷² desta temporada, enfatizando a motivação da personagem em salvar seu irmão. No encontro entre Michele e Marcela, é apresentada a informação de que Marcela foi a primeira a encontrar André depois do assassinato cometido por ele. Há uma disparidade de conhecimento na cena com relação ao que Marcela sabe a respeito do incidente, em contrapartida à Michele e aos espectadores, que desconhecem o contexto do assassinato. Tanto a rivalidade de Marcela com Ezequiel quanto a convicção de Marcela a respeito da culpa de André são eventos narrativos apresentados como *satélites* de caracterização da personagem que, com os desdobramentos da segunda temporada, serão reconfigurados como *núcleos* do arco de Marcela na temporada, resultando no assassinato de Ezequiel no quinto episódio⁷³ e na prisão de André para preservação do segredo a respeito do trio fundador, descoberto pelo irmão de Michele e ocultado por Marcela, em um *flashback* apresentado no nono episódio⁷⁴ (e penúltimo) desta temporada. Por fim, a conversa entre Michele e Rafael é operada como uma deixa narrativa que infere a desconfiança entre os dois (tendo em vista a aproximação de Michele a Ezequiel), que terá desdobramentos nos demais episódios da temporada.

Uma cartela introduz o novo segmento da trama: “Parte III - 6 dias para o Processo 105”. No Continente, Joana invade a casa de Gerson com a finalidade de roubar fertilizantes para a Causa. No Maralto, Michele apresenta o protótipo de sua nova prova para Ezequiel, um labirinto. Tem início uma montagem paralela entre as duas cenas. Ezequiel usa a prova como uma interpretação metafórica a respeito de Michele, que afirma ter se inspirado no Casal Fundador. Silas invade a casa de Gerson para ajudar Joana a fugir após a chegada da milícia. Ezequiel prende Michele no labirinto e pergunta o que está em sua mente. Ela diz que odeia a Causa e o Maralto e que não tem lado nenhum. Ezequiel a libera ao afirmar que só quer a sinceridade de Michele e que a levará para a seleção do Processo, pois ela terá um papel importante. Joana e Silas conseguem escapar da casa de Gerson levando o fertilizante. Em uma reunião do conselho, Marcela e Ezequiel discutem. Marcela quer colocar soldados na rua do Continente para proteção do Processo, mas Ezequiel é contrário à reivindicação. Marcela afirma que tem muitas coisas sobre o Casal Fundador que Ezequiel não sabe. Nair aprova a solicitação de Marcela. No

⁷² Intitulado *Capítulo 04: Guardanapo*.

⁷³ Intitulado *Capítulo 05: Lampião*.

⁷⁴ Intitulado *Capítulo 09: Colar*.

Continente, Joana pergunta a Silas qual o plano da Causa. No submarino em direção ao Continente, Ezequiel conta a Michele que ela precisará retomar o contato com a Causa e se infiltrar para impedir o plano deles de utilizar os elementos químicos explosivos. Silas comenta que a explosão no prédio não será antes da realização do Processo, mas durante. Joana questiona sobre a morte de pessoas inocentes. Michele se nega a participar, mas Ezequiel oferece a liberdade do seu irmão em troca.

A invasão de Joana a casa do chefe da milícia rememora o passado da personagem, apresentado como um *flashback* no terceiro episódio⁷⁵ da primeira temporada, com o intuito de apresentar o trauma de Joana pelo assassinato acidental do filho de Gerson no mesmo local, conectando as duas tramas. Por sua vez, a afirmação de Marcela a respeito do desconhecimento de Ezequiel sobre incidentes relacionados ao casal fundador é uma deixa narrativa que será desdobrada em um dos arcos centrais da segunda temporada, que envolve a revelação de um trio fundador e as origens da sociedade do Maralto e do Continente nesse conflito, assim como a prisão de André pela descoberta de seu contexto. Ao final do episódio, é apresentado outro evento central da temporada: o plano da Causa de acionar uma bomba durante o início da realização do Processo 105. O questionamento de Joana a respeito da morte de pessoas inocentes opera como uma deixa narrativa que associa o passado da personagem e suas motivações, estabelecidos na primeira temporada, colocando-a em um novo conflito: confrontar suas convicções para executar o plano do grupo rebelde. Esse conflito dialoga com a situação apresentada no episódio final da primeira temporada, no qual Joana se recusa a participar da execução de uma pessoa para ser aprovada no Processo 104. De maneira similar, o plano que Ezequiel apresenta para Michele envolve infiltrar a personagem no grupo da Causa, espelhando a sua atuação na primeira temporada como uma infiltrada da Causa no Processo 104. A situação diegética reforça uma disparidade de conhecimento entre Ezequiel, que possui intenções ainda escusas por meio de seu plano, e Michele e o espectador, que acreditam que Ezequiel busca desestruturar a Causa.

⁷⁵ Intitulado *Capítulo 03: Corredor*.

3.4 Análise do final da segunda temporada da série 3%

No décimo e último episódio⁷⁶ da segunda temporada da série, Marcela ordena às tropas do Continente a cercarem as entradas do prédio do Processo. Ela observa as câmeras de monitoramento do local ao lado de Marco (interpretado por Rafael Lozano). Joana se esconde em um dos tubos de ventilação no subsolo do prédio. Por meio de um rádio comunicador, ela informa a Fernando que é chegada a hora de executarem o plano. Fernando está preso em uma das celas do prédio, ele utiliza uma medalha de identificação para abrir as grades após o aviso de Joana. Fernando encontra e destrói o gerador de energia do local. Com o apagão geral, Marcela perde a visualização das câmeras de monitoramento e Joana escapa do tubo de ventilação.

Na primeira sequência do episódio, que antecede a montagem de abertura com os créditos do programa, a ação retratada em cena remete diretamente ao desdobramento de eventos apresentados nos episódios anteriores. Não há uma montagem de recapitulação para situar o espectador a respeito dos acontecimentos da fábula. A presença de Marco, ao lado de Marcela, remete ao seu reaparecimento no sétimo episódio⁷⁷ desta temporada, no qual é revelado que a personagem sobrevive às graves lacerações que sofrera, esmagado por um portão, ao ser reprovado no Processo 104, no quarto episódio⁷⁸ da primeira temporada. Ainda, no oitavo episódio⁷⁹ da segunda temporada, é revelado que Marcela é a mãe de Marco, uma das integrantes da família Álvares. Marcela dá uma segunda chance a Marco para provar seu valor e ajudá-la a evitar um atentado na véspera da realização do 105º Processo⁸⁰. Neste episódio, ocorre o desfecho do arco familiar entre Marcela e Marco, iniciado a partir do oitavo episódio desta temporada. Por sua vez, Joana e Fernando colocam em ação um plano paralelo ao da Causa (de explodir o prédio, plano sabotado por Michele em troca de seu retorno ao Maralto), na tentativa de apagar os dados armazenados no prédio do Processo (e seu *backup* no Maralto, auxiliados por Rafael) com o registro de todos os candidatos, impedindo a realização

⁷⁶ Intitulado *Capítulo 10: Sangue*.

⁷⁷ Intitulado *Capítulo 07: Névoa*.

⁷⁸ Intitulado *Capítulo 04: Portão*.

⁷⁹ Intitulado *Capítulo 08: Sapos*.

⁸⁰ Marco é reintroduzido na fábula como um dos integrantes da milícia de Gerson no Continente, com dificuldades de locomoção após suas lesões. Marco assassina Gerson e assume o controle dos milicianos, contatando Marcela e oferecendo informações privilegiadas do Continente para ajudar sua mãe a combater o atentado ao Processo 105 em troca de seu ingresso no Maralto.

do certame. A sequência inicial apresenta o início dos desdobramentos para o fechamento destes principais arcos da segunda temporada da série.

Joana caminha pelos corredores do prédio até encontrar a sala de dados do Processo. Pelo rádio, ela informa a Fernando que encontrou o local, mas é interceptada a tiros por Marco e sua milícia. Joana foge e ingressa no labirinto⁸¹, ainda perseguida por Marco e pelos milicianos. Pelo rádio, ela informa a Fernando que ele terá que apagar os dados do Processo. Rafael tenta ingressar na sala de dados no Maralto, mas tem seu acesso negado por não ser um funcionário do Processo. Fernando corta a própria mão para contaminar o sistema de armazenamento orgânico que contém os registros dos candidatos na sala de dados do prédio do Processo. Em um dos corredores, Marcela e um funcionário tentam consertar o gerador de energia. No labirinto, Marco alcança Joana, mas é nocauteado pela jovem, que consegue encontrar a saída. Joana descobre Fernando desmaiado na sala de dados, após a contaminação completa do sistema de armazenamento. No Maralto, Michele encontra Rafael à porta da sala de dados e afirma que está ali para ajudá-lo. Rafael hesita, mas Michele o convence ao abrir a porta com sua medalha de identificação e ao explicar que fez novas descobertas sobre o Maralto⁸².

Nessa segunda sequência do episódio, o tempo diegético transcorre lentamente diante dos acontecimentos narrativos. A montagem paralela intercala o desdobramento dos arcos das personagens Joana, Fernando, Marcela e Rafael. O efeito narrativo pretendido sustenta a tensão e o suspense do desenrolar de suas ações. Os eventos que envolvem a resolução de suas missões são representados por meio de sequências de ação e de perseguição, sem grandes desdobramentos narrativos. A hesitação de Rafael perante Michele é uma situação diegética que remete à deixa narrativa apresentada no primeiro episódio desta temporada, reforçada pelas ações de Michele nos demais episódios, quando decide agir de forma autônoma (sem vinculação a Causa ou ao Maralto) a partir do final do quarto

⁸¹ Labirinto criado por Michele como uma das provas do Processo 105.

⁸² Michele informa a Rafael que o casal fundador sabotou o Continente e que, na verdade, não era apenas um casal, mas um trio. Essa informação se conecta com a deixa narrativa apresentada desde a sequência de abertura da segunda temporada. Apenas no nono (e penúltimo) episódio, intitulado *Capítulo 09: Colar*, é revelado que o Casal Fundador assassina sua companheira, Samira (interpretada por Maria Flor), para evitar o ingresso da família de Samira e de outros ricos financiadores do projeto do Maralto na ilha, cortando a conexão com o Continente e provocando uma explosão em seus geradores de energia, resultando nas mazelas apresentadas no local durante o presente diegético da fábula.

episódio desta temporada. A presença de Michele na sala de dados é operada como uma ação que mascara as reais intenções da personagem. Rafael e o espectador desconhecem o plano de Michele, pontuado por uma deixa narrativa ao final do nono episódio (e penúltimo) desta temporada. O evento é apresentado como um elemento *satélite* relacionado ao plano de destruir os registros dos candidatos do Processo, no arco das personagens Joana, Fernando e Rafael. Ele se transfigura em um evento *núcleo* em um novo plano elaborado por Michele, revelado apenas ao final deste episódio.

Ao ingressar na sala de dados do Continente, Rafael afirma para Michele: “os *backups* do Maralto”. Em um breve momento de distração, Rafael é nocauteado por Michele, que transfere os dados para um dispositivo de armazenamento. No prédio do Processo, Marcela conserta o gerador e a energia é restabelecida. Ao retornar à sala de monitoramento, Marcela descobre que os dados do Processo foram perdidos no sistema do prédio. Em uma videochamada com Cássia, Marcela é informada que os *backups* do Maralto também foram perdidos. O sol nasce no Continente e uma cartela sob a imagem indica: “Dia do Processo 105”. Glória (uma amiga de Fernando no Continente, interpretada por Cynthia Senek) caminha com os demais jovens em direção ao prédio do Processo para realização do exame. Forma-se um burburinho na entrada do local, pois as portas estão fechadas. Em uma videochamada na sala de monitoramento do prédio, Nair culpa Marcela pela falha na segurança e pela impossibilidade de realização do Processo 105. No Maralto, Michele encontra a agente Cássia e se entrega⁸³, demandando um diálogo com Nair. Em frente ao prédio do Processo, o tumulto aumenta com o aglomerado de jovens na entrada. Marcela avisa aos candidatos que aguardem ordeiramente, mas é ignorada. Os jovens forçam a entrada no prédio e Marcela ordena que todo o efetivo de segurança se dirija à entrada. Os candidatos se chocam contra os escudos das forças de segurança e conseguem ultrapassar sua barreira. Marcela observa a invasão e informa aos agentes que toda a força necessária poderá ser usada para reprimir os invasores.

