

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Daiana Maria Veiga Sigiliano

LITERACIA MIDIÁTICA: a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de *Euphoria*

**Juiz de Fora
2024**

Daiana Maria Veiga Sigiliano

LITERACIA MIDIÁTICA: a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de *Euphoria*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges

**Juiz de Fora
2024**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Maria Veiga Sigiliano, Daiana .

LITERACIA MIDIÁTICA : a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de Euphoria / Daiana Maria Veiga Sigiliano. -- 2024.

482 p.

Orientadora: Gabriela Borges Martins Caravela

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Complexidade Narrativa. 2. Social TV. 3. Literacia Midiática. 4. Twitter. 5. Euphoria . I. Borges Martins Caravela , Gabriela , orient. II. Título.

Daiana Maria Veiga Sigiliano

LITERACIA MIDIÁTICA: a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de *Euphoria*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Aprovada em 30 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Junior

Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (USP)

Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral (UNIP)

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini (UFJF)

Juiz de Fora 30/04/2024



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Borges Martins Caravela, Professor(a)**, em 30/04/2024, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daiana Maria Veiga Sigiliano, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 30/04/2024, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIA IMMACOLATA VASSALLO DE LOPES, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana da Rosa Amaral, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renato Luiz Pucci Junior, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 20:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uff (www2.uff.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1792883** e o código CRC **24AFB016**.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Gabriela, por ser um exemplo de ética, generosidade e dedicação. Foi um privilégio estar sob a sua orientação durante 9 anos, o que eu aprendi com você vai muito além dessa tese e vou carregar comigo para sempre. Qualquer agradecimento feito aqui é ínfimo perto da sua importância na minha trajetória e do quanto eu te admiro.

Essa tese é a soma de todas as oportunidades que eu tive no *Observatório da Qualidade no Audiovisual*. O *Observatório* foi (e vai continuar sendo!) fundamental para a minha formação. Como não posso citar todos colegas que tanto me ensinaram - para não tornar essa tese ainda mais extensa - agradeço em especial aos alunos da graduação que integraram e integram o *Observatório* pela parceria, confiança e aprendizado.

Ao professor Renato Pucci Jr. pela inspiração, incentivo e generosidade.

Aos amigos que eu fiz durante esse percurso de pesquisa no *Observatório* e no PPGCom/UFJF. Em especial ao Vinícius Guida por ser o melhor *doppelgänger* que eu poderia ter, obrigada por compartilhar comigo o mau humor, a ironia e a moralidade cinza. À Hsu Ya Ya pela gentileza e por cuidar tão bem das pessoas, dos gatos e do *Observatório*.

Aos professores Christian Pelegrini, Sonia Virginia Moreira e Francisco Pimenta por contribuírem em momentos tão importantes dessa pesquisa. À professora Letícia Torres Americano pela acolhida carinhosa na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Às professoras Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Adriana Amaral por participarem da banca de avaliação da tese.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação pelo ensino público, de qualidade e inclusivo.

Aos meus pais, minha irmã Daniela, meu irmão Danilo e minha prima Laura pelo amor e por me proporcionarem todo o suporte imaginável.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES - Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”, em razão da Portaria nº 206 da CAPES, publicada em 04 de Setembro de 2018, e das regras indicadas nos Termos de Compromisso para concessão de Bolsas.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio Fapemig - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”, em razão da Portaria nº 206 da CAPES, publicada em 04 de Setembro de 2018, e das regras indicadas nos Termos de Compromisso para concessão de Bolsas.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar se, e de que modo as características de séries complexas estimulam a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes. Busca identificar os elementos estilísticos e narrativos e as ações transmídia que mobilizam as habilidades críticas do público, e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*. A complexidade narrativa, conceito cunhado por Mittell (2012; 2015), engendra novos contextos narrativos, estilísticos e de engajamento. A fruição narratológica, o deslocamento temporal, os personagens tridimensionais e o uso da metalinguagem e da ironia exigem a leitura atenta do público no entendimento destes universos ficcionais. Por outro lado, a social TV, ao reforçar o laço social e ressignificar a experiência compartilhada, possibilita diversas apropriações e amplificações do *watercooler*, contribuindo para a expansão destes universos. Os comentários publicados no Twitter de maneira síncrona à exibição da grade de programação formam comunidades momentâneas norteadas pela arquitetura informacional da rede social, reunindo diversos telespectadores interagentes. Neste sentido, a literacia midiática se materializa por meio de dois eixos: o da produção, a partir dos estudos sobre a complexidade narrativa, que refletem sobre a leitura ativa e os processos cognitivos, e o do consumo, nos estudos da *social TV*, voltados para a conversação em rede e a produção de conteúdos multimodais no *backchannel*. Para alcançar o objetivo analisamos o universo ficcional e o *backchannel* da segunda temporada da série *Euphoria* (HBO, 2019 – atual). A investigação foi norteadas por duas articulações principais. Inicialmente, analisamos o estilo televisivo (BUTLER, 2002; 2010), as teorias cognitivas da compreensão narrativa (MITTELL, 2015) e as ações transmídia (JENKINS *et al.* 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017), discutindo os aspectos da história que estimulam a análise atenta e crítica do público. A segunda articulação é focada nas impressões dos telespectadores interagentes no *backchannel*. A partir da codificação dos contextos conversacionais, discutimos os desdobramentos narrativos da série comentados, ampliados e ressignificados no Twitter. Por fim, elaboramos chaves de leitura referentes ao universo ficcional e ao *backchannel* para analisar a forma como *Euphoria* estimula o desenvolvimento da literacia midiática e como essas habilidades estão em operação na conversação em rede dos telespectadores interagentes. Concluímos que, ao longo dos episódios, algumas regras do universo ficcional são alteradas, propiciando novas camadas interpretativas. Cabendo ao telespectador interagente compreender determinada recorrência, o modo como ela integra a produção de sentido da trama e, por fim, identificar e interpretar suas variações. As lacunas informacionais que integram a segunda temporada se configuram de diversas formas, tais como na composição imagética, no deslocamento temporal e na multiplicidade narrativa. No *backchannel*, a partir das características da arquitetura informacional do Twitter o público elabora uma espécie de guia narrativo na *timelime*, analisando os recursos da complexidade narrativa, completando e ampliando pontos da história que foram propositalmente omitidos. Portanto, a aplicação da proposta teórico-metodológica ressalta o contínuo processo de construção de repertório midiático sobre as características de *Euphoria* e, posteriormente, a inserção desses elementos em novas estruturas, acionando diversos processos cognitivos do público no entendimento da trama.

