



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

ÍTALO CERQUEIRA DE SOUZA

A TV SE CONECTA: UMA ANÁLISE DO CONSUMO EM REDE DA SÉRIE *THE WALKING DEAD* ATRAVÉS DO MAPA DAS MEDIAÇÕES

Salvador
2014

ÍTALO CERQUEIRA DE SOUZA

A TV SE CONECTA: UMA ANÁLISE DO CONSUMO EM REDE DA SÉRIE *THE WALKING DEAD* ATRAVÉS DO MAPA DAS MEDIAÇÕES

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador
2014

SOUZA, Ítalo Cerqueira. A TV se conecta: uma análise do consumo em rede da série *The Walking Dead* através do mapa das mediações. f. 99. 2014. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo analisar a relação diacrônica entre os novos formatos e as matrizes culturais televisivas, com ênfase nos processos comunicacionais engendrados pela TV de grade e o compartilhamento de vídeos na internet, levando em consideração que ambos também coexistem. A nossa análise partirá do referencial teórico-metodológico pensado por Jesús Martín-Barbero, o Mapa das Mediações. Para tanto, tomaremos o seriado norte-americano *The Walking Dead* como objeto de estudo, a fim de analisar como seus telespectadores imprimem novos modos de consumo à série através de sites de relacionamento ou compartilhamento, buscando traçar quais são os processos de rupturas e continuidades pensados a partir do tensionamento provocado pelo lado inferior do mapa das mediações (as “competências de recepção”), mais especificamente a partir das postagens da *fanpage não-oficial do Facebook, The Walking Dead Brasil*. Já ao que se refere à parte superior do mapa (as “lógicas de produção”) teremos aporte referências que abordem sobre o fenômeno do consumo de séries através da internet. Para contextualizar, é traçado o histórico e a caracterização da grade de programação televisiva, além de traçarmos quais são as transformações observadas sobre o referido gênero quando ele passa a ser consumido através da rede.

Palavras-chave: grade de programação; televisão; internet; *The Walking Dead*; mapa das mediações; análise cultural.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Aparecida Cerqueira, a meu pai Robson Lírio e à minha irmã Graziela Cerqueira, pelo apoio constante, pelas palavras de incentivo e pelo cuidado que vocês sempre tiveram comigo.

À minha tia Kátia e à minha prima Tainá que me deram todo o suporte necessário durante os meus primeiros anos em Salvador, sem vocês não saberia por onde começar.

Aos meus amigos que a Facom me deu, em especial à Daniele Marques, Aline Bispo, Milena dos Anjos, Jordana Feitosa, Adriana Santana, Mariana de Paula, Caio Cruz, Marília Moura, André Dias, Lorena Reis, Leandro Souza e Elba Caroline. Vocês são parte de minha família e por vocês eu aprendi a amar essa cidade.

Aos meus amigos de longa data, Thaíse Vitor e José Albuquerque pelo eterno companheirismo, amizade e pela torcida mútua.

Ao grupo Etnomídia, pelas calorosas tardes de discussão e por me abrir espaço para minha primeira experiência de pesquisa, que me é tão valiosa até hoje.

À equipe da Diretoria de Espaços Culturais, nas pessoas de Viviane, Camila, Íris, Aline, Nathália, Cléo, Paulo, Cleide, Lorena, Marina, Giuliana e Chicco que proporcionam para mim a melhor experiência de estágio. Vocês são exemplos de eficiência pública.

Aos meus mestres da Facom, especialmente, à professora Juliana Gutmann, que abraçou o projeto desta monografia e pacientemente me guiou pelos estudos culturais, foi um período bastante valioso para mim. À professora Itania Gomes, que aceitou inicialmente orientar esse trabalho e que sem sua ajuda e compromisso o projeto não seria concretizado. À professora Maria Carmem, que assinou esse projeto e permitiu que ele seguisse em frente. Ao professor Edson Dalmonte, que gentilmente aceitou compor a banca examinadora. Ao professor Fernando Conceição, pelas oportunidades oferecidas e pela confiança que sempre depositou a mim.

A todos, meu muito obrigado!

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Reprodução do Mapa das Mediações.....	37
Figura 2:	O Gênero no centro do Mapa das Mediações.....	42
Figura 3:	Exemplo de utilização das <i>hashtags</i> durante transmissão na AMC.....	63
Figura 4:	À esquerda, classificação brasileira. À direita, classificação estadunidense.....	67
Figura 5:	Portal Fox Play – Episódios TWD.....	70
Figura 6:	Portal Séries Líder (não oficial) – Episódios TWD.....	71
Figura 7:	Postagem da Página <i>The Walking Dead Brasil</i> no <i>Facebook</i>	83
Figura 8:	Fotomontagem comparativa feita por internauta.....	87

LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Ranking das 10 séries mais baixadas em 2013.....	61
------------------	--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TWD	The Walking Dead
HBO	Home Box Office
AMC	American Movie Classics
DVR	Digital Video Recoder
HQ	História em Quadrinho

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	10
2.	A GRADE DE PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA.....	13
2.1.	CONTEXTO HISTÓRICO DE FORMAÇÃO DA GRADE TELEVISIVA.....	13
2.2.	UM TRIPÉ PARA SE PENSAR A PROGRAMAÇÃO: MARCA, GRADE E PROGRAMAS.....	17
2.3.	A TV EM FLUXO.....	24
2.4.	GRADE E SERIALIZAÇÃO.....	26
2.5.	ASPECTOS DA REGULAÇÃO TELEVISIVA.....	28
3.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	33
3.1.	O MAPA NOTURNO.....	33
3.2.	O MAPA DAS MEDIAÇÕES.....	36
3.3.	O GÊNERO TELEVISIVO NO CENTRO DO MAPA DAS MEDIAÇÕES....	40
4.	O GÊNERO SÉRIE E SUA RECONFIGURAÇÃO EM REDE.....	43
4.1.	DEFINIÇÃO DO GÊNERO.....	43
4.2.	O CONSUMO DE SÉRIE NO BRASIL.....	47
4.3.	TV E INTERNET EM SIMBIOSE: AS SÉRIES ENCONTRAM UM NOVO AMBIENTE.....	48
4.3.1.	Os roteiros se complexificam.....	49
4.3.2.	Compartilhar é fazer circular.....	52
4.3.3.	A espectralidade em rede.....	53
5.	THE WALKING DEAD A PARTIR DO MAPA DAS MEDIAÇÕES.....	58
5.1.	A GRADE DE PROGRAMAÇÃO: UM DISPOSITIVO INSTITUCIONAL...	59
5.1.1.	Seria o fim da grade de programação televisiva?.....	59
5.1.2.	O que a legislação diz?.....	63
5.2.	TECNICIDADES: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E DE EXIBIÇÃO.....	67
5.2.1.	Brasil e a Janela de Exibição.....	67
5.2.2.	A Narrativa.....	71
5.3.	ENTRE RITUALIDADES E SOCIALIDADES EM REDE.....	74

5.3.1.	As novas formas de leitura.....	74
5.3.2.	Da liberdade em consumir.....	75
5.3.3.	O privilégio de ser o primeiro.....	78
5.3.4.	Consumo tradicional em um novo contexto.....	81
5.3.5.	Sobre as temporadas.....	83
5.3.6.	Aspectos sociais em rede.....	84
5.3.7.	O que esconde o roteiro?.....	85
5.3.8.	É proibido o uso de <i>spoiler</i> nesse local!.....	89
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS.....	96

1. INTRODUÇÃO

Em abril de 2010, levada pela novidade do compartilhamento de séries via *download* na internet no Brasil, a Revista Superinteressante da Editora Abril publicou uma matéria intitulada *Lost, o passado da TV e o futuro da diversão*, na qual vislumbrava um futuro que rompia com o sistema televisivo tradicional de radiodifusão e estabelecia um novo padrão que surgiria pelo virtual e alteraria a forma de produção, distribuição e consumo da TV. De acordo com a publicação, por conta da internet, assistir TV pela TV se tornou um hábito anacrônico, já que as possibilidades que se abriam através do novo meio garantiam uma nova experiência espectral e *Lost* representaria apenas a vanguarda dessa nova geração. Era observável que após o final de cada capítulo, um movimento de internautas se intensificava pela web para discutir, compartilhar informações e saber as novidades que estavam por vir em fóruns, comunidades e diversas redes sociais em grande parte do mundo.

Desde então, passados quatro anos, apesar de ser uma prática considerada ilegal¹, o compartilhamento de séries pela internet no mundo inteiro só tem aumentado em número de usuários e em atrações disponibilizadas em portais não oficiais, o que de fato representa uma nova tendência de se consumir TV. De acordo com site *Torrent Freak*², responsável por trazer informações sobre direitos autorais, em 2011, a série mais baixada ilegalmente foi *Dexter* com 3.200.000 downloads, em 2012 foi a série *Game of Thrones* com 4.280.000 vezes baixadas e, em 2014, novamente *Game of Thrones* com 5.900.000. Isso indica que algumas questões previstas pela publicação começam a ganhar contornos mais claros, mas o que muda, de fato, com essa nova forma de consumir TV? Quais características são rompidas e quais são ratificadas em relação ao modelo televisivo de consumo? A partir desses questionamentos buscaremos traçar quais formas de tensionamentos são provocados a partir do consumo às lógicas de programação televisiva e que vem provocando alterações na produção e na distribuição dos produtos televisivos.

Tomando como referencial teórico-metodológico o Mapa das Mediações de Jesús Martín-Barbero, o presente trabalho objetiva analisar a relação diacrônica entre os novos formatos e as matrizes culturais televisivas, com ênfase nos processos comunicacionais engendrados pela TV

¹ A indústria televisiva é dividida quanto a questão do compartilhamento de séries na internet: enquanto alguns produtores defendem que a pirataria é uma boa publicidade para a séries, outros afirmam que piratear é uma infração contra os direitos autorais.

² <<http://torrentfreak.com/>>

de grade e o compartilhamento de vídeos na internet, levando em consideração que, apesar do segundo processo suceder o primeiro temporalmente, ambos também coexistem. Ou seja: acredita-se que o compartilhamento não simplesmente nega o formato da grade televisiva, mas evidencia um processo de rupturas e continuidades de suas marcas.

Para tanto, tomaremos o seriado norte-americano *The Walking Dead* como objeto de estudo, a fim de analisar como seus telespectadores imprimem novos modos de consumo à série através de sites de relacionamento ou compartilhamento, buscando traçar quais são os processos de rupturas e continuidades pensados a partir do tensionamento provocado pelo lado inferior do mapa das mediações – a esfera de consumo. A escolha por TWD não foi arbitrária, pois ela perpassou pelo entendimento de que a série pode ser considerada multiplataforma, ou seja, ela se encontra em Histórias em Quadrinhos, Videogames e, é claro, tanto na internet, quanto na TV. Isso significa que a sua produção rompe com o universo estritamente televisivo e passa a dialogar com outros meios, da mesma forma que *Lost* assim fazia.

Para a construção do que se refere ao eixo inferior do mapa das mediações (a denominada “competência de recepção”) será tomada como dimensão de análise os comentários dos telespectadores em rede, mais especificamente das postagens da *fanpage* não-oficial do Facebook, *The Walking Dead Brasil*³. É importante aqui termos como referência de análise um produto feito a partir do público, porque toda a mediação, a produção e o compartilhamento é feito de telespectadores para telespectadores. Ao que se refere à parte superior do mapa (as “lógicas de produção”) teremos aporte referências que abordem sobre o fenômeno do consumo de séries através da internet. Aspectos relativos à grade de programação, que podem ser apropriados enquanto “matriz cultural” (um terceiro eixo do mapa) do consumo de séries televisivas, também é discutido previamente à análise a partir de referencial teórico. Nesse momento, a série em si enquanto texto (que estaria no quarto eixo do mapa denominado “formato”) não é nosso foco prioritário de análise. O período de análise dos comentários feitos na *fanpage* corresponde à primeira *midseason*⁴ da quarta temporada, mais especificamente o período que corresponde entre 13 de outubro até o dia 03 de dezembro de 2013. O total de postagens analisadas foi de 718.

No primeiro capítulo, *A Grade de Programação Televisa*, é traçado o histórico, a contextualização e a caracterização desse dispositivo da TV de radiodifusão, com certa ênfase à esfera da produção, o que nos ajudou a observar os desdobramentos marcados pelas rupturas

³ <<https://www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>>

⁴ Midseason significa a metade da temporada, que antecede um hiato, ou seja, um período sem capítulos inéditos da série.

e continuidade a partir das conversações acionadas no consumo do seriado. Isso possibilitou observar, posteriormente na análise, como o tempo do mercado e o tempo do cotidiano se reorganizam a partir desta nova perspectiva. Ademais, no capítulo se recorre ao pensamento de François Jost a fim de demarcar as três manifestações enunciativas das emissoras de televisão, das quais, uma delas é a própria Grade de Programação.

Já no segundo, a *Fundamentação Teórico Metodológica*, abordaremos os princípios que nortearam a análise, passando pelo Mapa Noturno e chegando ao Mapa das Mediações de Jesús Martín-Barbero. Por fim, abordaremos o gênero televisivo enquanto uma categoria cultural, localizando-o no centro do Mapa das Mediações, um estudo realizado pela pesquisadora Itania Gomes.

Em *O gênero série e sua reconfiguração em rede*, terceiro capítulo desta monografia, traçamos quais são as transformações observadas sobre o referido gênero quando ele passa a ser consumido através da rede. Nesse sentido, além de definir qual é a visão de gênero sob a ótica dos estudos culturais, são traçadas as matrizes culturais das séries desde a época do folhetim e as mudanças que a sua produção sofreu ocasionada pelas novas tendências de consumo. Nesse mesmo sentido, abordaremos as mudanças observadas no roteiro, as mudanças de comportamento do telespectador e um breve diagnóstico sobre as comunidades virtuais.

No capítulo analítico, denominado *The Walking Dead a partir do mapa das mediações*, apresentamos os resultados de nossa análise tomando o Mapa das Mediações de Martín-Barbero como referencial teórico-metodológico, em um percurso que nos permitiu enviesar sobre questões da organização social em rede para consumir a série TWD e como essas práticas vem provocando mudanças e, ao mesmo tempo, preservando marcas na estrutura de produção e recepção televisivas.

Por fim, nas *Considerações Finais*, evidenciamos que apesar das novas formas de consumo televisivo pela internet tensionarem às lógicas de programação da televisão, a grade televisiva ainda mantém uma forte relação com as nossas matrizes culturais.

2. A GRADE DE PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE FORMAÇÃO DA GRADE TELEVISIVA

O advento do sistema televisivo requereu um nível de maturação tecnológica que perpassou por diversos campos do conhecimento humano, devido a seu alto grau de complexidade na cadeia de produção, transmissão e recepção. “A invenção da televisão não foi um evento singular ou uma série de eventos. Ela dependeu de um complexo de invenções e desenvolvimentos em eletricidade, telegrafia, fotografia e imagens em movimento, e o rádio⁵” (WILLIAMS, 1975, p. 07). Apesar de traçar a progressão tecnológica em torno da televisão, em sua obra, Raymond Williams centraliza a discussão da tecnologia enquanto forma cultural, o que quer dizer que o desenvolvimento da televisão está diretamente relacionado com os usos culturais que fazemos dela, considerando suas matrizes históricas, a conjuntura cultural na qual ela está inserida, as formas de produção e sua relação com a audiência.

Essa televisão tal qual a conhecemos até hoje é composta por inúmeros canais, os quais estruturam seus programas em uma grade de programação, seja no sistema aberto ou fechado, público ou privado. Essa tal grade, quando vem a ser utilizada pela televisão, já não era novidade, pois foi a partir do rádio que a sua lógica é implantada e, posteriormente, herdada pela mídia televisiva. A Era do Rádio, iniciada no ano de 1919 nos Estados Unidos, marca o desenvolvimento e consagração deste veículo junto ao público, período anterior à popularização da televisão.

A adoção do modelo “grade de programação” não foi mera arbitrariedade. Na época do seu desenvolvimento mais primário, foi adotado o modelo de transmissão televisiva via ondas eletromagnéticas, que se dava a partir das faixas de radiofrequência através do espectro para fazer a transmissão e a recepção da programação das emissoras televisivas. As ondas portadoras, assim chamadas, aquelas moduladas de acordo com os sinais de áudio e vídeo, são irradiadas em direção a superfície terrestre e, em suas casas, milhares de telespectadores localizados na área de cobertura de uma antena transmissora pode assim receber a mesma programação concomitantemente. Este é um sistema de simultaneidade, já que tudo o que é

⁵ No original: “The invention of television was no single evento or series of events. It depended on a complexo f inventions and developments in eletricity, telegraph, photography and motion pictures, and radio”. (WILLIAMS, 1975, p. 07).

transmitido é recebido da mesma maneira em um curto espaço de tempo (BARSA PLANETA, 2004).

Diante das condições técnicas dispostas, foi necessário pensar em um modelo de transmissão para toda programação de televisão. De acordo com François Jost (2010), uma mídia só passa a se constituir enquanto tal, a partir da passagem de sua condição enquanto uma mera novidade técnica para a de produção de programas. Em 1930 e 1935, respectivamente na França e Alemanha, aconteceram as primeiras transmissões televisivas experimentais, porém a televisão ainda não era uma mídia institucionalizada, o que conseqüentemente levaria a uma programação pouco regular e muito esparsa. Já em 1936, desta vez na Inglaterra, surge o primeiro canal televisivo da história, a British Broadcasting Corporation (BBC). Nos anos seguintes, Rússia e Estados Unidos inauguram os seus sinais de televisão.

Em 1936, já existem emissões exibidas diariamente, em Paris, entre 16 e 16 horas e 30 minutos, mas é somente em 1937 que passam a ser exibidos programas regulares, à noite: variedades, extratos de peças, documentários e, mesmo, uma primeira emissão literária semanal, *Vient de praître*, comandada por Molly Boulanger: uma obra é aí trazida, com citações e apresentações do autor. Até a Segunda Guerra Mundial, a televisão permanece como uma curiosidade, mesmo que a maior parte dos grandes países coloque no ar algumas horas de programação diária (JOST, 2010, p. 44)

Por conta do alto desenvolvimento desta indústria, um padrão de transmissão se fez necessário para evitar problemas técnicos e econômicos gerados pelos inúmeros modelos de televisão no mercado. Para isso foram estabelecidos dois tipos de sistema no mundo inteiro: um americano e outro europeu. Contudo, com a eclosão da segunda guerra mundial, apenas a Alemanha manteve a programação televisiva na Europa. O seu funcionamento começa a ser normalizado em 1944, em Paris, e, em junho de 1946, a BBC reinaugura suas transmissões com os desfiles da vitória dos Aliados. A partir de então, no pós-guerra, definida como um novo meio de comunicação, a TV passa a disputar terreno, no âmbito da informação e publicidade, com os demais meios, inclusive Hollywood desperta o interesse em produzir filmes exclusivamente para televisão. Enquanto que no restante da Europa e América Latina, tanto a indústria, como a população começavam a experimentar as novidades advindas do meio televisivo:

Em muitos países diferentes e de formas aparentemente desconexas, essas necessidades foram imediatamente isoladas e tecnicamente definidas. É uma característica especial dos sistemas de comunicações que tudo fosse previsto - não utópico, mas em formas técnicas - antes dos componentes cruciais dos sistemas desenvolvidos tivessem sido descobertos e refinados. De maneira alguma, isso é uma história dos sistemas de comunicação, criando uma nova sociedade ou novas condições sociais. A transformação decisiva e prematura

da produção industrial, e as suas novas formas sociais, que havia crescido de uma longa história de acumulação de capital e de melhorias de técnicas de trabalho, criou novas necessidades, mas também novas possibilidades, e os sistemas de comunicação, até a televisão, eram o seu resultado intrínseco (WILLIAMS, 1975, p. 12, tradução nossa)⁶.

Nesse meio tempo, da implementação de um padrão de transmissão aliado ao estabelecimento completo da indústria televisiva como um novo meio de comunicação, foi necessário pensar como a sua programação seria organizada. Como constatado, os primeiros passos da televisão aconteceram no eixo Europa-EUA, em um período que coincide com o crescimento da adoção do sistema de produção em massa e de gestão administrativa denominado Fordismo, prática que foi introduzida e sistematizada pelo empresário Henry Ford em suas fábricas de automóveis *Ford Motor Company*, nos Estados Unidos. A princípio, Ford pensara em um mecanismo que organizasse a produção em massa e, ao mesmo tempo, estimulasse o consumo, para tanto ele estabeleceu a padronização da produção e a rotina de trabalho de oito horas por uma remuneração de cinco dólares:

Ford acreditava que o novo tipo de sociedade poderia ser construído simplesmente com a aplicação adequada ao poder corporativo. O propósito do dia de oito horas e cinco dólares só em parte era obrigar ao trabalhador adquirir a disciplina necessária à operação do sistema de linha de montagem de alta produtividade. Era também dar aos trabalhadores renda e tempo de lazer suficientes para que o consumissem os produtos produzidos em massa que as corporações estavam por fabricar em quantidades cada vez maiores. (HARVEY, 2007, p.122)

Esse sistema pensado seria completo, de retroalimentação, no qual pagando melhor e limitando as horas laborais, permitiria ao trabalhador a capacidade de organizar seu tempo cotidiano, garantindo o consumo de produtos de uma indústria cada vez mais forte, ou seja, como a produção aumentava exponencialmente, o consumo deveria seguir o mesmo ritmo para promover um crescimento consistente do mercado e evitar, desta maneira, um colapso de sua produção. Para que essa lógica de produção e consumo atingisse o êxito esperado, foi necessário também aplicar alguns conceitos de gestão: a padronização dos produtos e sua consequente massificação. Padronizar os produtos foi viabilizado pela linha de produção seriada, um esquema em que cada funcionário se responsabilizaria em montar peças na esteira de produção

⁶No original: In many different countries, and in apparently unconnected ways, such needs were at once isolated and technically defined. It is especially a characteristic of the communications systems that all were foreseen – not in utopian but in technical ways – before the crucial components of the developed systems had been discovered and refined. In no way is this a history of communications systems creating a new society or new social conditions. The decisive and earlier transformation of industrial production, and its new social forms, which had grown out of a long history of capital accumulation and working technical improvements, created new needs but also new possibilities, and the communications systems, down to television, were their intrinsic outcome (WILLIAMS, 1975, p. 12).

e evitaria o seu deslocamento desnecessário na fábrica, a montagem por etapas otimizou o tempo e permitiu uma produção em larga escala de produtos exatamente iguais. “O fordismo do pós-guerra tem que ser visto menos como um mero sistema de produção em massa do que como um modo de vida total” (HARVEY, 2007, p.131)⁷.

No Brasil, a história da televisão tem início em 1950 com a inauguração da TV Tupi em São Paulo (Canal 2), emissora que fazia parte do grupo Diários Associados. Por conta da falta de aparelhos televisivos no mercado brasileiro na época, explicado pela inexistência de transmissões televisivas, Assis Chateaubriand, dono da recente emissora, importou dos Estados Unidos 200 aparelhos televisores, que foram espalhados pela cidade de São Paulo. Relatos dão conta de que todos que passavam em frente a um desses aparelhos se encantavam com as imagens em transmissão, um fato que reunia inúmeras pessoas em torno de cada televisor e tornava as primeiras transmissões um espetáculo esportivo de grande proporção. Em seus primeiros momentos, a programação ia ao ar das 18h às 23h e, por conta da falta de videotape, os programas eram transmitidos ao vivo, como o pioneiro TV na Taba e a telenovela Sua Vida me Pertence. Em seus primeiros momentos, a televisão brasileira herdou profissionais do rádio e do teatro, mas isso não garantiu uma programação diária, regular e, conseqüentemente, a continuidade de cada programa não estava garantida, porque não havia uma programação fechada e planejada, o que gerava a impressão de certo amadorismo e improvisação.

É neste contexto histórico, marcado pela sintetização de um pensamento que procura organizar o consumo e a produção de produtos da grande indústria, sem desconsiderar a viabilidade técnica imposta, que a televisão concebe sua grade de programação, cuja principal função seria organizar a transmissão dos programas televisivos em ordem de horário, a partir de critérios adotados pelo canal, pautados em aspectos econômicos, mas também relacionados à própria características da linguagem televisiva e dos modos de interação com a esfera de consumo. O modelo de transmissão via ondas eletromagnéticas adotado pelas emissoras de televisão permite que, em dado território, seus telespectadores tenham acesso à mesma programação simultaneamente. Em específico, trata-se de um sistema de massificação do conteúdo televisivo, pois “a tendência a constituir-se num discurso que, para falar ao máximo de pessoas, deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador

⁷O Fordismo, em seus primeiros anos, tinha grande representatividade apenas em território estadunidense. Após a Segunda Guerra Mundial, com a Europa devastada, o modelo começou a ganhar força naquele continente.

e chocando minimamente os preconceitos socioculturais das maiorias” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 253).

2.2. UM TRIPÉ PARA SE PENSAR A PROGRAMAÇÃO: MARCA, GRADE E PROGRAMAS

As estratégias de captura da audiência incluem um permanente processo de fidelização e atualização do público em torno de toda a sua programação. Nesse processo, François Jost, em seu texto *Quand y a-t-il énonciation télévisuelle?* (1997) e em seu livro *Compreender a Televisão* (2010) destaca a importância de articulação e alinhamento de três manifestações enunciativas das redes de televisão: a grade de programação, a rede e os programas.

A começar pela rede, Jost a define como a “intencionalidade e como personalidade do mundo” (JOST, 1997 apud MOTTER; MUNGIOLI, 2004, p.159). Sua intencionalidade é a de buscar a adesão de seu interlocutor através do desejo de causar a melhor impressão de si próprio, o *ethos* aristotélico. Por sua vez, nesta manifestação enunciativa há três tipos de discursos: o da empresa, ligado ao universo administrativo no que concerne seu caráter sócio-econômico; o da instituição, vinculado aos seus valores, objetivos e missões enquanto atuante em sociedade; e de marca, no qual a rede se comporta como um ditador de hábitos e costumes:

(...) o discurso da empresa (sócio-econômico, balanço, etc.); o discurso da instituição (quais são os objetivos, as missões, o que se quer fazer? etc.); o discurso da marca, que é para nós o mais importante, uma vez que se define não somente pelo ato ilocutório – dizer alguma coisa -, mas também por seu objetivo de agir sobre alguém, o que é outra lógica. A rede como marca quer não somente falar, mas prescrever comportamentos e, portanto, semantizar os objetos do mundo. A dificuldade, para uma rede, é colocar essas três vozes em uníssono do ponto de vista da entidade sócio- econômica. (JOST, 1997, 4-5 apud MUNGIOLI, 2006, 86)

A presença do discurso na rede significa que ela possui um enunciador, cuja intencionalidade é perceptível dentro do âmbito de construção da imagem de sua marca, que por sua vez se processa através de duas vozes: a rede responsável pela programação e a rede enquanto “pessoa, ser do mundo”. A primeira se refere à organização e ao ritmo de exibição dos programas na grade: escolha dos conteúdos, bem como sua alocação em determinadas faixas de horário. É denominada como a arte de programar, definição dada pelo próprio Jost, a qual não deve ser entendida como um processo de neutralidade, pois todas as suas etapas, desde a seleção até o encandeamento dos programas ao longo dos dias, estão carregadas de sentido e têm como intenção a formatação da identidade da emissora junto ao público. Já “para evitar que

as intenções da programação escapem ao público, ou sejam mal compreendidas, as emissoras recorrem à autopromoção, aos trailers e à publicidade, esclarecendo a coerência de seus encadeamentos” (JOST, 2010, p. 53). A segunda voz se manifesta através de sua “logomarca, da voz dos apresentadores, ou das vozes em *off* (...)” (JOST, 1997, p. 06 apud MUNGIOLI, 2006, 86), que são recursos utilizados pela emissora com o propósito de construir uma imagem de si enquanto pessoa e parceira do telespectador, então para atingir a esse fim ela se utiliza de alguns meios de comunicação, a começar pela publicidade. É observável que esse recurso tem como premissa deixar em evidência qual é o posicionamento da emissora a partir de peças publicitárias, seja dentro do próprio canal, ou em outros veículos de comunicação. A Rede Globo, por exemplo, na sua campanha “Somos um só” para a Copa do Mundo Brasil 2014 busca provocar junto ao telespectador o sentimento de união, proximidade e parceria na torcida pela seleção brasileira, personificando-se enquanto membro torcedor. Por conseguinte, as emissoras também se utilizam da vestimenta, que nada mais é que a identidade visual da emissora expressada a partir de recursos gráficos. A sua construção é feita a partir do conceito que irá reger as ações e posicionamento corporativo da emissora (JOST, 2010, p. 53-54). Desde 2013, o SBT utiliza o conceito “#compartilhe” no *design* gráfico de suas peças institucionais, cujo propósito visa agregar à imagem da emissora a interatividade e a modernidade ao se utilizar de uma linguagem construída no âmbito da internet.