Nesta sequência, ocorre a revelação do início do plano alternativo de Michele, confirmando as deixas narrativas anteriormente apresentadas. Também é introduzido o clímax de um dos arcos de Joana, Fernando e Rafael nesta

⁸³ Michele está sendo procurada como fugitiva pelas autoridades do Maralto, após libertar André de sua cela.

temporada, a partir da aparente concretização do plano de destruição dos registros do Processo. Diante do desdobramento deste arco, é intensificado o suspense na resolução do conflito entre os candidatos e os organizadores do Processo 105, em virtude da não-realização do certame. A partir da invasão dos candidatos ao prédio do Processo, é introduzida uma deixa narrativa que aponta para o desfecho violento da ação retratada por meio da repressão das forças de segurança comandadas por Marcela. Ainda, é apresentada uma hierarquia de conhecimento na qual Michele é a agente narrativa em destaque, promovendo sua ação a partir de informações não fornecidas para as demais personagens e para o espectador, durante a execução de seu plano.

Na sala dos conselheiros do Maralto, Michele negocia com Nair a entrega dos dados do Processo por meio de algumas condições. Em meio ao conflito entre a segurança e os jovens no prédio do Processo, Joana consegue escapar com Fernando em direção ao Continente. Em meio à violência, Nair faz um comunicado a todos no prédio por meio de uma videochamada, interrompendo o conflito. Ela pede aos jovens que aguardem até o pôr-do-sol, afirmando que a situação será normalizada e o Processo ocorrerá. Na sala dos conselheiros do Maralto, Michele e Nair se despedem acordando em cada uma fazer a sua parte até o pôr-do-sol. Em um prédio do Continente, Joana faz um discurso para Fernando e para integrantes da Causa, celebrando a vitória pela sabotagem ao Processo 105. No Maralto, Rafael acorda na sala de dados e percebe que o *backup* do Processo foi transferido, e não apagado. No prédio do Processo, Marcela encontra Marco preso no labirinto. Ela o culpa pela fuga de Joana e o sentencia a retornar ao Continente. Em um prédio no Continente, Joana e Fernando recebem uma chamada de Rafael, que os informa que o Processo 105 irá acontecer e que Michele o enganou. Com a proximidade do pôr-do-sol, os jovens candidatos começam a bater os pés no saguão principal do prédio do Processo. Marcela ordena às forças de segurança o cerco aos jovens com armamento pesado.

Nesta sequência, uma nova deixa narrativa referente ao plano de Michele é introduzida, por meio do acordo entre a personagem e Nair. Esse evento diegético terá como desdobramento um dos principais arcos da terceira temporada da série. O discurso proferido por Joana pelo aparente sucesso de sua missão a coloca como uma das lideranças da Causa, enfatizando sua percepção de evitar o sacrifício de vidas no conflito com o Maralto. Após a revelação do fracasso de sua missão,

contudo, seu desfecho na série, assim como a relação entre ela, Fernando e Rafael tornam-se incógnitas como um *gancho* narrativo para a próxima temporada do programa. Na sequência também é apresentado o desfecho do arco da relação entre Marcela e Marco na temporada, com o rompimento entre mãe e filho e o retorno deste para o Continente. O iminente conflito entre os organizadores e os candidatos do Processo é operado como uma deixa narrativa de um arco menor, estabelecido dentro do próprio episódio, relacionado às consequências da impossibilidade de realização do Processo 105, plano pertencente, por sua vez, a um arco maior da segunda temporada.

Em um prédio no Continente, Michele encontra Fernando e lhe informa que tem uma proposta. No Maralto, Rafael descobre que Elisa (a namorada de Rafael, interpretada por Thais Lago) o expulsou de casa. Ele a pede para conversar, prometendo que esclarecerá tudo. No prédio do Processo, os jovens avançam mesmo após um tiro de advertência. No Continente, Michele e Fernando observam drones carregados com grandes caixas se aproximando da cidade. Michele informa a Fernando seu conteúdo: “Sementes, água, fertilizantes. Tudo que a gente precisa para começar do zero”. Michele transfere os dados do Processo para o Maralto. No prédio do Processo, Nair aparece em uma videochamada no salão principal, informando que o Processo 105 terá início, evitando a chacina dos candidatos. Em uma sequência de montagem final, ouvimos o discurso de Marcela na abertura do Processo 105. No prédio do Processo, os candidatos caminham uniformizados. Na casa da família Álvares, no Continente, Marco destrói os móveis aos gritos. Em uma das ruas do Continente, Joana crema um corpo aos prantos.⁸⁴ Na casa de Elisa, no Maralto, Rafael senta ao lado de Elisa e lhe afirma que contará toda a verdade agora. No salão principal do prédio do Processo, os candidatos repetem aos gritos “obrigado pela oportunidade”, seguindo os comandos de Marcela. Em um terraço no Continente, Michele conta a Fernando que quer fundar um lugar novo no Continente, com os recursos que negociou. Fernando segue indignado com a sabotagem de Michele ao plano de impedir o Processo 105. Michele mostra a Fernando um esboço do projeto de sua nova sociedade, a “Concha”. Michele estende a mão a Fernando e o convida para ser o fundador da Concha ao seu lado.

⁸⁴ Infere-se que é o corpo de Silas, assassinado por Joana em um conflito a respeito da execução do bombardeio ao prédio do Processo no oitavo episódio desta temporada.

Na sequência final do último episódio da segunda temporada, é revelado o plano de Michele e estabelecida uma nova hierarquia de conhecimento entre a personagem, Fernando e o espectador a partir de sua exposição. A negociação de Michele com Nair visa o desenvolvimento de uma nova sociedade no Continente, a Concha, com os recursos necessários para tanto. Na última cena do episódio, o convite de Michele a Fernando para a fundação desta nova sociedade (que espelha o mito do Casal Fundador) opera como uma deixa narrativa para um dos principais arcos da terceira temporada, estabelecendo um *gancho* para o seguimento da trama e deixando em aberto a resposta de Fernando. É introduzida uma outra deixa narrativa sem resolução entre Rafael e Elisa, com relação à revelação de Rafael como um infiltrado da Causa no Continente. Ainda, há uma indefinição sobre o desfecho de Marco na trama, em seu retorno ao Continente, e uma indefinição com relação ao desfecho de Joana, após o fracasso de seu plano. Também é apresentado o desfecho pacífico do conflito entre os candidatos e os organizadores do 105º Processo, iniciado neste mesmo episódio.

3.5 Análise do início da terceira temporada da série 3%

No primeiro episódio⁸⁵ da terceira temporada da série, Michele aciona as luzes da Concha⁸⁶. No Maralto, Nair e Marcela acompanham por vídeo a repercussão da nova sociedade criada por Michele e Fernando. No Continente, Joana caminha até a entrada da Concha. Ela é recebida por Xavier (interpretado por Fernando Rubro), que lhe informa que todas as pessoas são bem vindas. Xavier apresenta as instalações do espaço, no qual diversos residentes realizam alguma atividade. É exibida uma plantação, um drone que cuida do jardim e um grande coletor de água para a irrigação, cujo formato remete ao de uma vela naval. Joana vê uma cadeira de rodas em uma área de destaque no local, como uma espécie de monumento. Em uma das salas da Concha, Natália monitora a atividade no Continente enquanto as tropas do Maralto se movimentam pelas ruas. Joana observa Marco trabalhando na plantação e encontra Rafael embriagado em um dos cantos da área verde. Xavier exhibe o gerador de energia da Concha para Joana. Nesse momento, ele se

⁸⁵ Intitulado *Capítulo 01: Areia*.

⁸⁶ A Concha é um espaço físico no Continente — um prédio cujo formato se assemelha ao de uma concha — fundado por Michele e Fernando a partir dos recursos obtidos por Michele em sua negociação com os representantes do Maralto ao final da temporada anterior do programa.

apresenta como um membro dos Toledo, uma família que carrega a má afortunada fama de nunca ser aprovada no Processo. Xavier revela que tem 20 anos e que não participará do próximo certame.

Na sequência inicial da terceira temporada, ocorre a apresentação de uma nova personagem do programa (Xavier) e uma breve introdução do seu arco na história, por meio de sua origem familiar. Uma primeira etapa de exposição do principal cenário da terceira temporada da série (a Concha) é desenvolvida, sem a elaboração de deixas narrativas de maior impacto para os eventos subsequentes da trama geral.

Na Concha, Natália observa as tropas do Maralto se dirigindo ao prédio do Processo. Em montagem paralela, Joana encontra Michele em um dos corredores da Concha e ambas reparam na tempestade de areia que se aproxima. Michele notifica a todos os moradores para se protegerem no átrio do prédio. Natália e os demais percebem que os maraltenses estavam cientes da tempestade de areia, abrigando sua divisão de segurança (presente no Continente) no prédio do Processo. As pessoas correm até o abrigo central no interior da Concha. Michele tenta recolher o coletor de água para a tempestade não danificá-lo, mas não consegue a tempo. Após a tempestade, Michele observa Elisa cuidando de algumas crianças na ala hospitalar da Concha. Michele enche a pia de seu banheiro e percebe que a água parece contaminada pela terra e por outros detritos.

Ainda com relação aos eventos de exposição da trama, nesta segunda sequência é apresentado um dos principais arcos da terceira temporada do programa, por meio da tempestade de areia que danifica a Concha. Esse evento é operado como um elemento *satélite* que desencadeará uma espécie de processo seletivo interno da Concha para a redução do número de moradores, diante das limitações decorrentes da depredação causada pela tormenta.

Michele conversa com Rafael, que a culpa por ter agido sozinha e fundado a Concha de forma açodada. Ela reúne todos os moradores no átrio da Concha para discursar. Rafael reclama que não é possível plantar novamente com o coletor danificado. Michele afirma que, com um racionamento de alimentos, é possível aguardar até a próxima colheita. O burburinho entre os ouvintes aumenta. Nesse momento, Michele arrefece à discussão ao dizer que muitos ali não conheceram Fernando e que ele deveria estar ao seu lado. Glória chora. Michele sentencia: “Fernando morreu tentando trazer gente para cá”. Michele afirma que eles irão

provar ao Maralto que todos ali têm valor. As pessoas levantam a mão a favor do racionamento sugerido por Michele. Rafael caminha até Elisa para se desculpar, afirmando que é o culpado por ambos estarem ali.

Nesta sequência, ocorre a apresentação do conflito a respeito do racionamento na Concha, que será intensificado e desdobrado em um dos principais arcos da terceira temporada com a implementação de um processo seletivo interno à Concha. É apresentada uma deixa narrativa a respeito da razão pela qual Rafael e Elisa estão na Concha neste momento, tendo em vista que ambos residiam no Maralto até o final da temporada anterior. Essa ação explora a elipse presente entre as duas temporadas, sendo desvelada no transcorrer dos episódios subsequentes.

No prédio da Concha, Joana acompanha o reparo do gerador. Ao ser questionada por Michele sobre o motivo de sua presença no prédio, afirma, de forma sucinta, que está cansada do Continente. Em um *flashback*, Joana aparece em meio a uma região desértica três meses antes. A personagem conversa com uma mulher que aparenta ser uma espécie de cientista no Continente. Joana questiona sua interlocutora se o Maralto, de fato, utilizou um pulso eletromagnético contra o Continente no passado⁸⁷. A cientista acredita que sim e, ainda, que seria possível contra-atacá-los, dependendo da tecnologia disponível na Concha.

Nesta sequência, em montagem paralela por meio de um *flashback*, é introduzido um esboço das motivações da personagem Joana e de sua jornada durante a terceira temporada, a partir de uma missão de sabotagem ao Maralto. Ainda sem definir com clareza o plano da personagem, esse evento narrativo tem como objetivo focar a atenção do espectador nas reais motivações de Joana, colocando em suspense sua presença na Concha e seus reais objetivos no tempo presente da narrativa.