Palavras-Chave: Complexidade Narrativa. *Social TV*. Literacia Midiática. Twitter. *Euphoria*

ABSTRACT

This research aims to investigate how the characteristics of complex TV stimulate the critical understanding and creative production of interacting viewers. Which stylistic, narrative elements, and transmedia actions mobilize the audience's critical skills, and how they resonate, expand, and creatively reinterpret the plot in social TV. Complex TV, a concept coined by Mittell (2012; 2015), engenders new narrative, stylistic, and engagement contexts. Narrative enjoyment, temporal displacement, three-dimensional characters, and the use of metalinguistic and irony require the audience's careful reading to understand these fictional universes. By reinforcing social bonds and redefining shared experiences, social TV enables various appropriations and amplifications of the watercooler, contributing to the sustainability of contemporary fictional narratives. Comments posted on Twitter synchronously with the programming grid form momentary communities guided by the social network's informational architecture, bringing together various interacting viewers. In this sense, media literacy materializes through two axes: production, based on studies of complex TV, reflecting on active reading and cognitive processes, and consumption, in social TV studies, focused on network conversation and the production of multimodal content in the backchannel. To achieve the objective, we adopted the fictional universe and the backchannel of the second season of *Euphoria* (HBO, 2019 – present) as a sample. The investigation was guided by two main articulations. Initially, we analyzed television style (BUTLER, 2002; 2010), cognitive theories of narrative comprehension (MITTELL, 2015), and transmedia strategies (JENKINS et al. 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017), discussing aspects of the story that stimulate the audience's careful and critical analysis. The second articulation focuses on the impressions of interacting viewers in the backchannel. Based on the coding of conversational contexts, we discussed the narrative developments of the series commented on, expanded, and reinterpreted on Twitter. Finally, we developed reading keys related to the fictional universe and the backchannel to analyze how *Euphoria* stimulates the development of media literacy and how these skills operate in the network conversation of interacting viewers. We conclude that throughout the episodes, some rules of the fictional universe are altered, providing new interpretive layers. It is up to the interacting viewer to understand the recurrence, how it integrates the meaning-making of the plot, and finally identify and interpret its variations. Informational gaps, in addition to integrating the second season, take various forms, such as in imagery composition, temporal displacement, and narrative multiplicity. In the backchannel, based on the characteristics of Twitter's informational architecture, the audience develops a kind of narrative guide on the timeline, analyzing the resources of complex TV, completing, and expanding points of the story that were intentionally omitted. The application of the theoretical-methodological proposal highlights the continuous process of building media repertoire about the characteristics of *Euphoria* and, subsequently, the insertion of these elements into new structures, activating various cognitive processes of the audience in understanding the plot.