Nesse sentido, podemos citar a adoção da estratégia de construção imagética de um canal, no qual o objetivo principal é torna-lo reconhecido pelo público através de determinadas marcas. Geralmente, essa imagem é construída através de investimentos em um grande número de programas de determinado gênero televisivo: a Rede Globo é marcadamente uma emissora das melhores telenovelas por ter se especializado e investido tecnicamente em sua produção, assim como o SBT tem como marca de reconhecimento sua relação com programas de auditório (SOUZA, 2004):

A imagem de marca de uma emissora é construída ao longo do tempo e é determinada pelo entrecruzamento de discursos presentes na sociedade, sejam da própria rede, sejam de outros veículos de comunicação (entre eles a publicidade e os veículos ligados ao entretenimento e cultura: revistas, livros, pesquisas). (MUNGIOLI, 2007, p.86)

A distribuição de programas ao longo do dia em diversos horários a partir de critérios pré-determinados pela emissora de televisão e divulgada em impressos ou nos intervalos comerciais é o que podemos denominar como grade de programação (SOUZA, 2004). Segundo Souza, a grade de programação, responsável por organizar todos os programas produzidos pela emissora

de TV, tem como seu princípio norteador alocá-los de acordo com o perfil da audiência em determinado horário, o que aumentaria as chances do público se interessar pelo produto que está sendo apresentado. Pela lógica de produção, é importante que a grade de programação seja pensada a partir da sucessão de um programa para outro de forma encadeada, de modo que não haja uma mudança abrupta do perfil desse público esperado, nem uma grande migração para outras emissoras, o chamado “efeito cascata” na televisão. Na grade de programação horizontal, típica da TV aberta, todo programa é transmitido nos mesmos dias e horários pré-determinados, com cronometragem para iniciar e terminar. Isso garante que o telespectador tenha a real noção do que está sendo exibido no canal, mesmo que ele não esteja diante da tela. Esse artifício é forma constituinte do *modus operandi* da televisão, a qual buscou racionalizar a sua produção para manter uma programação 24h no ar, 7 dias por semana, como explica Arlindo Machado:

Para muitos, a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. (MACHADO, 1999, p.153)

A grade de programação é de fundamental importância para se pensar a televisão, pois é através dela que as emissoras buscam arquitetar a temporalidade de acordo com as atividades de vida do telespectador. De acordo com François Jost (2010), um programa de televisão não terá êxito em sua exibição a depender do horário em que ele esteja programado, isso se deve por um erro estratégico de ele não conseguir atingir o público desejado, ou nas emissoras concorrentes esteja sendo exibida uma programação mais atrativa. Partindo desse princípio, cabe ao programador estabelecer critérios que contemplem, ao mesmo tempo, a exibição de um programa no horário preferencial de seu público, considerando a oferta de programas dos demais canais, além disso, deve-se contemplar as exigências feitas pelos anunciantes no que concerne a formação de um público estável ante uma semana e outra.

Para gerenciar todos esses determinantes, as emissoras de televisão adotam algum modelo de grade de programação para si. É sabido que hoje podemos definir três tipos vigentes de grade de programação em todo o mundo: horizontal, vertical e diagonal. Como citado anteriormente, a televisão aberta no Brasil adota, em grande parte, a lógica do modelo horizontal:

A programação horizontal significa, em resumo, a estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana, com o objetivo de criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário. Diferentemente das emissoras abertas, as

TVs por assinatura adotam uma grade de programação diagonal e vertical, ou seja, os programas mudam de horário durante a semana e são reprisados, para dar audiência em vários horários. (SOUZA, 2004, p. 55).

A grade de programação horizontal tem como principal objetivo prender a atenção do telespectador numa mesma emissora o maior tempo possível, cuja programação consiste em exibir a mesma atração em uma faixa de horário. A telenovela é o gênero que melhor representa a programação horizontal, ocupando, geralmente, boa parte do horário nobre. Seus capítulos são exibidos diariamente de forma sequencial, sem horários alternativos para reprises, assim o telespectador deve acompanhar a trama dia a dia (SOUZA, 2005). Jost afirma que há três tipos de técnicas utilizadas pelos programadores dentro do eixo horizontal, são eles:

- a) *o stripping*, que consiste em programar todos os dias, na mesma hora, a mesma emissão, de segunda a sexta-feira. Esse método é utilizado hoje por todas as emissoras generalistas;
- b) *o lead in*, que consiste em colocar um programa popular no início de uma faixa horária seguinte, é o famoso efeito locomotivo, observável sobretudo nas escolhas das emissões que precedem o telejornal televisivo das 20 horas;
- c) *o hammocking* (literalmente, fazer uma rede), que é a inserção entre duas emissões de sucessos de um novo programa, a fim de segurar sua audiência. (JOST, 2010, p.84).

Já a grade de programação vertical consiste em uma lógica inversa, ao invés de oferecer um programa cotidianamente, é transmitido um programa diferente a cada dia da semana na mesma faixa de horário. Nesse caso específico, emissoras que têm como série seu principal produto, utilizam-se desse modelo devido às características intrínsecas do gênero e aos altos custos de produção que seriam gerados para produzir capítulos/episódios diários. Nesse modelo, Jost ressalta duas técnicas comumente empregadas:

- a) *o hammocking* semanal, que consiste em colocar, em um dado dia da semana, o piloto de uma nova série entre dois episódios de séries de sucesso, contando com a fidelidade do público nessa faixa horária [...];
- b) *o checkerboarding* semanal (de *checkerboard*, tabuleiro), que se centra na programação de séries diferentes, cada semana, na mesma faixa horária [...] (JOST, 2010, p. 85 e 86).

Sobre o eixo diagonal, François Jost não faz menção ao modelo, mas ele é bastante utilizado pelos canais de TV por assinatura e se aproxima muito da grade vertical, seu diferencial se baseia na quantidade de horários alternativos, ou no número de reprises realizadas, de uma mesma edição de um programa ao longo da semana.

Por sua vez, diariamente, a programação das emissoras de TV é dividida em quatro grandes blocos: horário nobre, da tarde, da noite e da manhã. O horário nobre, que compreende

das 18 às 24 horas, é considerado a principal faixa por conseguir uma audiência muito ampla e diversificada, o que conseqüentemente agrega os espaços publicitários mais caros da grade, a lógica que rege a inserção de intervalos comerciais segue o princípio de quanto maior a audiência, mais caro será o espaço. Como geralmente a rotina de trabalho compreende as oito horas diárias, o horário nobre, que começa exatamente no final desta jornada até a última hora do dia, garante o maior número de telespectadores, esse fato torna a faixa mais cara da grade televisiva. É a lógica de quanto mais consumido for o produto, mais caro ele será:

A principal arena de competição entre as redes é o horário nobre – cerca de 42 horas semanais que se estendem das 18 às 24 horas, diariamente. O horário nobre garante o acesso às mais amplas e variadas camadas sociais e, em consequência, contém a programação com maior poder de atração de audiência. Na verdade, as redes têm mais lucro no restante da programação, devido ao alto custo dos programas destinados ao horário nobre – mas sua performance neste último estabelece seu prestígio e define sua liderança ou não nas várias categorias de audiência, mercados consumidores, tipos de programas e faixas horárias, fatores cruciais na distribuição das verbas publicitárias. (JAMBEIRO, 2002, p. 111).

Entretanto, não é só diariamente que os canais trabalham suas grades. Anualmente, uma nova programação é apresentada ao público, a fim de provocar uma sensação de renovação e trazer novidades. Os canais abertos da TV brasileira fazem suas estreias em determinada semana do ano, sempre no primeiro quadrimestre, ao contrário das redes norte-americanas, que fazem estreias duas vezes ao ano: uma na primavera (*Spring Season*) e outra no verão (*Summer Season*). Essa diferença pode ser demarcada por seus principais produtos ficcionais: a telenovela brasileira e as séries norte-americanas. Como as telenovelas não tem um período pré-determinado de início e término, geralmente duram de seis a nove meses, a sazonalidade da programação não é tão determinada. Quanto às séries, estas são demarcadas por temporadas, que por sua vez compreende 12 ou 24 episódios exibidos a cada semana, o que representa 3 ou 6 meses de exibição, fato que proporciona o estabelecimento de um calendário anual definido, em que o público já espera quando uma nova programação irá ao ar. (BOX DE SÉRIES, 2011)

A decisão de produzir ou comprar determinado programa é pautada exclusivamente na lógica empresarial da emissora, até porque manter na programação atrações que não estão de acordo com os seus objetivos de audiência pode trazer riscos a sua imagem e à sua grade de programação. O que não quer dizer que a emissora visa exibir apenas programas de alta qualidade para todos os públicos. Jost explica que há uma lógica de se transmitir um programa que consiga manter a atenção de grande parte do público disponível em determinada faixa de horário pelo melhor custo. Por esse viés, durante o turno matutino ou vespertino, quando grande

parte dos telespectadores está fora de casa por conta do trabalho ou de estudos, a emissora pensa a sua programação para ser voltada a determinado público, justamente aquele que fica em casa e que desperta o interesse de anunciantes, por exemplo, as donas de casa. Enquanto que no horário nobre, quando há públicos distintos reunidos para assistir à TV, a programação é pensada de forma generalista e que não privilegie determinado público em detrimento de outro.

É inconcebível, nesse caso, a exibição de um programa dissensual, que provocaria disputas entre pais e filhos. O programador escolhe um *less-objectonable-programme*, como dizem os americanos, sabendo que a arte da programação não é selecionar o melhor programa, mas o menos pior [...] (JOST, 2010, p. 87).

Obviamente, para manter a viabilidade de exibição de um programa, os seus custos não podem jamais exceder os investimentos publicitários a ele destinado, o que implica que todo rendimento que ele arrecada está de acordo com a audiência alcançada. Outra estratégia utilizada pelos programadores, no horário nobre, no momento em que os telespectadores estão chegando em casa, é de exibir programas que contém sequências curtas para que se possa assistir a uma atração que já está em curso e que não necessite de uma grande contextualização para entendê-la. Nos horários mais avançados, os quais supostamente o telespectador já está acomodado para assistir à TV, programas de sequência mais longas, como um filme, são escolhidos para a faixa. Tudo isso visa que o telespectador zapeie o mínimo possível e se mantenha sintonizado pelo maior tempo possível no canal. (JOST, 2010, p. 87)

Jost ainda ressalta que as emissões televisivas devem se adaptar tanto às publicidades e mensagens de autopromoção quanto garantir estratégias para manter o telespectador na frente da TV, os quais são convidados a continuar no canal e conferir a próxima atração. Os dizeres: a seguir, logo mais, em seguida, por exemplo, são formas de buscar manter a atenção e aguçar a curiosidade do telespectador, pois a promessa que se estabelece conflui para que o programa que está prestes a ser exibido é ainda melhor que aquele que está sendo assistido. Ademais, todos os programas são estruturados para inserção dos intervalos comerciais, uma lógica que deve ser pensada para que o conteúdo do programa esteja alinhado à publicidade. No caso de um programa infantil, preferencialmente, seus intervalos comerciais são voltados para crianças e não são exibidas campanhas de bebidas alcoólicas, por exemplo.

Cada programa constitui a imagem da emissora e a imagem da emissora semantiza cada programa, de tal modo que assistir ao mesmo programa em duas emissoras diferentes não têm o mesmo sentido. Em tempos de globalização, essa equação é mais difícil de resolver, pois as emissoras do mundo inteiro tendem a escolher os mesmos formatos. As soluções dependem muito largamente das características da emissora: generalista vs temática; líder vs candidata a líder (JOST, 2010, p. 91).

As três formas enunciativas são tão importantes para uma rede de televisão que, em meados da década de 70, a Rede Globo sustentada pelo ideal do “padrão Globo de qualidade”⁸, reestruturou toda sua lógica de produção, programação e organização empresarial para inaugurar uma nova etapa na história da emissora. Um planejamento tão amplo que atuou não somente no discurso da empresa, mas também em todos os segmentos da programação, seja no jornalismo, programas infantis, humorísticos e telenovelas (MOTTER; MUNGIOLI, 2004, p.160). Esse período foi marcado pela transferência de sua direção para Walter Clark, o qual foi responsável por implantar o modelo, inspirado na televisão norte-americana. A partir de então, a emissora passou a encarar a produção televisiva enquanto uma atividade fortemente empresarial, adequando sua programação às estratégias de comercialização da grade, que alterou não só a sua relação com o meio publicitário, como também estabeleceu estratégias para conquista de audiência (BARACHO, 2007).

Essa reorientação empresarial, mudou, conseqüentemente, a forma como a emissora orientava sua produção artística, “assim, uma emissora que pautava sua programação por programas de auditório que apelavam para o popularesco transforma sua imagem operando uma mudança radical tanto em sua programação quanto no discurso por meio do qual se faz ouvir” (MOTTER; MUNGIOLI, 2004, p.160). A telenovela recebeu atenção especial e, historicamente, é seu principal produto tanto em nível nacional, quanto internacional. Além disso, a emissora conseguiu arquitetar uma grade de programação tão bem estruturada que há anos seu modelo ainda permanece e se tornou um elemento de sua marca: “o modelo de grade, que ficou conhecido como programação-sanduíche e tem por princípio a localização de um telejornal entre duas novelas, se revelou, ao longo dos anos, uma forte estratégia de manutenção de audiência” (ARAÚJO, 2012, p.71). Essas estratégias estão alinhadas em um momento em que o consumo da televisão se consolidava em todo o país, a Rede Globo então se destacava das demais emissoras por sua programação diferenciada e bem planejada, fatos que garantiram o seu destaque nacionalmente pelas décadas seguintes.

⁸ De acordo com Elizabeth Duarte (2014), nos últimos três anos, a Rede Globo tem promovido grandes mudanças em seu “padrão de qualidade”. Dentre as mudanças estão: a extinção da programação infantil, a criação de mais uma faixa de horário para a ficção às 23h (neste horário, são exibidos minisséries, novelas ou seriados), a produção de *remakes* e um investimento maior em programas de auditórios. Além de outras mudanças, como a aplicação chapada da marca, ao invés do tradicional globo tridimensional e a tentativa em se trabalhar com o regime de temporadas em sua programação, pelo menos ao que se refere à faixa das 23h.

2.3. A TV EM FLUXO

Manter uma grade de programação 24h no ar não é uma das tarefas mais simples, pois é uma lógica que envolve celeridade e um processo de produção bastante racionalizado. A programação precisa ser encadeada de forma que sua estrutura transite entre os mais diversos programas, sejam telejornais, séries, filmes, novelas, programas ao vivo, dentre outros e entre os intervalos sejam inseridas chamadas e publicidades. O efeito desse processo permite que a programação da televisão esteja em constante transmissão, permitindo que o telespectador saiba que sempre há algo programado e ao término de uma atração, outra está prestes a começar.

Em *Television*, obra escrita no ano de 1975 por Raymond Williams, é trazido o conceito de fluxo nos meios de radiodifusão. Comparando a outros sistemas comunicativos mais tradicionais como o livro ou uma peça de teatro, Williams alega que os seus respectivos consumos são feitos em um momento específicos, em um dado lugar, enquanto que na TV e no rádio a sua programação é exibida em sequência:

A diferença na radiodifusão não é apenas que estes eventos ou eventos que se assemelham a eles, estão disponíveis dentro de casa, pela operação de um controle. É que o programa real que é oferecido é uma sequência ou conjunto de sequências alternativas destas e de outras situações semelhantes, que estão, então, disponíveis numa dimensão única e numa única operação⁹. (WILLIAMS, 1975, p. 87, tradução nossa).

Em suma, o autor alega que nossos modos de compreensão e julgamento historicamente correspondem a esses tipos “isolados, temporários e de formas de atenção” exigidos por tais sistemas comunicativos, mas que foram ganhando uma nova dimensão com a ressignificação tanto do jornal impresso e das revistas, nos quais estavam presentes uma variação interna particular. Um exemplo marcado, ainda de acordo com o pensador, seria o novo modelo de revista que trazia uma diversidade de informações para uma nova e inexperiente classe média:

Esta tendência geral, no sentido de uma crescente variabilidade e diversidade de comunicações públicas, é, evidentemente, parte de toda uma experiência social. Ela tem ligações profundas com o crescimento e desenvolvimento de uma maior mobilidade física e social, em condições, tanto da expansão cultural e de consumo ao invés de uma organização cultural da comunidade¹⁰. (WILLIAMS, 1975, p. 88, tradução nossa)

⁹No original: The difference in broadcasting is not only that these events, or events resembling them, are available inside the home, by the operation of a switch. It is that the real programme that is offered is a sequence or set of alternative sequences of these and other similar events, which are then available in a single dimension and in a single operation. (WILLIAMS, 1975, p. 87).

¹⁰No original: This general trend, towards an increasing variability and miscellaneity of public communications, is evidently part of a whole social experience. It has profound connections with the

A consolidação dessas mudanças acontece com o uso dos meios de radiodifusão, mais especificamente, a televisão e o rádio. Entretanto, essa condição não garante que a concepção de sequência enquanto programação ainda não esteja vigente, há um grau elevado que a separa de uma ideia de sequência enquanto fluxo. Isso significa que pensar a transmissão enquanto programação está intrinsicamente ligado à ideia de “séries de unidades de tempo”, ou seja,

o que é publicado como informação sobre os serviços de radiodifusão é ainda neste estilo: nós podemos olhar o horário de um ‘show’ ou ‘programa’ em particular; nós podemos ligá-lo por aquele determinado item; nós podemos selecionar e respondê-lo discretamente¹¹. (WILLIAMS, 1975, p. 89)

A causa desse entendimento se deve a um recurso bastante utilizado pelos canais de televisão e rádio que literalmente introduziam intervalos durante a sua programação ou com uma música ou uma imagem convencional para indicar que o sinal ainda estava ativo, mas não havia de fato uma programação corrente.

Essa condição começa a mudar, como indica o próprio Williams, quando as TVs privadas substituem esses intervalos por anúncios comerciais. Porém, ao invés de transmitir tais anúncios no horário determinado, estes passaram a constituir a atração em exibição como um todo, o que se tornou uma pausa na programação conveniente, pois as emissoras conseguiam captar a atenção do telespectador por toda uma noite, por exemplo. Claro que mais tarde, além dos anúncios comerciais, outras variações começaram a ser apresentadas como trailers e chamadas:

Mas agora é óbvio, tanto comercial de televisão britânica e americana, que a noção de ‘interrupção’, enquanto ela ainda tinha alguma força residual de um modelo mais antigo, tornou-se insuficiente. O que está sendo oferecido não é, em termos mais antigos, um programa de unidades discretas com determinadas inserções, mas de um fluxo plano, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de itens do programa, mas esta sequência transformada pela inclusão de um outro tipo de sequência, de modo que essas sequências juntas componham o fluxo real, a “radiodifusão” real¹². (WILLIAMS, 1975, 90-91)

growth and development of greater physical and social mobility, in conditions both of cultural expansion and of consumer rather than community cultural organisation (WILLIAMS, 1975, p. 88).

¹¹ No original: What is published as information about the broadcasting services is still of this kind: We can look up the time of a particular ‘show’ or ‘programme’; we can turn on for that item; we can select and respond to it discretely (WILLIAMS, 1975, p. 89).

¹² No original: But it is now obvious, in both British and American commercial television, that the notion of ‘interruption’, while it has still some residual force from an older model, has become inadequate. What is being offered is not, in older terms, a programme of discrete units with particular insertions, but a planned flow, in which the true series is not the published sequence of programme items but this sequence transformed by the inclusion of another kind of sequence, so that these sequences together compose the real flow, the real ‘broadcasting’ (WILLIAMS, 1975, 90-91).

Pensar a televisão em fluxo é conceber a transmissão televisiva de modo unívoco, como se os intervalos comerciais e os programas fizessem parte de um único processo, um sempre está se sucedendo ao outro, ou seja, a ideia de intervalo na TV passa a não mais existir devido ao seu intenso fluxo de atrações.

2.4. GRADE E SERIALIZAÇÃO

Levando em conta a noção da *TV em Fluxo* e de grade pela perspectiva da esfera de consumo, é possível considerar que há um fator preponderante que faz convergir toda a lógica por detrás da grade de programação, o qual está relacionado entre a regulação do tempo e espaço da televisão e o tempo e espaço da vida comum:

(...) o modo como a televisão organiza e reorganiza constantemente as suas formas, não é resultado, simplesmente, de uma determinação econômica, capitalista, da exploração do lucro obtido com os bens culturais. O tempo repetitivo da tevê carrega em si a matriz cultural do tempo cotidiano, um tempo que constantemente acaba por recomeçar (ARAÚJO, 2012, p.11).

É, portanto e sobretudo, que considerando estes recomeços que a grade de programação também é pensada, delineada e executada.

Como já mencionado, o modelo de transmissão adotado pela televisão possibilitou a criação da televisão tal qual a conhecemos atualmente, com a exibição de uma programação continuada de forma ininterrupta, 24 horas por dia. Para tanto, a programação televisiva no geral é pensada e organizada em formas de blocos. Um determinado programa, diariamente, é formado por pequenos blocos, que por sua vez está inserido em um bloco maior no que se refere a sua extensão por semanas, meses, anos ou até mesmo décadas. De acordo com Arlindo Machado: “Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2005, p.83).

Em forma narrativa, como é o caso da nossa série que será analisada posteriormente, o enredo é construído a partir de capítulos ou episódios que vão ao ar no mesmo horário e em dias diferentes, em seguida este é subdividido em blocos ainda menores que são separados pelo intervalo comercial. Por exemplo, uma série de narrativa teleológica, cuja definição se baseia em um ou mais conflito que já se estabelece nos episódios iniciais e, ao longo da narrativa, o que se observa é um esforço para garantir o equilíbrio original da série, possui diversos ganchos de tensão, porém como o intervalo entre um capítulo e outro dura geralmente uma semana, cada capítulo se inicia contextualizando o anterior e no final é entregue ao telespectador esse gancho

para o capítulo seguinte. A mesma lógica se observa entre os blocos menores que são intercalados por intervalos comerciais. Esse é um recurso utilizado pelas emissoras de televisão, a fim de despertar a memória do telespectador, como também de criar expectativas e garantir sua fidelização no bloco seguinte.

A serialidade na televisão também se justifica por conta do meio em que se encontra o aparelho televisivo. Por estar localizado em um ambiente doméstico, com bastante luminosidade, o telespectador se torna bastante dispersivo, isso faz com que a programação da televisão não siga a mesma tônica do cinema, por exemplo, pois desta forma se corre o risco de o telespectador não acompanhar o ritmo da narrativa:

A recepção televisiva em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do telespectador e solicitando-o com muita frequência. [...] A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como a técnica da *collage* (MACHADO, 2005, p. 87)

Outro elemento bastante presente na serialidade televisiva é o intervalo comercial. Sua função primordial certamente é de caráter econômico, no qual o espaço existente entre um bloco e outro são preenchidos por peças publicitárias de curta duração que são produzidas por empresas de produtos ou serviços. A venda desses espaços garante uma alta receita financeira às emissoras. Contudo, inserido no contexto da programação, o intervalo comercial passa a exercer uma segunda e terceira funções. A começar por ser um momento em que o telespectador consegue “absorver a dispersão”, ou seja, aqui é permitida sua desconcentração da tela, a fim de dar cabo de seu ambiente circundante. Por fim, o intervalo comercial permite que este mesmo telespectador faça a análise dos ganchos de tensão que são entregues no final de cada bloco.

Há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O “intervalo comercial” surgiu, muito provavelmente, por razões de natureza econômica, imposto pelas necessidades de financiamento na televisão comercial e talvez essa seja a razão porque ele é tão mal compreendido (até algum tempo atrás, os franceses o chamavam, pejorativamente, de saucissonage, “fatiamento” do programa como se ele fosse um salsichão). Mas a sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão e, de outro, explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com suspense, explorado na técnica do folhetim. A melhor prova disso é o fato de até mesmo as televisões estatais – aquelas que não dependem de publicidade para se manter – utilizarem o recurso do *break* em sua programação. (MACHADO, 1999, p. 154).

É justamente neste sentido apontado por Machado que a serialização da televisão é pensada, pois não é somente por interesses econômicos e comerciais que esse processo é operacionalizado. Acima de tudo, a serialização insere o tempo da televisão no da vida comum e, desta forma, leva o tempo da rotina para o mercado, como aponta Valéria Araújo:

Mais do que uma característica que permite a construção de uma narrativa ficcional fragmentada, a serialidade é antes uma característica que ancora o tempo da televisão no cotidiano, no tempo contínuo da vida diária. A televisão, ao se inserir no e se apropriar do tempo do ritual e da rotina, insere a cotidianidade no mercado. Assim sendo, o tempo do seriado fala a língua do sistema produtivo, mas não só isso. Mais do que a questão da dominação econômica e cultural imposta pelo sistema capitalista e seus braços produtivos (produção de bens de consumo, bens materiais e culturais), importa a Martín-Barbero, como importa aos estudos culturais, perguntar de que modos o popular se articula na cultura de massa e como configura suas resistências (ARAÚJO, 2012, pág. 24).

A abordagem de Araújo sobre a relação do tempo social com o televisivo, como a própria pesquisadora ressalta, vai no mesmo sentido do que é defendido por Martín-Barbero (2009). O tempo da sociedade corresponde ao tempo valorizado pelo capital, aquele que “transcorre” e é medido. Por outro lado, o tempo da cotidianidade representa a repetição, um tempo que se inicia e quando termina está pronto para iniciar outra vez, é um tempo constituído por fragmentos. Portanto, ao pensar o tempo organizado pela televisão através de sua grade é possível perceber que esse tem como matriz cultural justamente a repetição e o fragmento da cotidianidade e, ao se inserir no tempo da rotina, a televisão leva a cotidianidade ao tempo do capital (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 297-298).

Martín-Barbero ainda enfatiza a visão televisiva sobre o tempo do ócio, a qual o percebe encoberto e desvelado pela forma do tempo do trabalho. Ao citar Foucault, o autor justifica que o poder mantém articulação direta sobre o tempo e por conta disso o tempo do seriado contém marcas do sistema produtivo, ao que se refere à padronização, à estandardização. Porém, por detrás desse tempo uniformizador é possível ver outras marcas de matrizes culturais do popular: “a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca, aquela serialidade ‘própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e é, em consequência, norma de valores dos bens simbólico’” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 298).