Na Concha, Michele trabalha para reconstruir o coletor de água enquanto os moradores racionam a comida. A situação se torna mais crítica para todos com a passagem do tempo. Durante a troca de turno para vigiar o estoque de alimentos, Xavier e Marco conversam sobre suas famílias, os Toledo e os Álvares. Sozinho, Xavier escuta batidas à porta do estoque. O jovem é surpreendido ao abrir e alguém o prende do outro lado da porta, no armário. Michele caminha até o estoque,

⁸⁷ O arco referente ao evento do pulso eletromagnético desferido pelo Maralto contra o Continente é apresentado na segunda temporada do programa por meio do desenvolvimento do enredo relativo ao Casal Fundador e ao assassinato de sua terceira integrante, a personagem Samira.

descobre o saqueamento e liberta Xavier. Várias pessoas se reúnem no átrio da Concha para discutir um novo plano após o saque do estoque. Michele e Marco constataam que a quantidade de comida restante dura apenas uma semana para todos os moradores. Marco informa que 20 pessoas desapareceram naquela madrugada. Glória tenta convencer Michele de que ela precisa fazer uma espécie de Processo para selecionar quem poderá permanecer na Concha enquanto os reparos são realizados.

Nesta sequência ocorre a apresentação mais detalhada da personagem de Xavier, que passará a ter relevância a partir desta temporada, por meio do contraste entre a sua família — fadada a fracassos no Processo estabelecido pelo Maralto — e a de Marco — em contraposição, uma família reconhecida por diversas aprovações no Processo. Ainda, diante do furto à comida da Concha, intensifica-se o conflito do racionamento. Esse escalonamento do dilema em questão é que dará justificativa ao processo seletivo interno a ser implementado na Concha. Além disso, o evento também opera como um intensificador do conflito relacionado à personagem de Michele e ao seu plano de estabelecer uma sociedade ideal, em moldes similares ao do próprio Casal Fundador com a criação do Maralto e do Processo.

Michele se retira para sua sala e André está à sua espera. Ele a conduz até a entrada da Concha, onde Marcela os aguarda. Marcela afirma para Michele que acredita no potencial da Concha e que eles poderiam usá-la para treinar os jovens para o Processo, em vez de ficarem escutando “mentiras” sobre o Casal Fundador. Marcela oferece os recursos e a tecnologia necessária para reconstruir a Concha. André relembra que as pessoas terão acesso à comida, água e segurança, mas Michele aparenta não querer abrir mão da liberdade dos moradores. Eles entregam um comunicador a Michele para um eventual contato, caso ela mude de ideia.

Em mais um segmento de exposição dos arcos narrativos da terceira temporada, é estabelecida a motivação de Marcela, André e do governo do Maralto diante dos acontecimentos na Concha e do próprio estabelecimento dessa sociedade paralela no espaço do Continente. Esse evento conecta a reação da sociedade do Maralto após a negociação de paz ocorrida ao final da segunda temporada do programa.

Michele retorna ao átrio e anuncia que, como fundadora, precisa reduzir a população da Concha drasticamente por meio de uma seleção temporária de 10%

dos integrantes, que permanecerão para a reconstrução do local. Após o anúncio, questiona se alguém tem outra sugestão e pergunta se tem o apoio dos moradores, os quais concordam. Após o pacto, Michele estabelece que todos retirem o próprio registro como primeira provação. Um burburinho se instaura, pois os moradores não poderão registrar os filhos ou participar do Processo a partir disso. Boa parte dos residentes começa a se retirar do local, enquanto outros removem os seus registros. Joana encontra Michele, retira o próprio registro em sua frente e sentencia o mesmo que Marcela havia dito à fundadora momentos antes: “é sob pressão que as pessoas mostram quem elas são”.

Na sequência final, é revelada a implementação de um processo seletivo interno na Concha diante dos conflitos diegéticos estabelecidos na exposição do enredo da terceira temporada. Ao final do episódio, Joana pontua a Michele a similaridade desse desfecho com a lógica meritocrática própria ao Maralto e ao Processo desenvolvido por eles, inferindo que Michele estaria propondo uma solução similar a que combatia junto com alguns de seus companheiros até este momento da série.

3.6 Análise do final da terceira temporada da série 3%

No oitavo e último episódio⁸⁸ da terceira temporada da série, André, Marcela e Nair conversam com demais integrantes do Maralto em uma reunião que autoriza uma operação na Concha que não pode demonstrar sinais de violência para preservar a imagem do Maralto. Joana tortura Rafael e o confronta com uma filmagem que revela que ele saqueou os alimentos da Concha. Perplexo, Rafael nega a acusação. Joana está convicta de que a imagem confirma que foi ele o auxiliar do Maralto na empreitada de sabotagem. Os créditos de abertura da série tem início.

Na sequência inicial, é introduzido o desfecho relacionado ao plano do governo do Maralto com relação à Concha, por meio de uma operação de uma espécie de apropriação daquele espaço. Em paralelo, é dada sequência à resolução do mistério relacionado à sabotagem na Concha, que gera um dos principais arcos da terceira temporada. Até o momento, diante das evidências apresentadas na

⁸⁸ Intitulado *Capítulo 08: Onda*.

temporada, Rafael é apresentado como um infiltrado do Maralto, culpado pela sabotagem.

No Maralto, Marcela vai até a residência de seu pai (interpretado por Ney Matogrosso). Em um *flashback* no Continente, Marcela carrega Marco, ainda bebê, enquanto observa o retrato de seu pai na parede de sua casa. De volta ao Maralto, o pai de Marcela afirma que está doente por não poder conhecer seu neto e, agora, seu bisneto. Marcela garante que o bisneto fará o Processo, mas seu pai permanece incrédulo. Na saída da residência, André confronta Marcela sobre seus laços familiares. Ela contra-argumenta ao afirmar que o ódio (de André por sua irmã) também é um laço familiar. De volta ao interrogatório na Concha, Rafael constata à Joana que o Maralto deve ter feito algo com ele. Nesse momento, Rafael suspeita do próprio registro e pede para os demais entrarem na sala de rádio da Concha, pois Natália monitorava todas as transmissões recebidas. Xavier encontra uma transmissão às duas horas da manhã daquele dia, marcada como inaudível. Enquanto eles ampliam o volume e a escutam na sala do interrogatório, Rafael se levanta como se estivesse em um transe. Em um *flashback* no Maralto, Rafael é submetido a um procedimento em sua cabeça realizado por Marcela e André. No interior de sua mente, como em um sonho, ele recorda do momento em que assassina Ivana. A memória é modificada e Ivana, após o tiro em sua cabeça, afirma para Rafael que ele precisa obedecer suas ordens no momento oportuno. Marcela esclarece a André que essa será a brecha utilizada para a “programação”.

Na primeira sequência após os créditos de abertura, é utilizado um *flashback* para a caracterização das motivações de Marcela e para a reflexão a respeito dos laços familiares — e dos dilemas decorrentes desse vínculo — também entre cidadãos do Maralto, como Marcela e André. No momento cênico subsequente, ao retornar o enfoque narrativo à acusação de Rafael, o novo *flashback* apresentado tem como objetivo revelar um momento pregresso da narrativa, estrategicamente ocultado até então, que ocorre em uma elipse narrativa dos eventos apresentados entre a segunda e a terceira temporada do programa. Neste novo *flashback* é introduzido aos espectadores o verdadeiro plano de Marcela, ao permitir a fuga de Rafael para o Continente e ao utilizá-lo como um sabotador da Concha por meio da tecnologia disponível no Maralto para sua manipulação inconsciente.

Em um *flashback* no Maralto, Marcela encena uma conversa com o irmão mais novo de Rafael⁸⁹ para que ele os flagre. Rafael vai até a casa de Elisa e afirma que os dois precisam fugir para o Continente. Após uma elipse, Marcela envia a seguinte mensagem de voz para Rafael por meio de seu registro: “pegue uma serra, vá até o coletor e corte o cabo do recolhimento”. De volta ao tempo presente, Joana pausa o áudio e Rafael sai do transe. Joana pede para Xavier acelerar a onda sonora, antes incompreensível, e eles escutam a voz de Marcela enunciando a frase mencionada. A equipe do Maralto chega até a Concha com Marcela e André em seu comando, eles são recebidos por Glória e Marco com a permissão de entrada. Marcela distribui comida e água de forma simpática e anuncia que trouxe um coletor novo para todos. De volta ao grupo de Joana e Rafael, eles planejam o que fazer diante da descoberta. Por fim, decidem revelar para todos os moradores da Concha a sabotagem, mas temem que os demais não irão acreditar neles. É preciso que Glória ou Marco anunciem aos residentes, pois eles terão credibilidade na atual circunstância⁹⁰.

Nesta sequência, Joana e seus companheiros descobrem o plano secreto de Marcela, estabelecendo um equilíbrio entre a informação narrativa apresentada perante eles, o espectador e a própria Marcela — que, até então, ocupava uma posição privilegiada na hierarquia de conhecimento entre os entes narrativos. Essa operação inferencial ocorre de maneira simultânea à chegada de Marcela, André e das forças policiais do Maralto à Concha, intensificando o conflito ao final da terceira temporada do programa a partir da ação desempenhada por Joana e pelos demais presentes na captura de Rafael.

Na Concha, Joana e Rafael reproduzem o áudio de Marcela para Glória e Marco. Glória prefere evitar o conflito com o Maralto. Joana e Rafael suplicam a ajuda de Marco e argumentam sobre seu dilema de ser tratado “como lixo” pela mãe, Marcela, afirmando que ele não iria querer o mesmo para o seu filho. Marco pede o registro da gravação para Joana e manda prendê-los junto a Michele e Natália. Um dos seguranças observa a faixa aplicada no braço de Rafael sob um ferimento. O

⁸⁹ Ainda na primeira temporada do programa, é revelado que o verdadeiro nome de Rafael é Thiago. A personagem rouba o registro de seu irmão mais novo (o verdadeiro Rafael) para poder participar do Processo novamente aos 21 anos, após uma primeira tentativa frustrada. Nas temporadas subsequentes, a personagem segue insegura com a potencial descoberta de sua fraude no Maralto.

⁹⁰ Nos episódios anteriores, em um movimento de insurreição liderado por Glória e Marco, uma grande facção de moradores da Concha toma o controle político do local e destitui Michele como a líder daquela sociedade, após o fracasso e a insatisfação generalizada com seu processo seletivo interno.

segurança vai até Elisa, acreditando que ela ajudou Rafael prestando atendimento médico. Elisa aplica uma injeção sedativa no segurança e rouba as chaves da cela. Marco afirma para Glória que destruiu a gravação. Ele escuta Marcela cantando para o seu filho e se aproxima dela, que segura o neto. Marcela recoloca o registro na criança, mudando o nome de Maurício para Leonardo (o nome do avô). No átrio, Marcela discursa para os moradores da Concha, clamando-os revolucionários. Sentencia que a Concha tem futuro e é um presente do Maralto para todos. Glória percebe que Marco está tramando algo e comunica André.

Neste trecho, a motivação de Marco não está clara para o espectador. Sua ação é orquestrada na trama com a finalidade de gerar suspense quanto à resolução do episódio. Esse efeito de recepção decorre da posição de conhecimento privilegiada da personagem diante dos conflitos apresentados e de sua motivação silente. Também é apresentado o desfecho bem sucedido, até então, do plano dos *maraltenses* com a captura de Joana e de seus companheiros, frustrando a revelação da sabotagem de Marcela e suspendo esta resolução com a aparente finalidade de intensificação de seu clímax diante da reviravolta instaurada com a captura.

Elisa libera Joana, Michele, Natália e Rafael. Marco encontra Joana e a entrega o arquivo de áudio com a prova da traição de Marcela. Começa uma perseguição de André a Marco e aos fugitivos. André permite que atirem para matar para impedir Joana. Os moradores escutam os sons dos tiros no átrio. Joana consegue alcançar o alto-falante e expor Marcela, interrompendo o seu discurso. Começa uma insurgência no local contra as forças do Maralto, após a reprodução do áudio. Michele captura André com uma arma. Ela afirma que o irmão está cego com a ideologia do casal fundador, enquanto ele fala que a irmã está cega com a ideologia de Samira. Michela deixa André escapar. Marcela vai até seu neto antes de sua fuga e Xavier consegue prendê-la no cômodo. Marcela é capturada por Joana, Rafael e seus companheiros. Marcela aponta a arma contra o seu próprio neto para usá-lo como refém em sua fuga, mas Marco a rende percebendo que ela não seria capaz de machucá-lo.