Keywords: Complex TV; *Social TV*. Media Literacy. Twitter. *Euphoria*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As mudanças de Dolores na terceira temporada de <i>Westworld</i> (HBO, 2016 – atual) subvertem as regras do piloto da série.	52
Figura 2 - Na imagem a esquerda vemos Elliot, como de fato a sequência aconteceu, na imagem a direita vemos Mr. Robot, como a materialização da alucinação do protagonista.	86
Figura 3 - A quebra da quarta parede também é feita pelo padre.	87
Figura 4 - <i>Thread</i> sobre a série <i>Watchmen</i> criada no Twitter.	91
Figura 5 - Os telespectadores interagentes repercutem os <i>easter eggs</i> de <i>Watchmen</i>	92
Figura 6 - Os telespectadores interagentes analisam coletivamente no grupo do WhatsApp o vídeo promocional da terceira temporada de <i>Westworld</i>	96
Figura 7 - Na esquerda vemos Elizabeth chutando a cabeça do oficial na parede, quatro anos após a exibição do episódio, na direita, a sequência é retomada. Para gerenciar a memória de longo prazo dos telespectadores os roteiristas de <i>The Americans</i> usam a composição imagética, focando rapidamente no reparo feito na parede danificada durante a luta da primeira temporada.	97
Figura 8 - A imagem destaca algumas formas de interação na segunda tela no âmbito da ficção seriada.	104
Figura 9 - No <i>tweet</i> o telespectador interagente explora recursos multimodais para destacar a complexidade narrativa da série da Apple +.	119
Figura 10 - O telespectador interagente correlaciona dois contextos distintos explorando recursos multimodais.	119
Figura 11 - Os telespectadores interagentes contrapõem o <i>tweet</i> da atriz Danielle Savre.	121
Figura 12 - O <i>tweet</i> informa a renovação da série <i>Succession</i>	123
Figura 13 - O <i>tweet</i> estimula o <i>appointment television</i> avisando os telespectadores que o episódio será exibido.	128
Figura 14 - O <i>tweet</i> reforça o laço social formado durante a exibição da trama.	128
Figura 15 - O <i>tweet</i> exemplifica a segunda característica recorrente das ações de <i>social TV</i>	129
Figura 16 - O <i>tweet</i> explora recursos multimodais para correlacionar arcos narrativos.	130
Figura 17 - O GIF destaca a sequência protagonizada por Shiv Roy.	131
Figura 18 - A ABC divulga, nas redes sociais e no canto da tela, a indexação da série que está no ar.	132
Figura 19 - A ação da HBO foi realizada em diversos país, no Twitter a HBO Brasil pede para os telespectadores interagentes curtirem a publicação para receberem o conteúdo.	135
Figura 20 - Ao todo foram criados 20 emojis na ação da HBO.	136
Figura 21 - Durante a exibição de <i>Bates Motel</i> o canal A&E exibia os <i>tweets</i> do <i>backchannel</i>	137
Figura 22 - Os atores de <i>Grey's Anatomy</i> promovem um bate papo com os telespectadores interagentes durante a exibição da série e Danielle Savre compartilha um conteúdo inédito do episódio de <i>Station 19</i>	139
Figura 23 - O <i>tweet</i> do <i>fsociety</i> direcionava os telespectadores interagentes para um site secreto do grupo, a Bailey tweeta durante o episódio da sétima temporada de <i>Grey's Anatomy</i>	140
Figura 24 - As estratégias de ampliação de um arco narrativo adotadas na terceira temporada de <i>Succession</i> são norteadas pela composição imagética da trama da HBO.	142
Figura 25 - O perfil de <i>The Flash</i> retweeta o <i>tweet</i> publicado pela página da série <i>Superman & Lois</i> , ambos são exibidos pela The CW e compartilham o mesmo universo ficcional.	144
Figura 26 - Neste modo de interação a resposta do público ao estímulo do canal se restringe a opções pré-definidas.	145

Figura 27 - No segundo modo de interação as ações não se limitam rigidamente a opções pré-estabelecidas.	146
Figura 28 - Na imagem à esquerda a série <i>The L Word: Generation Q</i> desenvolve uma ação em parceria com o Twitter TV, na imagem à direita o perfil do Dropbox repercute um arco narrativo de <i>Silicon Valley</i>	148
Figura 29 - A divulgação da notícia no perfil da CNN no Twitter foi feita durante a exibição de <i>My Struggle</i>	149
Figura 30 - Comunidade momentânea formada durante do quarto episódio da décima nona temporada de <i>Grey's Anatomy</i>	153
Figura 31 - Perfil fictício de Marcia Roy (Hiam Abbass), da série <i>Succession</i>	155
Figura 32 - O primeiro <i>tweet</i> , que integra a comunidade momentânea, se desdobra para a teia colaborativa a partir da discussão do arco narrativo envolvendo Daemon e Otto.	157
Figura 33 - Propaganda da HBO, veiculada em 1972.	163
Figura 34 - Captura de tela da versão de agosto de 2000 do site de <i>Sex and the City</i>	181
Figura 35 - Ao participar do <i>tour</i> pela cidade os telespectadores compartilhavam suas fotos na comunidade do site da série.	182
Figura 36 - Mapa dos arcos narrativos de <i>The Legend of Tennessee Moltisanti</i> , o oitavo episódio da primeira temporada de <i>The Sopranos</i>	185
Figura 37 - A cena final de <i>The Sopranos</i> é composta por lacunas informacionais.	187
Figura 38 - Site fictício do personagem Jeffrey Wernick.	188
Figura 39 Mapa das ações transmídia que foram desenvolvidas pela HBO durante a exibição de <i>True Blood</i>	193
Figura 40 - Os <i>tweets</i> destacam três desdobramentos da informação do episódio piloto.	201
Figura 41 - A sequência inicial do piloto mistura diversas imagens: o nascimento e a infância de Rue, figuras da cultura pop como Britney Spears e o atentado terrorista contra as torres gêmeas em 11/09, nos Estados Unidos.	202
Figura 42 - As três principais recorrências na fotografia de <i>Euphoria</i> são apresentadas no episódio piloto da série.	204
Figura 43 - A fotografia de <i>Euphoria</i> é antecipada na logo da série, que apresenta os mesmos tons explorados nas sequências que se passam em internas noturnos.	205
Figura 44 - Algumas recorrências na angulação, no foco e nos movimentos de câmera são apresentadas no episódio piloto da série.	206
Figura 45 - A primeira aparição do casaco vinho é durante a sequência do nascimento de Rue, Robert Bennet (Bruce Wexler) usa a peça na maternidade, ainda no episódio piloto vemos Rue usando o mesmo casaco após sair da reabilitação. Na <i>season finale</i> a pista deixada no episódio de abertura é explicada, contribuindo para simbologia da cena final, que abrange desde as camadas interpretativas da relação da protagonista com o pai, ou seja, o porquê ela está usando o casaco até a composição visual da sequência, que é pautada pela cor vinho.	208
Figura 46 - Os telespectadores interagentes repercutem o <i>easter egg</i> de <i>Euphoria</i>	209
Figura 47 - No episódio <i>Stuntin' Like My Daddy</i> temos a abertura com o <i>flashback</i> que aprofunda a infância e a pré-adolescência de Nate Jacobs, narrada por Rue, a inserção da logo da série, e o salto para o presente, com Rue na escola.	210
Figura 48 - O modo como Jules se veste vai ao encontro da necessidade da jovem em afirmar a sua feminilidade.	215
Figura 49 - O episódio <i>Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob</i> reforça as mudanças gradativas na personagem Jules, observamos reações dos desdobramentos narrativos no comportamento e na identidade visual da jovem.	217
Figura 50 - Lançado em março de 2019, o site de <i>Euphoria</i> explora a estética da série.	224
Figura 51 - O serviço de linha de suporte é explicado no site da série.	225
Figura 52- Conteúdos disponibilizados na seção <i>Unfiltered</i>	226