2.5. ASPECTOS DA REGULAÇÃO TELEVISIVA

O ato de regular é outorgado ao governo para promover o equilíbrio moral e econômico à sociedade, ao cidadão e às empresas, tanto públicas quanto privadas. Othon Jambeiro (2000)

destaca que há três conceitos centrais na discussão sobre a intervenção do Estado no setor comunicacional: o de bem público, que são os benefícios que devem ser utilizados por todos; o de serviço público, cuja atividade é de interesse de uma maioria e reconhecida desta forma pelo Estado, portanto deve ser ofertado de forma gratuita ou a partir de condições justas que não provoquem discriminação aos interessados em sua adesão; e por fim o de interesse público, esse ofertado exclusivamente pela iniciativa privada, regulado pelo preço de mercado, mas submetidos às condições do serviço público. Portanto, a televisão se utiliza do espectro eletromagnético, um bem público, para oferecer um serviço público, no caso de emissoras estatais, ou a prestação de um serviço de interesse público, no caso das emissoras privadas.

Dentro do ambiente comunicacional, Jambeyro descreve que a regulação visa:

prevenir excessiva concentração de poder derivado do controle e uso da informação; normatizar a classificação, a guarda e a conservação de documentos; licenciar frequências eletromagnéticas para serviços de rádio e televisão, transmissão de dados, imagens e voz; garantir a privacidade, direitos do autor e direito de resposta; e mais recentemente, pelo menos em tese, estimular formas de competição econômica suficiente para frustrar o estabelecimento de monopólios (JAMBEIRO, 2000, p. 24 e 25).

O setor televisivo é regulado pelo governo brasileiro sob todos esses diversos aspectos, os quais se justificam não só pela grande representatividade que a televisão ganhou nos mais diversos setores econômicos e sociais do país, mas, como já mencionado, para a televisão poder operar, a indústria necessita do espectro eletromagnético que pertence à nação brasileira. Grande parte da população tem acesso apenas aos poucos canais de TV aberta disponíveis¹³ e é dela que parte sua principal fonte de informação. Se observado mais atentamente, teremos uma conjuntura na qual um número reduzido de empresários¹⁴ detém a oferta de canais abertos, as quais, por sua vez, apresentam uma programação semelhante entre si na disputa pela atenção do telespectador. Portanto, para se evitar que o setor seja monopolizado e que haja um equilíbrio de interesses entre as partes, o governo intervém através das medidas de regulação.

Desde 2006, no Brasil, foi aplicada a Classificação Indicativa em jogos eletrônicos, DVDs, filmes, e, é claro, na programação da TV. Elaborada pelo Ministério da Justiça, esse sistema de classificação tem como seu principal objetivo indicar para a família quais são os

¹³ De acordo com pesquisa publicada em 2014 pelo Sesc e a Fundação Perseu Abramo, 62% dos brasileiros só assistem à TV aberta.

¹⁴ De acordo com Projeto *Os Donos da Mídia*, no Brasil, há 1511 de veículos de comunicação ligados a 34 redes de TV, destas, 5 redes detêm mais da metade dos veículos em suas redes, são elas: Globo (com 340 veículos), SBT (com 195 veículos), Band (com 166 veículos), Record (com 142 veículos) e EBC (com 95 veículos). Capturado em <www.donosdamidia.com.br> em 20/04/2014.

programas mais apropriados para crianças e adolescentes. Antes do início do programa, e no retorno de cada intervalo, a emissora de televisão é obrigada a sinalizar para qual faixa-etária a atração apresentada é destinada e deve ser transmitida concomitantemente em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). No total são seis indicações, que além de cumprir seu objetivo fundamental, determina em qual horário o referido programa deve ir ao ar: Livre (exibição em qualquer horário), não recomendado para menores de 10 anos (exibição em qualquer horário), não recomendado para menores de 12 anos (exibição a partir das 20h), não recomendado para menores de 14 anos (exibição a partir das 21h), não recomendado para menores de 16 anos (exibição a partir das 22h), não recomendado para menores de 18 anos (exibição a partir das 23h). Para chegar a esta classificação são utilizados os critérios violência, sexo/nudez e drogas em diálogos ou cenas do programa (ROMÃO; CANELA; ALARCON, 2006, p.4).

Diferentemente da censura prévia empregada no período da Ditadura Civil-Militar brasileira, a classificação indicativa é trabalhada de acordo com os princípios norteadores da Constituição Federal de 1988 e o Estatuto da Criança e do Adolescente. No período que se estende de junho de 1965 a novembro de 1988, o serviço do Departamento Federal de Segurança Pública tinha como objetivo censurar obras artísticas que fossem consideradas perigosas para a soberania nacional. Contudo, com a redemocratização do país, o serviço foi extinguido, mas os parlamentares da Constituinte de 88 sentiam a necessidade de um novo serviço de análise de filmes e programas de televisão. Tomando por base a experiência de outros países que já adotavam a classificação indicativa, o governo brasileiro adotou para si esse modelo que concilia a liberdade de expressão e a garantia de um amadurecimento emocional saudável de crianças e adolescentes:

Pesquisas realizadas fora do âmbito militar revelaram que o contato com representações da vida adulta poderia prejudicar o bem-estar da parte mais vulnerável da população: crianças e adolescentes. Co-responsável pela saúde e educação infanto-juvenil, o setor público estava diante do desafio de regular eventos e diversões de amplo alcance, definindo as faixas horárias e etárias a que eles devem se destinar. (NUNES; REIS, 2006, p.108).

A Classificação Indicativa tal qual é aplicada hoje é resultado da convergência e equilíbrio de duas garantias já existentes, no que concerne à liberdade de expressão e à proteção da criança e do adolescente. De acordo com o Ministério da Justiça, esse delicado equilíbrio faz surgir um duplo comando necessário. Do executivo, é seu dever “classificar, de produzir e estabelecer parâmetros para a produção de informação pública sobre o conteúdo de produtos audiovisuais; e, por outro, dirigindo-se à sociedade, exige das emissoras de TV, dos distribuidores de produtos audiovisuais e demais responsáveis, em primeiro lugar, a veiculação

da classificação atribuída a cada programa e, em segundo, a não exibição do programa em horário diverso de sua classificação” (ROMÃO; CANELA; ALARCON, 2006, p.36-41).

O próprio Ministério da Justiça acredita que a aplicação da Classificação Indicativa ocorre de maneira democrática e objetiva. Democraticamente, entende-se que ela permite a participação de distintos sujeitos no que tange à obtenção de maneira deliberativa a melhor análise e informação sobre o conteúdo dos produtos audiovisuais. E objetivamente, no sentido de que qualquer um pode chegar a resultados semelhantes de classificação no uso dos mesmos parâmetros.

Tal fato revela que a grade de programação não é somente formatada a partir de estratégias do produtor de conteúdo, mas também há forças externas, do governo e da sociedade civil, que interferem em sua conformação. Neste caso, a preservação da criança e do adolescente é baseada no possível acesso das crianças aos conteúdos televisivos, ou seja, quanto mais avançado for o horário do dia, mais restritivo fica o conteúdo, pois se presume que o hábito de assistir TV em determinado horário está diretamente relacionado à faixa-etária do telespectador.

Além da Classificação Indicativa, no âmbito da programação, o governo ainda regula o tempo mínimo de exibição de conteúdo jornalístico e o tempo máximo de publicidade veiculada em emissoras abertas. De acordo com o Código Brasileiro de Telecomunicações, sancionado em 27 de agosto de 1962, é determinado: “Art. 124. O tempo destinado na programação das estações de radiodifusão, à publicidade comercial, não poderá exceder de 25% (vinte e cinco por cento) do total (BRASIL, lei nº4.117, 1962, Art. 124)” e em seu Artigo 38, que se refere às concessões, permissões ou autorizações para explorar serviços de radiodifusão, ainda determina em sua alínea h): “as emissoras de radiodifusão, inclusive televisão, deverão cumprir sua finalidade informativa, destinando um mínimo de 5% (cinco por cento) de seu tempo para transmissão de serviço noticioso (BRASIL, lei nº4.117, 1962, Art. 38)”. Todas essas intervenções estatais interferem no modo como o programador irá pensar a grade de programação, tendo que considerar, nesse sentido, o tempo de programação noticiosa e publicitária.

Por fim, na TV fechada, desde 2012, quando a lei de número 12.485 - conhecida como a Lei da TV Paga - entrou em vigor, ficou estabelecido o tempo mínimo de conteúdo nacional que deve ser exibido semanalmente pelos canais:

Art. 16. Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá

ser produzida por produtora brasileira independente (BRASIL, Lei nº 12.485, 2011, Art. 16).

A lei é voltada para canais que transmitem majoritariamente em sua programação filmes, séries, animação e documentários, conhecidos como canais de espaço qualificado. O intuito da lei é de fomentar a produção e a exibição audiovisual nacional em cadeia televisiva fechada, além de garantir a diversidade de conteúdo transmitido, reservando um tempo mínimo de três horas e trinta minutos durante a semana em horário nobre na grade de programação dos canais.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

3.1. O MAPA NOTURNO

Por volta dos anos 80, a área dos estudos de comunicação estava imersa em uma linha de pensamento voltada para entender como se processava a decodificação de mensagens transmitidas pelos *medias* e recebidas pelo público, uma tendência marcadamente inclinada de forma exclusiva para a análise do funcionamento dos meios. Rompendo com esse cenário, Jesús Martin-Barbero publica a obra *Dos Meios às Mediações*, na qual propõe um novo lugar para se pensar o processo comunicativo, cujo o objetivo é de deslocar a análise voltada estritamente ou para as lógicas de produção ou para as formas de recepção, e entender como se estabelece a articulação entre meios e receptores, ou seja, é na esfera das mediações que o autor busca entender a relação entre produção, mensagem, recepção e contexto.

Ao introduzir esse modo de pensar o processo comunicativo, Martin-Barbero busca compreender como se estabelece o vínculo das lógicas de produção dos *medias* com a cultura, sociedade e política através das mediações, ou seja, é um caminho que busca observar como se estruturam, processam-se e se vinculam os fenômenos comunicacionais e culturais. É nas mediações onde ocorre o encontro entre os meios e seus respectivos públicos, onde são estabelecidos os vínculos entre ambos os atores. O conceito de mediação foi, ao longo do tempo, sendo revisado e readequado pelo autor de acordo com o surgimento de desafios apresentados pela comunicação e a globalização (GOMES, 2011, p.113), tanto é que na época da publicação de sua referida obra, a concepção em torno da ideia de mediação ainda não estava completamente formalizada, o que possibilitou ao autor, a posteriori, traçar novas mediações, consolidar seu pensamento e partir de um mapa noturno para um mapa das mediações, como ele próprio denomina. Primordialmente, sua proposta gira em torno de três instâncias mediadoras: a *cotidianidade familiar*, a *temporalidade social* e a *competência cultural*.

Como parte da organização da família, é através da instância mediadora da *cotidianidade familiar* que os indivíduos conseguem estabelecer confrontos diários enquanto pessoas e encontram o espaço ideal para compartilhar “hábitos, gostos, competências culturais, desejos e frustrações” (GUTMANN, 2012, p. 197). Esse conceito amplifica a ideia de espaço doméstico concernente à família e a caracteriza como um importante lugar para a codificação e leitura da televisão. Nesse sentido, é restrito pensar a *cotidianidade familiar* como um local de recepção apenas, já que é a partir dela que são inscritas marcas no discurso televisivo. Não à toa, devido ao caráter de proximidade e de relações estreitas da família, que a TV assume e forja dois

dispositivos: a *simulação do contato* e a *retórica do direto* (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 295).

A simulação do contato é a função que opera no próprio ambiente da recepção televisiva, onde, ao contrário de uma sala escura de cinema, ocorre no espaço comum da vida doméstica, marcado por constantes elementos de dispersão da atenção. Todavia e acima de tudo, essa função visa a atender o que Martin-Barbero (2006) denomina de “irrupção do mundo da ficção e do espetáculo no espaço da cotidianidade e da rotina” (2006, p. 296), o que representa uma facilitação no trânsito entre o mundo ficcional e a realidade ordinária. Esse trânsito é feito através de dois intermediários: o primeiro é o apresentador-animador, figura presente em programas de auditório, telejornais e programas educativos, como exemplos, e o segundo é a linguagem coloquial. O primeiro pode ser encarado como um elemento que ultrapassa a função de mero transmissor de informações, pois é por ele que o sujeito é interpelada pela televisão e transformada em seu interlocutor, utilizando-se do segundo, o tom coloquial, para provocar uma proximidade ao ambiente cotidiano.

Já a *retórica do direto* trata especificamente da forma como a televisão se articula a fim de estabelecer os parâmetros de proximidade junto ao telespectador, “interpelando-os a partir dos dispositivos que dão forma à própria cotidianidade, como o imediatismo, a simplicidade, a clareza e a economia criativa” (GOMES, 2011, p. 115). Nesse sentido, a televisão provoca a sensação de imediatez, traço formatador do cotidiano, através de um discurso que torna tudo muito familiar, mais próximo, até mesmo aqueles elementos mais distantes e complexos, cujos efeitos só são possíveis por conta da forma transparente pela qual ele é organizado.

É importante observar como a instância mediadora da *cotidianidade familiar* se processa no trânsito entre a TV e a internet. Vários elementos concernentes às instâncias de produção e recepção de uma série são reconfigurados, seja na mudança do ambiente de dispersão, a ausência de figurativizações de programas, como também a complexificação de narrativas. Entretanto, a preponderância do coloquialismo ainda se faz bastante presente na nova plataforma.

A segunda instância mediadora tratada por Martin-Barbero, a *temporalidade social*, é definida pelo tempo organizado pela TV, cuja matriz cultural remete justamente ao tempo do cotidiano, aquele que está sempre começando e recomeçando, caracterizado pela repetição e o fragmento. A televisão, por sua vez, insere o tempo cotidiano no tempo produtivo do capital,

um tempo que “transcorre” e necessita ser medido em unidades contáveis, com a finalidade de organizar sua programação dentro da lógica da rentabilidade.

O tempo com que organiza sua programação contém a forma da rentabilidade e do palimpsesto, um emaranhado de gêneros. Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto tempo “ocupado”, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário. (MARTIN-BARBERO, 2006, p.298).

O autor desvela a forma como o tempo do seriado está em consonância com o sistema produtivo através da standardização, na mesma medida em que por traz desta confluência está a linguagem e as matrizes do popular, seja através do conto ou até mesmo da narrativa aventuresca (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 298), o que significa dizer que os responsáveis por operar a mediação entre o tempo do capital e da cotidianidade são o gênero e a série.

No que concerne a este trabalho, a instância da temporalidade social permite pensar como o tempo planejado pela mídia televisiva reverbera nos processos comunicativos da internet, pois a grade de programação, elemento fundamental de organização do tempo da TV já não se faz mais presente dentro da web, o que indica para mudanças de como a programação é pensada e de como ela interpela o cotidiano e o insere no tempo do capital.

Buscando suporte no conceito que envolve a pragmática, ao que concerne a mediação da *competência cultural*, Martin-Barbero estabelece uma relação direta entre a mediação e a compreensão sobre gênero, na perspectiva de sua capacidade de articulação entre o sistema produtivo e o de consumo, como também entre seus formatos, modos de leitura e seus usos. Para amparar sua argumentação no que tange a forma de compreender a especificidade cultural do massivo, o pensador recorre ao trabalho do semiólogo italiano Paolo Fabbri sobre como o gênero e obra se correlacionam diferenciadamente a depender do olhar cultural em que eles estão submetidos. Essa leitura desemboca na conclusão de que dentro do sistema de comunicação de massa, na ficção em grande parte, o gênero é a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa, isso implica dizer que, para público e produtores, as demandas de mercado se manifestam através dele.

Martín-Barbero, valendo-se da tradição pragmática, entende o gênero como estratégia de comunicabilidade, que vai nos permitir pensar nos processos comunicativos não apenas a partir das mensagens, mas da interação com o espectador. Isso implica reconhecer que os gêneros atuam na interação entre as lógicas de produção e reconhecimento,

configurando textos a partir da competência cultural do receptor. (GUTMANN, 2012, p. 199 e 200).

A perspectiva de gênero aqui apresentada ultrapassa a mera representação categórica partilhada socialmente das obras e encara, como atestou Gutmann, o conceito enquanto estratégia de comunicação. Nessa direção, o gênero atua como uma importante mediação entre os processos produtivos e de recepção através da ativação das competências culturais do receptor, isso quer dizer que dentro desta lógica o processo de leitura de uma determinada obra sempre remeterá a uma outra. Gênero será conceituado de forma mais detalhada no tópico 3.3. *O Gênero televisivo no centro do Mapa das Mediações.*

3.2. O MAPA DAS MEDIAÇÕES

Entretanto, de um Mapa Noturno, que serviria para “avançar tateando” em um primeiro momento, ganha no prefácio da edição latino-americana de *Em dos meios às mediações* contornos mais definidos com o Mapa das Mediações e, mais tarde, estabelece-se em *Ofício do Cartógrafo*. O esquema pensado por Martín-Barbero é movido através de dois eixos, os quais são de fundamental importância por permitirem estudar as heterogeneidades de temporalidades que envolvem a mídia e seus produtos em um dado processo comunicativo. O primeiro eixo, *diacrônico*, faz a ligação entre as *matrizes culturais* e os *formatos industriais*, é considerado de longo alcance, já que ele parte dos processos históricos, tem duração mais extensa, mas não pode ser considerado sem o segundo, o *sincrônico*, que por sua vez liga as *lógicas de produção* e *competências de recepção*, cuja característica está na representação do tempo presente do processo comunicativo.

Claramente, a configuração desses dois eixos permite a Martín-Barbero incorporar a uma proposta metodológica mais consistente a preocupação que ele tem, desde o início, com a heterogeneidade de temporalidades (GOMES, 2011, p.117).



Figura 1 - Reprodução do Mapa das Mediações (GUTMANN, 2012, p. 212)

A relação que se estabelece entre as mediações das *Matrizes Culturais* e dos *Formatos Industriais* está intimamente ligada com as noções de dominante, residual e emergente, uma teoria que explica as diferentes temporalidades que compõem os processos culturais, apresentada por Raymond Williams em seu livro *Marxismo e Literatura* (WILLIAMS, 1979). O autor chama a atenção para o fato de que toda a análise da complexidade envolvida da cultura não deve se restringir apenas aos elementos *dominantes* concernentes a um determinado processo cultural, pois é necessário também investigar como os elementos historicamente variáveis e variados se relacionam com o processo. Isso permitirá uma análise histórica mais abrangente, na qual será possível visualizar como elementos do passado se relaciona com os do futuro. Para tanto, ele chama a atenção a mais duas características dos movimentos da cultura: os elementos *residuais*, cuja formação ocorreu no passado, mas é ainda atuante no presente, e o emergente, que por sua vez significa a contínua criação de novos valores, significados, práticas e relações, que são essencialmente alternativos ou opostos aos elementos dominantes, mas que não devem ser confundido com elementos novos, aqueles que são novidades dentro da estrutura hegemônica. “É necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato” (WILLIAMS, 1979, p. 124). É no sentido de considerar as heterogeneidades de temporalidades que Martín-Barbero vislumbra a pertinência do conceito de Williams para se trabalhar a forma como introduzir o histórico e toda sua dimensão dentro dos processos comunicativos, tanto no que concerne a ligação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais, como também entre Lógicas de Produção e competências de recepção (GOMES, 2011, p. 118).

Pensada a partir dessas formulações feitas por Williams e Martín-Barbero, a coexistência entre os processos comunicativos da TV convencional e a TV na internet, implica analisar as heterogeneidades de temporalidades que demarcam pontos entre uma plataforma e outra. Ou seja, é necessário observar quais são os elementos dominantes que estão presentes em ambas, como também levantar pontos residuais do processo comunicativo da televisão convencional e traçar quais são os elementos emergente observáveis na internet.

As matrizes culturais estabelecem uma dupla relação com as *Lógicas de Produção* e as *Competências de Recepção*, a primeira é feita através da instância mediadora da Institucionalidade, enquanto que a segunda acontece pelo fluxo da *Socialidade* – ou Sociabilidade, se preferir. De antemão, a Institucionalidade, como frisa o próprio Martín-Barbero, é uma mediação atravessada por “interesses e poderes contrapostos”, seja pela preservação da estabilidade da ordem como função do Estado, além da defesa de interesses próprios e a promoção do reconhecimento pelos cidadãos. Em síntese, é na Institucionalidade que se observa a regulação dos discursos, como também a atuação dos poderes instituídos, partindo do próprio Estado, de empresas e/ou de movimentos sociais. “Daí, porque é fundamental, para análise da televisão tomar em consideração a legislação, as agências reguladoras, o papel do Estado e das organizações da sociedade civil e as disputas discursivas na definição das políticas de comunicação e cultura” (GOMES, 2011, p.119). Essa mediação ajuda a compreender e analisar toda a trama de interesses que se formam na produção de discursos públicos em um dado processo comunicativo.

A circulação de séries pela TV quanto pela internet são submetidas a diferentes legislações. Enquanto no primeiro meio já há uma regulamentação bastante fundamentada ao que se refere a horários de exibição, conteúdo permitido e direitos de propriedade intelectual, isso em grande parte devido à consolidação histórica da televisão, na internet muito ainda está em fase de discussão. A singularidade que configura a rede se deve por conta da distribuição de grande parte do conteúdo ser feita pelos próprios usuários, que não estão preocupados com os trâmites legais, condição que é facilitada pela carência de uma regulamentação clara do meio.

Estabelecendo a conexão entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção, a mediação da *Socialidade* é gerada por meio das relações estabelecidas cotidianamente na vida em comunidade, na qual se processa, como o próprio autor denomina, a *práxis comunicativa*. Isso significa afirmar que é no dia-a-dia comum que se observa os modos e usos coletivos da comunicação, ou seja, é possível perceber como os atores sociais são interpelados ou constituídos e de que forma estes estabelecem suas relações com o poder. “A mediação da

socialidade implica analisar os processos comunicativos não só do ponto de vista das determinações e estruturas, mas do ponto de vista das práticas, das apropriações cotidianas que podem fazer surgir processos não hegemônicos de significação” (GOMES, 2011, p.119).

O processo de socialização na internet passa a acontecer a partir das comunidades de sentido ou comunidades virtuais, onde internautas de matrizes culturais diferentes convergem para um mesmo local a partir de uma matriz cultural em comum, a qual se refere ao consumo de séries pela internet. A partir de então, esses internautas passam a compartilhar impressões, opiniões e conteúdos entre si. Em um processo estende a dimensão do ambiente familiar para o meio virtual.

Já as Lógicas de Produção estabelecem relação com os Formatos Industriais através da mediação da *Tecnicidade*, que convoca a pensar o seu funcionamento através de três dimensões:

a estrutura empresarial – em sua dimensão econômica, ideologias profissionais e rotinas produtivas; sobre sua competência comunicativa – capacidade de interpelar/construir públicos, audiências, consumidores; e muito especialmente sobre sua *competitividade tecnológica*: usos da *Tecnicidade* dos quais depende hoje em grande medida a capacidade de inovar nos Formatos Industriais” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 18).

Tais vieses possibilitam pensar essa mediação muito mais além de seus aparatos técnicos, vislumbrando-os também, e principalmente, a partir de suas destrezas discursivas e suas condições de operadores perceptivos. Pensar sob essa perspectiva nos permite promover um resgate do significado original da palavra grega *techné*, cujo sentido se apoia na noção do conhecimento do fazer, expressar-se através da habilidade em um movimento de atualização pautado no uso da linguagem, nas novas formas textuais, de expressão e recepção (GUTMANN, 2012, p. 214).

Quando internet e televisão operam em conjunto, marcas de ambas ganham ressonância e o modo de fazer série televisiva, por exemplo, amplifica-se. O texto consegue atravessar os limites da tela da TV e passa operar em no virtual de forma diferente. Através das redes sociais, é possível traçar estratégias para estimular a discussão e a interação dos internautas com a série, seja fomentando o debate em torno da trama ou com a produção de conteúdo específico para o ambiente virtual. Com isso, é possível produzir a série aliando as lógicas regidas pela programação televisiva e o ambiente de intensa interatividade virtual da internet.

Mediando os Formatos Industriais às Competências de Recepção, a Ritualidade, de acordo com Martín-Barbero, é capaz de nos remeter ao nexo simbólico sustentador de toda comunicação: “à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de

interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 19). Em contato com os Formatos Industriais, ao contrário da Tecnicidade, que apresenta em sua conformação as gramáticas discursivas, na mediação da Ritualidade, o que se percebe é sua vinculação com as gramáticas de ação, seja do olhar, escutar e do ver, “que regulam a interação entre os espaços e tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam os meios” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.19). Já a sua relação com as Competências de Recepção, em específico, está correlacionada, como supõe o próprio nome, com as práticas de recepção, pois é através dela que é possível observar como se conforma os usos sociais e apropriações dos meios de comunicação, e, conseqüentemente, como se emprega as trajetórias de leitura, caracterizadas pelas condições sociais do gosto, pela qualidade e níveis educacionais, pela herança da memória étnica, de classe e gênero e até mesmo com a proximidade da cultura letrada, oral ou audiovisual. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.19).

As ritualidades televisivas na internet caminham a partir de duas perspectivas. A primeira parte do princípio que o telespectador assume a função de programador e decide quando, onde e como vai consumir o conteúdo televisivo. Já a segunda converge para as lógicas de programação da televisão. São formas que se distinguem ao que tange à leitura da série, mas ambas, ao modo de cada uma, mantêm laços com as matrizes culturais da grade de programação.

3.3. O GÊNERO TELEVISIVO NO CENTRO DO MAPA DAS MEDIAÇÕES

Martín-Barbero, através de seu Mapa das Mediações, consegue implantar um processo de investigação na área da comunicação, no qual ele desloca a exclusividade do olhar sobre as determinações e estruturas para os usos e apropriações, o que não significa dizer que ele desconsidere a vinculação existente entre recepção e os processos de produção, como também a força econômica dos meios de comunicação e a reorganização da hegemonia política e cultural em nossas sociedades (GOMES, 2011, p. 121 e 122). Ou seja, o Mapa das Mediações se propõe analisar os processos comunicativos em sua totalidade, não se valendo dos poderes ilimitados dos mídias, nem da completa independência dos receptores, mas sim de uma relação de tensões e conformações entre ambos os lados.

A produção de sentido provocada pelos textos televisivos está relacionada com as perspectivas dos telespectadores e a forma como eles foram produzidos para serem interpretados. Todo esse processo é mediado pelos gêneros, que nada mais são que uma

estratégia de comunicabilidade, os quais assumem o ponto de interação entre o produtor e o receptor, permitindo que os textos televisivos assumam nuances que correspondam à competência cultural do receptor (GUTMANN, 2012, p. 202).

Ainda que não explore todas as consequências do que diz, o autor (Jesús Martín-Barbero) nos oferece boas pistas para consolidar o estatuto de gênero como uma categoria cultural: em primeiro lugar, porque entende que o gênero é uma estratégia de comunicabilidade ou de interação, e é como marca dessa comunicabilidade que ele se faz presente e analisável em um texto, numa perspectiva que se aproxima mais de uma pragmática da comunicação do que de uma semiótica de viés imanentista; segundo, porque postula gênero como um elemento central para a compreensão da relação entre televisão e cultura (GOMES, 2011, p.123).