Nesta sequência que antecede o desfecho do episódio, o plano da sabotagem de Marcela é revelado e, com sucesso, é restabelecido o controle sob a Concha por Joana, Rafael e seus companheiros e é realizada a captura de Marcela. Também é apresentada uma cumplicidade entre Michele e André, assim como a exposição de

seus conflitos diante da discussão encenada, recapitulando o dilema apresentado entre Samira e o Casal Fundador, na temporada anterior, por meio da figura dessas personagens, respectivamente.

No átrio, Glória e Michele pedem desculpas uma à outra. Elisa faz as pazes com Rafael. Joana e Natália se beijam. Glória finge cuspir na comida de Marcela, mas parece deixar um bilhete para ela: “você tem uma aliada aqui dentro”. No Maralto, André invade o conselho com seus seguranças, captura Nair, avisa que o Conselho deve ser aposentado e que, agora, começa uma guerra. Em uma reunião entre Joana, Michele, Natália, Glória, Elisa, Rafael, Marco e Xavier, os companheiros decidem atacar o Maralto antes de serem atacados.

Nesta sequência final, é apresentado um gancho narrativo relacionado à personagem Glória e suas reais motivações, que não são desveladas com clareza ao final desta temporada. Também é introduzido o domínio de André em um movimento autoritário e militarizado contra a administração do Maralto. Ao fim, vemos a formação de um grupo aliado na Concha em contraposição ao governo do Maralto, evento narrativo que encerra a terceira temporada e cria a expectativa de um conflito final entre estes dois pólos na última temporada do programa.

3.7 Análise do início da quarta temporada da série 3%

No primeiro episódio⁹¹ da última temporada da série, Joana, Natália, Elisa, Rafael e Marco são recebidos na entrada do prédio do Processo por guardas do Maralto. Por meio de um *voice over*, as personagens escutam recapitulações de momentos seus ao longo das temporadas no ambiente do prédio. Nair os recebe por meio de uma chamada de vídeo holográfica, anunciando a recepção da missão diplomática no Maralto. Em um *flashback* de duas semanas na Concha, Michele comunica a Marco que uma mensagem do Maralto foi recebida e que eles precisam se reunir. Em um encontro entre Joana, Michele, Natália, Glória, Elisa, Rafael, Marco e Xavier, o grupo discute sobre o convite do Maralto para uma missão diplomática relacionada à captura de Marcela. Joana afirma que é o momento deles colocarem em prática o plano de utilizar um pulso eletromagnético para destruir o Maralto.

Nesta sequência de abertura, ocorre a exposição do conflito dramático no tempo presente da narrativa durante o início da quarta e última temporada da série.

⁹¹ Intitulado *Capítulo 01: Lua*.

O episódio tem início com uma missão de paz que é apresentada aos espectadores como um pretexto para execução de uma sabotagem à sociedade do Maralto, realizada pelo grupo dissidente do Continente. A informação narrativa é distribuída entre os espectadores e o grupo dissidente, que se encontram em uma posição de hierarquia do conhecimento privilegiada perante os *maraltenses*. Mais uma vez, essa operação é enunciada por meio de um *flashback* que salienta as reais intenções do grupo dissidente por meio da ação apresentada em cena.

Na Concha, enquanto o grupo discute como executar a missão, Elisa questiona tudo que é insubstituível e que será perdido na empreitada contra o Maralto (pesquisas, vacinas etc.). Contudo, Joana, Michele e Rafael ainda acham mais importante implementar a nova realidade social que seria criada a partir do atentado. Glória se posiciona de forma contrária ao ataque e é escutada com suspeita pelos demais. O grupo pactua que o plano tem que ser secreto para que não haja um contra-ataque justificável do Maralto contra o Continente.

Neste trecho, é apresentada uma suspeita por parte do grupo dissidente com relação às motivações de Glória, reforçando os incidentes da trama instaurados ao final da temporada anterior, na qual é introduzido uma deixa narrativa — o bilhete endereçado à Marcela com um gesto de fidelidade — que gera questionamentos por parte dos espectadores com relação ao posicionamento da personagem Glória. Nesta sequência também é evidenciado um conflito interno do grupo dissidente entre a ideia de aniquilação da sociedade do Maralto e de preservação de recursos e técnicas desta sociedade.

De volta ao presente diegético no Maralto, Denise e Igor conduzem o grupo dissidente ao prédio do Conselho. Veronica recepciona Joana, despertando alguma estranheza na personagem. Na sala do Conselho, André recepciona o grupo afirmando que o convite de Nair foi feito em seu nome. Ele solicita que Marcela e os soldados presos retornem ao Maralto, selando um acordo de paz em definitivo. Joana solicita o fim do Processo. Elisa solicita que o grupo retorne com medicamentos para que as negociações tenham sequência. André concorda com a solicitação de Elisa. Na Concha, Michele pede para Xavier levar uma das partes do detonador eletromagnético até a URA. No Maralto, o grupo é acomodado em uma das casas da cidade. Joana vai tomar um banho e rememora uma voz feminina que a chama de Luana quando criança, durante o banho.

Nesta sequência é introduzido um arco relacionado à personagem de Joana, que estabelecerá uma dúvida com relação aos seus laços familiares, gerando um conflito de motivações na personagem. Além disso, são estabelecidos os termos da negociação de paz entre as duas sociedades e o início da execução do plano de sabotagem do grupo dissidente por meio do seu ingresso na URA e do envio de um dos componentes do detonador por Xavier, no Continente.

Na Concha, Michele esconde dos demais moradores o suposto problema no gerador do prédio. Ela encontra Marcela trabalhando na plantação, que questiona Michele o porquê dela não ter ido com os demais para o Maralto. Michele confronta Glória perguntando o que ela contou para Marcela, que está a par da missão. Glória a confronta perguntando o porquê da suspeita com ela e não com Xavier, os únicos que estavam na reunião e que não foram até o Maralto. No Maralto, o grupo vai à praia para conversar em um lugar seguro. Uma câmera de monitoramento registra a conversa. Eles planejam o recebimento da turbina, o furto das vacinas e os planos de distração. Joana rememora o seu banho quando criança e associa a imagem de Verônica à mulher que lhe banha. Joana comenta sobre a lembrança com Natália, revelando que já contou para ela que o seu nome verdadeiro não é Joana. Joana confessa que está inquieta para descobrir se a sua mãe está no Maralto. Elisa conversa com Marco sobre sua impressão a respeito do Maralto, ele manifesta raiva, demonstrando um conflito entre ele querer destruir tudo e ela querer salvar parte do que a civilização produziu.

Nesta sequência, a discussão entre Michele e Glória reorganiza a informação narrativa ao estabelecer uma dúvida em Michele e no espectador com relação ao posicionamento de Glória, que alega sua inocência e levanta suspeitas sobre a conduta de outros indivíduos, como Xavier. A hierarquia da informação narrativa privilegia Marcela e Glória, tanto em virtude da informação recebida por Marcela e omitida dos demais, quanto pela real perspectiva de Glória, que não é apresentada a Michele e aos espectadores de maneira resolutiva. Por sua vez, no Maralto, a câmera que registra a conversa do grupo dissidente incita dúvida (aos espectadores) a respeito do sigilo da missão, em detrimento dessa informação narrativa para o grupo, que acredita que não está sendo observado durante a sua discussão. Por fim, é dada continuidade ao arco de Joana no que tange às suas dúvidas a respeito de sua origem e do conflito interno do grupo no que diz respeito à aniquilação total da sociedade do Maralto.

Xavier caminha com a turbina e Glória aparece afirmando que está ali para ajudá-lo. Glória vê Antônio (o pai de Fernando) interagindo com os policiais da guarda. Uma garrafa de vidro é quebrada próxima a Xavier e a guarda o avista. Glória afirma que foram crianças que atiraram a garrafa, enquanto os dois retornam após o fracasso da missão de envio da turbina. Joana, Elisa e Natália simulam um pequeno acidente para entrar no Centro Médico do Maralto. Rafael e Marco começam a reunião diplomática, mas descobrem que André não está presente e que não poderão distraí-lo como combinado com o grupo. Joana acessa os registros dos cidadãos do Maralto. Rafael e Marco postergam a reunião e percebem que o guarda que os vigia recebe um chamado. Guardas do Maralto chegam ao Centro Médico. Joana abre o registro de Verônica. Elisa e Natália descobrem que a turbina não chegou na geladeira do Centro Médico e são abordadas pelos guardas. Joana é descoberta por Verônica antes de conseguir acessar os registros da família de Verônica. Verônica conduz Joana, em segredo, até o Conselho, onde é recepcionada por Nair.

Na sequência final do primeiro episódio da quarta temporada, é apresentada uma inferência que reforça a impressão dos espectadores com relação à traição de Glória, tendo em vista o imprevisto que ocorre na missão de Xavier após sua chegada. Contudo, esse evento narrativo é instaurado de maneira ambígua, mantendo o veredicto final a respeito das motivações de Glória em sigilo, apesar de sua aparente inclinação. Por sua vez, no Maralto, o plano estabelecido pelo grupo dissidente é desarticulado com relação ao seu planejamento, evento que pode ser associado à cena de vigilância na praia quando da discussão da sabotagem pelo grupo. Por fim, a quase resolução do conflito de Joana sobre sua origem familiar é interrompida pela própria Verônica — que poderia ser a mãe de Joana, conforme as deixas narrativas apresentadas até então — e é estabelecido um novo arco por meio da reunião entre Joana e o que aparenta ser um grupo de indivíduos dissidentes do atual governo do Maralto.

3.8 Análise do final da quarta temporada da série 3%

No sétimo e último episódio⁹² da última temporada da série, após a cartela inicial “O mundo era dividido entre dois lados”, cidadãos do Maralto desembarcam

⁹² Intitulado *Capítulo 07: Sol*.

no Continente. A cartela seguinte é apresentada “Não é mais”. Os membros da igreja local acolhem os moradores do Maralto, mas um conflito com os moradores do Continente se instaura.

A cartela de introdução do episódio final da série enuncia uma mudança permanente no universo diegético até então: o final da segregação social entre as sociedades do Continente e do Maralto. A cena é complementada pela chegada dos moradores do Maralto no Continente e de um conflito que se inicia entre eles, introduzindo o desfecho da série diante de todos os acontecimentos progressos.

Em um *flashback*, no ano do 28º Processo, uma reunião do Conselho com a presença do Casal Fundador discute como lidar com o surgimento da Causa no Continente. Enquanto uma conselheira propõe a criação de uma divisão de segurança, o Casal Fundador propõe uma prova do Maralto contra o Continente, evitando uma guerra. A proposta de policiamento é aprovada. É revelado que o Casal Fundador pretendia fazer a prova para dar uma segunda chance à sua própria filha, após sua eliminação no Processo.

Na sequência posterior à abertura, é introduzido um *flashback* que apresenta novas informações a respeito de um arco que tem início nesta temporada e que envolve o Casal Fundador, sua família e os laços de afeto entre eles, em conflito com a própria ideologia estabelecida pelo Casal Fundador a partir da sociedade do Maralto. Também é apresentada, nessa lembrança, o surgimento das forças policiais do Maralto no Continente associada à conjuntura estabelecida no ano do 28º Processo. Esses eventos, que conectam arcos anteriores da história ao longo das temporadas, auxiliam a compreender o estabelecimento do universo diegético da fábula desde o primeiro episódio da série. Ao mesmo tempo, servirão como um evento *satélite* relacionado ao encerramento da fábula que, nos minutos finais do programa, ganhará um status de evento *núcleo*, ao ser utilizado como uma proposta de resolução dos conflitos entre cidadãos do Continente e do Maralto no encerramento do programa.

De volta ao presente diegético, vemos o Continente, duas semanas após o fim do Maralto. André e sua tropa saem do prédio do Processo, assassinam o líder da milícia local e se decretam os novos líderes do Continente. Xavier leva o corpo de Michele para cremação ao lado de Rafael, Elisa, Natália, Joana e do Velho da

Causa⁹³. Xavier grita que eles precisam matar André. Rafael concorda, afirmando que a situação só piorou nas últimas semanas. Moradores do Continente atacam o grupo. Natália e Joana conversam com o Velho da Causa. As duas o questionam sobre Tânia, a filha do Casal Fundador, que foi para o Maralto e foi expulsa, conforme relatam. O Velho da Causa rememora que Tânia clamava por um objeto antes de sua morte.