Figura 53 - O vídeo <i>euphoria rotating room scene breakdown - behind the scenes of season 1 episode 1 HBO</i> detalha como a cena de Rue foi gravada	227
Figura 54 - O <i>Zine</i> foi disponibilizado durante o hiato entre a primeira temporada e a exibição dos episódios especiais	228
Figura 55 - As ações realizadas durante o período de hiato também reforçavam causas sociais e políticas	229
Figura 56 - <i>Live</i> do produtor e compositor <i>Labrinth</i> transmitida pelo YouTube	230
Figura 57 - Mapeamento dos fios narrativos de <i>Euphoria</i> na interface no <i>Atlas.ti</i>	238
Figura 58 - Sistematização dos perfis em redes sociais e plataformas gerenciados pela HBO e HBO Brasil que foram monitorados	239
Figura 59 - No Twitter foram monitorados cinco perfis, são eles HBO Brasil, HBO Max Brasil, HBO, HBO Max e <i>Euphoria</i>	240
Figura 60 - No YouTube foram monitorados cinco canais, são eles HBO Brasil, HBO Max Brasil, HBO, HBO Max e <i>Euphoria</i>	240
Figura 61 - No Facebook foram monitorados três perfis, são eles HBO Brasil, HBO Max Brasil e HBO	241
Figura 62 - No Instagram foram monitorados cinco perfis, são eles HBO Brasil, HBO Max Brasil, HBO, HBO Max e <i>Euphoria</i>	241
Figura 63 - No TikTok foram monitorados quatro perfis, são eles HBO Brasil, HBO Max Brasil, HBO e HBO Max	242
Figura 64 - No portal da HBO Brasil e da HBO foram monitoradas duas páginas referentes a série	242
Figura 65 - No Spotify o perfil da HBO Brasil foi monitorado	243
Figura 66 - Registros do projeto referente ao monitoramento do <i>backchannel</i> do <i>Euphoria</i>	247
Figura 67 - Datas de lançamento dos vídeos promocionais e realização dos pré-testes	250
Figura 68 - Estrutura base do mapa mental	257
Figura 69 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>Trying to Get to Heaven Before They Close the Door</i>	258
Figura 70 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>Out of Touch</i>	259
Figura 71 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>Ruminations: Big and Little Bullys</i>	260
Figura 72 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>You Who Cannot See, Think of Those Who Can</i>	262
Figura 73 - Os <i>tweets</i> repercutem a moralidade ambígua dos personagens e as lacunas informacionais do arco narrativo de Cal	264
Figura 74 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>Stand Still Like the Hummingbird</i>	265
Figura 75 - Os memes ironizam a fuga de Rue e a recorrência da nudez gráfica nas sequências de abertura de <i>Euphoria</i>	267
Figura 76 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>A Thousand Little Trees of Blood</i>	268
Figura 77 - A partir da lacuna informacional das sequências os telespectadores interagentes repercutem a ponte visual e o simbolismo dos <i>frames</i>	270
Figura 78 - Os memes faziam referência ao <i>Super Bowl LVI</i> e ressignificavam imagens da série	271
Figura 79 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>The Theater and Its Double</i>	272
Figura 80 - O meme com as reações de Nate viralizou no Twitter, indo além do <i>backchannel</i> da série. O público também ressaltou a correlação entre as cenas de Maddy e Cassie, além da influência do gênero do terror nas sequências finais do episódio	274
Figura 81 - O público repercute a sequência onírica protagonizada por Nate	275
Figura 82 - Mapa mental do <i>backchannel</i> de <i>All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name</i>	276