Por este caminho, a pesquisadora Itania Gomes busca chamar atenção para a importância do conceito de gênero televisivo no centro do Mapa das Mediações. Como já formulado neste trabalho, é da ordem do gênero a sua vinculação com a instância mediadora da Competência Cultural, pelo sentido de que este configura a unidade fundamental da comunicação de massa através da relação entre receptor e produtor. Conceituar gênero sob este aspecto, vislumbra-nos a traçar novos contornos que não sejam a de mera classificação/etiquetagem literária, é ir além e pensá-lo como uma estratégia de comunicação ou de interação de caráter pragmático, cujas propriedades vinculam tanto a produção e o consumo de textos imersos em uma dada cultura:

Se explorarmos as consequências das proposições de Martín-Barbero sobre o gênero e ampliarmos o olhar para além do texto, veremos que o gênero ocupa lugar no centro do mapa das mediações, naquele ponto de entrecruzamentos onde o autor acredita poder investigar as relações entre comunicação, cultura e política. Argumentamos aqui que, se o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que articular lógicas de produção com competências de recepção e matrizes culturais com formatos industriais, ele não pode estar em outro lugar (GOMES, 2011, p.124 e 125).

Ao colocar o gênero televisivo no centro do Mapa das Mediações, Gomes sugere fundamentar uma proposta metodológica que consiga articular as relações existentes entre comunicação, cultura, política e sociedade, além de possibilitar uma visão mais ampla e, ao mesmo tempo, mais complexa sobre o processo de comunicabilidade. O lugar central ocupado, a partir de então, pelo gênero no mapa abre caminhos para perceber sua vinculação com as transformações culturais, a partir de uma vertente histórica. Desta forma, temos:



Figura 2 - O Gênero no Centro do Mapa das Mediações proposto por Itania Gomes (GUTMANN, 2012, p. 212)

Enquanto categoria cultural, o gênero é interceptado pelo movimento dos dois eixos que conformam o Mapa das Mediações: o diacrônico, que estabelece a relação entre *matrizes culturais* e *formatos industriais* e o sincrônico, responsável por ligar *lógicas de produção* às *competências de recepção (consumo)*.

Ao colocar o gênero série no centro do Mapa das Mediações, observamos que o eixo das matrizes culturais é apropriado pela grade de programação, enquanto que as lógicas de produção são assumidas pelas formas como a produção da série é pensada na internet. Além disso, a série *The Walking Dead* enquanto texto ocuparia os formatos industriais e, por fim, a forma como a série é consumida em rede se refere ao eixo das competências de recepção (consumo). Portanto, o nosso ângulo de abordagem adentrará o mapa através da esfera de consumo, analisando como as novas práticas tensionam a estrutura televisiva e provoca rupturas e continuidades a sua produção e recepção.

4. O GÊNERO SÉRIE E SUA RECONFIGURAÇÃO EM REDE

4.1. DEFINIÇÃO DO GÊNERO SÉRIE

No capítulo *Fundamentação Teórico-metodológica*, tratávamos a abordagem de Jesús Martín-Barbero sobre a mediação da *competência cultural* e sua relação com o conceito de gênero. É evidente que a problemática que envolve tal conceito não é uma preocupação central para o autor ao pensar o mapa noturno, mas sua apropriação para definir a mediação da *competência cultural* traz questões importantes para se pensá-lo.

É comumente abordado um conceito de gênero enquanto componente do texto, cujos paradigmas determinam que, ao se examinar textualmente qualquer obra é possível traçar os elementos que pertencem a um específico gênero. É aqui que o conceito é tratado como uma mera etiquetagem ou classificação textual, na qual um filme, por exemplo, a partir da análise de seu conteúdo pode ser determinado enquanto ação, aventura, drama ou comédia, o que implica pensar que o gênero está intrínseco no texto e não há qualquer outro fator externo ou contextual que possa determiná-lo. Jason Mittell (2001), através de seu texto *Cultural Approach to Television Genre*, responde que sim, os gêneros categorizam os textos, com uma ressalva:

Nós podemos considerar que os gêneros categorizam as práticas industriais (como a auto definição do Sci-Fi Channel) ou os membros da audiência (como os fãs de ficção científica), mas nessas instâncias a categoria textual precede o uso do termo pela indústria e pela audiência – os programas de ficção científica são o fator implícito de unificação tanto na indústria e nas categorias de audiência¹⁵ (MITTELL, 2001, p. 5, tradução nossa).

Mittell busca aprofundar e refutar, de certa forma, este primeiro conceito trazendo o peso da historicidade ao se pensar o gênero. Claro, é muito difícil imaginar que um texto consiga se autodenominar enquanto pertencente a determinado gênero, sem que ele possa dialogar ou nos remeter a outras obras, o que já evidencia uma forte marcação entre o gênero enquanto uma categoria textual e ele enquanto um componente do texto. Ao se pensar essa categoria, falamos

¹⁵ No original: We might consider that genres categorize industrial practices (such as the self-definition of the Sci-Fi Channel) or audience members (such as sci-fi fans), but in these instances the textual category precedes the industry's and the audiences' use of the term—science-fiction programs are the implied unifying factor within both the industry and the audience categories (MITTELL, 2001, p. 5)

aqui sobre um lugar onde acontecem as ligações entre determinados elementos sob uma etiqueta que é submetida às convenções culturais.

Os gêneros não são identificados em textos isolados, mas o conjunto textual, através de relações intertextuais, conforma uma categoria genérica, sendo que a sua ativação só se dará através das práticas culturais de produção e recepção. Apesar de nas paródias, nas alusões, nas paráfrases, dentre outros tipos de intertextualidade, ser possível encontrar dentro da própria obra referências a outras, esse processo só estará completo quando passar pela fruição da recepção, pois o texto por si só não é capaz de promover a interligação com seus demais (MITTEL, 2001, p. 6). Aqui neste ponto, revela-se a importância de toda a cadeia de produção e recepção na constituição de um gênero, pois não é apenas na produção que acontece a determinação genérica, mas também quando o ciclo se completa na audiência que são percebidas as marcas do gênero das quais determinado texto pertence.

Portanto, é equivocado avaliar que o gênero é constituído por elementos intrínsecos e que podem ser encontrados apenas no interior do texto, porém o mesmo vale para sua avaliação oposta. Afirmar que apenas os determinantes externos, como a produção e a recepção, são capazes unicamente de conformar o gênero é, nas palavras do autor, “artificial e arbitrário”. Essa afirmação quer dizer que não é necessário demarcar posições de externo ou interno para observar a conformação do gênero, pois as relações são muito mais complexas visto que envolvem contextos históricos, indústria e audiência.

Textos existem apenas através de sua produção e recepção, por isso não podemos fazer a fronteira entre os textos e seus contextos culturais materiais de forma absoluta. Gêneros transcendem esses limites, com a produção, distribuição, promoção e práticas de recepção, todos trabalhando para categorizar textos midiáticos em gêneros. Enfatizar as fronteiras entre elementos “internos” e “externos” para os gêneros, só obscurece como os gêneros transcendem essas fronteiras fluidas¹⁶ (MITTELL, 2010, p. 7, tradução nossa).

O que está implícito aqui é como o gênero atravessa o texto em um movimento de dentro para fora, considerando que este sentido é completamente pragmático e não se reduz a uma relação sintática ou semântica, como bem retomamos Martín-Barbero. Falar em fronteiras fluidas significa que não há determinações para se estabelecer de onde parte a conformação do

¹⁶ No original: Texts exist only through their production and reception, so we cannot make the boundary between texts and their material cultural contexts absolute. Genres transect these boundaries, with production, distribution, promotion, and reception practices all working to categorize media texts into genres. Emphasizing the boundaries between elements “internal” and “external” to genres only obscures how genres transect these fluid borders.

gênero, pois ele se estabelece enquanto estratégia na relação entre os diversos componentes da produção e da recepção: “[...] é possível entender os gêneros como uma estratégia de comunicabilidade, abordagem que nos permite desvendar os sentidos dos produtos midiáticos não simplesmente a partir das mensagens, mas da interação entre texto, leitor, cultura e formatos industriais” (GUTMANN, 2013, p.225).

É justamente por estar inserido nas dinâmicas culturais que o gênero não conserva suas conformações indefinidamente. Em seu processo é possível observar rupturas, continuidades e até hibridizações que variam em uma cultura e outra. O gênero, de acordo com a visão Bakhtiniana, é uma instância que consegue reunir e estabilizar elementos de uma linguagem de forma estável e organizada, fato que garante a continuidade de sua forma e a sua capacidade de comunicação pelo espaço temporal (MACHADO, 1999, p. 142), obviamente sofrendo constantes atravessamentos e reconfigurações provocados pelas alterações da dinâmica cultural:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida (BAKHTIN, 1981, apud MACHADO, 1999, p. 142).

A partir daqui, podemos já pensar como se conforma o gênero televisivo série. Como seu próprio nome já denota, série se refere a serialidade, aquilo que se caracteriza por ser serial, ou seja, acontece regularmente em determinado espaço de tempo. Seus ancestrais mais remotos talvez sejam as formas epistolares de leitura, como as cartas, que eram escritas de tempos em tempos, em determinadas datas do ano, e conseqüentemente, lidas na mesma frequência. Em seguida veio o folhetim, que eram narrativas literárias publicadas de forma sequencial em jornais, depois a radionovela, com a popularização do rádio e os seriados de cinema (MACHADO, 1999, p.153). De acordo com Marcel Silva (2014)¹⁷, a base comum do drama televisivo, aqui se inclui também a telenovela, encontra-se no teleteatro, que tinha como estrutura o argumento aristotélico de unidade de ação, cuja trama deveria ser apresentada a partir de um eixo central e evoluir em um evidente início, meio e fim. O autor ressalta que nesta época era possível observar a utilização tanto de textos teatrais, como de textos pensados exclusivamente para a televisão, agregando as propriedades do meio.

Ainda de acordo com Silva, é possível traçar dois períodos referentes ao surgimento do seriado televisivo em sua vertente dramática. Em um primeiro momento, é observável o

¹⁷ Para nós, o gênero série abordado nesta monografia é o mesmo que o gênero série dramático para Marcel Silva (2013).

enfraquecimento do teleteatro por conta de questões relacionadas ao uso do vídeo-tape, à popularização da televisão para além das classes de alto poder aquisitivo e à necessidade de se produzir de maneira seriada e industrial com o intuito de baratear a produção. Essa conjuntura permitiu o surgimento de três subgêneros de séries dramáticas: faroeste, aventura e ficção científica, que introduziram a formatação de protótipos que se repetissem e se renovassem de forma serial na produção. O que significa que o desenvolvimento da narrativa estava configurado a partir de uma estrutura cênica fixa, podendo variar em alguns momentos, ao redor dos mesmos personagens e situações dramáticas que se relacionavam com o universo criado. Seus episódios eram pensados de forma unitária e divididos em princípio, desenvolvimento e conclusão, cujos protagonistas detinham um caráter moral e imutável em relação aos antagonistas, uma condição que não se alterava mesmo com uma evolução ou reconfiguração da narrativa:

Eles se estruturavam como personagens planos, cujo *ethos* não se alterava com o decorrer dos episódios e, assim, serviam a múltiplas reutilizações através da história. Sua natureza mistificante condizia bem com a necessidade de uma identificação a longo prazo, sempre repetida e sempre remoçada, que a televisão do período precisava estabelecer (SILVA, 2014, p. 08 e 09).

O segundo período é caracterizado pelo surgimento e desenvolvimento do drama seriado contemporâneo. Nele é observado uma mudança na estrutura do roteiro, da composição dos personagens, do relacionamento com os telespectadores e a multiplicação das telas de exibição para além do aparelho televisivo. O movimento de ruptura começa a ser observado no final dos anos 90, através da televisão por assinatura norte-americana e sua produção de séries com maior profundidade dramática, como, por exemplo, *The Sopranos*, produzida pelo canal HBO. Na representação construída por seus roteiros está uma realidade mais densa, personagens com questões psicológicas e relações sociais mais complexas. A cada capítulo novas situações são apresentadas, fazendo com que sejam repensadas impressões mais prematuras sobre sua narrativa, a qual se constrói não isoladamente em cada episódio, mas ao longo dos capítulos, das temporadas:

Ao problematizar esse discurso, demonstrando no interior de sua dramaturgia um desenvolvimento narrativo indelével que, a cada episódio, faz surgir uma contradição que coloca em crise a nossa decodificação mais imediata do mundo representado, esses programas, a um só tempo, se afastam da unidade totalizante e mítica do mundo e da dispersão falaciosa de tramas sem profundidade, para propor uma dramaturgia cuja estrutura consegue simultaneamente oferecer a experiência dramática na unidade do episódio e se desanuiar no tempo com o esgarçamento das situações apresentadas (SILVA, 2014, p. 14).

Já as suas tramas são entrelaçadas por diversos núcleos narrativos que se cruzam e evoluem de forma orgânica, como o próprio Silva define, cujos desfechos são definidos por dois tipos: o primeiro, a obra deixa em suspenso qualquer fechamento da história, como se a própria se estendesse para além de seus limites, deixando a cargo da especulação do próprio espectador; a segunda se refere ao encerramento do arco central da série, juntamente com as tramas paralelas, como se a primeira representasse o eixo de sustentação das demais. O autor ainda sintetiza como são conduzidos os finais das séries contemporâneas:

O único desfecho possível, no drama seriado contemporâneo, é o da ruína, ainda que sublime, seja para dali construir um mundo novo, e melhor, seja para esquecer nos escombros a memória de um reinado de terror (SILVA, 2014, p. 15)

É válido ressaltar que há uma evidente correlação entre a definição de série dramática contemporânea para Silva e a de roteiros complexos para Jason Mittell (2012) que será abordado no ponto 4.3.1. *Os roteiros se complexificam.*

4.2. O CONSUMO DE SÉRIE NO BRASIL

A força da telenovela entre o público brasileiro é, de fato, inquestionável. Entretanto, a presença de séries na programação das emissoras no Brasil também tem sua representatividade. SBT e Record, só para citar alguns exemplos, além dos canais de TV por assinatura, investem na exibição de séries norte-americanas há um bom período, uma relação histórica que pode ajudar a explicar o atual cenário delineado hoje no compartilhamento de séries na internet. Além disso, a Rede Globo, atualmente, investe uma faixa de horário em dias da semana determinados para exibição de séries de sua própria produção, inclusive adotando a lógica de temporadas para guiar a sua transmissão.

De acordo com a pesquisadora Elizabeth Duarte (2011), as primeiras experiências da televisão brasileira com as séries certamente surgiram com a importação feita à televisão norte-americana, principalmente, as de maior sucesso de audiência naquele país, condição esta que promovia a cultura, valores, celebridades e empresas dos EUA aqui no Brasil. Por volta da década de 1980 até meados da década de 1990, a Rede Globo de Televisão exibia uma faixa-horária, a partir das 16h30, conhecida como *Sessão Aventura*, dedicada exclusivamente às séries norte-americanas, como *Magnum*, *As Panteras*, *A Ilha da Fantasia*, *Anjos da Lei*, *As Super Gatas*, dentre outras. Atualmente, na grade de programação da emissora, as séries de origem norte-americana perderam o espaço privilegiado às tardes e foram relegadas às

madrugadas ou são usadas para cobrir a programação de férias de alguns de seus programas (DUARTE, 2011 p.15).

Contudo, a exibição local nem sempre foi feita exclusivamente a partir de importações e, ao longo do tempo, produções nacionais foram ganhando força em emissoras nacionais. Duarte cita: *Alô Doçura* (Tupi, 1953-1964), *Família Trapo* (Record 1967-1971), *A Grande Família* (Rede Globo, 1972-1975 e 2001 até os dias de hoje), *Malu Mulher* (1979-1980), e *Carga Pesada* (Rede Globo, 1979-1981 e 2003-2007), como alguns exemplos de séries brasileiras que obtiveram sucesso de público no período de sua exibição. Em grande medida, o que se observa atualmente é que o subgênero *sitcom* tem se perpetuado na produção brasileira. O motivo que pode explicar essa inclinação reside na sua abordagem de temas através de um modo mais leve, irreverente e irônico (DUARTE, 2011, p.15), cuja centralidade temática está no cotidiano de famílias e sua relação com a vizinhança que a circunda, tendo como principais arquétipos o típico cidadão classe-média. Só para citar mais alguns exemplos, encontra-se nesta condição: *Sai de Baixo*, *Tapas e Beijos*, *Toma Lá Dá Cá* e o relançamento de *A Grande Família*.

Em 1994, na TV por assinatura do Brasil, estreia o primeiro canal voltado exclusivamente para a exibição de séries norte-americanas, o canal Fox, e dois anos mais tarde, foi a vez da *Warner Channel* e do *Sony Entertainment Television*. Com uma programação de séries recém lançadas no mercado televisivo dos EUA, os canais exibiam os programas em seu áudio original, legendado em português, com os títulos em inglês, os quais dispunham de diversos horários alternativos durante o dia/semana para serem assistidos. De acordo com a *Lista de Classificação dos Canais de Programação das Programadoras Regularmente Credenciadas na Ancine*¹⁸, atualmente são cerca de 20 canais que se dedicam à exibição de séries estadunidenses na TV por assinatura brasileira, sendo que muitos já oferecem as versões dubladas e legendadas de suas séries.

4.3. TV E INTERNET EM SIMBIOSE: AS SÉRIES ENCONTRAM UM NOVO AMBIENTE

Em anos recentes, há um movimento no cenário televisivo global bastante marcado por novas formas de se consumir e fazer circular o conteúdo da televisão. A popularização da internet, seu crescimento em infraestrutura e sua complexificação social criaram um ambiente

¹⁸ Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sites/default/files/classificacao-canais-programacao/lista-classificacao-canais-06122013.pdf>>

favorável para que os produtos televisivos ganhassem espaço nessa mídia. No final de um capítulo de qualquer série norte-americana na transmissão em fluxo, o que se observa é a criação de uma rede de internautas com intuito de compartilhá-lo com o restante do mundo, em um trabalho altamente colaborativo que envolve pessoas de diversas nacionalidades.

Depois de disponibilizado o conteúdo na rede, o consumo passa a ser critério do telespectador. Assistir na tela de seu PC, do *tablet*, na própria TV, no ônibus, no trabalho, em casa, em suas horas vagas são novos rituais que passam a ressignificar o lugar da TV, ela passa a ser *everywhere, everytime*, como é comumente denominada no mercado. Assim seu valor de centralidade em lugares determinados, como o ambiente doméstico, transcende esses limites e passa a conquistar novos espaços. O pesquisador Marcel Silva (2013), observando a ampliação da produção, circulação e consumo televisivo, estabeleceu três condições epistemológicas que buscam traçar como esses três aspectos acontecem em ambiente virtual, são elas: forma, contexto tecnológico e consumo. Essas três condições serão base para nossa fundamentação e serão detalhadas nos três tópicos que se seguem.

4.3.1. Os roteiros se complexificam

Ao que se refere à forma, é observado no gênero série o surgimento de novas narrativas e como as clássicas se mantêm ou se reconfiguram em um ambiente de novas conformações. Ao visitar um site brasileiro de compartilhamento de vídeos, o *Séries Líder*, cuja página oficial no Facebook agrega 66.098 seguidores até então, é possível constatar que em seu catálogo contém aproximadamente 306 séries, todas proveniente da TV norte-americana - com exceção de algumas, como: *Sherlock* (Inglaterra) e *Kdabra* (Colômbia) - que estão sendo exibidas em concomitância com a TV ou já foram finalizadas/canceladas. Um elemento dentro desse contexto que chama a atenção é o fato de serem séries americanas os principais produtos a compor o trânsito de compartilhamentos dentro de um país em que as matrizes culturais dialogam mais fortemente com o melodrama, ou seja, é raro observar o compartilhamento de novelas, por exemplo, no Brasil, como também é ínfimo o compartilhamento de produtos provenientes de outros países.

Na televisão norte-americana, é observável o crescente número de produção de séries sob um roteiro muito mais denso e com uma narrativa minuciosamente pensada. Os roteiros complexos necessariamente se enquadram nas formas narrativas teleológicas, pois a sua dinâmica é a de construção de um enredo que se desenvolve ao longo dos capítulos com ganchos

de tensão entre um e outro, justamente com o intuito de prender a atenção e fidelizar o telespectador à história. Todos os personagens principais são mantidos e o roteiro é pensado, em grande parte, de forma estratégica, adicionando mistérios e, ao mesmo tempo, lançando pistas de forma gradual para fomentar no telespectador o senso de investigação e provocar a discussão sobre os rumos futuros de seus personagens.

Engana-se quem acredita que a utilização de roteiros complexos é uma tendência que veio com a popularização da internet. É claro que nela esse movimento ganhou ressonância, mas, de acordo com Jason Mittell (2012), há algumas mudanças sentidas na indústria televisiva ao longo dos anos que preparou o ambiente ideal para a complexidade das séries como hoje está constituído:

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 (MITTEL, 2012, p. 33).

Ao contrário de algum tempo atrás, quando ainda era restrita a oferta de canais de televisão, observa-se, hoje, principalmente com a TV por assinatura, que esse cenário se ampliou e se diversificou, o que vem gerando uma audiência televisiva, antes concentrada, agora diluída. O que é representativo nesse aspecto é que antigamente, com a atenção voltada para alguns poucos canais, “a inconstância do público a narrativas seriadas semanalmente e as pressões relacionadas a direitos favoreceram a manutenção de episódios de *sitcoms* convencionais e de dramas processuais intercambiáveis” (MITTEL, 2012, p.34), o que tornava engessadas e pouco atrativas algumas produções audiovisuais, mas com o aumento da concorrência, as emissoras de TV se viram obrigadas a traçar estratégias para ampliar sua oferta de ficções seriadas e, ao mesmo tempo, conquistar um público fiel. Para citar alguns exemplos, é o caso das atuais séries que abordam temáticas de vampiros (*The Vampire Diaries*) e super-heróis (*Smallville* e *Heroes*), narrativas que exploram nichos de fãs, cujos interesses giram em torno dessas específicas temáticas, além deles possuírem um ímpeto potencial por consumir DVDs e outros produtos derivados, levando aos seus produtores a pensarem não somente na série em si, mas na construção de uma cadeia multiplataforma para ela.

A migração de roteiristas do cinema para televisão também foi uma das causas apontadas por Mittell para a consolidação de roteiros complexos das séries. No cinema, apesar de serem os roteiristas que escrevem a história do filme, o diretor ainda permanece como uma figura central e é o responsável por determinar os rumos que o enredo deve tomar. Cenário contrário

apresentado pela TV, onde os roteiristas detêm maior liberdade e controle sobre a sua produção. Essa condição permitiu que esses profissionais pudessem experimentar e inovar em um formato diferente ao do cinema, ou seja, aplicar uma linguagem muito comum em filmes de duas horas, por exemplo, em histórias que possibilitem a produção de arcos maiores, como as séries. O roteirista, diretor e produtor, J.J. Abrams, responsável pelas séries *Lost* e *Person of Interest*, é um dos principais exemplos desse novo perfil profissional, já que ele transita com produções entre as duas mídias:

Somado a isso, como a televisão dos reality shows apareceu como alternativa popular e financeiramente compensatória em comparação à programação roteirizada, os escritores dedicados à televisão passaram a procurar algo a oferecer de singular na ficção televisiva; a complexidade narrativa evidencia um dos limites dos reality shows na medida em que atesta a manipulação cuidadosamente controlada da trama e das personagens nas formas dramática e cômica e que os produtores consideram mais difícil de reproduzir (MITTELL, 2012, p. 33).

Do lado do público, a condição de poder gravar o que se transmitia pela TV garantiu ao telespectador organizar seus horários não mais pelas determinações das emissoras, mas por suas próprias demandas. O que se observa é que desde a época da popularização do VHS é que essa é uma prática comum, que transferiu para o telespectador um certo poder na transmissão, já que agora o conteúdo seria dele e o controle de pausar, retornar e avançar possibilitaria uma nova leitura das séries, seja na vigilância de furos no roteiro ou até em análises mais minuciosas da história. Algo não muito diferente ao que é observado atualmente com a internet, mas esta tem um diferencial potencializador: além da possibilidade de gravação, na rede é possível compartilhar capítulos e conteúdo, além de criar comunidades nas quais os usuários podem debater, analisar, investigar e sugerir caminhos para a sua série:

A ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento – e em programas como *Babylon 5* e *Veronica Mars*, os próprios criadores participam das discussões e usam fóruns como forma de obter feedback sobre a compreensão e a fruição deles. Outras tecnologias digitais, como os videogames, os blogs, sites de RPG e sites de fãs abriram espaços para que espectadores ampliem sua participação nesses ricos mundos ficcionais para além do fluxo unilateral da televisão tradicional (MITTELL, 2012, p. 36).

Essa convergência de fatores trouxe às séries os roteiros complexos, seja através da transposição da experiência cinematográfica de seus roteiristas, ou da crescente interação e engajamentos dos telespectadores a partir do desenvolvimento tecnológico.

4.3.2. Compartilhar é fazer circular

Em 2013¹⁹, a Nielsen divulgou um relatório sobre os hábitos de consumo televisivo norte-americano, no qual foi revelado que um grupo crescente de pessoas vem abandonando o consumo tradicional de TV e migrando para outras plataformas de transmissão. Denominados pela agência como *Zero-TV*, o grupo representa 5% das famílias norte-americanas (o que significa 5 milhões de lares estadunidenses) e se caracterizam por estarem em faixa-etária abaixo de 35 anos. Consideravelmente, essas famílias mapeadas estão fora dos critérios de pesquisa de audiência, pois não possuem sequer um aparelho de TV em casa, mas ainda mantém o hábito de consumir vídeos. Os dados demonstram que, no conjunto dos *Zero-TV*, 37% consomem vídeo pelo computador, 16% através da internet, 8% preferem os *smartphones*, enquanto que 6% optam pelo *tablet*. Esse recorte demonstra que há uma geração de telespectadores que estão dispostos e determinados em consumir conteúdo televisivo, especialmente séries, pela internet, seja através de *download* ou através de *streaming* disponibilizados por fóruns e *sites* especializados. Em paralelo a isso, como enfoca Silva (2013), há também uma tendência em consumir todo o material proveniente desse conteúdo, sejam websódios, promos, *blogs* e *sites* especiais, além de se sentirem engajados a participar de redes sociais para discutir o universo que a série retrata.

No contexto atual, o que garante a circulação de inúmeros exemplos de séries na internet não é somente a manutenção do seu arquivo em algum provedor específico ou a sua impressão em uma mídia física para ser adquirida em lojas do ramo, mas a constante troca desses arquivos pelos usuários, através de sistemas de armazenamento diversos, tanto em sites de hospedagem de vídeos, quanto através do compartilhamento *peer to peer*, com suas estratégias cada vez mais intrincadas de partilha de informação (SILVA, 2013, p.9)

Ao abordar a questão da circulação, Silva não quer ainda tratar da substituição de um modelo nacional de televisão baseado no fluxo para um modelo transnacional e em rede. O autor quer destacar uma mudança de comportamento do telespectador em relação ao consumo da televisão, em que cada vez mais os conteúdos são partilhados, obtém maior fluidez e proporciona maior facilidade no acesso. Os telespectadores, desta forma, observam a sua espectadoriedade convergindo para uma nova configuração, partindo de um ambiente disperso no qual o aparelho de TV detinha centralidade para um novo em que a possibilidade de explorar novas telas, a partir de um ambiente multitarefa se estende pela hiperconectividade.

¹⁹ Empresa germânica-americana que realiza pesquisas de mercado, incluindo o televisivo.