Nesta sequência, é apresentada a formação de grupos de interesses distintos que agora habitam o Continente em uma disputa pela liderança do território. Ao final da sequência, é dado seguimento aos eventos apresentados no *flashback* inicial do Casal Fundador, por meio de uma menção ao que ocorrera no 28º ano do Processo, conectando estes eventos ao momento narrativo introduzido no presente diegético da fábula.

No ano do 28º Processo, a divisão de segurança começa suas ações de repressão no Continente. A esposa do Casal Fundador vai até o Continente resgatar Tânia. Ela confessa para a filha que eles se arrependem do Processo e de viver longe dela. A divisão de segurança assassina a esposa do Casal Fundador. Um objeto que ela queria entregar a sua filha é enterrado junto a seu corpo pelas ordens de Tânia.

Por meio do *flashback* exibido, dá-se sequência aos eventos introduzidos no início do episódio e apresenta-se o desfecho da integrante do Casal Fundador, assim como é retratado o início da violência policial do Maralto perante os cidadãos do Continente.

No presente diegético do Continente, Natália e Joana partem em busca do objeto do Casal Fundador. Rafael visita sua mãe na casa da família e os dois conversam sobre o impacto do Processo na vida de todos. Joana confessa a Natália ter imaginado que, após a destruição do Maralto, haveria uma grande reunião em que todos falassem juntos buscando resolver seus problemas, e não o conflito atual. Natália afirma que deseja realizar essa assembleia com Joana. Elisa é capturada pela milícia de André. Xavier busca uma milícia paralela para assassinar André. Joana e Natália encontram o objeto do Casal Fundador.

⁹³ A morte de Michele ocorre no penúltimo episódio desta temporada, em um conflito com o seu irmão, André.

Neste segmento, ocorre a apresentação da perspectiva de Joana para resolução do conflito do Continente, assim como a introdução das motivações de Rafael, de André e de Xavier, em grupos distintos que se organizam no Continente.

No ano do 28º Processo, o marido do Casal Fundador recebe a notícia da morte de sua esposa. É anunciada a morte do Casal Fundador e o Conselho decide apagá-los dos registros como indivíduos e transformá-los em uma ideia.

Neste *flashback*, é explicada a subjetividade que reside durante toda a série no que diz respeito a identidade do Casal Fundador e na doutrinação relacionada a ideologia instituída inicialmente por eles, que é deturpada conforme o passar dos anos na sociedade do Maralto e na sua relação com os habitantes do Continente, intensificando-se o conflito de interesses e a impossibilidade de uma convivência pacífica entre os dois pólos.

No presente diegético, Antônio convoca os moradores do Continente a lutar na guerra em prol do Maralto. Marcela abandona seu neto na casa da família Álvares e sentencia que irá tomar as rédeas da situação. Xavier caminha com sua milícia portando uma arma. O conflito entre as milícias de Xavier e André se instaura, moradores do Continente contra maraltenses. Joana e Natália descobrem que o objeto do Casal Fundador possui uma prova salva em seu registro. Rafael abandona a mãe afirmando que trará de volta seus irmãos. As tropas das milícias se posicionam em um cerco central no Continente. Joana caminha até o meio do cerco com o objeto em mãos. Ela anuncia que está com o aparelho do Casal Fundador para acabar com a guerra. Joana exhibe um holograma do Casal Fundador anunciando uma última prova: “A prova testa a inteligência indutiva, lógica básica e dinâmica em grupo. Seis candidatos participam e só um ganha”. Joana propõe que seis candidatos se apresentem e que o vencedor decida o destino do Continente, sem discussão e sem violência. Os candidatos que se apresentam a fim de propor o destino do Continente são Joana, Xavier, Verônica, Marcela, Rafael e André, respectivamente.

É apresentado o vínculo entre os eventos do ano do 28º Processo e o tempo presente da narrativa. A proposta de resolução de conflitos estabelecida, então, pelo Casal Fundador é retomada por Joana no presente diegético, convergindo interesses entre todos os cidadãos presentes no conflito. Esse vínculo coletivo é representado por meio do sistema de crenças desenvolvido entre as duas sociedades pela própria ideia mitológica estabelecida na figura do Casal Fundador

de forma longeva no universo da fábula. Nesse sentido, seis personagens são estabelecidas como representantes distintas de potenciais resoluções: Joana, Xavier e Rafael — representantes de pautas mais alinhadas à salvaguarda de direitos dos cidadãos do Continente — e Verônica, Marcela e André — representantes dos interesses dos cidadãos do Maralto.

A prova tem início e André elimina Xavier. Verônica é eliminada da prova. Rafael é eliminado da prova. Joana elimina Marcela. Restam apenas dois competidores, Joana e André. Joana discursa que seu único comando seria uma assembleia geral em que todos teriam voz, caso vença, enquanto André sentencia que os 3% comandarão o Continente, caso vença. Por dedução, Joana arrisca uma resposta para eliminar André, que acena um comando para sua milícia destruir o objeto antes do resultado da prova. Todos correm após os tiros.

Quando finalmente o conflito aparenta se aproximar de seu desfecho, o antagonista André interrompe o resultado da provação e, por inferência operada a partir das deixas narrativas apresentadas, restabelece o conflito entre todos os cidadãos, instaurando a perspectiva de um embate sanguinolento para a resolução final da série.

Antônio tenta doutrinar os fiéis, mas é interrompido por Glória, que discursa contra a lógica de segregação dos 3%. Xavier desiste do ataque à milícia de André ao afirmar que ele perdeu a prova, em discordância da convicção dos demais milicianos. Rafael abraça Joana, os dois observam o cair da noite desolados, esperando o conflito armado ter início. Joana, Natália e Rafael acordam no dia seguinte, em um Continente em silêncio. As pessoas caminham em direção à frente do prédio do Processo, local proposto por Joana para a assembleia. André se suicida no submarino em direção ao Maralto. Uma multidão se reúne ao redor de Joana, Natália, Elisa, Glória, Ariel, Rafael e Xavier.

A alegoria criada por meio da interrupção da provação final opera uma espécie de revelação a todos os cidadãos, que se alinham a uma proposta de resolução dos conflitos sociais. Resolução que não é decretada por uma seleção meritocrática, mas sim por uma perspectiva emancipatória e democrática de um planejamento coletivo para sua coexistência. O desfecho da história dialoga com o conflito inicial da série, conectando os eventos narrativos no transcurso de mais de um século no tempo diegético da fábula e de seus desdobramentos.

Dessa forma, encerramos a sinopse descritiva e a análise dos oito episódios selecionados da série 3%. A seguir, descrevemos os resultados da análise e contextualizamos as operações narrativas encontradas em uma perspectiva diacrônica dos modelos narrativos presentes na tradição da serialidade audiovisual.

CAPÍTULO IV

4. REFLEXÕES SOBRE UMA POÉTICA DA SÉRIE 3% NO STREAMING

Neste capítulo tecemos comentários a respeito dos resultados da análise da série 3% (2016-20), criada por Pedro Aguilera e exibida pela Netflix, explicando a articulação das marcas narrativas identificadas por meio da metodologia de análise aplicada. A partir da demonstração do orquestramento dos elementos narrativos apontados, sugerimos as estratégias inferenciais apresentadas no desenvolvimento da obra e os respectivos efeitos de recepção pretendidos por meio de sua operação para a criação do modelo narrativo concebido para o programa. Com base na conceituação do modelo narrativo da obra, descrevemos uma *poética* a respeito da série 3% e contextualizamos suas características em uma reflexão a respeito dos diferentes meios de exibição de obras audiovisuais. Essa contextualização é realizada com o intuito de identificar certos padrões que visam gerar um efeito de complexidade narrativa e outros efeitos pontuados na revisão bibliográfica deste trabalho. Dessa forma, enquadramos a série 3% em um determinado movimento do audiovisual identificado em anos recentes, propondo uma reflexão sobre esse movimento — associado às séries contemporâneas — em relação ao ambiente do *streaming* para desenvolver as considerações finais do trabalho.

4.1 Comentários sobre os resultados da análise da série 3%

Com relação aos resultados da análise da série 3%, é possível observar que cada temporada do programa possui uma unidade dramática própria, que agrupa os principais arcos desenvolvidos nestes segmentos da série em prol de um certo desfecho ao final de cada temporada. Entretanto, há conexão entre determinados arcos narrativos da história e seus desdobramentos perpassam as temporadas, oferecendo um senso de progressão à fábula. Esse caráter misto, que é situado entre o senso de resolução de um segmento individual da história (o principal evento narrativo estabelecido a cada temporada ou episódio) e os conflitos estabelecidos ao longo de toda a trama, oferece um aspecto híbrido ao modelo narrativo do programa. Ou seja, é possível identificar características procedurais no modelo narrativo da

série quando observamos certa independência em um conjunto de arcos narrativos referentes à unidade dramática de cada episódio ou temporada, que guardam uma relação menor no espectro geral da fábula do programa como um todo. Para conceituação de seu modelo narrativo, é necessário, portanto, realizar uma breve recapitulação dos eventos e marcas narrativas identificados na análise da obra.

A primeira temporada da série tem como principal evento narrativo a realização do 104º Processo, apresentando a premissa do programa e acompanhando a realização do certame por meio do protagonismo das personagens Michele, Fernando, Joana, Rafael e Marco em suas provações, diante do antagonismo do coordenador do Processo, Ezequiel. No episódio inicial, Michele é a primeira personagem com enfoque narrativo, na caminhada ao lado de Bruna e sua irmã caçula até o prédio do Processo. Neste prédio, Ezequiel e Nair dialogam sobre o primeiro assassinato da história do Maralto. Michele é aprovada na prova inicial do Processo, ao abrir mão dos laços com um suposto namorado do Continente. Contudo, é interrogada como uma potencial infiltrada da Causa no certame e sacrifica a amiga, Bruna, na tentativa de manter seu disfarce e dar continuidade à sua missão.

Esse resumo da ação dramática do primeiro episódio demonstra um conjunto de marcas narrativas corriqueiras do programa, descritas em profundidade na etapa de análise desta pesquisa. Na sequência de abertura, é apresentado como um evento *satélite* a caminhada de Michele, Bruna e sua irmã caçula até o prédio do Processo. Essa ação é transfigurada em um evento *núcleo* no clímax deste episódio (durante o sacrifício de Bruna) e no clímax do sexto episódio da temporada, em uma provação na qual Michele precisa convencer os pais de Bruna a inscreverem a filha caçula no certame após a morte da irmã. Por sua vez, o comentário entre Ezequiel e Nair a respeito do assassinato no Maralto é operado como uma deixa narrativa para criação de hipóteses por parte do espectador. Nesse contexto, a hierarquia de conhecimento da informação estabelecida entre os entes narrativos tem como objetivo intensificar a reviravolta apresentada no início da segunda temporada da série a partir da revelação a respeito do irmão de Michele, André, ser o assassino mencionado. Dessa forma, este evento *satélite* do começo da trama torna-se um evento *núcleo* a partir da segunda temporada do programa, constituindo um *efeito especial narrativo* (Mittell, 2005) que incita o espectador a reorganizar o universo da fábula anteriormente imaginado por meio dessa nova informação apresentada.

De maneira similar, essa mesma estratégia narrativa é operada na resolução de arcos pertencentes à unidade dramática do episódio. Mais uma vez, o efeito de recepção é formado por uma determinada configuração da hierarquia da informação entre os entes narrativos acompanhada de sua posterior reconfiguração. Esse rearranjo se dá a partir de uma conversão de eventos *satélites* em eventos *núcleos* durante o desfecho de arcos narrativos restritos sobremaneira à unidade dramática do episódio. É o que ocorre quando a personagem Michele mente a respeito de um suposto namorado em sua primeira provação, pois ela detém uma informação narrativa que o espectador e os avaliadores não possuem — a de ser uma infiltrada da Causa no certame. A revelação dessa informação ao final do episódio tem como objetivo intensificar o clímax de sua unidade dramática a partir da reviravolta na trama, que é articulada por meio de um *flashback* do treinamento de Michele pelo líder da Causa, inserido em montagem paralela com o tempo diegético presente.