Figura 83 - Os telespectadores interagentes correlacionam a briga de Maddy e Cassie, interligando o início e o final da temporada, os <i>tweets</i> também repercutem o nervosismo em torno da <i>season finale</i>	277
Figura 84 - No <i>backchannel</i> o público ironiza a violência presente na sequência de abertura e critica a cena protagonizada por Elliot.....	278
Figura 85 -- Os <i>tweets</i> ressaltam a expectativa do público no <i>pré show</i> e do protocolo de assistência	287
Figura 86 - Os <i>tweets</i> comprovação do <i>appointment television</i> a partir da estética de <i>Euphoria</i> e reclamam da instabilidade da HBO Max	288
Figura 87 -- Ainda no pré show da segunda temporada os telespectadores interagentes retomam os arcos em aberto nos episódios e ironizam os aspectos narrativos recorrentes no universo ficcional	289
Figura 88 - Os memes publicados no <i>backchannel</i> partiam do repertório midiático das redes sociais, explorando imagens já populares no Twitter, e do universo ficcional da série, ressignificando as cenas da atração ao inseri-las em um novo contexto interpretativo.....	290
Figura 89 -- O uso de imagens também for recorrente na discussão e análise sobre o universo ficcional de <i>Euphoria</i>	291
Figura 90 -- Os telespectadores interagentes exploraram diferentes funções na arquitetura informacional do Twitter	292
Figura 91 - Frames do primeiro fio norteador de <i>Trying to get to heaven before they close the door</i>	295
Figura 92 - <i>Trying to get to heaven before they close the door</i> mostra o passado de Fezco ..	296
Figura 93 - Os telespectadores interagentes repercutem a estrutura do episódio e comentam sobre a expectativa em torno da cena que integravam os vídeos promocionais da série.....	297
Figura 94 - A sequência de Rue e Jules explora a nova abordagem estética da série	299
Figura 95 - Frames do segundo fio norteador de <i>Trying to get to heaven before they close the door</i>	300
Figura 96 - A teia colaborativa se desdobramento durante a exibição da briga entre Fezco e Nate, os telespectadores interagentes avalizaram as causas e consequências do <i>plot</i>	302
Figura 97 - O fio norteador dá continuidade aos acontecimentos do episódio estreia da segunda temporada.....	305
Figura 98 -- Os <i>tweets</i> ironizam o uso de sequências gráficas de sexo, discutem sobre a mudança na estrutura narrativa de <i>Euphoria</i> , analisam a composição imagética e estabelecem paralelos entre a estética de Sam Levinson e Wes Anderson	306
Figura 99 -- Segundo fio norteador de <i>Out of touch</i>	308
Figura 100 -- O enquadramento e a movimentação dos personagens reforçam o clima de tensão da cena	309
Figura 101 - Os telespectadores interagentes repercutem a quebra de expectativa da trama e o modo como o arco narrativo de Cal foi prolongado	310
Figura 102 - Frames do primeiro fio norteador analisado em <i>Ruminations: big and little bulllys</i>	313
Figura 103 - A quebra de expectativa da sequência do banheiro abrangeu diversos contextos conversacionais, ressaltando pontos como, por exemplo, a leitura polissêmica e a falta de entendimento do público.....	314
Figura 104- Os <i>tweets</i> ampliam e aprofundam a intertextualidade de <i>Oklahoma</i>	315
Figura 105 - A posição de Rue e Ali nas escadas do Narcóticos Anônimos serve de metáfora para a discussão dos personagens	317
Figura 106 - A escada apresenta uma simbologia importante na trama, durante o diálogo os personagens ocupam o meio dela, porém ao decidir levar adiante a discussão, Rue cruza a escada, representando a ruptura da relação de cumplicidade com Ali. As direções também são	

pautadas por significados, o caminho percorrido por Rue é escuro, já o de Ali tem um feixe de luz, marcando a relação dos personagens com o vício	318
Figura 107 - O meme chama a atenção para a reação dos telespectadores interagentes durante a exibição da discussão entre Rue e Ali.....	319
Figura 108 - Os motivos e projeções da discussão entre Rue e Ali foram repercutidos pelos telespectadores no <i>backchannel</i> , formando uma teia colaborativa.....	320
Figura 109 - O plano aberto de Rue na cama integra as regras do universo ficcional de <i>Euphoria</i>	323
Figura 110 - A sequência é norteadora por diversas intertextualidades.....	324
Figura 111 - Os telespectadores identificam a intertextualidade na sequência de abertura de <i>Euphoria</i> e correlacionam, a partir de recursos multimodais, o original e a reprodução na trama da HBO	326
Figura 112 - Os telespectadores analisam o simbolismo das referências intertextuais	327
Figura 113 -A sequência vai ao encontro do pôster da temporada	329
Figura 114 -A alteração na fotografia de <i>Euphoria</i> , principalmente nas sequências de Rue reforçam a tridimensionalidade da personagem	330
Figura 115 -Os elementos da complexidade narrativa não foram compreendidos por parte dos telespectadores interagentes.....	331
Figura 116 - Os telespectadores interagentes repercutem a participação de Labrinth e reconhecem o pôster da segunda temporada no <i>frame</i> final da sequência	332
Figura 117 - A cena ressalta o contraste entre a luz e a sombra, simbolizando os caminhos e escolhas de Rue.....	335
Figura 118 - Jules e Rue discutem na sequência de abertura do episódio	336
Figura 119 - A composição imagética reforça a oposição entre Rue e Jules.....	337
Figura 120 - O público repercute as camadas interpretativas de briga entre Rue e Jules.....	338
Figura 121 -A ponte narrativa entre o terceiro e o quinto episódio da segunda temporada é indicada para os telespectadores interagentes, Lexie apenas observa a situação de Rue e está sempre afastada dos outros personagens em cena	340
Figura 122 - Frames do segundo fio norteador de <i>Stand still like the hummingbird</i>	342
Figura 123 -O público identifica a ativação da memória e ressignifica o universo ficcional de <i>Euphoria</i>	343
Figura 124 - Na sequência Rue não consegue realizar uma tarefa simples	346
Figura 125 - A granulosidade da composição imagética é pautada pela intertextualidade, o simbolismo da figura de Malcolm X para o contexto da sequência	348
Figura 126 - O segundo fio norteador está inter-relacionado com o primeiro.....	349
Figura 127 - Os telespectadores repercutem a arco narrativo envolvendo a dependência química de Rue e analisam a composição imagética.....	351
Figura 128 - Os <i>tweets</i> identificam o recurso da ativação da memória e analisam as camadas interpretativas da ponta narrativa.....	352
Figura 129 - A transição da cena ressalta as duas versões de Cassie	355
Figura 130 - A recorrência do espelho serve de metáfora não para a metalinguagem do episódio, mas para os temas norteadores de <i>Euphoria</i>	356
Figura 131 - O público repercute as versões “fictícias” dos personagens	357
Figura 132 - Os recursos relacionados as lacunas informacionais e a ativação da memória, ambas da teoria cognitiva da compreensão narrativa de Mittell (2015), integram o segundo fio norteador analisado em <i>The Theater and Its Double</i>	359
Figura 133 - Frames do segundo fio norteador analisado.....	360
Figura 134 -Trechos do programa original de Rob Ross formam ressignificados no <i>backchannel</i> para ironizar a exposição dos personagens na peça de Lexie, os telespectadores	