Observando essa tendência, as emissoras de televisão do mundo, inclusive as brasileiras, passaram a oferecer aos telespectadores conteúdos sob demanda em seus portais na internet, com séries que estão sendo transmitidas simultaneamente com a televisão em fluxo, além de disponibilizar conteúdos pensados exclusivamente para a internet e séries clássicas que fazem parte do acervo do canal e dialoga, de certa forma, com a memória do telespectador:

O cenário que o contexto atual projeta é termos acesso pela internet não somente aos programas que estão no ar de modo sincrônico, mas também e, cada vez mais, aos vídeos antigos, à memória dos canais, ao que nos afetara quando mais jovens e a cujas imagens gostamos de recorrer vez ou outra. Uma telefilia de verdade só é possível diacronicamente, ela requer memória e acesso contínuo, com os quais podemos traçar a história dos gêneros e dos formatos, entender suas conformações e, porventura, suas superações. E é no universo do digital, dentro e fora da rede, que se armam os alicerces dessa espetatorialidade hiperconectada típica de uma cultura das séries, que podemos chamar de cibertelefilia (SILVA, 2013, p. 10).

4.3.3. A espetatorialidade em rede

Para cada série em exibição, ou não, há uma infinidade de fãs que se espalham através da rede para discutir, analisar, compartilhar impressões, fruições e conteúdos reunidos em comunidades virtuais. Nelas são observadas a formação de um novo perfil de telespectador, mais complexo, e que consegue estabelecer uma relação, como descreve Silva, de fã para fã, de fã para emissora e de emissora para fã, um novo contexto de relação que se estabelece entre a televisão e seus telespectadores.

O ambiente virtual, da internet, é por si caracterizado pela sua estrutura de múltiplas tarefas, na qual é possível executar no mesmo espaço de tempo atividades de caracteres distintos, seja assistindo a um vídeo no *Youtube*, conversando com seus amigos pelo *Facebook*, escrevendo e enviando e-mails para seus contatos e ouvindo música em alguma rádio on-line. A versatilidade de ações possíveis no meio abre caminhos para que a espetatorialidade experimente novas formas de consumo. De acordo com Henry Jenkins (2009), em sua obra *Cultura da Convergência*, há uma transformação em curso nos modos de produção e consumo nesse novo contexto e descreve:

Fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogo no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar fan fiction (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet. (JENKINS, 2009, p.44)

O telespectador/fã, a partir de então, assume a posição também de produtor e distribuidor de conteúdo da própria série, seja com suas *fanarts*, *fanfictions*, críticas e análises. Nesse

sentido, os fãs passam a demonstrar um conhecimento sobre diversos aspectos da série, desde diálogos até o figurino dos personagens. Esse engajamento se reverte em produtos específicos feitos pelos próprios fãs, os quais seus pares podem consumir e se informar sobre o universo que gira em torno da série.

Toda essa produção tem convergido para espaços alternativos na rede. As comunidades virtuais se caracterizam não somente por ser um ponto de circulação e consumo de produtos de fãs, mas também são ambientes sociais de interação, locais onde se busca estender a experiência e envolvimento esportadorial da série, aliada à produção e compartilhamento mútuo de informações acerca de seu universo. Entretanto, aqui não está se defendendo que foi na internet que se iniciou esse movimento, a produção feita por fãs de séries, antes mesmo da popularização das comunidades virtuais, acontecia localmente, seja com a produção de fanzines, filmes caseiros ou até mesmo a reprodução de vestimentas. O que se observa é a projeção que esses produtos vêm ganhando em termos de visibilidade e circulação no meio virtual, como destaca Jenkins:

Provavelmente começou com a fotocópia e a editoração eletrônica (*desktop publishing*); talvez tenha começado com a revolução do videocassete, que forneceu ao público acesso a ferramentas para a produção de filmes e possibilitou a cada família ter seu próprio acervo de filmes. Mas essa revolução criativa alcançou o auge, até agora, com a web. O processo de criação é muito mais divertido e significativo se você puder compartilhar sua criação com os outros, e a web, desenvolvida para fins de cooperação dentro da comunidade científica, fornece uma infraestrutura para o compartilhamento das coisas que o americano médio vem criando em casa (JENKINS, 2010, p.193).

Acrescentaríamos aqui ainda parte do fenômeno que perpassa o objeto de estudo dessa pesquisa, o compartilhamento de vídeos pela internet. Ao pensar uma forma de produção e circulação, que encadeia etapas de captura (gravar), edição, tradução, legendagem, hospedagem e circulação, no âmbito do simbólico, esse produto pertence à comunidade de fãs. Toda essa conjuntura de ressignificar a produção hegemônica, convoca-nos a pensar sobre os usos e apropriações dessas comunidades. Em seu livro *Ofício de Cartógrafo*, Martín-Barbero (2004) define o conceito de usos e apropriações:

Pensar as tecnologias desde o popular não tem nada a ver com a saudade ou o desassossego em relação a complexidade tecnológica massmediática. Nem também com a segurança voluntarista acerca do triunfo do bem. Porque as tecnologias não são meras ferramentas dóceis e transparentes, e não se deixam usar de qualquer modo, são em última instância a realização de uma cultura, e dominação das relações culturais. Mas a redesenho é possível, se não como estratégia, ao menos como tática [...] (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.192).

O que Martín-Barbero chama em causa aqui é a importância do uso e da apropriação da tecnologia como uma forma de resistir às estruturas dominantes. A tecnologia não é um dispositivo de neutralidade, ela é desenvolvida a partir de objetivos pré-determinados por uma dada cultura, desta forma, é a partir de sua ressignificação e impressão dos aspectos da cultura popular que reside a forma de resistir. Portanto, quando falamos da produção de fãs dentro de comunidades virtuais, estamos ressaltando como as produções da indústria são remodeladas a partir das culturas populares. As *fanfics*, as *fanarts*, as fruições e os modos de compartilhamento são resultado de uma experiência espectral dos produtos televisivos, que ao serem atravessados pela cultura local, ganham novos contornos, novas formas e novos significados. Vale destacar que não só o uso e a apropriação do texto televisivo estão aqui postos, mas também como esses fãs buscaram na internet formas de constituição de comunidades com o intuito de se tornarem pontos de encontro e de compartilhamentos de experiências.

Essa relação entre comunidades de fãs e indústria nem sempre foi tão amistosa e, até hoje, há desencontros de interesses que geram fissuras nessa relação. Ao sair dos quintais das casas para o mundo através da internet, a produção dos fãs gerou um certo estranhamento por parte da indústria, já que ela não sabia até que ponto a prática estaria infringido os direitos de autoria. Jenkins afirma que, em 1998, quando da aprovação da Lei dos Direitos Autorais do Milênio Digital, houve uma readequação da lei de propriedade intelectual dos Estados Unidos para atender as demandas dos produtos dos meios de comunicação industrial:

Na contramão do fornecimento de incentivos econômicos a artistas individuais e em direção à proteção dos enormes investimentos econômicos que as empresas de mídia efetuaram no entretenimento de marca; na contramão da proteção de direitos por tempo limitado, que permite que as ideias entrem em circulação geral, enquanto ainda beneficiam o bem comum, em direção à noção de que os direitos autorais devem durar para sempre; na contramão do ideal de uma cultura pública em direção ao ideal de propriedade intelectual (JENKINS, 2010, p. 195).

Evidentemente que os interesses da indústria visam defender não só sua propriedade autoral, como também seus interesses estratégicos de negócio, impedindo que produções feitas por fãs não concorram diretamente com as suas. Como o fã não está dentro da indústria e não trabalha para a indústria, o retorno financeiro, se houver, não será direcionado em um primeiro momento para os cofres das empresas. Entretanto, a conjuntura, atualmente, não é tão determinista a esse ponto, tendo em vista que alguns setores da indústria já reconhecem a importância que a produção realizada pelas comunidades de fãs desempenha papel fundamental na popularização das séries e no consumo de seus produtos derivados, inclusive, citando exemplos de Jenkins, a indústria coopta pessoas engajadas nessa produção para trabalharem e

aperfeiçoarem a produção da indústria a partir da visão dos fãs, são os casos de Chris Albrecht, diretor do concurso oficial de filmes de *Guerra nas Estrelas* (JENKINS, 2010, p.196).

O reconhecimento da indústria em relação ao potencial que essa nova conjuntura do consumo midiático suscita, fez com que emissoras de televisão começassem a trabalhar suas produções no sentido de se inserir nesse universo e oferecer ao seu modo uma experiência expandida de se assistir à televisão. Mais uma vez, as emissoras de TV trabalham no sentido de fomentar esse engajamento através de mecanismos adotados seja no roteiro da série, ou na própria tela de TV para que a discussão em rede possa se estender durante a exibição do capítulo ou posteriormente:

Haveria então três tipos de estratégias de convite: o evidente, por meio da qual os produtores diretamente convidam o público a interagir [...]; o orgânico, em que não há o convite direto da emissora para a teleparticipação, mas em que a diegese dos programas incorpora a presença (material ou simbólica) da experiência participativa [...]; e, por fim, o obscuro, em que o convite se dá no interior da própria estrutura narrativa da série, de modo tão subliminar que só um espectador assíduo é capaz de decodificar [...] (SILVA, 2013, p.13)

O que se observa a partir de então é a criação de produtos televisivos que se desdobram e conquistam outros meios, seja a partir da criação de dispositivos de interação com a série, ou na ramificação do roteiro em outras plataformas, como na internet, no videogame, nos quadrinhos, dentre outras. Essa tendência em transpor os limites de uma única mídia é denominada por Jenkins como narrativa transmídia, na qual cada texto fornecerá distintamente elementos que constituirão um todo e aqui, vale destacar, que essa contribuição não é mera adaptação do roteiro de uma mídia para outra, ou a criação de um roteiro que precise de elementos de outro para ser entendido, cada um é autônomo, mas dialoga com os outros demais:

Na forma ideal da narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (JENKINS, 2010, p.138).

Desta forma, a partir daqui podemos vislumbrar novas definições para espectadores, já que o espaço virtual se abre e permite que ele interaja de forma mais direta com as produções televisivas. Thiago Soares e Alan Mangabeira (2012), ao abordar Janet Murray (2003), trazem a ideia de interator, cuja definição remete justamente ao espectador/fã/fruidor que a partir dos delineamentos construídos pelo autor através das narrativas, consegue se apropriar,

reconfigurar e imprimir novos desdobramentos a partir da expansão desses conteúdos na internet (SOARES; MANGABEIRA, p. 281, 2012).

A espectralidade em rede é importante para esta pesquisa pois é a partir dela que adentraremos no Mapa das Mediações e traçaremos as rupturas e continuidades no que compete a recepção e produção televisiva do seriado *The Walking Dead* na internet.

5. THE WALKING DEAD A PARTIR DO MAPA DAS MEDIAÇÕES

A televisão, meio de comunicação historicamente conhecido por seus canais, programação e técnicas de transmissão, tem passado na última década por sensíveis transformações que perpassam por suas lógicas de produção e recepção. A grade de programação, um dispositivo tão caro para a indústria televisiva, está na berlinda desse processo, já que o novo modelo tende a negá-lo. No bojo deste contexto, em uma referência metonímica de todo o fenômeno que circunda o atual meio televisivo, tomaremos a série norte-americana *The Walking Dead* para analisar de que forma a mudança de hábitos dos telespectadores em relação ao consumo da programação televisiva tem provocado deslocamentos e, ao mesmo tempo, preservado as estruturas do modelo de grade televisiva. A apropriação do Mapa das Mediações é feita a partir do nosso foco de interesse: os novos modos de consumo via sites de relacionamento ou compartilhamento e as disputas sobre o sentido de grade possíveis de serem observadas nessa “outra plataforma” (que não a televisiva). Nesse sentido, não nos interessa, por hora, a análise específica do texto, mas dos discursos dos consumidores sobre ele.

Para a construção de nossa análise, foi necessário dividi-la em dois momentos. Ao que concernia às mediações de Institucionalidade e Tecnicidade, analisamos os paratextos sobre a série TWD, as práticas de compartilhamento na internet e sobre o gênero série, a fim de traçarmos o caminho referente à parte superior do Mapa das Mediações. Já em relação à Ritualidade e Socialidade, foi necessário acompanharmos durante 51 dias, mais precisamente entre 13 de outubro e 03 de dezembro de 2013 as postagens e seus respectivos comentários na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* mantida exclusivamente por fãs da série, a maior em número de curtidores brasileiros na rede social, com cerca de 1.233.981 usuários. O período de análise corresponde ao início da *midseason* da quarta temporada em TV estadunidense, ao seu final em TV brasileira. No total foram publicadas 718 postagens durante o período.

TWD é uma série estadunidense que é transmitida originalmente pelo canal de TV por assinatura AMC. No Brasil, ela é exibida pelo canal fechado Fox e, em sinal aberto, pela TV Bandeirantes. A série tem um grande público na internet que a consome através de três modos, como bem atestou essa pesquisa: via radiodifusão, que é a TV em fluxo pensada sobre a grade de programação, via *streaming* ao vivo, cuja transmissão da TV em fluxo é feita on-line e via *download* ou via *streaming* gravado, que é a série editada e disponibilizada para baixar ou

assistir diretamente on-line. Aqui consideramos ambos na mesma categoria de consumo, pois o princípio de acesso é praticamente o mesmo.

5.1. A GRADE DE PROGRAMAÇÃO: UM DISPOSITIVO INSTITUCIONAL

5.1.1. Seria o fim da grade de programação televisiva?

No capítulo *A Grade de Programação*, discutíamos que a televisão de radiodifusão estrutura toda a sua programação em torno da lógica de grade, um trabalho que possibilita organizar os seus programas a partir de critérios próprios a serem utilizados, conseqüentemente, como forma estratégica de construção da identidade da emissora perante ao público. Em face de sua representatividade para televisão entendida enquanto uma corporação, é legítimo afirmar que pensar a grade de programação estrategicamente é um fator da ordem da institucionalidade, já que estão sendo processados aqui interesses e valores econômicos, empresariais e concorrenciais.

Como abordado, François Jost (1997; 2010) nos destaca a importância de três manifestações enunciativas das redes de televisão, que são: a grade de programação, a rede e os programas. Evidentemente que, ao lançá-los, o autor repousa seu estudo sobre a televisão enquanto radiodifusão e desconsidera como essas três marcas acontecem ao deslocarmos o processo para a televisão em rede, mais especificamente quando tratamos do *download* ou *streaming* gravado. É importante aqui observarmos como se configura a televisão empresa quando seus planos de negócios e sua personificação em sociedade são alterados a partir dos usos e apropriações sociais dos seus conteúdos na internet, que podem divergir em certa medida de suas estratégias e expectativas corporativas.

É observável que o discurso da rede, tanto entendido como “pessoa, ser do mundo”, quanto aquele responsável pela programação, sofre certo enfraquecimento no âmbito do compartilhamento da internet. A AMC e, em maior medida nesse aspecto, a Fox Brasil observam boa parte de suas estratégias de construção de imagem junto ao público diluídas pelo fato dos capítulos já chegarem editados, sem intervalos comerciais ao internauta. A perda se justifica, pois é justamente durante o intervalo comercial que o canal trabalha sua publicidade, vinhetas, apresenta sua programação, interpela seus interlocutores através de suas falas em *off*, o que irá reverberar na personificação do canal. A AMC, desde março de 2013, tem trabalhado sob o slogan *Something More* – que poderia ser traduzido como “Algo a mais” – que aliado a

sua programação de filmes e séries originais tenta imprimir uma imagem de um canal onde o telespectador encontrará opções que outros canais do mesmo segmento não oferecem. A Fox, aqui no Brasil, trabalha no sentido de oferecer ao seu público séries de grande sucesso da TV norte-americana, filmes do catálogo da *Twentieth Century Fox* e produções nacionais. Portanto, sem esses aparatos estratégicos, toda a construção de uma identidade para o canal é esvaziada, um fato que se observa justamente ao disponibilizar séries para *download* ou *streaming* gravado. TWD, nesse sentido, que foi pensando estrategicamente enquanto um produto que dialogasse e compusesse a forma como ambos os canais são vistos perante aos seus telespectadores, acaba se tornando um produto isolado, com *status* de uma marca própria que perde vínculo com a identidade de seu canal de origem. Ou seja, o canal não conseguirá estabelecer uma relação de reconhecimento forte junto ao público que assiste apenas via *download* compartilhado, por exemplo.

Toda essa conjuntura acaba por reconfigurar a segunda voz da rede: a grade de programação. É evidente que, na internet, montar uma grade, seja ela horizontal, vertical ou diagonal, com sua delimitação de blocos de horários e estratégias de transmissão são ações praticamente inexistentes, pois em rede a exibição do conteúdo é determinado pelo internauta. Uma vez feito o *download*, cabe a ele decidir quando, como e onde assistir, seja pelo *tablet* enquanto viaja de ônibus, no celular em uma sala de espera, em casa na própria televisão, enfim, essas condições demonstram que há uma ruptura da grade de programação enquanto dispositivo institucional das emissoras de televisão. Isso implica em uma inversão da sua lógica e na quebra de um modelo econômico que por tantos anos a televisão tem se pautado, considerando que não há mais a valoração de uma faixa de horário em relação a outra, ou a venda de intervalos comerciais entre um bloco e outro. Nesse contexto, a exibição de um conteúdo deve acontecer sem demais interrupções externas, o internauta detém o poder de pausar, retroceder e avançar a programação da forma em que ele preferir.

Ainda nesse contexto, apesar de toda liberdade que o internauta encontra ao consumir os conteúdos televisivos através da internet, é importante destacar que existe sim uma forte predominância de dependência entre o conteúdo que circula pelo ambiente virtual e aquele que é transmitido pela televisão. O que quer dizer que, no caso de TWD, os capítulos só estarão disponíveis para os internautas apenas quando estes forem transmitidos pela AMC, respeitando desta forma as lógicas de programação do conteúdo. Então só a partir daí que o capítulo da série entra em circulação na rede e um segundo estágio de consumo dentro da produção televisiva é observado. Essa condição de ineditismo atribuído ao conteúdo transmitido pelas emissoras de

televisão estabelece um lapso entre os internautas, já que aqueles que assistem pela TV detêm informações antecipadas aos que assistem via download. Uma prova disso é o esforço da comunidade de fãs em disponibilizar o streaming da transmissão em tempo real do sinal da AMC, para que aqueles que tem domínio da língua inglesa e não desejam esperar pelo conteúdo editado e legendado para download, possam ter acesso em primeira-mão a um novo capítulo. Esse fator recupera em partes o *status-quo* das emissoras de televisão dentro desse novo contexto.

O site *TorrentFreak*, que tem por objetivo publicar notícias sobre direitos autorais, privacidade e compartilhamento de arquivos, divulgou em dezembro de 2013, a lista das 10 séries mais compartilhadas em rede através do programa de computador *BitTorrent* e suas respectivas audiências em transmissão na TV norte-americana:

Most downloaded TV-shows on BitTorrent, 2013

rank	show	est. downloads	est. US TV viewers
1	Game of Thrones	5,900,000	5,500,000
2	Breaking Bad	4,200,000	10,280,000
3	The Walking Dead	3,600,000	16,110,000
4	The Big Bang Theory	3,400,000	20,440,000
5	Dexter	3,100,000	2,800,000
6	How I Met Your Mother	3,000,000	9,400,000
7	Suits	2,600,000	3,520,000
8	Homeland	2,400,000	2,380,000
9	Vikings	2,300,000	6,000,000
10	Arrow	2,200,000	3,240,000

torrentfreak.com

Tabela 1: Tabela com o ranking das 10 séries mais baixadas em 2013 (2013, TORRENTFREAK)

Observa-se que TWD aparece em terceira posição como a série mais compartilhada e o número estimado de *downloads* está muito abaixo que a estimativa da audiência em TV, o que revela uma distância de 125.100.000 de telespectadores entre uma mídia e outra. Em linhas gerais, apenas duas séries, *Dexter* e *Game of Thrones*, têm os números de downloads superior ao de audiência televisiva, nas oito demais a televisão tem maior preferência. Esses dados revelam que, apesar da grande representatividade que a internet conquistou no meio televisivo, é na TV de grade que os telespectadores ainda preferem assistir aos seus seriados.

Por fim, em relação aos programas, apesar do compartilhamento de produtos televisivos na internet dividir opiniões no mercado²⁰, é inegável que atualmente há uma preocupação em se produzir séries pensando em sua repercussão em rede. A lógica na qual é sustentada a produção de programas ao longo da grade das emissoras seguem parâmetros, como bem destaca Jost, que são voltados para: a concentração de determinado perfil de público em determinada faixa de horário, o provável nível de dispersão do público em certos momentos do dia e a lucratividade com vendas de espaços comerciais. Como já mencionado, quando se trata da modalidade de *download* ou *streaming* gravado não é mais possível estruturar uma grade de programação, conseqüentemente, pensar aqui em estratégias através da grade que possam ser direcionadas a um possível público são atividades que não apresentam relevância. Portanto, é justamente pensando no público que consome TWD através da internet que no início de cada capítulo a AMC exibe em sua transmissão a menção: #thewalkingdead²¹, para que os usuários possam discutir na rede sob uma *hashtag* oficial e, desta forma, os produtores consigam monitorar com melhor precisão quais são os assuntos de maior evidência entre os usuários de redes sociais. Mas, para tanto, é necessário que a emissora esteja presente nesse universo e para que isso seja possível são criados perfis oficiais, como no *Facebook* e *Twitter*, que trazem informações com o selo de legitimidade sobre o universo da série. Aliado a isso, há também uma presença marcante dos roteiristas da série nessas redes, como a de Robert Kirkman²², que emitem declarações sobre o futuro da trama e sobre capítulos passados, dentro outros assuntos, cujo objetivo é fomentar a discussão e manter o interesse constante do público sobre a série, mesmo quando ela não está sendo transmitida.

²⁰ Em relação a discussão em torno da legalidade ou não do compartilhamento de séries em rede, é um quesito que será melhor abordado no próximo ponto.

²¹ Na internet, o uso de uma palavra-chave acompanhada de uma *hashtag* “#”, tem por objetivo organizar diversas postagens sob uma mesma etiqueta em redes sociais, como o *Facebook* e o *Twitter*, o que facilita a visualização do que é comentando sobre determinado assunto e fomenta a discussão entre os internautas.

²² Robert Kirkman é criador e roteirista da série *The Walking Dead*.



Figura 3: Exemplo de utilização das *hashtags* durante transmissão na AMC.

O que se observa é que, sim, há uma ruptura da lógica de grade de programação pensada sob os aspectos institucionais, sejam eles empresariais, econômicos e estratégicos, quando se considera a espetatorialidade na internet. Essa condição não indica que a televisão, enquanto instituição, não busca formas de promover uma sinergia entre ambas as mídias. As emissoras de televisão conhecem a especificidade da nova mídia e estão buscando formas de inserção, imprimindo novas lógicas de produção de conteúdo através do diálogo. Contudo, quando se trata das vias legais, ao que concerne à legislação, observa-se o delineamento de outros contornos.

5.1.2. O que a legislação diz?

A prática de compartilhamento de vídeos na internet não é regulamentada, nem reconhecida pela legislação brasileira, contudo, ultimamente, ela tem sido enquadrada como infração aos direitos autorais. O uso de textos, músicas e vídeos na internet levantou questões preponderantes de como se processaria os direitos autorais no ambiente virtual. No Brasil, ao menos quatro dispositivos da legislação regulam os direitos autorais, são eles: Constituição Federal, Lei de Direitos Autorais (Lei Nº 9.610/98), Código Civil e Código Penal, além do Brasil ser signatário da convenção de Berna²³. Em linhas gerais, elas reconhecem quais obras

²³ No dia 23/06/2014, entrou em vigor o Marco Civil da Internet aqui no Brasil, uma lei que dispõe sobre o regulamento do uso da internet no país e prevê direitos, deveres, garantias e princípios para os usuários

são cobertas por tais direitos e dão total poder ao autor de reivindicá-los. No caso em questão, a lei é explícita:

Art. 9º

I - Os autores de obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção gozam do direito exclusivo de autorizar a reprodução de suas obras por qualquer procedimento e sob qualquer forma.

II - Reserva-se às legislações dos países membros da União a faculdade de permitir a reprodução de ditas obras em determinados casos especiais, desde que tal reprodução não atente contra a exploração normal da obra nem cause um prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

III - Qualquer gravação sonora ou visual é considerada uma reprodução no sentido da presente Convenção. (SUIÇA, CONVENÇÃO DE BERNA, 1896, art. 9º)

Portanto, o compartilhamento de vídeo via internet fere os direitos do autor, do exibidor e do distribuidor, pois o uso desse conteúdo, além de não ser expressamente autorizado, não gera lucros e interfere nas estratégias de comercialização da série. Através da justiça é requerida a eliminação do conteúdo ilegal da rede, fato que gera não raras reclamações de *links* fora do ar pelos internautas, fãs de TWD. Por outro lado, os responsáveis por viabilizar ou fazer uso dessas práticas sofrem as consequências judicialmente. Podemos exemplificar dois casos. No dia 19 de janeiro de 2012, o famoso site de compartilhamento de conteúdo *Megaupload* foi fechado pelo FBI e seu fundador, Kim Dotcom, preso. As acusações em torno do caso davam conta de que o site integrava uma grande rede de pirataria, causando um prejuízo às autoridades norte-americanas de US\$500 milhões por infringir direitos de propriedade intelectual. Em 2010, a polícia brasileira prendeu os donos do site *Brasil-Séries*, criado com a finalidade de compartilhar *links* para *downloads* de séries famosas norte-americanas. A página chegava a receber cerca de 800 mil usuários únicos ao mês. As acusações não diferem do primeiro caso: quebra de direito autoral com finalidade de lucro. A polícia chegou a tal argumento porque o site apresentava *banners* pedindo doações, além de vender licenças *premiums* em páginas de compartilhamento para uma melhor velocidade e maior cota de *downloads*. Apesar das consequências que os casos de compartilhamento de conteúdo geram, a discussão segue polarizada, pois as pessoas responsáveis por gerirem os sites argumentam que não ganham

da internet, como também traça diretrizes sobre a atuação do Estado. O parágrafo único do Artigo 3º afirma: “os princípios expressos nesta Lei não excluem outros previstos no ordenamento jurídico pátrio relacionados à matéria ou nos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte” (BRASIL, Lei nº 12.965, 2014, art. 3º). Desta forma, o Marco Civil da Internet considera os quatro dispositivos da legislação previstos nesse trabalho.

dinheiro vendendo tal conteúdo, eles apenas o compartilham. A cobrança de dinheiro se faz por doações ou venda de serviços que são alheios à venda de conteúdo, pois eles são destinados para a manutenção do domínio e hospedagem do site ou pela venda de outros serviços, como o aumento da velocidade de *download*.

Apesar da discussão e das sanções já executadas, a prática ainda se mantém e é de difícil combate por conta das brechas que esses internautas encontram no próprio meio virtual. Devido às circunstâncias e à forte concorrência, os canais de televisão fechada no Brasil tiveram que se readaptar e traçar novas estratégias para a exibição de seus programas. A primeira delas foi encurtar a Janela de Exibição²⁴: diferentemente de *Lost* que levou quase 6 meses para estreiar no canal AXN brasileiro, TWD teve a estreia de seu primeiro capítulo com uma diferença de apenas dois dias em relação a sua exibição nos Estados Unidos, 02 de novembro de 2010, e esse padrão foi mantido ao longo das três temporadas – retomaremos o assunto sobre Janela de Exibição no tópico 5.2.1. *Brasil e a Janela de Exibição*. A segunda é exibir o capítulo dublado em português com a opção de áudio original e legenda, essa medida visa atingir uma deficiência do compartilhamento via internet, despertando o interesse do público que prefere o dublado, sem contrariar o telespectador que assiste ao conteúdo legendado.