Por sua vez, no episódio final da primeira temporada da série, é exibida a eliminação de Fernando no Processo e a captura de Michele por Ezequiel. Sob tortura, Michele confessa o propósito de vingar seu irmão. Aline tenta aliar-se à viúva de César para escapar da detenção. Ezequiel revela que André está vivo e reconfigura os eventos diegéticos para Michele e o espectador. Nair rompe seus laços com Ezequiel. Rafael aceita a esterilização para ingressar no Maralto, Michele confessa a Ezequiel o ponto de encontro com o Velho no Continente e ambos os candidatos são aprovados no Processo. Joana se recusa a executar um detento e é eliminada. Fernando e Joana regressam ao Continente. No caminho de volta, Joana observa uma pixação da Causa.

Neste encerramento da primeira temporada do programa, o arco de Aline introduz o desfecho relacionado à personagem, que passa a ter pouca relevância na trama geral após este episódio. Por sua vez, o rompimento de Nair com Ezequiel é operado como uma deixa narrativa para o isolamento político do chefe do Processo, evento que tem continuidade na segunda temporada do programa. O desfecho das personagens Rafael, Michele e Joana é apresentado por meio de três espécies de provação distintas no certame. Rafael aceita se submeter à esterilização e é aprovado, Michele trai a Causa ao entregar o paradeiro de seu mentor e é aprovada e Joana se recusa a sacrificar um prisioneiro e é reprovada. Esses três conflitos apresentam conexão direta com o desenvolvimento das personagens ao longo da temporada, por meio do desejo de Rafael de constituir uma família, da fidelidade de

Michele à Causa (além do seu propósito de vingar o suposto assassinato do irmão) e do trauma de Joana por ter assassinado uma criança inocente no passado. A partir da nova organização dos eventos da trama, após a revelação das informações relacionadas ao desfecho das protagonistas, deixas narrativas são introduzidas para criação de novas hipóteses por parte do espectador a respeito do início da segunda temporada do programa. Essas deixas dizem respeito à atuação de Rafael e de Michele no Maralto — tendo em vista o recrutamento de ambos pela Causa —, assim como o papel a ser desempenhado por Fernando e Joana no Continente, após uma associação de Joana a uma pixação da Causa no encerramento do episódio.

No primeiro episódio da segunda temporada do programa, a introdução do arco do Casal Fundador é estabelecida em um *flashback* inicial. Durante o presente diegético da trama, na semana anterior à realização do 105º Processo, Joana acorda no Continente e Michele no Maralto. No Continente, é introduzido o arco de Joana e Silas para a execução de um plano da Causa. Em um *flashback*, é apresentada a aproximação de Joana à Causa após a sua eliminação no 104º Processo. Rafael e Michele se encontram no Maralto. Em um *flashback*, é mostrado o desembarque de Michele no Maralto sob a vigilância de Ezequiel. No presente diegético da trama, Marcela rivaliza com Ezequiel em uma reunião do Conselho. Michele e Rafael dissimulam que não são mais fiéis aos ideais da Causa. Joana auxilia Silas no início da execução do plano da Causa. Michele tenta provar sua fidelidade ao cooperar com Ezequiel na tentativa de libertar seu irmão. Joana descobre o plano assassino da Causa e Michele descobre que Ezequiel pretende infiltrá-la como uma agente sua na Causa.

A segunda temporada se inicia com uma elipse diegética de aproximadamente um ano entre os eventos apresentados ao final da primeira temporada. Neste episódio inicial, ocorre a introdução de eventos *satélites* que são utilizados para caracterização da motivação das personagens, que serão desdobrados em eventos *núcleos* dos principais arcos narrativos desta temporada. Nesse sentido, podemos citar a execução do plano da Causa, que é revelado como uma manipulação elaborada por Ezequiel; a aproximação entre Michele e Ezequiel, que é rompida e restabelecida no transcurso da temporada; e as deixas narrativas associadas à Marcela, tendo em vista o conhecimento da personagem a respeito das razões que levaram André a cometer um assassinato, ocultando a verdade a

respeito do Casal Fundador. Já neste primeiro episódio são conectados eventos e motivações apresentados na primeira temporada do programa. A personagem Joana é, mais uma vez, defrontada pelo sacrifício de inocentes — dessa vez, contudo, em virtude da ideologia da Causa. A personagem Michele se vê impelida a atuar como infiltrada de Ezequiel para auxiliar o irmão, André, de maneira similar a que aceitou atuar como uma infiltrada da Causa para vingá-lo. Ainda, o próprio arco relacionado ao assassinato cometido por André opera como o ponto de ligação entre as origens do Casal Fundador, apresentado como um *flashback* em montagem paralela com o presente diegético ao longo da segunda temporada. Esse tipo de operação não só amplia e acrescenta nuances ao universo da fábula previamente apresentado, mas também desvela novos eventos da trama que serão desdobrados na temporada seguinte em arcos que perpassam as demais temporadas até o encerramento da série.

No último episódio da segunda temporada, Joana e Fernando tentam deletar os dados dos candidatos no prédio do Processo, defendido por Marcela e Marco. Fernando consegue contaminar os dados no prédio. Michele oferece ajuda a Rafael para invadir a sala de *backup* dos dados no Maralto. Michele nocauteia Rafael e furta o *backup* dos dados dos candidatos do Processo. É instaurada uma situação de tensão e conflito entre os participantes e os organizadores do 105º certame, no prédio do Processo. Michele faz um acordo com Nair e com o Conselho para resolver o impasse. Joana e Fernando comemoram com integrantes da Causa o que acreditam ser a concretização de seu plano, até receberem o contato de Rafael e descobrirem que Michele os sabotou. Marcela destrata o seu filho, Marco, e o abandona no Continente. Ao final do episódio, revela-se que Michele negocia o *backup* dos dados furtados com o Conselho em troca dos recursos necessários para a construção da Concha no Continente, revitalizando o plano de Samira — a terceira integrante do Casal Fundador. O conflito no prédio do Processo é evitado e tem início o 105º certame.

No episódio de encerramento desta temporada, ocorre o desfecho do arco narrativo referente ao plano de Joana, Fernando e Rafael contra o Maralto, que é implementado após o fracasso do plano da Causa e de Ezequiel — ambos revelados como o mesmo plano. A partir de um evento *satélite* do episódio, Michele oferece auxílio a Rafael para acessarem a sala de *backup* de dados no Maralto. A disparidade da informação entre os entes narrativos na cena mascara a real

motivação de Michele, incerta ao longo desta temporada. Essa situação diegética é reconfigurada a partir de um evento *núcleo* ao final do episódio, com a revelação do verdadeiro plano de Michele de construção da Concha, que opera como um gancho narrativo para a terceira temporada do programa. Além disso, são apresentadas deixas narrativas que mantêm em aberto as possibilidades de desfecho relacionadas a Joana, Marco e Rafael na trama. A temporada estabelece importantes eventos diegéticos da série, como a implementação do arco narrativo referente à família Álvares (que envolve as personagens Marco e Marcela), o desfecho final de Ezequiel e o desvelamento sobre as origens do Casal Fundador e sua ideologia, que é responsável pela realidade social implementada no ataque do Maralto ao Continente no passado. Esses eventos da trama serão conectados com eventos narrativos das temporadas subsequentes. Nesse sentido, impende destacar que uma estratégia similar a de Samira é adotada por Michele na construção da Concha, enquanto André defende o que acredita ser a posição do Casal Fundador a partir desse segmento da trama. Além disso, o arco narrativo referente ao ataque do Maralto ao Continente no passado é retomado na terceira temporada, quando um contra-ataque similar é planejado pelo grupo dissidente e fracassa. Na última temporada do programa, este arco é novamente acionado e, a partir de adaptações conjunturais no plano original, sua execução é bem sucedida e destrói a sociedade do Maralto.

No episódio inicial da terceira temporada do programa, Joana é recepcionada na Concha por Xavier e observa as instalações. Ela encontra Marco e Rafael ao visitar o prédio. O coletor de água da Concha é danificado por uma tempestade de areia e se inicia um racionamento de alimentos no local. Elisa também está na Concha, assim como Rafael. A partir de um *flashback* que ilustra um evento pertencente à elipse diegética que separa esta temporada da anterior na trama, Joana investiga sobre a possibilidade de atacar o Maralto por meio de um pulso eletromagnético. O estoque de comida da Concha é assaltado e Michele considera fazer um processo seletivo interno para reduzir o número de habitantes do local. Marcela e André negociam com Michele uma nova utilização da Concha pelo Maralto como alternativa. Michele começa a realização de um processo seletivo interno na Concha.

No início da terceira temporada do programa, novamente uma elipse de aproximadamente um ano entre o final da segunda temporada e o início da terceira é

implementada, tendo em vista a proximidade do 106º Processo na fábula. Neste episódio, ocorre o início da exposição dos novos arcos de Joana, Marco e Rafael após os acontecimentos progressos. A presença de Elisa na Concha, assim como a de Rafael, é operada como uma deixa narrativa que explora o desconhecimento sobre os desdobramentos dos eventos da temporada anterior durante a elipse diegética de um ano. Assim como na segunda temporada, a trama apresenta uma elipse posicionada de forma estratégica entre temporadas, para desvelar eventos ao longo de seus episódios subsequentes. O principal arco narrativo desenvolvido nesta temporada diz respeito à sabotagem planejada por Marcela e André, por meio da manipulação inconsciente de Rafael, com o intuito de danificar o coletor da Concha e gerar uma crise entre seus residentes. Esse evento diegético é apresentado neste episódio inicial, a partir de um esquema de distribuição da informação narrativa que estabelece o conhecimento de Marcela e André a respeito do fato e o desconhecimento de Rafael e dos espectadores sobre o mesmo. Novamente, um *efeito especial narrativo* (Mittell, 2015) é acionado a partir da reconfiguração do esquema mencionado ao final da temporada.

No último episódio da terceira temporada do programa, Marcela e André partem em uma missão para a tomada de controle da Concha por parte do Maralto. Joana confronta Rafael a respeito da sabotagem na Concha durante o início da temporada. São exibidos os dilemas familiares de Marcela com relação aos Álvares e é revelado que Rafael está sendo manipulado inconscientemente por meio de um plano de Marcela. Inicia-se uma montagem paralela entre a chegada de Marcela e André na Concha e a tentativa de Joana e Rafael de revelar a sabotagem a todos os residentes do local. Joana consegue revelar a sabotagem e Marcela é capturada na Concha. Operam como deixas narrativas para a temporada seguinte a motivação ambígua de Glória, a tomada autoritária do poder político no Maralto por parte de André e um possível conflito entre o grupo revolucionário da Concha e a administração do Maralto.

Por mais que certos arcos da trama da série avancem em uma progressão *interepisódica* como um todo, os principais arcos desta temporada possuem um caráter voltado à resolução dos conflitos criados durante a própria terceira temporada do programa, centrada na Concha. Nesse sentido, são apresentados ao longo da temporada o arco de reprovação de Glória no 105º Processo na tentativa de salvar Fernando; o arco referente ao passado de Elisa para caracterizar a

ambiguidade de sua motivação em favor do Maralto ou da Concha; e o arco relacionado a Marcela em sua tentativa de controlar o espaço dissidente da Concha. Outro aspecto de destaque relacionado à trama é a ausência de uma ameaça mais concreta ao Maralto, para além da existência da Concha, durante toda a terceira temporada da série.

No primeiro episódio da quarta temporada da série, cinco integrantes da Concha são recebidos no Maralto para uma missão diplomática em virtude da captura de Marcela. Em um *flashback* de uma reunião na Concha, é revelado o plano de ataque ao Maralto por meio de um pulso eletromagnético durante esta missão. O grupo da Concha se divide entre aqueles que apoiam a aniquilação do Maralto e os que acreditam que alguns recursos do local deveriam ser preservados. As negociações têm início no Maralto e Joana confronta dúvidas com relação à sua origem familiar durante a missão, devido a presença da maraltense Verônica, que é introduzida como a potencial mãe de Joana na trama. A suspeita a respeito das motivações de Glória aumenta no momento em que a sua presença parece interferir no envio de uma turbina para a execução do pulso eletromagnético no Maralto. O grupo da Concha segue divergindo a respeito do plano durante a missão diplomática. O plano inicial fracassa e Joana é conduzida a uma reunião com os antigos membros do Conselho do Maralto, agora capturados pela administração de André.