interagentes também repercutiram a conexão entre <i>The Theater and Its Double</i> e <i>The Next Episode</i>	361
Figura 135 - Os telespectadores interagentes repercutem as críticas sobre os deslocamentos temporais e arcos narrativos seriados	361
Figura 136 - O fio norteador explora dois pontos recorrentes na trama da HBO, são eles: a fotografia pautada por um ponto de luz, característica da segunda temporada, e a composição imagética do corredor	364
Figura 137 - Frames do primeiro fio norteador analisado no último episódio da temporada.....	366
Figura 138 - Os telespectadores interagentes correlacionam a <i>season première</i> e a <i>season finale</i> a partir de vários contextos	367
Figura 139 - A partir da leitura atenta das regras do universo ficcional os telespectadores interagentes identificaram que o frame da cena da morte de Ash tinha sido antecipada no episódio de estreia da temporada	368
Figura 140 - O público critica a decisão criativa de Sam Levinson	369
Figura 141 - O meme ironiza a teoria de que Ash teria sobrevivido	369
Figura 142 - No final do segundo fio norteador a narração de Rue é alterada	371
Figura 143 - Os telespectadores interagentes identificam a ponte visual entre as sequências.....	373
Figura 144 - Os memes partem de capturas de tela da trama, ressignificando o sentido original das imagens.....	374
Figura 145 - A mudança na regra do universo ficcional estimulou a elaboração de teorias, entretanto parte do público não conseguiu associar a alteração com os arcos narrativos.....	375
Figura 146 - No <i>backchannel</i> foram compartilhadas teorias e projeções	376
Figura 147 - Mapa mental dos perfis e sites monitorados durante a segunda temporada de <i>Euphoria</i>	377
Figura 148 - Frames da segunda temporada de <i>Euphoria</i> que foram divulgados no primeiro teaser	379
Figura 149 - A ação realizada durante a CCXP 21 foi direcionada ao público brasileiro	381
Figura 150 - Os perfis gerenciados pela HBO Brasil apresentam uma linguagem em primeira pessoa.....	385
Figura 151 - Alguns <i>tweets</i> das contas gerenciadas pela HBO e HBO Brasil se limitaram apenas a linguagem textual	386
Figura 152 - A traição de Cassie e Nate é desdobrada na <i>social TV</i> a partir de outros pontos da trama	387
Figura 153 - As imagens reforçam os arcos narrativos e estimulam a participação do público	388
Figura 154 - A adoção dos <i>GIFs</i> foi norteadora pelos <i>quotes</i> e pela ação de suporte psicológico lançada pela HBO em 2019	390
Figura 155 - A sequência de Cassie é representada pela HBO Brasil a partir de emojis, do lado direito a captura de tela da cena que o perfil da emissora faz alusão	391
Figura 156 - A conta @HBO_Brasil compartilha o <i>tweet</i> em que uma telespectadora interagente reproduz a maquiagem usada por Maddy na série e repercute a publicação de um vídeo da atriz Barbie Ferreira falando português.....	393
Figura 157 -- Os comentários do público sobre a cena de <i>Stand Still Like the Hummingbird</i> são integrados ao material promocional da série	394
Figura 158 - O ator Angus Cloud, que interpreta o traficante Fezco, compartilhou vários conteúdos em seu perfil no Twitter, estimulando não só o <i>backchannel</i> , mas propiciando a elaboração de teorias em torno do arco narrativo do personagem.....	395
Figura 159 - Avisos publicados por Zendaya no Twitter, as postagens da atriz também eram incorporadas aos conteúdos da HBO	396
Figura 160 - Os <i>tweets</i> ajudam na compreensão da complexidade narrativa de <i>Euphoria</i>	397