Em dezembro de 2013, uma discussão sobre a importância do compartilhamento de séries pela internet dividiu opiniões no mercado. De um lado, Vince Gilligan, criador da série *Breaking Bad*, e Jeff Bewkes, CEO da Warner, defenderam a prática, alegando que, através do compartilhamento *on-line*, as séries são promovidas e conseqüentemente mais conhecidas. Gilligan afirmou que *Breaking Bad* chegou a várias pessoas que não teriam acesso à ela, através da pirataria, já Bewkes defendeu que a pirataria na rede fez mais por *Game of Thrones* em nível de divulgação, do que os Emmys que a série conquistou. Por outro lado, Gale Anne Hurd, produtora de TWD, repreendeu indiretamente a fala dos colegas, afirmando que uma geração de crianças está crescendo sem que se preocupem em criar hábitos nelas que remunerem os detentores dos direitos autorais, desta forma, apesar de haver um crescimento substancial de audiência destas séries, as pessoas não tenderão a pagar pelo conteúdo legal.

²⁴ Janela de Exibição é um termo utilizado no mercado televisivo e cinematográfico mundial. O termo se refere ao período que compreende o lançamento de um produto entre uma mídia e outra é conhecida. Por exemplo, há uma Janela de Exibição entre o lançamento de TWD entre a TV e o DVD, um período que compreende a necessidade de maturação do produto na TV. Essa estratégia é utilizada para que uma mídia não se sobreponha a outra.

Outro desvio promovido à legislação vigente se refere à regulamentação dos horários de exibição de acordo com a Classificação Indicativa promovida pelo Ministério da Justiça. Tanto a TV aberta, quanto a fechada não fogem à essa regra. O canal Fox, no que se refere a toda sua grade de programação e, neste caso em especial a TWD, deve fazer uso dos critérios utilizados pelo Ministério da Justiça para categorizar os programas televisivos. A série não é recomendada para menores de 16 anos, por apresentar, no critério violência, tortura, mutilação e violência gratuita. Como na TV por assinatura, não há obrigatoriedade de vincular a recomendação de faixa-etária ao horário, por esta dispor de mecanismo automático de bloqueio de conteúdo, resta apenas à TV aberta este dever. Na TV Bandeirantes, a série é exibida apenas às 22h 30min e, devido à edição promovida pelo próprio canal, a série foi reclassificada em não recomendada para menores de 14 anos. Entretanto, na internet, a fixação de um horário de exibição perde sua funcionalidade, já que a partir de agora é o internauta quem decidirá a sua exibição. As regras do governo para proteção da infância e da adolescência deverá operar em um novo sentido, já que, diferentemente da televisão, uma mídia que provoca a reunião de pessoas e a coletividade, a internet tende a ser acessada de forma personalizada, individualmente, o que dificulta a fiscalização dos pais. O conteúdo disposto na internet, como é de origem norte-americana, chega até os brasileiros com o selo de Classificação Indicativa daquele país. O que revela, talvez, uma inadequação classificatória, já que os processos, o contexto e critérios utilizados pela justiça dos EUA não são exatamente os mesmos utilizados pelo Ministério de Justiça brasileiro. Pela AMC, TWD é classificado como: TV MA LV. Para quem não é estadunidense ou não está habituado ao seu padrão classificatório, este selo não representa absolutamente nada, mas ele indica que o conteúdo do programa apresentado é inapropriado para crianças e adolescentes menores de 17 anos com advertências para linguagem grosseira e violência²⁵.

25 “May be unsuitable for children under the age of 17 with advisories for coarse language and violence”.



Figura 4 - À esquerda, classificação brasileira. À direita, classificação estadunidense.

5.2. TECNICIDADES: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E DE EXIBIÇÃO

5.2.1. Brasil e a Janela de Exibição

De acordo com a Revista *Veja*, em seu segmento, a indústria do entretenimento estadunidense é a mais rentável do planeta, tendo a sua televisão como um de seus principais expoentes. Diversas de suas séries são exibidas anualmente ao redor do mundo, como as atuais *Glee*, *True Blood* e a própria *The Walking Dead*. A título de exemplificação, na época de sua exibição, cada episódio de *Desperate Housewives* era negociado por cerca de 2 milhões de dólares na Europa com os canais de televisão, o que demonstra a capacidade de movimentação financeira que as séries norte-americanas são capazes de provocar em nível global, como também o grau de rentabilidade que essa indústria conseguiu estabelecer em seu país. Não à toa que a comercialização das séries segue padrões de distribuição e exibição bastante rígidos, os quais devem obedecer uma janela de exibição dentro da cadeia midiática, o que lhe confere a capacidade de maximizar os lucros em cada etapa de lançamento em plataformas diferentes, seja na TV aberta, TV paga, DVD/*Blu-ray* e em rede televisiva internacional. Entretanto, em maior medida durante a exibição de *Lost* em 2004, a indústria televisiva, com maior impacto na TV estadunidense, viu seu plano de distribuição e exibição ser atravessado por uma nova plataforma: a internet. Ainda fora dos planos de qualquer emissora, através de uma rede de compartilhamento formada por internautas, foi possível oferecer as mesmas séries da TV, em formato digital, editadas sem intervalos comerciais, em um curto espaço de tempo, aproximadamente 24h após a exibição convencional, para todo o mundo. Esse *modus operandi*

desenvolvido pelos internautas provocou na indústria uma nova forma de se pensar como se processaria sua cadeia produtiva e como lidar com esse fenômeno que estava emergindo.

No Brasil, o compartilhamento de séries na internet é uma realidade já consolidada. Esse movimento começou a se intensificar na época de exibição da série *Lost* pelo canal ABC nos Estados Unidos. Apesar da estreia na TV norte-americana ter ocorrido em 22 de setembro de 2004, o primeiro episódio só foi exibido na televisão brasileira em 07 de março de 2005, justamente devido à janela de exibição, a qual se deve em boa parte por processos logísticos: analisar a aceitação do público do país, firmar contratos com exibidoras e distribuidoras, legendar e/ou dublar e o respeito à hierarquia dos meios. Após a sua estreia em seu canal matriz, leva-se um tempo para que a série possa ser exibida pelos canais fechados dos demais países, após isso podem ser lançadas as mídias de DVD/*Blu-ray* e, por fim, os canais abertos estão aptos a estrearem em suas grades de programação. Entretanto, a janela de exibição cria um descolamento quando o consumo de séries televisivas passa a acontecer também na internet. As marcas do meio, concernentes à rapidez de circulação de conteúdo e informação, impulsionam o encurtamento do longo espaço temporal entre a exibição americana e brasileira. O mundo do entretenimento televisivo, incluindo as séries, não conseguem tamanha fluidez de conteúdo devido as suas políticas corporativas que regem os produtores, distribuidores e exibidores, mas é a partir da capilaridade da internet em todo o mundo que essa situação toma um rumo inverso.

Para viabilizar todo o conteúdo em rede de forma rápida, é necessário realizar um trabalho em escala global, que desde sempre é colaborativo. Uma equipe de tradutores e editores se unem para gravar e legendar os episódios de TWD. Em sua dinâmica interna, o grupo se reveza na tradução dos episódios e assim são designadas as funções de legendar, revisar e sincronizar o texto com a fala do personagem. No país de origem, outro membro é responsável por gravar o episódio com a função *closed caption* (legenda oculta) ativada. Ao final, é gerado um arquivo com todas as falas armazenadas e então é enviado ao Brasil, mas quando a função não está disponível, a tradução é feita via áudio. A equipe de posse desse material, divide o texto e o traduz. Em seguida, são corrigidas inadequações linguísticas e, por fim, o texto é sincronizado ao vídeo e disponibilizado na internet. O tempo para execução deste trabalho impressiona: apenas algumas horas. Os responsáveis por legendar TWD é a United²⁶ e, em seu site²⁷, há um formulário de cadastro de interessados, no qual para fazer parte da equipe são necessários

²⁶ A United também é responsável por legendar outras séries, como: True Blood, Breaking Bad, Grimm, dentre outras.

²⁷ Mais informações em: <<http://www.united4ever.tv/>>

alguns requisitos: ter fluência no idioma do seriado, ter domínio em *software* de tradução e é preciso dispor de uma internet banda larga de boa qualidade. Tais exigências são fundamentais para garantir a rapidez no processo e a eficiência em transpor a janela de exibição da indústria. Um trabalho que é autodominado de fã para fã, praticamente anônimo, e não gera remuneração financeira para nenhum membro.

Todo esse novo mecanismo de distribuição televisiva provocou, na indústria, um encurtamento na janela de exibição. Um exemplo claro dessa nova conjuntura é que TWD estreou no dia 31 de outubro de 2010 nos Estado Unidos pelo canal fechado AMC e, aqui no Brasil, sua exibição ocorreu no dia 02 de novembro no mesmo ano pelo canal Fox, exibido com as opções de legendagem e dublagem. Isso apenas demonstra que, apesar do telespectador romper com o tempo e as lógicas de produção do capital, ao se utilizar de uma nova tecnologia, a indústria consegue se reorganizar dentro de sua própria lógica para lidar com o inusitado e, assim, manter o *status quo* da produção e da recepção televisiva. Portanto, o que se percebe é que a indústria está tentando manter o tempo da televisão no da vida comum e, ao mesmo tempo, levar o tempo da rotina para o mercado através de subterfúgios outros. Como, através do compartilhamento da internet é somente possível disponibilizar os capítulos com legendas, os canais de TV trataram não somente de legendá-los, como também de dublá-los e fazer suas transmissões dando a opção ao telespectador de escolha. Com isso as chances de agradar um público que por um lado prefere assistir a sua série de forma legendada como na internet, e por outro não se adaptou às legendas e querem acompanhá-la através da dublagem, tornam-se maiores.

Mas não foram apenas essas mudanças provocadas na indústria. Ao perceber a movimentação em torno das séries no ambiente virtual, os canais de televisão passaram a criar conteúdos a serem exibidos exclusivamente na internet, são os chamados *websódios*. Antes da estreia de uma nova temporada na TV, a AMC lança de uma só vez em seu site uma temporada inédita, dividida em seis capítulos de apenas quatro minutos cada, alternativa à original, mas que envolve a mesma atmosfera de TWD. Por conta do ambiente multitarefa que se criou na internet, a curta duração de cada capítulo se justifica para garantir de forma eficaz a atenção do internauta em um ambiente de grande concorrência, além de operar como um chamariz para a nova temporada que está prestes a iniciar. Ademais, garantir que todos esses pequenos capítulos sejam disponibilizados de forma simultânea é reconhecer que o tempo do capital precisa se readaptar ao novo tempo cotidiano, e essa condição se mostra mais evidente não somente no caso *websódios*, como também na criação de um portal de conteúdo sob demanda dos canais

AMC e Fox para armazenar e disponibilizar os capítulos completos da série regular. É evidente que a rapidez com que tais capítulos são disponibilizados não corresponde ao do compartilhamento feito na internet pelos fãs da série, os referidos canais aguardam o término da temporada para que os respectivos capítulos fiquem disponível on-line, ou seja, é mais uma tentativa de retomar o controle na janela de exibição.

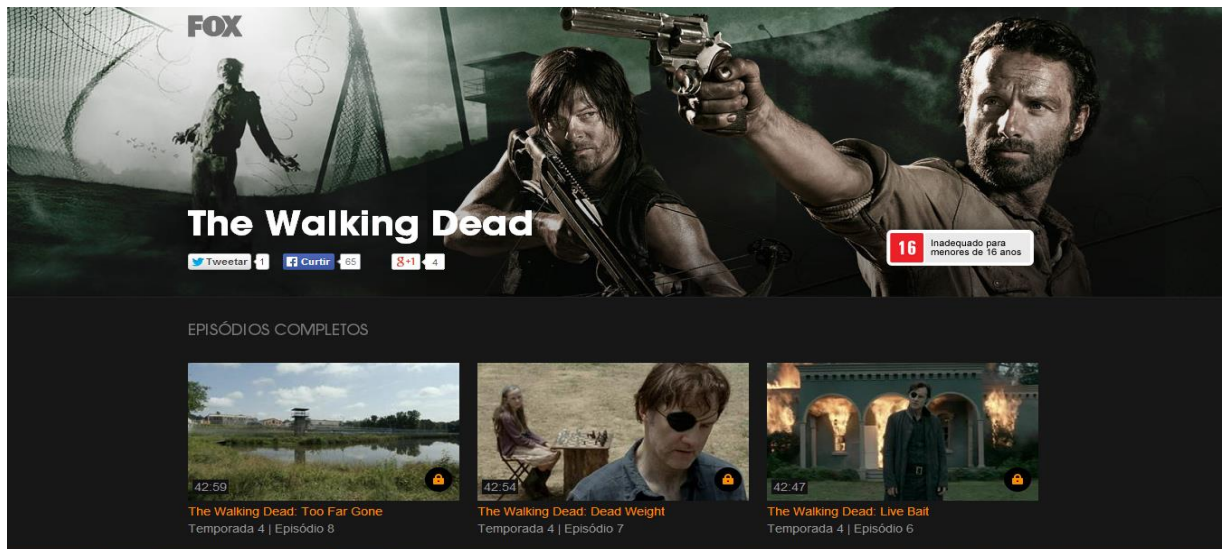



Figura 5 - Portal Fox Play - Episódios TWD

The Walking Dead



Status: Renovada 3ª Temporada
Duração: 60 minutos
Pais de origem: Estados Unidos
Nº de episódios: 19 episódios
Nº de temporada(s): 2 temporadas
Exibição: De 2010 até Presente
Gênero: Sobrenatural, Terror
Emissoras:
 Fox Brasil

AMC Sinopse: O mundo que conhecíamos não existe mais. Uma epidemia de proporções apocalípticas varreu o mundo fazendo os mortos levantarem e se alimentarem dos vivos. Em questão de meses, a sociedade se desintegrou. Em um mundo dominado pelos mortos, somos forçados a finalmente começar a viver. Baseado na série de quadrinhos de Robert Kirkman, essa série centra-se no mundo após um apocalipse zumbi.

1ª Temporada
Formato: LEGENDADO- OFICIAL (Com qualidade 10)

01x01 → freakshare – bitshare – Uploaded
 01x02 → freakshare – bitshare – Uploaded
 01x03 → freakshare – bitshare – Uploaded
 01x04 → freakshare – bitshare – Uploaded
 01x05 → freakshare – bitshare – Uploaded
 01x06 → freakshare – bitshare – Uploaded

2ª Temporada
Formato: LEGENDADO OFICIAL (Com qualidade 10)

TOP SÉRIES

- Accidentally on Purpose
- Leverage
- Lipstick Jungle
- Combat Hospital
- Life Unexpected
- Hollow Crown
- Secret Life of American Teenager
- Rizzoli & Isles
- Gilmore Girls
- Trauma
- Justified
- Camelot
- Dirt
- Arrested Development
- Pillar of the Earth
- Suburgatory
- The Glee Project
- Workaholics
- Smash
- The Dead Zone

Figura 6 - Portal Séries Líder (não-oficial) - Episódios TWD

Ao montar um portal de conteúdo sob demanda, há uma tentativa do canal Fox de ao mesmo tempo se inserir de forma legal nesse contexto, além de recuperar sua marca junto ao telespectador. Mas entre a versão da Fox (Fig. 4) e do Portal Séries Líder (Fig. 5) há certas diferenças: no que tange a Fox, as temporadas só são disponibilizadas assim que cada uma tem seu fim na televisão de radiodifusão, além de todos os capítulos estarem em sua versão *streaming* gravado apenas, ou seja, não há a possibilidade de fazer *downloads*, portanto, se o canal decidir retirar o conteúdo do ar, o internauta não poderá recuperá-lo. Já no que compete ao Portal Séries Líder, cada capítulo é disponibilizado horas depois de sua exibição em TV norte-americana e o internauta pode fazer o download. Há outros sites, similares ao Portal Séries Líder, que dispõem ao internauta a escolha entre o *download* e o *streaming* gravado.

A disponibilização de conteúdo, através desses portais, cria no ambiente virtual uma grande biblioteca de material televisivo, cujo acesso pode ser realizado em qualquer parte do mundo através da internet²⁸. Dividida em séries, temporadas e capítulos, essa biblioteca pode ser denominada como memória acessível da televisão. Suas implicações permitem que o conteúdo disponível seja assistido independentemente das estratégias traçadas pela emissora em sua grade de programação. Essa assimetria da transmissão televisiva pode levar as mais variadas séries de épocas distintas a confluir para gerações não contemporâneas de internautas/telespectadores. Junto a essa condição, a mobilidade dos novos dispositivos tecnológicos garante que o conteúdo possa ser assistido fora da tradicional sala de estar ou do ambiente residencial em geral:

Vivemos um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade no acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multi-tarefas e multi-plataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais. (SILVA, 2013, p.9)

Esse momento significa uma nova etapa no processo de produção e recepção televisiva, pois o meio passa a operar em novas telas, em novas plataformas, ressignifica-se no âmbito doméstico e em todo processo de sociabilidade, o que implica em outros usos e apropriações por parte dos telespectadores.

5.2.2. A Narrativa

²⁸ No caso dos portais oficiais, a depender da política de cada emissora, eles só poderão ser acessados em seus países de origem

Baseada em uma história em quadrinhos homônima, a série TWD retrata um planeta Terra pós-apocalíptico, onde uma infestação, ainda desconhecida, torna seres humanos em mortos-vivos, ou zumbis, cujo contágio é feito através de mordidas e arranhões de alguém já transformado. Atônito, após acordar de um coma, o policial Rick Grimes se depara com sua cidade completamente devastada, sem sinal algum de sua família. Decidido a encontrá-la, ele parte em direção à Atlanta, mas não há registro algum de vida humana, apenas uma cidade infestada de *walkers*²⁹. Encurralado, Grimes descobre um grupo de seres humanos que o ajuda a escapar do perigo e o leva para um acampamento. No local, ele encontra sua esposa e filho, Lori e Carl Grimes, além de seu colega de profissão, Shane Walsh. Empossado líder, Rick conduz o grupo para um local seguro, longe do eminente perigo que os rodeiam.

A construção do enredo, da qual parte TWD, está contextualizada dentro de um cenário de complexificação das narrativas, uma tendência marcante na produção de séries norte-americanas dos últimos anos. Em alternativa ao padrão narrativo fechado em episódios isolados, as séries complexas transformam essa estrutura, estendendo-a em capítulos (MITTELL, 2006). Muito próxima da condição de construção narrativa do reality-show, a série expõe seus personagens ao limite da sobrevivência humana e põe em teste quais princípios éticos devem ser seguidos após o desmoronamento da civilização. A narrativa interpõe tais questões sob um núcleo constituído pelo tal grupo de sobreviventes que, ao longo do enredo, é reconfigurado, evolui diante da recente catástrofe e está incessantemente buscando um local seguro para se abrigar e sobreviver. Isso só prova a evidência de que todos os capítulos estão costurados por uma trama que não se limita em apenas um episódio, diferentemente de séries que seguem o modelo mais antigo, nas quais cada episódio era fechado em si próprio, ou seja, caracterizava-se pelo início, meio e fim.

Para demarcar mais fortemente essa condição, um recurso bastante utilizado por seus roteiristas é o gancho narrativo, o artifício pretende garantir que, ao findar de um capítulo, a narrativa esteja em um clímax tão alto que sua resolução seja acompanhada apenas posteriormente. O primeiro capítulo é o mais emblemático desta condição, intitulado Dias Passados³⁰. Nele, Rick se encontra em Atlanta no interior de um tanque do exército, encurralado por *walkers*, tudo parecia convergir para um final trágico, quando o rádio comunicador do veículo dispara: “Ei você. Babaca. Ei, você no tanque. Está confortável aí?”³¹. Após um capítulo

²⁹ Esta é uma das definições usadas na série para nomear os zumbis.

³⁰ Days gone by, tradução nossa.

³¹ “Hey, you. Damn Ass. Hey, you in the tank. Is it cozy there?”, tradução oficial.

mais longo do que o usual³², 1h 07min sem totalizar os intervalos comerciais, marcado por uma condução de acontecimentos em ritmo acelerado e cheio de tensões, chegar a esse desfecho gera algumas perguntas: quem é a pessoa que está do outro lado da linha? Como ela sabe que Rick está dentro do tanque do exército? Quais são suas intenções com ele? E, acima de tudo, como ele sairá dessa situação? Por se tratar de um primeiro capítulo, os telespectadores ainda estão em um processo de assimilação de sua diegese, o que torna esse mecanismo de deixar em suspense algumas interrogações fundamentais para despertar a curiosidade do público e torná-lo cativo nos próximos capítulos.

É usual no mercado televisivo norte-americano, as temporadas de suas séries serem planejadas em 22 episódios na *Fall Season*, que se inicia em meados de setembro - primavera do hemisfério norte -, ou em 12 a 14 episódios na *Summer Season*, programada para começar em meados de maio – verão do hemisfério norte. Para a temporada mais longa, por conta das pausas e retomadas das temporadas devido aos feriados e datas comemorativas de final de ano, o período de exibição se estende por 8 meses, já para a temporada mais curta, as séries são exibidas em 3 meses. Entretanto TWD foge a essa regra. Como já mencionado, a série é baseada em uma história em quadrinhos homônima, suas temporadas, até então, são marcadas pelos arcos narrativos traçados nos quadrinhos, desta forma temos: primeira temporada delimitada ao acampamento, segunda ao abrigo cedido na fazenda do Sr. Hershel Greene, a terceira à fuga para a prisão e a quarta à destruição da prisão e a fuga para o Terminal. Neste contexto, poderia ser uma opção dos roteiristas da série adotar o modelo da indústria, mas ao que se percebe se optou pela fidedignidade dos arcos da narrativa da HQ, por conta disso, cronologicamente, as temporadas são constituídas por 6, 13, 16 e 16 capítulos. É claro que as linguagens destes dois meios são diferentes, portanto adaptações são necessárias. É justamente neste aspecto que se direciona o atual cenário da produção de séries complexas: ao invés de se voltar para o grande público, os canais de televisão norte-americanos estão focando em um outro bastante específico e qualificado, consumidores em grande potencial que atraem anunciantes para a programação, os fãs, em nosso caso, os fãs de histórias de zumbis.

A estratégia parece corresponder ao planejado, a estreia de TWD marcada para o dia 31 de outubro nos EUA tem grande significação: com um enredo bastante marcado por figuras de mortos-vivos, seres que despertam a memória de uma vasta literatura cinematográfica, alinhou-se ao dia em que popularmente se comemora o Dia das Bruxas no país. O resultado foi um

³² Geralmente, um episódio de série norte-americana dura por cerca de 40 minutos sem intervalos comerciais.

público de 5,3 milhões de espectadores na noite de sua primeira exibição, considerado a maior audiência de qualquer série exibida em canal fechado dos EUA³³.

O fã das séries se difere de um telespectador comum, seu alto grau de engajamento o leva a um estágio de leitura mais apurada. Suas análises aprofundadas são capazes de identificar furos no roteiro, erros de continuidade, detectar pistas deixadas pelos produtores e tentam sempre traçar o futuro da narrativa. Para se chegar a esse nível, assistir a uma simples exibição do capítulo na TV de radiodifusão não é suficiente, pois detalhes meticulosamente escondidos pelos roteiristas podem passar despercebidos, ou comparar capítulos se torna uma atividade mais difícil. Na década de 90, a gravação de fitas VHS e, há pouco tempo, os DVRs³⁴ foram fundamentais para ter esse conteúdo em mãos e analisa-lo quantas vezes forem necessárias. Atualmente, esse processo ganhou forte ressonância na internet, graças a Web 2.0, cujo princípio é o de colaboração e troca de informações em sites ou ambientes virtuais, o compartilhamento de vídeos começa a ser tendência entre os internautas. Através de sites de *streaming*, de hospedagem de arquivos, redes P2P ou via *torrent* é possível intercambiar conteúdos audiovisuais em qualquer parte do planeta. Além disso, é possível compartilhar opiniões e experiências através das discussões com pessoas das mais diferentes matrizes culturais de todo o mundo, o que pode possibilitar novas formas de leitura da série.

5.3. ENTRE RITUALIDADES E SOCIALIDADES EM REDE

5.3.1. As novas formas de leitura

A grade de programação das redes televisivas é responsável por organizar por horário cada programa por elas produzidos/exibidos. Nos EUA, TWD, desde a sua segunda temporada, tinha seus capítulos inéditos exibidos às 21h, todos os domingos pela AMC, enquanto aqui no Brasil, pelo canal Fox e Bandeirantes, a série era exibida respectivamente às 22h, nas terças-feiras, e 22h 30min, nas quartas-feiras. É fácil notar que nas três emissoras a exibição do seriado acontece na faixa do horário nobre, o que corresponde ao período do dia de maior audiência

³³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/824113-the-walking-dead-estreia-com-recorde-de-audiencia-nos-estados-unidos.shtml>>

³⁴ O Tivo é um DVR bastante popular nos Estados Unidos. Ele permite programar as gravações de programas através do guia de programação para o telespectador assistir quando quiser, além de poder pausar e retroceder cenas ao vivo. Todo o conteúdo é armazenado em um HD interno.

para os canais de televisão, como também o mais caro para se anunciar. Essa condição confere um *status* de produto qualificado a TWD, já que se espera que dele venha um retorno de grande audiência e que depois se converta em um bom chamariz para anunciantes.

Como já mencionado anteriormente, na internet, há uma visível quebra da grade de programação do ponto de vista institucional, pois ela passa a se diluir, o que confere maiores opções de consumo para o telespectador. É justamente neste momento que a televisão passa a operar em novas telas, seja em PCs, notebooks, celulares e/ou *tablets*, condição esta que provoca a ruptura na prática de assistir TV no ambiente domiciliar. Ao ser retirada a centralidade do lugar ocupado pelo aparelho televisivo do espaço doméstico³⁵, tanto na sala de estar ou em outros espaços, é observável mudanças na ritualidade.

Dentro de nossa proposta analítica, é possível sugerir que existam três modos que respondem pela recepção televisiva neste momento, são elas: transmissão em *streaming* em tempo real, via *download* ou acesso a *streaming* gravado e transmissão via radiodifusão. Cada uma delas conta com semelhanças e singularidades entre si, que convocam diferentes hábitos de assistir à TV. Em seguida, detalharemos cada uma delas em tópicos individuais, mas vale ressaltar, de antemão, que há muito estamos abordando a questão do compartilhamento do conteúdo televisivo no ambiente virtual, dessas três modalidades apenas as que se referem aos *streamings* tanto gravado como em tempo real e *download* são compartilhados através de *links* pelos usuários na internet.