O plano de destruição do Maralto por meio de um pulso eletromagnético, introduzido na fábula por meio da personagem Joana na terceira temporada, é retomado no primeiro episódio da quarta temporada. A motivação das personagens — nos arcos narrativos que envolvem Joana e Verônica ou Marco e Elisa, por exemplo — é desenvolvida a partir de suas ações nos eventos pregressos da trama, conectando situações narrativas estabelecidas desde a primeira temporada do programa. A título de exemplo, impende mencionar a situação de abandono da órfã Joana (retratada em *flashbacks*) ou a reprovação traumática de Marco no 104º Processo (que o torna um pária em sua família), ambos eventos introduzidos na primeira temporada da série. A incerteza a respeito das motivações de Glória segue explorada nos episódios seguintes, apresentando uma ambiguidade constante.

O episódio final da série tem início com o desembarque dos cidadãos do Maralto no Continente e o fim do sistema de segregação social instituído pelo Processo. Um *flashback* do ano do 28º Processo revela o surgimento da Causa (sob

o comando de Tânia), a criação de uma divisão de segurança do Maralto para sua repressão e a tentativa de elaboração de uma nova prova, por parte do Casal Fundador, para pacificação social e auxílio a Tânia. No presente diegético da trama, o conflito entre os cidadãos passa a aumentar no Continente e diferentes milícias são formadas. Joana e Natália investigam a respeito de um objeto pertencente a Tânia quando da realização do 28º Processo. Em um *flashback* do ano do 28º Processo, a esposa do Casal Fundador é assassinada no Continente ao tentar reencontrar a filha, Tânia, e entregar-lhe o objeto desenvolvido por ela e por seu marido no Maralto. Um confronto entre as milícias do Continente parece iminente até Natália e Joana encontrarem o objeto procurado junto ao túmulo da esposa do Casal Fundador. Em um *flashback*, é apresentada a morte do Casal Fundador e a transformação de suas figuras em um instrumento ideológico, a partir do apagamento dos registros históricos relacionados a eles. Joana interrompe o conflito iminente entre as milícias e sugere uma última provação para selar o destino de todos. Antes do final da prova, André impede a vitória de Joana com um ataque de sua milícia, após ter concordado com a provação final. Na manhã seguinte ao incidente, a grande maioria dos cidadãos caminha em direção ao prédio do Processo para a realização de uma grande assembleia, como proposta por Joana, para a resolução dos conflitos e coexistência pacífica dos sobreviventes, encerrando a fábula da série.

O fechamento de alguns arcos da quarta temporada são antecipados durante a progressão de sua trama, tendo em vista um conjunto de episódios levemente menor (sete episódios) neste segmento do programa. Um dos arcos narrativos mais importantes da série, relativo a Tânia — fundadora da Causa e filha do Casal Fundador —, é desenvolvido quase que em sua totalidade no último episódio da série. Esse arco é introduzido ainda no quarto episódio da terceira temporada do programa, retratando a separação entre o Casal Fundador e sua filha a partir da implementação da vacina da esterilidade no Maralto e do envio das crianças nascidas no local para o Continente. No encerramento da série, o arco relacionado a Tânia e ao Casal Fundador reorganiza, por uma última vez, a perspectiva sobre eventos narrativos pregressos centrais da própria premissa da série — como o surgimento da Causa, o conflito em voga quando da sua criação, o desenvolvimento de uma divisão de segurança repressora ao Continente e o surgimento da ideologia do Casal Fundador.

4.2 Conceituação de uma poética da série 3% e seu contexto

É possível observar a utilização das marcas narrativas analisadas — deixas narrativas (Bordwell, 1985), diferentes esquemas de hierarquia da informação narrativa (Branigan, 1992) e a alternância entre eventos *satélites* e eventos *núcleos* da ação dramática (Chatman, 1978), que conectam diferentes conflitos diegéticos ao longo da progressão dos episódios (Mittell, 2015) — com o propósito de conceituar um modelo narrativo da série examinada, que se ancora em determinados pilares. O primeiro seria relacionado às deixas narrativas, que são utilizadas com a finalidade de geração de hipóteses por parte do espectador a serem confirmadas ou refutadas de acordo com os desdobramentos planejados. O segundo pilar seria composto por esquemas de distribuição da informação entre os entes narrativos, que são planejados com o propósito de estabelecer determinados efeitos de recepção como suspense, mistério ou surpresa (Branigan, 1992, p. 74 e 75). Além disso, a reorganização destes esquemas é operada com o objetivo de gerar uma reviravolta de acordo com o seu desvelamento e a sua nova configuração na trama. Por fim, os eventos *satélites* que são transfigurados em eventos *núcleos* conectam diferentes pontos da história na trama, estabelecendo uma relação de causa e consequência entre os conflitos apresentados ao longo dos episódios e temporadas.

Dessa forma, esses elementos são operados de maneira conjunta com a principal finalidade de produzir diferentes *efeitos especiais narrativos* (Mittell, 2015). Por conceito, esse tipo de efeito demonstra como objetivo principal suscitar a confabulação de hipóteses da progressão da trama por parte do espectador — a partir das deixas narrativas apresentadas; estabelecer determinados contextos narrativos por meio de uma perspectiva parcial em uma configuração de distribuição da informação permeada por eventos *satélites* que presumem uma situação “A”; e, por fim, propor uma nova perspectiva ao contexto diegético pré-estabelecido a partir de uma reconfiguração da distribuição da informação narrativa entre os entes por meio de eventos *núcleos* introduzidos nessa reconfiguração que presume uma situação “B”. Dessa forma, esse tipo de efeito tem por objetivo reorganizar o universo da fábula a partir de novas perspectivas, gerando uma reviravolta com a expectativa inicial dos espectadores e acrescentando novas nuances à história diegética a partir dessa revelação.

Sendo assim, por mais que a série 3% guarde características híbridas entre modelos classicamente considerados procedurais ou folhetinescos, o seu modelo narrativo como um todo infere uma direção pré-determinada a partir da análise das marcas narrativas investigadas. Ao refletirmos sobre uma *poética* da série, é preciso destacar que a principal força motriz de sua narração é oriunda do efeito gerado a partir do conceito desenvolvido por Mittell (2015), o supracitado *efeito especial narrativo*. A estratégia engendrada nessa *poética* tem como característica central a suspensão e intensificação do clímax das unidades dramáticas da obra a partir da reconfiguração contínua dos eventos diegéticos por meio de novas conexões e desvelamentos a eles atrelados. Importante salientar, por fim, que essa mecânica operacional permite atribuir nuances às motivações das personagens e a diferentes aspectos do universo da fábula como um todo, a partir do fluxo informacional desenvolvido na obra.

A progressão da trama por meio de um caráter não-linear com relação ao desfecho dos arcos narrativos apresentados é um dos fatores que pode ser associado a uma construção complexa da estrutura narrativa de uma obra seriada audiovisual. Enquanto determinados eventos no presente diegético progredem linearmente, estes são interrompidos por *flashbacks* que apresentam eventos pregressos e outros conflitos e motivações de personagens que participam dos eventos narrados no presente diegético. Esses eventos pregressos, não raras vezes, ocorrem em dissonância com a motivação apresentada pelas personagens no presente diegético. Esse fato demonstra ao espectador que as motivações aparentes desta personagem, por exemplo, são suspeitas com relação às suas reais intenções diante dos recortes do passado apresentados.

Nesse sentido, é uma forma de interromper o fluxo linear da narrativa no tempo presente e suscitar dúvidas, indagações e hipóteses ao espectador com relação aos desdobramentos apresentados. Essa operação narrativa gera novas nuances na história, permitindo ao espectador o estabelecimento dessas hipóteses preditivas no que diz respeito ao desfecho da trama, criando uma experiência de fruição diferente de outrora. Isso ocorre porque essas hipóteses serão testadas e confirmadas — gerando um efeito recompensador com relação à organização mental dos eventos da trama por parte do espectador — ou refutadas — gerando um efeito de surpresa diante de um desfecho inesperado, seja em virtude do espectador não ter conseguido conectar os elementos narrativos complexificadores

apresentados anteriormente, seja em virtude de novos elementos estrategicamente apresentados a posteriori para ocasionar uma operação inferencial de reviravolta diante do desfecho. Ao mesmo tempo, essa operação demanda mais atenção por parte do espectador para compreensão da história. Assim como demanda novas operações inferenciais, como a criação de hipóteses e sua consequente concretização ou refutação, constituindo a nova experiência espectral mencionada.

Algumas séries que ganharam popularidade no Brasil durante a segunda metade do século XX, como *Malu mulher* (1979-80), criada por Daniel Filho e Manoel Carlos e exibida pela TV Globo, ou *Carga pesada* (1979-81 e 2003-07), criada por Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar e exibida pela TV Globo, são constituídas por um modelo narrativo formado pelo caráter procedural de seus episódios, encerrando uma unidade dramática que resolve os conflitos apresentados no início de cada episódio até o seu encerramento. A classificação tradicional de série e seriado havia sentido no âmbito do fluxo televisivo clássico a partir de práticas como o *zapping*, na qual assistir aos episódios fora de ordem e recapitular eventuais eventos progressos era uma necessidade funcional de manter a atenção e compreensão do espectador ao longo da temporada, independente da ordem dos episódios que assistisse. Contudo, essa não é a mesma situação quando da distribuição por *streaming* do conteúdo, na qual ocorre o consumo sob demanda no momento escolhido pelo espectador, usualmente com temporadas inteiras disponíveis em seu catálogo. Hoje, em uma sociedade sob a influência de um processo de aceleração, a unidade dramática de um episódio, em geral menos extensa do que a de um longa-metragem, parece exercer uma atração no processo de escolha de muitos espectadores em seus momentos de lazer.

O modelo narrativo de 3%, portanto, enquadra-se em uma espécie de movimento contemporâneo relacionado à estrutura narrativa das séries de televisão como um todo. A busca pelo *efeito especial narrativo* (Mittell, 2015), orquestrado por séries de televisão nas últimas décadas, aproveita a longa extensão do tempo narrativo desenvolvido entre um conjunto de episódios e temporadas e parece ser a principal força motriz de seus modelos narrativos. Como apontado anteriormente, os espaços de *streaming* — em virtude das suas características de distribuição do conteúdo — interferem como um terreno fértil para a implementação e profusão desse modelo nas obras de seu catálogo. Isso porque esses espaços possuem

como características uma dinâmica de consumo sob demanda em um momento de escolha do espectador, a manipulação da reprodução de conteúdo (que permite a pausa e a revisão de trechos) e a oferta corriqueira de um catálogo completo de episódios e temporadas, possibilitando uma assistência na ordem cronológica idealizada pelos realizadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etapa de encerramento do trabalho, realizamos uma breve recapitulação dos objetivos apontados no projeto ao descrever de que maneira essas metas foram executadas para a elucidação do problema de pesquisa formulado na tese de doutorado. Como objetivo geral do projeto, foram estipuladas a compreensão e conceituação de uma *poética* a respeito da série 3% (2016-20), criada por Pedro Aguilera e exibida pela Netflix, a partir de uma perspectiva diacrônica da tradição narrativa de séries nacionais e internacionais. Para tanto, foram determinados quatro objetivos específicos como diretrizes de ação desta investigação.

Em primeiro lugar, desenvolveu-se uma metodologia híbrida de análise voltada para o exame do drama seriado contemporâneo, tomando como base os apontamentos levantados na etapa de revisão bibliográfica a respeito do tema. Para criação dessa metodologia, selecionou-se a matriz epistemológica elaborada por Aristóteles (2017) por meio de seus estudos seminais a respeito do drama e do desenvolvimento do conceito de *poética* para a identificação dos elementos narrativos estruturais que constituem uma obra dramática. Com base nesse referencial teórico, foram selecionados procedimentos metodológicos de autores vinculados a essa perspectiva de pesquisa voltada à análise de obras audiovisuais. Dentre os principais autores e procedimentos selecionados, destacam-se a observação e identificação: i) das deixas narrativas da obra seriada analisada (Bordwell, 1985); ii) dos diferentes esquemas de hierarquia da informação diegética entre os entes narrativos (Branigan, 1992); iii) dos eventos *satélites* e eventos *núcleos* da ação (Chatman, 1978); e iv) da conexão desses eventos ao longo do desenvolvimento da trama, ao ficarem restritos ou a perpassarem episódios (Mittell, 2015). Nesse sentido, compreendemos que as marcas narrativas selecionadas para a investigação oferecem parâmetros objetivos para elucidação de diferentes modelos narrativos utilizados no drama seriado contemporâneo mediante uma perspectiva *poética*.