Figura 161 - No <i>tweet</i> a esquerda a HBO Brasil Max aprofunda o perfil dos personagens da série a partir do catálogo da plataforma, no <i>tweet</i> a direita a conta estadunidense do canal inter-relaciona o arco narrativo envolvendo a referência intertextual de Bob Ross	398
Figura 162 - Nas ações da segunda temporada de <i>Euphoria</i> foram observadas as duas variações da categoria pautada pela interação do público	399
Figura 163 - <i>Tweets</i> publicados por empresas durante a exibição da segunda temporada de <i>Euphoria</i>	400
Figura 164 - Além de serem norteados pela estética de segunda temporada, os vídeos ajudavam no processo de familiarização do público com a série e também aprofundavam os arcos narrativos	401
Figura 165 - Os contextos ligados ao <i>Big Brother Brasil 22</i> foram incorporados os <i>tweets</i> da HBO Brasil.....	402
Figura 166 - Do lado esquerdo o <i>tweet</i> correlaciona os universos ficcionais de <i>Euphoria</i> e <i>Game of Thrones</i> e do lado esquerdo o perfil da HBO Brasil compartilha com <i>thread</i> sobre astrologia.....	403
Figura 167 - A <i>playlist</i> de <i>Euphoria</i> era constantemente atualizada, os perfis gerenciados pela emissora também redirecionavam os telespectadores interagentes para os conteúdos <i>Euphoria: O Podcast</i> e <i>Enter Euphoria</i>	404
Figura 168 - A função enquete da ferramenta <i>Stories</i> foi usada nas ações dos perfis da HBO	406
Figura 169 - Os <i>Stories</i> eram direcionados para o Dia Nacional da Visibilidade Trans e exploravam o arco narrativo de Jules.....	407
Figura 170 - As imagens publicadas nas contas gerenciadas pela HBO no Instagram exploram um viés mais artístico, a ferramenta do álbum foi usada para reunir conteúdos que com contexto da trama foram apresentados ao público de maneira não linear	408
Figura 171 - A cena de Maddy, exibida no episódio <i>Stand Still Like the Hummingbird</i> , é reproduzida em uma animação publicada no perfil da HBO Max Brasil no TikTok. A partir do áudio do vídeo, os telespectadores interagentes criam novas versões da sequência	411
Figura 172 - O <i>vlog</i> acompanha o intérprete de Fezco durante uma aula de direção	411
Figura 173 - Sistematização dos principais vídeos que foram publicados por cada um dos canais monitorados.....	413
Figura 174 - Alguns vídeos disponibilizados pelo canal HBO Brasil durante a segunda temporada de <i>Euphoria</i>	414
Figura 175 - Os episódios de <i>euphoria unfiltered</i> e <i>Enter Euphoria</i> faz alusão a identidade visual das respectivas temporadas de <i>Euphoria</i>	415
Figura 176 - A mudança no <i>lettering</i> vai ao encontro da alteração na regra do universo ficcional da série	416
Figura 177 - A fotografia da nova temporada é detalhada em <i>euphoria enter euphoria – season 2 episode 1 hbo</i>	417
Figura 178 - Zendaya e Sam Levinson explicam a relação de co-dependência de Rue e Jules	418
Figura 179 - O <i>podcast</i> foi composto por oito episódios, um para cada episódio da segunda temporada.....	420
Figura 180 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da recorrência da narração de Rue	426
Figura 181 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da estrutura dos episódios da série	428
Figura 182 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da montagem dos episódios da série	429

Figura 183 - O primeiro, o segundo e o terceiro <i>tweet</i> exploram o protocolo de assistência a partir do compartilhamento dos preparativos em torno do <i>appointment television</i> . Já no quarto <i>tweet</i> o telespectador interagente publica uma montagem mimetizando elementos característicos do ritual de assistência	430
Figura 184 - Para divulgar o <i>#EuphoriaDay</i> o público compartilhava montagens com o objetivo da campanha. Nos contextos conversacionais codificados foram identificados milhares de imagens de aparelhos televisivos e de dispositivos móveis exibindo a série.....	431
Figura 185 - A <i>thread</i> publicada pelo telespectador interagente é introduzida a partir de uma imagem de capa que sistematiza o número e as imagens promocionais do episódio que está no ar	433
Figura 186 - O meme reproduz o frame uma cena para enfatizar pontos do texto.....	434
Figura 187 - Os telespectadores interagentes fazem montagens a partir do metatexto do programa, explorando novas produções de sentido	435
Figura 188 - Os memes populares no contexto da cultura digital foram adaptados para o universo ficcional de <i>Euphoria</i>	436
Figura 189 - As imagens são usadas para analisar do universo ficcional de <i>Euphoria</i>	437
Figura 190 - O gerenciamento da atenção está em operação na análise da composição imagética da série, em que os telespectadores interagentes focam nos detalhes das cenas....	439
Figura 191 - As referências intertextuais inseridas propositalmente na trama de <i>Euphoria</i> são repercutidas pelo público, que estabelece a correlação entre diferentes universos ficcionais	440
Figura 192 - O público correlaciona o arco narrativo de Cassie com referências externas a trama	441
Figura 193 - As pontes visuais e textuais são ressaltadas pelos telespectadores interagentes no <i>backchannel</i>	442
Figura 194 -A partir do arco narrativo de Rue os telespectadores interagentes refletem sobre a dependência química.....	444

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - No diagrama de Venn, o conjunto ‘Integração e Especificidade das Plataformas’ sistematiza, de modo geral, a abordagem das Ciências Exatas e o conjunto ‘Sociabilização, Conversação e Experiência compartilhada’ sistematiza os pontos centrais da abordagem das Ciências Humanas.....	103
Diagrama 2 - Estrutura base das ações de <i>social TV</i> adotadas pelos canais estadunidenses no engajamento das séries.....	126
Diagrama 3 - Taxonomia das categorias de ações de engajamento desenvolvidas pelos canais estadunidenses na <i>social TV</i>	134
Diagrama 4 - Sistematização das camadas estruturais a partir da <i>social TV</i>	150
Diagrama 5 - Sistematização das camadas estruturais de comunicação do Twitter.	151
Diagrama 6 - Sistematização das articulações adotadas na análise o objeto	233
Diagrama 7 - Sistematização das etapas do protocolo de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização de dados do <i>backchannel</i>	249
Diagrama 8 - Hierarquia das categorias adotadas na filtragem dos <i>tweets</i>	253
Diagrama 9 - Diagrama da proposta metodológica	279
Diagrama 10 – Sistematização dos elementos que compõem a dimensão assimilação.....	281
Diagrama 11 - Sitematização das chaves de leitura do universo ficcional	282
Diagrama 12 — Sitematização das chaves de leitura do <i>backchannel</i>	282
Diagrama 13 - Sistematização da análise de <i>Trying to get to heaven before they close the door</i>	293
Diagrama 14 - Sistematização da análise de <i>Out of Touch</i>	303
Diagrama 15 - Sistematização da análise de <i>Ruminations: big and little bullys</i>	311
Diagrama 16 - Sistematização da análise de <i>You Who Cannot See, Think of Those Who Can</i>	321
Diagrama 17 - Sistematização da análise de <i>Stand still like the hummingbird</i>	334
Diagrama 18 - Sistematização da análise de <i>A thousand little trees of blood</i>	345
Diagrama 19 - Sistematização da análise de <i>The theater and its double</i>	354
Diagrama 20 -Sistematização da análise de <i>All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name</i>	363
Diagrama 21 - Redes sociais e plataformas usadas nas ações transmídia da segunda temporada de <i>Euphoria</i>	382
Diagrama 22 - Sistematização as ações de engajamento de <i>social TV</i> em operação nas ações transmídia da segunda temporada de <i>Euphoria</i>	392
Diagrama 23 - Sistematização das chaves de leitura e suas respectivas dimensões.....	421
Diagrama 24 - Sistematização da dimensão assimilação no universo ficcional de <i>Euphoria</i>	422
Diagrama 25 - Sistematização da dimensão aplicação no universo ficcional de <i>Euphoria</i>	422