5.3.2. Da liberdade em consumir

O *download* e o *streaming* gravado são as formas mais tradicionais e mais utilizadas de compartilhamento de conteúdo na internet. A sua popularidade se deve, principalmente, à liberdade de escolha que o internauta desfruta ao optar por essa modalidade de consumo, já que, uma vez feito o *download* ou de posse do conteúdo em rede para ser acessado via *streaming*, o internauta é capaz de se programar para assistir onde e quando quiser. Essa condição de maior liberdade ganha uma ampla significação quando consideramos aqui os dispositivos móveis: *notebook*, celular e *tablets*, os quais permitem o armazenamento ou o acesso aos conteúdos em

³⁵ Como a televisão é um aparelho espectral, é comum que o lugar que ela ocupa dentro de um lar seja aquele que condicione a melhor experiência em assistir TV, sem pontos cegos ou incidência de luminosidade.

lugares e momentos variados. Em uma postagem publicada na página do *Facebook The Walking Dead Brasil*, o Internauta (1) relata sua experiência com tal modalidade:

Internauta (1): Baixo *The Walking Dead* entre outras séries visto que posso assistir quando, onde e a hora que eu quiser. Os horários que as séries passam, tendo você que se adequar ao horário para poder assistir, além de não ser passada no Brasil em "real time" os downloads continuarão a ser a melhor opção, sem falar que comprar por preços fora da realidade e efetivar download, a segunda opção vai sempre prevalecer. Mas já comprei a segunda temporada em blu-ray, porém a qualidade nem era essas coisas todas!³⁶

O fato da inadequação do horário de transmissão dos capítulos à rotina de vida desempenhada pelo o Internauta 1 aliado à janela de exibição entre a TV norte-americana e a brasileira são os fatores principais por ele indicados para justificar a opção por baixar os capítulos de TWD. Ao se considerar a questão da cotidianidade, observamos claramente que a grade televisiva já não dialoga em toda plenitude com o tempo do cotidiano, aquele tempo que sempre acaba por recomeçar, isso se explica porque o telespectador aqui já não mais concorda em firmar um compromisso com o tempo da televisão e convoca a partir de então um movimento contrário: ao invés da televisão levar a cotidianidade para o tempo do mercado, a partir de sua apropriação e inserção na rotina, o telespectador recupera o domínio sobre o tempo de sua cotidianidade e decide quando o produto televisivo será consumido. O mesmo movimento é observado quando o Internauta 1 se refere à janela de exibição, cujas lógicas já não encontram mais eficiência em um mundo onde as informações e produtos circulam em uma velocidade cada vez maior e a experiência da socialidade em rede vem ganhando contornos cada vez mais amplificados e complexos.

Ao longo de uma postagem que discutia sobre a estreia da quarta temporada, alguns internautas constituíram o seguinte diálogo:

Internauta 2: Finalmenteeeeee! Revi umas 3x as outras 3 temporadas

Resposta | **Internauta 3:** E pior que da mais suspense rever...

Internauta 4: Queria ver episodio 2, eu perdi na fox...será que eles vão reprisar hoje?

Resposta | **Internauta 5:** Internauta 4 procura neste site que tem até o de ontem legendado: filmesonlinegratis.net

Internauta 6: So poso assistir mais tarde, sai u.u

Internauta 7: Bom dia... não consegui ver o primeiro episódio de the walking dead 4ª temporada... poderia me dizer onde encontro para ver?³⁷

³⁶ Comentário feito por internauta em postagem do dia 03/12/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

³⁷ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 13/10/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

A condição de rever todas as temporadas quando quiser está diretamente relacionada com os modos de *download* e *streaming* gravado, uma leitura que dá ao telespectador a chance de montar a sua própria programação, o que significa assistir o que, quando e como preferir sem ter que ser interpelado pelas estratégias e lógicas de programação da emissora. Entretanto, o papel de centralidade no novo contexto desse modo de leitura é o que logo em seguida vem sendo discutido nesse diálogo. A impossibilidade dos Internautas 4 e 7 de assistirem à série no horário programado pelo canal, levaram-lhes a recorrer a comunidade de fãs/internautas para saber como poderia assistir ao capítulo perdido, isso demonstra como a presença da grade de programação ainda repousa fortemente em nossas matrizes culturais, já que a programação da Fox é considerada por eles como modo prioritário de consumo da série, enquanto que a internet se revela uma alternativa.

Raymond Williams (1975), ao escrever *Television*, buscava pensar a transmissão televisiva como um fluxo, como se os intervalos comerciais e programas de televisão entrassem em uma intensa sequência de sucessões que a transmissão se transformaria em uma forma única de emissão. Horace Newcomb (1974), contemporaneamente a ele, em seu texto *TV: The Most Popular Art*, já refutava a ideia de que se pudesse pensar a televisão enquanto uma experiência em fluxo, pois os telespectadores, quando sintonizam a TV, assistem a programas ou gêneros específicos e não a programação completa. Entretanto, mesmo ao se considerar essa questão posta por Newcomb, o pensamento de Williams empregado ainda teria sua validade, pois na transmissão de apenas um programa há a exibição de dezenas de peças publicitárias e programas que já passou e outros que estão para serem exibidos. Por outro lado, ao considerarmos as modalidades de *download* e *streaming* gravado, há um grande deslocamento em relação ao pensamento de Williams. A começar pela possibilidade do próprio telespectador programar quando e como quer assistir aos capítulos da série, essa condição provoca uma quebra na lógica do fluxo televisivo, na qual ao invés de conceber uma transmissão televisiva em processo unívoco, o telespectador passa a assistir aos capítulos isoladamente ou na sequência temporal que ele melhor desejar. Uma programação pensada para o cotidiano do telespectador, incluindo seus intervalos comerciais, perde seu sentido, pois o grau de independência que o telespectador ganha frente às estratégias comerciais que conformam a grade de programação, permite que sua relação com a TV se estabeleça através de suas demandas pessoais. É válido ressaltar que ao abordar o fluxo e grade, não estamos tratando de duas dimensões distintas, ambos confluem entre si.

Apesar das vantagens apresentadas pela forma de consumir o conteúdo televisivo através dos *downloads* ou do *streaming* gravado, é errôneo pensar que essa é uma forma que superou o modo de assistir TV através da grade de programação. Analisaremos a seguir, como assistir à televisão pela internet pode também reforçar as lógicas de programação da grade.

5.3.3. O privilégio de ser o primeiro

Já não bastasse que a forma de consumir o conteúdo televisivo através de *download* se configuraria em romper com a janela de exibição do mercado e obter o êxito de assistir antes da transmissão televisiva em terras brasileiras, há um esforço mais recente da comunidade de fãs das séries em superar a pequena janela de exibição promovida pela própria comunidade ao editar e legendar cada capítulo para obter o privilégio de assistir em primeira-mão, antes dos telespectadores do *download*, do *streaming* gravado e, em maior medida, dos telespectadores da transmissão de radiodifusão. A transmissão em *streaming* em tempo real acontece concomitantemente a exibição da série nos Estados Unidos, portanto um *link* é disponibilizado e compartilhado para que os brasileiros possam assistir virtualmente à TWD ao mesmo tempo que os americanos, já que por questões geográficas e corporativas, o sinal de televisão da AMC não é disponibilizado no Brasil, o que também implica em uma transmissão da programação integral do canal sem legendas ou dublagem. Em outra postagem, alguns curtidores da *fanpage The Walking Dead Brasil* discutiam sobre as condições da transmissão via streaming em tempo real:

Internauta 8: Vão disponibilizar pra nós assistirmos online?

Internauta 9: poucos minutos antes de começar o episódio... la no site da the walking dead brasil mesmo vc pode acompanhar o episodio ao vivo em ingles ^^

Internauta 10: o link parou de funcionar, mandem outro

Internauta 11: Que droga, o jeito é esperar esse ep sair legendado, e assistir ele todo sem interrupções ! Droga, dale esperar até amanhã agora...

Internauta 12: eu entendi metade desse ep pq eu sei um pouquinho de inglês

Internauta 13: assistir sem ser legendado é burrice pura, a msm coisa de assistir filme mudo

Resposta | **Internauta 14:** O único burro da história é você que não compreende o inglês '-'

Internauta 13: kkkkkk sei... So os inteligente, o povo so ve em ingles pra matar a curiosidade, ninguem entendi porra nenhuma msm, so quem sabe falar ingles msm que eu acho que é minoria³⁸.

³⁸ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 13/10/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no Facebook em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

Apesar da AMC ser o canal original que transmite TWD nos Estados Unidos e ser justamente o seu sinal que está sendo compartilhado pelos internautas, o que se observa aqui é a *fanpage The Walking Dead Brasil* assumir a responsabilidade em promover a mediação entre os internautas e a série em questão. As evidências partem desde a responsabilidade em disponibilizar um link para que todos os interessados possam assistir ao conteúdo em simultâneo com os EUA e de manter esse *link* funcionando até o final da transmissão da série, para que o sentido do privilégio não seja quebrado. Isso apenas corrobora com a nossa questão levantada no tópico 5.1.1. *Seria o fim da grade de programação televisiva?*, no qual discutíamos o enfraquecimento da marca do canal perante a novos operadores de conteúdo e inclusive perante a própria série por ele produzida.

Outro fato observável nessa circunstância é a evidente divisão entre os internautas fluentes na língua inglesa e aqueles que não são, os primeiros poderão desfrutar da transmissão em simultâneo, enquanto que os demais deverão esperar o *download* ou o *streaming* gravado ser disponibilizado ou aguardar a transmissão via radiodifusão nacional. Devido à produção e à transmissão original da série serem geradas a partir de um contexto de matrizes culturais completamente distintas aos dos internautas brasileiros, evidentemente que a língua se tornaria um impeditivo para o consumo e a produção de sentido junto aos telespectadores que não são fluentes no inglês, sendo necessário em momentos posteriores a utilização de mecanismo de adequação para que o consumo ocorra em sua plenitude, nesse caso nos referimos às legendas e à dublagem. Acima disso, o que se vê sendo disputado aqui não é quem sabe ou não falar inglês, mas sim o sentido de imediatismo suscitado pela internet. O *download*, por algum tempo, foi a modalidade que representava o mais rápido acesso ao conteúdo de séries norte-americanas, mas devido a seu lapso de tempo para ser disponibilizado e a presença do *streaming* em tempo real, acabou que o *download* foi destituído de seu posto. A representação desse contexto demonstra que o consumo do gênero série já incorporou marcas da mídia internet em relação ao imediato, se um modo de consumo não garante a velocidade da circulação de conteúdo, este pode ser suplantado por outro.

Notadamente, o que na modalidade do consumo televisivo através de *download* e do *streaming* gravado havia uma tendência em negar a grade televisiva, no *streaming* em tempo real o movimento é novamente de encontro com suas lógicas. Em outra postagem os internautas discutem sobre o verdadeiro horário de exibição de TWD nos Estados Unidos:

Internauta 15: Só eu to vendo o episodio de semana passada ???o.O

Resposta | **Internauta 16:** vc ve se vc quiser.. o ep novo começa meia noite

Internauta 17: veeeeeei, eu lí 23:00 e eu aqui esperando dar 23:00 pra ver, mas esqueci que to em pernambuco e aqui é 22:53 .\.....

Internauta 18: eu também qria o novo mas vamo ver o ep que ja até vi legendado e dublado pq fan é fan kk

Internauta 19: Mudaram o horario pra 00:00 aki no Brasil pra ep novo?

Internauta 20: eh que vai começar mais tardeee....entendi agpra que la ta em horário de verão tb

Internauta 21: aaaaaaaaaa ta , ta passando antes o da semana passada e o de meia noite vai ser o novo , pppq UASHDUAHS amanha atrasarei no serviço

Internauta 22: Gente, eles estão no outono lá.. como pode ser horário de verão ??? Deve ser outro motivo!!

Resposta | **Internauta 23:** Lá é horário de inverno Internauta (x)

Internauta 24: Tem 3 hrs de diferença

Internauta 25: Essas propagandas não acabam mais não??? Aff

Internauta 26: Afff, já estava ficando nervosa aqui, achando que tinha acontecido algum erro da AMC x_x reprisando o episódio anterior!³⁹

O horário de exibição da série é o foco de discussão entre os internautas aqui. Apesar de todos estarem acompanhando a série pela internet, é a grade de programação da AMC que importa. A estranheza causada pelo Internauta 15 e Internauta 26 ao se depararem com a transmissão do capítulo anterior e não do capítulo programado para a semana em questão, revela seu desconhecimento sobre a grade de programação do canal AMC, já que antes de cada capítulo inédito é exibido o capítulo da semana anterior, fato imediatamente esclarecido pelo Internauta 16. Essa demonstração indica que ambos têm pouca afinidade com a programação da emissora, devido primeiramente pela AMC não ter seu sinal oficial sendo transmitido para o Brasil e, evidentemente, pelo fato deles assistirem ao canal interessados apenas na série através do *streaming* em tempo real. A grade de programação da AMC não é pensada para o público brasileiro, muito menos para o público que consome TWD pela internet em todo o mundo, entretanto é observável o esforço dos internautas em adequarem o seu cotidiano ao tempo da TV norte-americana. Nesse caso em específico, os Estados Unidos estavam passando pelo horário de inverno, um atraso de uma hora nos relógios do país, como no Brasil não há horário de inverno e muito menos não há alinhamento entre os fusos-horários entre as duas nações, os internautas brasileiros passaram por uma situação que podemos aqui denominar como quebra da rotina, ou seja, ao incorporar o tempo do capital em suas cotidianidades, os internautas criaram o hábito de assistir à série naquele mesmo horário, mas como eles não estão inseridos no tempo da vida estadunidense, prostrar-se em frente ao computador no horário habitual causou estranhamento. O Internauta 21 talvez seja o que represente mais

³⁹ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 03/11/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

emblematicamente essa condição, pois ao se deparar com a novidade, ele vai dormir mais tarde e, conseqüentemente se atrasar para o seu trabalho.

O internauta 25, ao se irritar com o excesso de publicidade, assume uma marca que havia sido perdida quando falamos em *download* e *streaming* gravado: os intervalos comerciais. Apesar de estar na internet, é perceptível o retorno das lógicas de programação, nesse caso, os intervalos comerciais reestabelecem não só seu caráter de rentabilidade econômica à emissora de televisão, mas também cumprem com o objetivo de demarcar blocos no programa e absorver a dispersão do ambiente circundante. Outra observação a ser feita é a volta da AMC enquanto responsável pela programação, ao mencionar que ao pensar que o canal estava transmitindo um capítulo por engano, o Internauta 26 assume que existe uma marca que assume a responsabilidade em pensar estratégias para a sua programação.

A relação entre a internet e a grade televisiva nos leva a pensar como convive os telespectadores da modalidade de radiodifusão diante dessa conjuntura, estariam eles convivendo de forma anacrônica diante das novas formas de consumo televisivo? Analisemos a seguir.

5.3.4. Consumo tradicional em um novo contexto

Por se tratar da última etapa de exibição de TWD, assistir ao capítulo via radiodifusão pode aparentar uma falta de interesse pelos internautas nessa modalidade, contudo isso não é observado. Há de se destacar que aqui a modalidade está obviamente conformada pela programação do canal Fox, por esse aspecto, as estratégias traçadas em torno de sua grade televisiva ainda continua a fazer sentido no cotidiano dos telespectadores. A Fox Brasil tem consciência de que concorre diretamente com a internet no que compete a exibição de TWD, para tanto o canal recorre a estratégias de distinção: oferecer a opção de áudio dublado e original, além da possibilidade de legenda. Desta forma, a transmissão consegue agradar aquele público que não tem fluência na língua inglesa e/ou não gostam de assistir ao conteúdo legendado. Dessa forma, a Fox ressignifica seu papel dentro de um contexto de multiplicidade e concorrência de telas. Em outra postagem na página *The Walking Dead Brasil*, os telespectadores da Fox se manifestaram:

Internauta 27: Vou esperar pra ver na Fox, o problema é o spoiler q as páginas vao postar

Internauta 28: Como eu nao gosto de ler, espero ate 3ª feira \o/

Internauta 29: Dublado na Fox: dia 15⁴⁰

Apesar de ter a oportunidade de assistir ao conteúdo disponível via *download* ou *streaming* gravado, os telespectadores da Fox preferem se manter fieis ao canal, mesmo que a comunidade de fãs lote a página com revelações sobre o capítulo da semana. A estratégia de exibir o conteúdo em sua versão dublada de fato reverberou de maneira positiva para o canal, como demonstrado pelos internautas 28 e 29. Entretanto, em outra postagem posterior, também havia um outro tipo de demonstração quanto a assistir pela Fox:

Internauta 30: Já assisti pela net , mais vou continuar assistindo na FOX como todos deveriam , pois se todos ficaram assistindo pela net , a FOX vai parar de passar TWD , assim perdendo lucro para AMC , quem sabe um dia eles pararam de produzir , pois a TV é o que da mais lucro e não esta rendendo , assim todos ficaram sem a série , que seria uma pena , Obrigado !!

Internauta 31: Falou tudo cara! Querendo ou não os "fãs" de Walking Dead no Brasil, querendo ou não, é definido pela audiência da FOX! E não adianta dar a desculpa de "Ah é dublado, é horrível" q não cola, afinal, a FOX disponibiliza ambos os idiomas

Internauta 32: Terça feira é o melhor dia da semana twd

Internauta 33: De olho aqui pra nao perder!!!

Internauta 34: Falta 20 minutos!

Internauta 35: como assiste? se a porra da globo bota a maldita novela na mesma hora e pra não dar briga, prefiro ver depois... já tinha raiva da globo e agora, mais ainda...⁴¹

Como já discutido anteriormente, a justiça e o mercado não consideram legal o compartilhamento de conteúdo televisivo na internet, justamente pela infração aos direitos autorais que a prática suscita. O que os internautas 30 e 31 estão defendendo corrobora com o que pregam as instituições: se o conteúdo é consumido e não é gerado lucro, então o produtor do conteúdo não ganhará pelo seu trabalho. O esforço que ambos imprimem é de reconhecer que a transmissão da Fox está pautada na legalidade e que sendo telespectador do canal, eles não apenas estão contribuindo para a popularização da série no país, como também estará garantindo a sua longevidade. Esse fato inclusive é apoiado e divulgado pela própria página *The Walking Dead Brasil*, como é bem demonstrado na postagem abaixo:

⁴⁰ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 13/10/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

⁴¹ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 05/11/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.



Figura 7 - Postagem da Página *The Walking Dead Brasil* no Facebook

Vale ressaltar também como as marcas das lógicas de programação aparecem nas falas dos internautas 32, 33, 34, 35 do diálogo anterior, como as menções sobre o dia da semana, a contagem regressiva e a programação que está sendo passada em paralelo.

5.3.5. Sobre as temporadas

As três formas de assistir a TWD apresentam características próprias na organização da socialidade, todavia há um elemento que os unem: o início e término de temporada. Apesar da maior liberdade que o telespectador conquistou frente às estratégias televisivas de programação, não há como negar a forte presença que o tempo do capital ainda exerce na cadeia televisiva. Sua inserção na vida cotidiana pode aparentar certo enfraquecimento, mas ao observar de uma maneira mais ampla, é possível notar que a calendarização de estreias e a disponibilização dos conteúdos ainda são marcas impressas pelo capital no cotidiano. O diálogo a seguir tem origem em uma postagem, em que os internautas discutem o que fazer depois do final da *midseason* em questão:

Internauta 36: como sobreviver sem twd até lá?

Internauta 37: recomendo um livro... "THE WALKING DEAD E A FILOSOFIA"

Internauta 38: roubaram minhas ideias por isso, assista The Walking Dead tdd de novo

Internauta 39: Único problema de TWD é o grande intervalo de tempo de uma temporada para outra e pausas durante. :x

Internauta 40: Tem que ter tempo para produções do futuro distante e o Natal, o Ano Novo e a Confraternização Universal contam no calendário das temporadas também.

Internauta 41: genteee, que jeito que aguenta ate fevereiro. To surtando já

Internauta 42: ainda tenho sobrenatural e grimm pra aguentar um pco :s

Internauta 43: Ja estou quase tendo uma abstinencia...nãoooooooooo quero mais...

Internauta 44: já acabo essa temporada?

Resposta | **Internauta 45:** Não.Acabou a metade dele.A outra metade vai voltar em fevereiro com mais 8 episódios.Daí acaba.

Internauta 46: antes era outubro.. agora fevereiro... Séries, sempre fazendo voce esperar loucamente por algum mês⁴²

As temporadas são, além de demarcações temporais afinadas com a noção de serialidade, blocos maiores de divisão da série, que dialogam diretamente com a socialidade do telespectador. Aqui é observável, mais uma vez, a forma como o mercado se apropria e se insere no tempo do cotidiano e como essa cotidianidade é levada ao tempo televisivo. O Internauta 40 informa sobre a importância para uma pausa na exibição da temporada. Com a proximidade das comemorações festivas de final de ano, é bastante provável que a atenção do telespectador se deslocará da televisão para os momentos de confraternização, desta forma é economicamente inconcebível manter uma atração inédita no ar, por conta de uma audiência reduzida e é, durante esse período, que a indústria se organiza para produzir novos conteúdos. Mas, o que aqui nos convoca a pensar é como o popular se organiza. As apropriações realizadas pelo uso da internet permitiram aos internautas desenvolverem opções de consumo televisivo, desta forma, ante ao lapso temporal de uma temporada e outra, o internauta reorganiza seu cotidiano para consumir aquelas séries das quais eles não tiveram a chance de acompanhar quando estava em exibição.

5.3.6. Aspectos sociais em rede

É curioso notar como as séries criam condições para que seus fãs ou telespectadores se reúnam em uma infinidade de comunidades virtuais através da internet para discutir, compartilhar conteúdos e impressões, desvendar o que os roteiros escondem e, claro, produzir seu próprio conteúdo a partir da diegese criada pela série. Aqui nossa análise nos permitirá

⁴² Comentários feitos por internautas em postagem do dia 01/10/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no Facebook em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

observar como os modos e usos coletivos do consumo de TWD acontecem a partir das apropriações do cotidiano e sua relação com o hegemônico.

A televisão, mídia espectral, interpela a família através de sua programação e a família, por sua vez, estabelece relações diárias com seus programas e gêneros. Entretanto, quando se trata de internet, deslocamo-nos de um ambiente de interações coletivas presenciais, para um outro de individualidade, se pensarmos na proposição de caráter pessoal que as telas do computador, *tablet* e celular suscitam. A quantidade de conteúdo na internet é tão diversa que permite um mesmo usuário estabelecer uma programação televisiva própria, tendo a possibilidade de aliar conteúdos que estão sendo exibidos pela televisão, com aqueles que já tiveram sua transmissão encerrada e conteúdos produzidos especificamente para a internet. Esse é um fator que se revela ser diferenciador em um primeiro momento, no qual o internauta aparenta se individualizar de sua família, mas, por outro lado, acaba se transformando em um fator socialização nas comunidades virtuais.

5.3.7. O que esconde o roteiro?

Como já abordado, as séries norte-americanas vêm experimentando uma crescente tendência de construção de narrativas através dos roteiros complexos. A construção desse tipo de histórias, como já apontado por Mittell, não é nenhuma novidade, já que, desde a época do VHS, os telespectadores gravavam suas séries para assistirem mais tarde e, a partir de então, eles tinham condições mais favoráveis de analisar minuciosamente o que os roteiros escondiam. Quando o consumo de séries passou também a coexistir na internet, a partir de um legado deixado pela série *Lost*, os roteiristas puderam se empenhar melhor nesse tipo de construção, já que o telespectador teria a chance de rever o capítulo da forma que ele desejasse e em seguida poderia compartilhar suas impressões nas comunidades virtuais. TWD já surge em um contexto de maturação da relação entre roteiros complexos e internet, isso é explicado pelo seu caráter multiplataforma, pois essa é uma série que está nas HQs, em livros de romance, em websódios, em videogames e, inclusive, na televisão, ou seja, além de seu roteiro televisivo apresentar uma complexidade que não é vista em roteiros fechados, a série se espalha em diversos outros roteiros de mídias distintas. Uma das principais premissas de séries de roteiros complexos é suscitar a discussão, a dúvida e o desvelamento. Em mais um *post* da página *The Walking Dead Brasil*, internautas tentam traçar o que poderia estar causando uma infecção entre os personagens:

Internauta 47: Alguém mais notou que o Rick olhou para um zumbi que estava igual a como o "greg"⁴³ ficou quando morreu (com os olhos sangrando)?

Internauta 48: Ele vai causar uma confusão na prisao, muita gente vai morrer no prximo episodio por causa dele, mas afinal, oq ele teve para virar zumbi?? será uma maneira nova de se contaminar?? ou o virus que todos já carregam vai chegar uma hora em que vai se tornar igual ao do "Greg"

Internauta 49: Acho que eu ja sei qual é a "nova ameaça" da 4ª temporada... é que o vírus ta começando a matar os seres vivos sem que eles sejam mordidos ou arranhados!

Internauta 50: No episódio tava bem escuro.. nem dava pra ver tantos detalhes..

Internauta 51: Eu acho que o contato deles direto com aqueles zumbis deve ter piorado o virus concordo com a opiniao de q esta afetando os animais e as pessoas

Internauta 52: Uma coisa é certa, a morte do porquinho e do menino estao relacionadas! Ai que agonia ate o proximo episodio!!!!!!

Internauta 53: Acho que seja algo relacionado com aquela porca que morreu e também tem um zumbi que estava na cerca que tinha os olhos iguais aos do Patrick zumbi e focaram bem nele, dando a entender alguma coisa.⁴⁴

Em momentos posteriores, os internautas publicaram a montagem comparativa que se segue entre o *walker* infectado na grade e Patrick, que morreu com o mesmo sangramento nos olhos.



Figura 8 - Fotomontagem comparativa feita por internauta

⁴³ Greg é um apelido criado pelos internautas ao personagem Patrick. O apelido é originado no nome do personagem que o ator Vincent Martella (o mesmo que faz o papel de Patrick) interpretava em *Everybody Hates Chris*.

⁴⁴ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 24/10/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no Facebook em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

O diálogo e a imagem se referem ao primeiro episódio da quarta temporada. Ao ser infectado por uma doença ainda desconhecida, Patrick, um dos residentes da prisão, acaba falecendo e em seguida se transformando em um *walker*. Um dos sintomas de tal doença são os olhos sangrentos que a vítima apresenta. Propositamente, momentos antes, a série revelara alguns *walkers* com marcas de sangue em seus olhos, fato que levaria ao telespectador mais atento a concluir que a doença que Patrick adquirira e que agora se alastrava pela prisão provinha dos *walkers* que os circundavam. Essas pistas deixadas pelos roteiristas são bases para uma série de discussões e elaboração de teorias entre os internautas. É fácil perceber que alguns internautas conseguiram desvendar os mistérios criados e a imagem nada mais significa que uma tentativa de comprovar que as teses têm fundamentos pautados no próprio roteiro da série, mas mesmo assim outras teorias começam a surgir, como a origem do vírus e sua capacidade de infectar e transformar uma pessoa em um *walker* sem ser mordido ou arranhado.

Por se tratar de uma série multiplataforma, é comum os internautas tentarem traçar semelhanças e diferenças existentes entre os variados roteiros. O mais corriqueiro é a comparação entre o roteiro da história em quadrinho e a série, justamente por essa última ser diretamente baseada na primeira. É claro que mídias diferentes exigem linguagens diferentes, portanto haver diferenças entre os roteiros é algo comum. Nesse diálogo, os internautas conversam sobre o futuro dos personagens na HQ, já que em termos temporais os quadrinhos estão mais avançados se comparados com a série.

Internauta 54 na hq onde o pessoal fica dps da prisão?

Resposta | **Internauta 55** Carl e Rick se separa do pessoal dps do ataque, ai eles param em uma casa dps encontram Michonne e em seguida Glenn e Maggie

Respostas | **Internauta 54** ah, mas tipo nas gqs o pessoal n se encontra todo e se fixa em um novo local?(como foi a prisão, fazenda e acampamento)

The Walking Dead Brasil: Com novos integrantes eles partem para Washington em busca de respostas e acabam em uma comunidade bem mais desenvolvida. Leia, vale a pena: www.maxmangas.com.br/the-walking-dead

Internauta 54: mas na hq depois que o grupo se separa, quais conseguem se encontrar?