Como segundo objetivo específico, estipulamos a identificação e o mapeamento deste grupo selecionado de marcas narrativas na obra seriada analisada como objeto-modelo. Essa etapa do trabalho foi realizada de forma minuciosa no capítulo de análise da série 3%, no qual foram selecionados oito

episódios — os segmentos iniciais e finais de cada uma das quatro temporadas do programa — para que fosse possível examinar a trama geral da série por meio desse extrato representativo do seu esquema narrativo por intermédio do instrumento de uma tese de doutorado.

Como terceiro objetivo específico, foi determinado observar a articulação das marcas narrativas encontradas e mapeadas no objeto-modelo com intuito de identificar as estratégias inferenciais utilizadas na programação de determinados efeitos de recepção da obra. Essa etapa do trabalho foi desenvolvida tanto no capítulo de análise da série — a partir da conexão relatada entre pontos específicos da trama — quanto no quarto capítulo da pesquisa, fundamentado com base nos comentários a respeito dos resultados da análise da trama como um todo e da conceituação sobre uma *poética* do objeto-modelo.

Por fim, como último objetivo específico estabelecido, foi estipulada a identificação de potenciais relações entre a estratégia narrativa debatida e seus contextos de realização no que tange aos diferentes meios de produção e exibição. Procurou-se desenvolver este ponto no capítulo quatro deste trabalho, ao se enquadrar o modelo narrativo da série *3%* em um movimento contemporâneo do audiovisual seriado mediante uma reflexão diacrônica a respeito da obra em uma perspectiva histórica do gênero televisivo.

A partir da realização dos objetivos enunciados neste projeto, entendemos que foi possível elucidar o problema de pesquisa apontado no início deste estudo. Afinal, foi estipulado como eixo da investigação o fenômeno contemporâneo relacionado ao drama seriado no audiovisual a partir de uma perspectiva narrativa com enfoque nas séries brasileiras realizadas diretamente para exibição por *streaming*. Assim sendo, foi proposta como problematização o exame do formato narrativo de um objeto-modelo a fim de compreender as estratégias inferenciais operadas nele e de desenvolver considerações a respeito de sua *poética*, utilizando a matriz epistemológica aristotélica como linha de fundamentação teórico-metodológica central para realização da pesquisa. Nesse sentido, foi desenvolvida uma revisão bibliográfica a respeito do tema, que introduz a problemática abordada. Por consequência, foi criada uma metodologia de pesquisa híbrida para selecionar as principais marcas narrativas que guardam relação com esse tipo de articulação *poética* pretendida. Em seguida, desenvolveu-se uma análise do objeto-modelo utilizando a abordagem proposta para que fossem tecidos

comentários a respeito dos resultados da análise realizada. Por fim, buscou-se conceituar uma *poética* da série 3%, inserindo-a no contexto da tradição narrativa de obras serias audiovisuais em uma perspectiva diacrônica.

É importante relatar algumas dificuldades encontradas no desenvolvimento deste projeto. A estrutura narrativa da trama geral de uma série com múltiplas temporadas costuma ser bastante longa para uma obra audiovisual, como no caso da série 3%. A observação de marcas narrativas que estruturam um modelo dessa dimensão ocorre em uma escala bastante detalhada e granular da obra como um todo. Essa configuração resulta em uma análise volumosa de uma miríade de marcas narrativas operadas ao longo da série, mesmo quando aplicada a um extrato representativo da trama geral do programa — como no caso do objeto-modelo deste trabalho, no qual selecionou-se oito dos 33 episódios da série analisada. Essa dimensão de trabalho talvez seja considerada extenuante para a realização de um único pesquisador, o que pode tornar a abordagem proposta mais propícia para utilização por uma rede de pesquisadores. Uma observação positiva com relação à granularidade dessa abordagem diz respeito à possibilidade de identificação de uma repetição constante de padrões reproduzidos por meio de articulações semelhantes das marcas narrativas observadas ao longo do desenvolvimento da história. Essa repetição de padrões é um indício de um modelo operacional narrativo que busca gerar determinados efeitos de recepção. Dessa forma, demonstra-se uma abordagem propícia para uma investigação relacionada à *poética* de uma obra seriada audiovisual.

No caso da série 3%, o objeto-modelo utilizado para análise neste trabalho, foi possível identificar um conjunto de marcas narrativas e de estratégias operacionais que permitisse conceituar o modelo narrativo da obra. A partir dessa abordagem, demonstramos que a força motriz da narrativa do programa tem como principal objetivo desenvolver a narração a partir do que Mittell (2015) convencionou chamar de *efeito especial narrativo*. Em suma, podemos definir este efeito como um mecanismo de reelaboração constante da história, na percepção do espectador, ao longo do processo de assistência e fruição da obra. Essa estratégia permite uma intensificação constante do clímax por meio do conjunto de reviravoltas apresentadas na trama. Além disso, é desenvolvida uma nova relação com a progressão da fábula diante do exercício constante do público de criação de hipóteses a serem confirmadas ou refutadas, em um rearranjo da posição

espectatorial. A progressão constante das incertezas e reconfigurações relacionadas ao universo diegético do programa desenvolve novas nuances na fábula, reduzindo a percepção de um potencial maniqueísmo com relação aos eventos narrativos estabelecidos e à caracterização das personagens. A impressão de complexidade a respeito do conteúdo das obras seriadas contemporâneas que utilizam esse modelo narrativo é oriunda dessa dinâmica.

REFERÊNCIAS

- ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion; SURKAMP, Carola. Introduction: towards a narratology of TV series. *In*: ALLRATH, G.; GYMNICH, M. (ed.). **Narrative strategies in television series**. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. *E-book*.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 2008.
- BATTAGLIA, Rafael. Infográfico: qual o streaming com mais assinantes no mundo?. **Super Interessante**, mai. 2021. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/infografico-qual-o-streaming-com-mais-assinantes-no-mundo>>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.
- BRANDÃO, Cristina. **O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BRANIGAN, Edward. **Narrative comprehension and film**. New York: Routledge, 1992.
- BREWSTER, Ben. A scene at the 'movies'. **Screen**, nº 23, July/August, p. 4-15. Glasgow: Oxford University Press, 1982.
- BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, nº 3, 2019, p. 37-58.
- CHATMAN, Seymour. **Story and discourse**: narrative structure in fiction and film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CORLISS, Richard. TV's Dallas: Whodunit?. **Time Magazine**, Vol. 116, No. 6, 11 ago. 1980. Disponível em: <<https://time.com/vault/issue/1980-08-11/page/1/>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

CORNEILLE, Pierre. Discurso sobre la tragedia y los medios para tratarla según lo verosímil y lo necesario. **Revista Literatura**: teoría, historia, crítica vol. 9. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

CUNHA, Sheisa Amaral da. Filmes seriados: cinema e prática social em Novo Hamburgo entre os anos 1927-1937. **Intercom** - XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0705-1.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DIXON, W. W.; FOSTER, G. A.. **A short history of film**. London: Rutgers University Press, 2018.

DURRANI, Ana. The average American spends over 13 hours a day using digital media — here's what they're streaming. **Forbes**, mar. 2023. Disponível em: <<https://www.forbes.com/home-improvement/internet/streaming-stats/#:~:text=78%25%20of%20all%20U.S.%20households,streaming%20service%20and%20Spotify%20dominates>>. Acesso em: 20 de junho de 2023.

EICHENBAUM, Boris. Problems of cinema stylistics. *In*: EAGLE, Herbert. **Russian formalist film theory**. Ann Arbor: University of Michigan Slavic Publications, 1981.

HELDENFELS, R. D.. **Television's greatest year**: 1954. New York: Continuum, 1994.

JOHNSON, Steven. **Everything bad is good for you**: how today's popular culture is actually making us smarter. New York: Riverhead Books, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; ABRÃO, Maria Amélia Paiva. Brasil: 2021, ano de retomada da ficção televisiva, mas ainda pandêmico. *In*: SÁNCHEZ VILELA, Rosario (ed.). **Transformações na serialidade da ficção televisiva ibero-americana em tempos de streaming**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2022, p. 75-96.

MACCABE, Colin. Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses. **Screen**, Volume 15, Issue 2, Summer 1974, Pages 7–27.

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

_____. Fim da televisão?(televisao)(report) em **Revista Famecos** - mídia, cultura e

tecnologia. Porto Alegre: Jan-Abril, 2011, Vol. 18(1), p. 86(12).

MACHADO, H. L. As Pesquisas sobre ficção seriada: um estudo da produção acadêmica brasileira de 2013 a 2017. **Revista GEMInIS**, v. 9, n. 2, mai./ago., p. 04-28. São Carlos: UFSCar, 2018.

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

METZ, Christian. **Psychoanalysis and cinema**: the imaginary signifier. London: Macmillan Press, 1983.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: NYU Press, 2015.

_____. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, v. 5, nº 2, jan-jun, 2012, p. 29-52.

NELSON, Robin. TV drama: “flexi-narrative” form and “a new affective order”. *In*: VOIGTS-VIRCHOW, E. (ed.). **Mediated drama**: dramatized media. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.

PINHEIRO, Paulo. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

POHLHAMMER, Pablo Julio; RIVERO, Ezequiel. Capítulo comparativo: el lento regreso de la ficción seriada y el fortalecimiento de las plataformas en la postpandemia. *In*: SÁNCHEZ VILELA, Rosario (ed.). **Transformações na serialidade da ficção televisiva ibero-americana em tempos de streaming**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2022, p. 21-41.

PUDOVKIN, V. I. **Film technique and film acting**. London: Vision Press Limited, 1954.

SILVA, Marcel V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, v. 9, nº 1, jan-jun, 2015, p. 127-143.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge: Harvard UP, 2003.

THOMPSON, Robert J. **Television's second golden age**: From Hill Street blues to ER: Hill Street blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern exposure, L.A. law, Picket fences, with brief reflections on Homicide, NYPD blue & Chicago hope, and other quality dramas. 1. ed. New York: Syracuse University Press, 1997.

TYNIA NOV, Yuri. On the foundations of cinema. *In*: EAGLE, Herbert. **Russian formalist film theory**. Ann Arbor: University of Michigan Slavic Publications, 1981.

UNIVERSAL TV. **Paixão em séries 2021**. Rio de Janeiro, ago. 2021. Disponível em: <<https://gente.globo.com/estudo-as-series-sao-as-grandes-protagonistas-do-entretenimento-audiovisual-da-actualidade-buscamos-entender-o-porque/>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

OBRAS AUDIOVISUAIS

CAPÍTULO 01: Cubos (Temporada 1, ep. 1). **3%** [Série]. Direção: César Charlone. Escrito por: Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2016. Streaming (49 min.), son., color.

CAPÍTULO 08: Botão (Temporada 1, ep. 8). **3%** [Série]. Direção: César Charlone. Escrito por: Denis Nielsen e Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2016. Streaming (47 min.), son., color.

CAPÍTULO 01: Espelho (Temporada 2, ep. 1). **3%** [Série]. Direção: Philippe Barcinski. Escrito por: Denis Nielsen e Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2018. Streaming (47 min.), son., color.

CAPÍTULO 10: Sangue (Temporada 2, ep. 10). **3%** [Série]. Direção: Philippe Barcinski. Escrito por: Guilherme Freitas. São Paulo: Boutique Filmes, 2018. Streaming (45 min.), son., color.

CAPÍTULO 01: Areia (Temporada 3, ep. 1). **3%** [Série]. Direção: Daina Giannecchini. Escrito por: Denis Nielsen e Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2019. Streaming (51 min.), son., color.

CAPÍTULO 08: Onda (Temporada 3, ep. 8). **3%** [Série]. Direção: Jotagá Crema. Escrito por: Andréa Midori Simão e Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2016. Streaming (42 min.), son., color.

CAPÍTULO 01: Lua (Temporada 4, ep. 1). **3%** [Série]. Direção: Daina Giannecchini. Escrito por: Teodoro Poppovic. São Paulo: Boutique Filmes, 2020. Streaming (49 min.), son., color.

CAPÍTULO 07: Sol (Temporada 4, ep. 7). **3%** [Série]. Direção: Dani Libardi. Escrito por: Ivan Nakamura, Denis Nielsen e Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, 2020. Streaming (74 min.), son., color.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br