Internauta 56: Todos eles se reencontram, só que não de uma vez só, nem logo de início. Rick passa um tempo com Carl numa casa, depois os outros vão aparecendo aos poucos.

Internauta 57: Judith infelizmente não tem nenhuma chance de estar viva, ela morre no HQ e tbm teve que morrer na Série, é uma questão de tempo para as coisas do HQ se ligarem as da Série!

Internauta 58: Pra mim está perfeito assim, eles disseram que não iriam seguir nem as HQs e nem os Livros, pq se não iria ter graça pra quem leu os dois... eles sempre vão pegar algo das histórias e colocar na série... o povo reclama, mas se formos levar em consideração, nem na HQ e nem no livro existem os Irmãos Dixon, e a Andréia está super viva na HQ dando pro Rick...

e o Glenn... meus pêsames. Isso que esta sendo legal da série... nunca sabe o que vai acontecer...

Resposta | **Internauta 59:** Foi dito que o livro ligaria série e hq.

Internauta 58: Sim, eu tb li isso... mas a série não tem pq sair copiando tudo da HQ e o livro... seria a mesma coisa de vc ter uma festa surpresa e descobrir antes do tempo! rs⁴⁵

O foco narrativo desta abordagem se refere ao último capítulo da primeira *midseason* da quarta temporada, na qual os roteiristas deixaram um gancho narrativo sobre o destino de cada personagem após a explosão da prisão onde todos residiam. Diante das declarações dos internautas, é evidente que para cada mídia específica uma ramificação do roteiro da matriz deve ser pensada, sendo esta uma questão inclusive defendida pelos próprios internautas. Evidentemente que um roteiro não deve se sobrepor ao outro, pois a partir do consumo da série em suas múltiplas mídias permitirá que o internauta possa fruir de maneiras diferentes de uma mesma diegese, fato que o impulsionará a buscar ligações e fazer paralelos entre os diferentes roteiros da mesma série, o que demonstra a predisposição em se fazer uma leitura não somente mais aprofundada da série, mas uma leitura cruzada entre os diferentes roteiros.

Internauta 60: Caralho to morrendo aqui, caralho ataque cardíaco , esperei tanto por essa cena que caralho que cena caralho

Internauta 61: nossa quase desmaiei de emoção, minhas mãos ta tremendo, eu chorei aos montes, caralho, quando a lizzy mata a sapata eu gritei TOMA VADIIIAAA nossa foi emoção, fiquei sem reação com o heashel acho q é assim kkk nossa coisa de loco

Internauta 62: Morriiii...episódio perfeito...verdade que agora só em Fevereiro?⁴⁶

Ainda seguindo com os comentários da mesma postagem, outra questão a ser ressaltada é a tendência em não só tentar desvendar as questões do roteiro, mas compartilhar fruições e sentimentos. Como nas redes sociais há uma limitação em não haver o contato presencial e direto com os demais membros, não é raro observar as tentativas de expor em palavras o sentimento que o internauta estava sentindo em determinada cena ou capítulo. Uma condição que tenta forjar a questão da proximidade em um ambiente que conecta pessoas tão distantemente localizadas.

Desde à época do VHS e em maior medida na internet, quando o telespectador conseguiu gravar e manipular o conteúdo televisivo, “retirando-o” da grade de programação, foi possível para ele fazer uma análise mais minuciosa e enviesada dos roteiros das séries, o que

⁴⁵ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 26/11/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

⁴⁶ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 01/12/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

possivelmente em apenas uma transmissão televisiva regular não seria possível. Esse contexto impulsionou os produtores a produzirem roteiros cada vez mais complexos e a fomentarem discussões junto aos telespectadores, que, no ambiente virtual, começaram a se reunir em torno de comunidades de sentido. Na página *The Walking Dead Brasil*, por exemplo, há pessoas das mais variadas matrizes culturais que se unem em prol de uma matriz comum: o consumo de série pela internet. Através das trocas dialógicas, elas compartilham conteúdos, impressões, traçam o futuro da série, cruzam os roteiros dos outros produtos da série e socializam em rede.

5.3.8. É proibido o uso de *spoiler*⁴⁷ nesse local!

No lar, na sociedade, no trabalho e em diversas outras instâncias da convivência humana é impreterível a presença de regras que tem por objetivo garantir as liberdades individuais de cada um, além de promover o viver em comunidade de forma saudável e respeitosa. Na internet não é diferente, a moderação da página *The Walking Dead Brasil*, administrada por fãs, fez a seguinte determinação para os internautas:

Temos uma política de spoilers: episódio saiu na Fox, debatemos abertamente. E se a pessoa não viu o episódio?
 - Se a pessoa até agora não viu, não pode exigir que o RESTO DO MUNDO a espere para ver.
 - Se a pessoa NÃO QUER VER SPOILER, basta cancelar o feed da página até assistir.
 Viu como o mundo é simples? Precisa mesmo xingar nos comentários por isso? A educação média brasileira é tão baixa que é mais fácil praguejar do que pensar com um mínimo de lógica?⁴⁸

Na tentativa de evitar que os internautas que já dispõem de informações que os demais não possuem acerca do futuro da série, a política de *spoilers*, tenta garantir o debate aberto sobre o episódio da semana assim que o capítulo for exibido pelo canal Fox, pois é do entendimento da comunidade que a última etapa do processo de transmissão foi completada e grande parte do público já está devidamente informado sobre os rumos da história. De acordo com a publicação, “se a pessoa até agora não viu, não pode exigir que o resto do mundo a espere para ver” ou “se a pessoas não quer ver *spoiler*, basta cancelar o *feed* da página até assistir”. São determinações que reconhecem que, apesar de a Fox já ter exibido o capítulo, não há garantias que a exibição ocorra de maneira isonômica para todos os telespectadores e que a forma como e quando o

⁴⁷ O termo *Spoiler* se refere quando alguém revela detalhes sobre a história de determinada série, livro, filme e etc.

⁴⁸ Postagem feita pela moderação da página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook* em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>, no dia em postagem do dia 26/11/2013.

capítulo será assistido cabe a cada um determinar. Até aqui foram identificadas três formas de assistir à série, que tem suas temporalidades particulares, a radiodifusão e o streaming em tempo real tem horário e dia para ser transmitido, enquanto que o download ou o streaming gravado apenas tem o dia de estar disponível, mas quando o conteúdo será consumido apenas o internauta pode determinar. É difícil criar parâmetros que consiga abarcar todas as exceções em um ambiente onde converge todas as formas de assistir TV. Em uma postagem que trazia *spoilers*, três internautas discutem por conta de informações divulgadas pela página:

Internauta 63: Kra, acho que nem todo mundo é filhinho de mamãe, vagabundo ou simplesmente tem tempo disponível para assistir no horário que passa. Muita gente trabalha, tem compromissos... Logo, acho que esse pessoal que faz *spoilers* deveria arranjar alguma coisa de útil para fazer, como ler um livro e deixar de ser babaca pois isso é que dá nojo... Você se sente especial por ter assistido primeiro? Fica a procura de likes para se sentir melhor? DEIXE DE SER MANÉ.

Resposta | **Internauta 64:** OH Internauta 63, quando passa na tv brasileira já deixa de ser spoiler babaca, não importa se eu vi ou não, ou se você viu ou não, quer que o mundo gire em torno de você? Cria uma pra você eu, deixa de ser otario, dps que já passa na Fox, já deixa de ser spoiler, conteúdo sobre o episódio é liberado, fodasse quem não viu. Eu vejo sempre na segunda legendado, e não falo nada pra nao irritar ninguém que esperar passar na Fox, mas depois que passa é liberado.

Internauta 65: Não cara eu ã assisto TV e tem muita gente que não assiste, vejo as séries pela internet e como eu assisto muitas séries eu não cheguei nesse episódio ainda, eu to no 4° da 4° temp. ainda, foi spoiler pra mim ou seja é muitas séries pra pouco eu⁴⁹.

O fato do Internauta 63 não conseguir acompanhar o tempo de transmissão por conta de uma falta de alinhamento entre o tempo da televisão, o tempo do seu cotidiano e o tempo de sua comunidade provoca um desequilíbrio nas relações. A partir da fala do Internauta 65, para ele, é preferível consumir suas séries no tempo que seu cotidiano exige, no mesmo sentido em que, é desrespeitoso por parte da comunidade não levar em conta sua condição, portanto seria viável para todos não trabalhar com *spoilers*.

É necessário perceber que há um parâmetro limitador para se permitir o uso de *spoilers* na página: a grade de programação. Da mesma forma que foi evidenciado pela moderação, quanto pelo Internauta 64, ao ser exibido em TV de radiodifusão, nesse caso a Fox, todos já deveriam ter assistido ao capítulo e a grade de programação é o fator legitimador.

⁴⁹ Comentários feitos por internautas em postagem do dia 27/11/2013 na página *The Walking Dead Brasil* no Facebook em <www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil>.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidenciar que há tensionamentos provocados pela esfera de consumo às lógicas de programação televisiva e que essa condição vem alterando as formas pelas quais a televisão pensa a produção e a distribuição de seus produtos é o pressuposto central dessa monografia aborda. Entendemos que, ao atuar como espaço de consumo televisivo, o ambiente virtual se tornou um local de disputas entre as comunidades de internautas e a indústria televisiva, fato que se evidencia a partir das práticas sociais e das práticas corporativas em rede.

Aplicar o Mapa das Mediações de Jesús Martín-Barbero como referencial teórico-metodológico foi fundamental para esta pesquisa. Através do recorte analítico que priorizou a parte inferior do mapa, que se refere à esfera de consumo, buscamos também dar conta das relações com as lógicas de produção e, numa perspectiva mais diacrônica, com matrizes culturais televisivas dessas novas formas de consumo na internet. Tomar a série TWD enquanto produto central dessa análise e traçar o seu percurso de produção e recepção televisiva na internet foi uma escolha metodológica que se revelou apropriada. Primeiramente, porque nos permitiu identificar quais são as continuidades e as rupturas referentes à produção e à recepção televisiva em relação ao consumo de série em duas mídias distintas: a televisão e a internet. Em seguida, permitiu-nos observar um movimento emergente em relação às estruturas televisivas de transmissão e produção, em um mesmo movimento em que são observadas práticas que pretendem garantir a manutenção do dominante tanto por parte da indústria, quanto dos telespectadores.

A forma como foi pensada a organização deste trabalho pretendeu, em um primeiro momento, contextualizar a formação das lógicas que permeiam o consumo, principalmente, a produção da grade de programação. Nesse sentido, gostaríamos de situar o leitor para os locais de disputa que iriam reverberar em nossa análise. Na sequência, apresentar o capítulo teórico-metodológico, convocando marcas do objeto de estudo, foi um esforço para garantir articulações entre a apropriação metodológica e a análise empírica. Nesse sentido, também foi relevante traçar, antes de adentrar a análise, transformações do gênero série no ambiente virtual, um local onde ele foi assimilado e ganhou uma diferente configuração devido às novas formas de consumo. E por fim a análise com a apresentação dos resultados.

No que concerne ao eixo diacrônico do Mapa das Mediações, local em que Martín-Barbero nos convoca a pensar sobre as temporalidades desenvolvidas por Raymond Williams,

fazendo a ligação entre as matrizes culturais e os formatos industriais, podemos, com base na análise apresentada, inferir sobre alguns aspectos da produção e da recepção televisiva.

De antemão, é importante ressaltar a centralidade do gênero série em todo esse processo. O consumo atemporal, as comunidades enquanto representação de seu forte apelo a grupos de interesse, sua divisão em capítulos, que são exibidos semanalmente e depois em temporadas, que são estreadas sazonalmente, e sua forma pensada para a grade de programação são marcas da série televisiva que são reconfiguradas e ao mesmo tempo e reafirmadas a partir da internet.

A grade de programação enquanto dispositivo institucional vem sofrendo um processo de diluição ao se pensar o consumo em rede. Das três modalidades apontadas, o *streaming* gravado e o *download* já apresentam formas em que as lógicas de programação referente a horários pré-determinados em sua grade e estratégias de interpelação a determinados públicos já não encontram aqui o sentido para sua aplicação, pois todas estas condições que se encontravam nas mãos do programador, agora podem ser apropriadas pelo telespectador, o que lhe garante ter o controle em adequar o consumo televisivo a sua cotidianidade. Essa é uma forma que rompe com a temporalidade institucional da TV e abre caminho para que as novas práticas de consumo, a partir da cotidianidade, reconfigure a relação com o tempo televisivo.

Além disso, quando se consome conteúdo via *download* ou *streaming* gravado há uma inversão de representatividade da marca do canal. Se na radiodifusão observamos que o canal imprime sua marca ao produto, na internet é através do produto que poderá se atingir a marca do canal, fato que pode ser observado no consumo em *streaming* em tempo real, ou seja, o interesse pela série faz os internautas a buscarem o canal responsável por sua transmissão. A AMC é o canal matriz que veicula TWD nos EUA e é dele que o seriado é gravado e compartilhado via internet, entretanto como o conteúdo é disponibilizado de forma editada e fora da grade de programação, todas as formas enunciativas construídas pelo canal perdem força. Neste sentido traçar o seu perfil, os horários de exibição dos seus programas e seu discurso institucional se tornam inviáveis nesta forma de assistir TV, o que leva a uma inversão de posições, pois a série passa a assumir as funções da marca que eram originalmente assumidas pela AMC e que passam a ser mediadas através das comunidades virtuais na internet. É sabendo disso que o canal tenta se inserir nesse universo com *fanpages* oficiais da série e a exibição de *hashtags* em tela, vinculando a marca da série ao do canal.

O imediatismo suscitado pela internet provocou mudanças à prática da Janela de Exibição no mercado televisivo. Na tentativa de garantir que a audiência se evadisse em grande medida

para a internet, consumindo o produto fora das cadeias oficiais de transmissão, mais precisamente por conta do *download* ou *streaming* gravado, há a tendência de encurtar a Janela de Exibição. TWD já aparece em um processo em que a diferença entre a transmissão norte-americana e brasileira são de apenas dois dias de diferença, condições que poderiam chegar a meses se pensado há dez anos. Aliado a essa condição, cada vez mais as emissoras de televisão pensam em produzir especificamente para a internet, exemplos disso são os usos de *hashtags* em tela, a fim de fomentar a discussão em rede; a produção de websódios, que é pensado em um formato mais compacto e apenas circula na internet e, por fim, a criação de portais de conteúdo sob demanda. Todas essas ações demonstram como a televisão busca se adaptar à internet e, desta forma, recuperar, a partir da transformação, as formas enunciativas perdidas perante a um público que busca consumir conteúdo ao seu modo, fora das lógicas televisivas da grade.

Por outro lado, observa-se que a grade de programação ainda exerce uma forte presença tanto na modalidade de *streaming* em tempo real, quanto na de radiodifusão. O *streaming* em tempo real foi uma modalidade de consumo que não estava prevista por esta pesquisa, mas durante o período de análise dos dados se evidenciou importante entre as formas de consumo televisivo em rede. Isso se deve por ela representar o acesso mais rápido dos usuários aos capítulos inéditos em TV norte-americana e um retorno do internauta às lógicas que conformam a grade de programação em um meio em que ela já não tem mais representatividade. Dessa forma, para garantir os privilégios em ser o primeiro, internautas se esforçam em garantir a transmissão do canal AMC na internet para que todos assistam à série sem os impedimentos geográficos e corporativos existentes. Já sobre a radiodifusão, a relação é evidentemente direta, já que a grade de programação é historicamente pensada para este modelo. Porém, cabe aqui nós questionarmos o porquê dos telespectadores ainda se permanecerem fiéis a dois modos de consumo que remetem à grade de programação, sendo que já existem formas, como a do *download* ou do *streaming* gravado, que permitem ao telespectador ter controle sob a programação a ser assistida. Acreditamos que a explicação está na relação que a própria grade de programação tem com as matrizes culturais dos telespectadores.

A observação de como os internautas tiveram dificuldades em se ajustar ao horário de inverno norte-americano durante à exibição de TWD via *streaming* ao vivo, por exemplo, evidenciou para nós como a grade de programação dialoga com as matrizes culturais dos telespectadores. Mudanças no fuso-horário são decisões políticas e que alteram a dinâmica da cotidianidade do país, entretanto, o descolamento geográfico ao qual os internautas estavam

submetidos não permitiram que eles se adequassem ao novo horário, o que demonstra a força da relação entre grade de programação, pensada localmente para seus telespectadores, e cotidianidade. Somado a isso, aos que assistem via radiodifusão pela Fox, consideram que o *download* ou o *streaming* gravado são formas alternativas de consumo. Essa conjuntura demonstra como a televisão e sua grade de programação ainda disputam um espaço importante nas mudanças do consumo em rede e ressalta o quão forte é a relação do canal de televisão, grade de programação e o local no qual eles estão inseridos e contextualizados.

Como mencionado anteriormente, a mediação na internet também é estabelecida através de comunidades virtuais, como a página *The Walking Dead Brasil* no *Facebook*, as quais passam a estabelecer relação direta com o telespectador/internauta. Dessa forma, o aparelho de TV que tem a capacidade de promover a interação familiar em torno de uma mesma tela e programação passa a enfrentar uma certa concorrência, na qual o critério de coletividade é suplantado pelo de individualidade. Ao definir o que seria o tempo familiar, um tempo que se reencontra no tempo da coletividade, Martín-Barbero (2008) define:

desse modo, família e vizinhança – pois esta tem sido hoje uma espécie de ‘família aumentada’ nos bairros populares das grandes cidades, dada a brutal migração, desenraizamento e a precariedade econômica – representam no mundo popular os modos da sociabilidade mais verdadeira, mesmo com todas as suas contradições e os seus conflitos. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 307).

Como bem frisa o autor, é no ambiente familiar - aqui entendendo não somente o núcleo da família, mas os grupamentos e comunidades de sentido - que reside o princípio da socialidade. Quando Martín-Barbero o definiu, ele estava considerando o consumo televisivo via radiodifusão e ao concebermos como se processa a socialização em rede, podemos perceber que, ao se utilizar de telas de uso pessoal, o usuário parece se isolar de seu ambiente doméstico, mas, apropriando-nos de seu conceito, a socialidade rompe com extensão da vizinhança e passa a operar além, nas comunidades virtuais. São nesses ambientes que os internautas passam também a compartilhar suas impressões, produções, dúvidas, conteúdos e teorias acerca da série. A socialidade nesse ambiente acontece entre usuários distintos, mas que compartilham de uma matriz em comum: o consumo de séries televisivas pela internet. O que se observa é a formação de uma audiência cada vez mais global, a qual busca romper com os limites geográficos, institucionais e da cotidianidade em prol de uma espectotarialidade comum, marcas que nos remete ao próprio meio da internet, que diferentemente da televisão e sua relação com o local, a internet suspende essa condição e busca a integração com o global.

De fato, estamos vivenciando um momento de transição na conjuntura televisiva. As novas formas de consumo na rede engendram um processo emergente ante a estrutura da televisão, provocando alterações em suas formas de produção e transmissão, ao passo que a indústria televisiva tenta preservar sua estrutura dominante. A grade de programação se dilui enquanto dispositivo institucional, o que garante não só um outro tipo de participação por parte do telespectador sob as variantes que medeiam o tempo do cotidiano e o do mercado, como também ao que se refere a uma espetacularidade global, marcas que passam a ser assumidas pelo conteúdo televisivo ao se inserir na internet. Entretanto, a análise engendrada por esta monografia também demonstra que a grade de programação ainda representa uma forte marca enquanto matriz cultural, em que repousa a prática de se programar para assistir à televisão. Um duplo processo, em que se revela ainda uma indefinição no espaço de disputa, mas que demonstra alterações em uma conjuntura historicamente construída.

Nessa direção, concordamos com Marcel Silva (2013), quando ele afirma que ainda não podemos demarcar a superação de um modelo de televisão nacional e em fluxo para um modelo transnacional e em rede. O que podemos é sustentar que todas as marcas apontadas por esta pesquisa são geradas por um processo de disputa tanto material, quanto simbólica.

REFERÊNCIAS

A INDÚSTRIA DO ENTRETENIMENTO QUE CATIVA O MUNDO. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/conheca_pais/eua/contexto_cultura.html>. Acessado em: 03/03/2014.

A PRIMEIRA TRANSMISSÃO DE TV NO BRASIL. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/bemvindo-sequeira/2012/06/04/62-anos-da-tv-tupi-a-primeira-tv-do-brasil/>>. Acessado em: 21/06/2014.

ARAUJO, Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas. **Outras notícias virão logo mais: A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo.** 178 fls. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

AS REDES DE TV. Disponível em: <<http://donosdamidia.com.br>>, acessado em 03 maio de 2014.

AS REDES DE TV. Disponível em: <<http://donosdamidia.com.br/redes>>. Acessado em: 20/04/2014.

AUDIÊNCIA COMPULSIVA DE SÉRIES CRIA ETIQUETA VIRTUAL. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435841-audiencia-compulsiva-de-series-cria-etiqueta-virtual.shtml>>. Acessado em: 06/04/2014.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Televisão Brasileira: Uma (Re)Visão.** Revista de História e Estudos Culturais: Fênix. V. 4, 2007

BLANCO, Gisele. **A psicopata das lendas.** Superinteressante. São Paulo: Abril. 2010.

BRASIL, Lei nº 12.485, 2011.

BRASIL, Lei nº 12.965, 2014.

BRASIL, lei nº4.117, 1962.

CALAZANS, Ricardo. **Números de 'Lost' vão muito além dos misteriosos 4, 8, 15, 16, 23 e 42.** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/numeros-de-lost-vaomuito-alem-dos-misteriosos-4-8-15-16-23-42-3004793>>, acessado em 30/03/2014.

Disponível em: <http://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2012-121223/>. Acessado em: 03/07/2014.

DUARTE, E. B. (Org.) ; JOST, François (Org.) . **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Reflexões: os sentidos sociais da programação.** In: XXIII COMPÓS, 2014, Belém. Anais do XXIII Encontro da Associação brasileira dos programas de pós-graduação em comunicação. Belém: COMPÓS, 2013.

ECO, Umberto. La estrategia de la ilusión – TV: La Transparencia Perdida.

FILHO, Plínio Martins. Direitos autorais na internet. Brasília.1998.

FIM DO MEGAUPLOAD DEIXA MILHÕES DE 'ÓRFÃOS' NA WEB. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/retrospectiva/noticias/0,,OI6403369-EI12488,00-Fim+do+Megaupload+deixa+milhoes+de+orfaos+na+web.html>>. Acessado em 02/09/2013.

'GAME OF THRONES' É A SÉRIE MAIS PIRATEADA NA WEB EM 2013, SEGUIDA POR 'BREAKING BAD'. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1390702-game-of-thrones-e-a-serie-mais-pirateada-na-web-em-2013-seguida-por-breaking-bad.shtml>>. Acessado em: 27/12/2013

GAME OF THRONES MOST PIRATED TV-SHOW OF 2012

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero.** Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia – Televisão, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, janeiro/abril 2011.

GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSA. **Televisão.** São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 2005.

GUTMANN, J. F. . **Gênero como categoria analítica da TV: rastreando olhares dos estudos culturais.** In: Lia Seixas; Najara Ferrari Pinheiro. (Org.). Gêneros: uma diálogo entre a Comunicação e a Linguística. 1ed.Florianópolis: Insular, 2013, v. 1, p. 219-240.

_____. **Formas do telejornal: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva.** 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5969>> Acesso em: 03 nov. 2013.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

IBGE: PELA 1ª VEZ, DOMICÍLIOS BRASILEIROS TÊM MAIS TV E GELADEIRA DO QUE RÁDIO. <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>>. Acessado em: 21/06/2014.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do século XX. Salvador: Edufba. 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François (Org.) . **Do que as séries americanas são sintoma?.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Compreender a televisão.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010.

_____. **Seis Lições sobre televisão.** Porto Alegre: Editora Sulina. 2004.

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo: Senac. 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2009. 6ª edição.

_____. **Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MITTELL, Jason. **Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea.** São Paulo: USP, 2012.

_____. **Genre and Television.** From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London: Routledge, 2004.

MOTTER, M. L. ; MUNGIOLI, M. C. P. . **Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade.** Revista USP, v. n. 76, p. 157-166, 2008.

NEWCOMB, Horace. Narrative and Genre. In: DOWNING et all. The SAGE Handbook of Media Studies. 2004. SAGE Publications, p. 413-428.

NUNES, Juliana César; REIS, Maria Celva Bispo. **Analista de Classificação Indicativa: desafios e perspectivas.** In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara. Classificação Indicativa no Brasil,

O MUNDO SE RENDE ÀS SÉRIES DE TV AMERICANAS, NEM SEMPRE DE FORMA LEGAL. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/tv/o-mundo-se-rende-as-series-de-tv-americanas-nem-sempre-de-forma-legal,730aa160fcf31410VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html>>. Acessado em 12/03/2014.

POLÍTICA DE SPOILERS. Disponível em: <<http://www.thewalkingdead.com.br/politica-de-spoilers/>>. Acessado em, 13/10/2013.

PRODUTORA DE THE WALKING DEAD CRITICA CRIADOR DE BREAKING BAD POR DEFENDER A PIRATARIA. Disponível em <<http://www.thewalkingdead.com.br/produtora-de-the-walking-dead-critica-criador-de-breaking-bad/>>. Acessado em 02/03/2014.

ROMÃO, José Eduardo; CANELA, Guilherme; ALARCON, Anderson. Manual da Nova Classificação Indicativa. Brasília: Ministério da Justiça. 2006.

ROSINI, Veneza V. Mayora. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção).** In: GOMES, Itania Maria Mota; JUNIOR, Jeder Janotti. Comunicação e Estudos Culturais. Salvador: Edufba. 2012.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.** In: XXII COMPÓS, 2013, Salvador. Anais do XXII Encontro da Associação brasileira dos programas de pós-graduação em comunicação. Salvador: COMPÓS, 2013.

_____. **Origem do drama seriado contemporâneo.** In: XXIII COMPÓS, 2014, Belém. Anais do XXIII Encontro da Associação brasileira dos programas de pós-graduação em comunicação. Belém: COMPÓS, 2013.

SOARES, T. ; MANGABEIRA, A. . **Alice Através...: Televisão, Redes Sociais e Performances num Produto Televisivo Expandido.** Contemporanea (UFBA. Online), v. 10, p. 272-288, 2012.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus Editorial. 2004.

SUIÇA, CONVENÇÃO DE BERNA, 1896.

SZKLARZ, Eduardo. **Lost, o passado da TV e o futuro da diversão**. Superinteressante. São Paulo: Abril. 2010

TOP 10 MOST PIRATED TV-SHOWS OF 2011. Disponível em: <http://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2011-111216/>. Acessado em: 03/07/2014.

TV ABERTA TEM 62% DOS BRASILEIROS; 1% NÃO GOSTA DE TELEVISÃO. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2014/04/15/tv-aberta-tem-62-dos-brasileiros-1-nao-gosta-de-televisao-531265.asp>>. Acessado em: 15/04/2014.

TV NA TABA. Disponível em: <<http://decadade50.blogspot.com.br/2006/08/tv-na-taba.html>>. Acessado em: 21/06/2014.

UNDERSTANDING THE TV RATINGS. Disponível em: <http://www.tvguidelines.org/ratings.htm>. Acessado em 20/08/2013.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. London; New York: Routledge, [1974] 2008.

ZERO-TV. Disponível em: <http://whatis.techtarget.com/definition/Zero-TV>. Acessado em: 21/06/2013.