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Sistematização das temporadas e episódios de <i>Euphoria</i>	197
Tabela 2 - Os títulos dos episódios da primeira temporada - que em sua maioria fazem referência a músicas - os personagens que têm o seu passado aprofundado no prólogo e a respectiva data de exibição da atração	211
Tabela 3 - Número de tweets extraídos da API Streaming em cada um dos oito episódios da segunda temporada de <i>Euphoria</i>	252
Tabela 4 - Descrição dos parâmetros de filtragem das categorias	254
Tabela 5 - Contextos conversacionais identificados no <i>backchannel</i> da <i>Euphoria</i>	255
Tabela 6 -Tabela com episódios da segunda temporada e os respectivos personagens que tem o seu arco narrativo aprofundado.....	353
Tabela 7 - Contas monitoradas no Twitter.....	383
Tabela 8 - Contas monitoradas no Instagram	405
Tabela 9 - Contas monitoradas no Facebook.....	409
Tabela 10 - Contas monitoradas no TikTok	410
Tabela 11 -- Canais monitorados no YouTube	412
Tabela 12 - Episódios de <i>Enter Euphoria</i> lançados ao longo da segunda temporada	414
Tabela 13 - Sistematização dos conteúdos publicados nos sites oficiais de <i>Euphoria</i> nos Estados Unidos e no Brasil	418
Tabela 14 - Episódios da ação <i>Euphoria: O Podcast</i>	419

LISTA DE GRAPHOS

Grapho 1 - No mapa de rede social dos personagens de <i>Euphoria</i> os vértices representam os personagens regulares e recorrentes e as arestas entre eles se referem ao compartilhamento de arcos narrativos	196
--	-----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	21
2. A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA E OS PROCESSOS COGNITIVOS	32
2.1 ABORDAGENS SOBRE A NARRATIVA COMPLEXA NA LITERATURA E NO CINEMA.....	33
2.2 A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA	39
2.3 A COGNIÇÃO NOS ESTUDOS DAS NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS ESTADUNIDENSES CONTEMPORÂNEAS.....	61
2.3.1 A psicologia cognitiva e a modificabilidade cognitiva estrutural	61
2.4 AS INTERSEÇÕES ENTRE A COGNIÇÃO E A FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA: O ESTADO DA ARTE	70
2.5 A COGNIÇÃO E A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA	78
3. SOCIAL TV.....	99
3.2 POSSIBILIDADES DE PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NA SEGUNDA TELA	99
3.2.1 A segunda tela na ficção seriada estadunidense.....	104
3.2.2 Twitter: a plataforma central da Social TV	110
3.3 A <i>SOCIAL TV</i> COMO PARTE DO UNIVERSO FICCIONAL	125
3.3.1 Ações de engajamento: uma proposta de categorização	133
3.4 <i>SOCIAL TV</i> E O <i>BACKCHANNEL</i> NA FICÇÃO SERIADA ESTADUNIDENSE	149
4. A CONSTRUÇÃO DE UNIVERSOS FICCIONAIS DA HBO.....	159
4.1 O INÍCIO DA ‘FÓRMULA HBO’	162
4.2 <i>IT’S NOT TV IT’S HBO</i> E O FORTALECIMENTO DO SELO DE DISTINÇÃO NA <i>POST NETWORK TELEVISION</i>	169
4.3 A CONSTRUÇÃO DE UNIVERSOS DA HBO.....	175
5. EUPHORIA	195
5.1 AS REGRAS DO UNIVERSO FICCIONAL DE <i>EUPHORIA</i>	199
5.2 O UNIVERSO TRANSMÍDIA DE <i>EUPHORIA</i>	223
6. PERCURSO METODOLÓGICO E JUSTIFICATIVA DA AMOSTRA.....	232
6.1 ESTILO E NARRATIVA NA FICÇÃO SERIADA	233
6.2 PROTOCOLO DE ABORDAGEM DE MONITORAMENTO, EXTRAÇÃO, CODIFICAÇÃO E VISUALIZAÇÃO DOS DADOS DO <i>BACKCHANNEL</i>	243
6.3 PROPOSTA METODOLÓGICA DE ANÁLISE DA COMPLEXIDADE NARRATIVA E A LITERACIA MIDIÁTICA.....	279
7. ANÁLISE DA SEGUNDA TEMPORADA DE EUPHORIA	284
7.1 A COMPREENSÃO CRÍTICA E A PRODUÇÃO CRIATIVA NO UNIVERSO FICCIONAL DE <i>EUPHORIA</i>	286
7.1.1 Trying to get to heaven before they close the door	292
7.1.2 Out of Touch.....	302
7.1.3 Ruminations: big and little bullies	311
7.1.4 You Who Cannot See, Think of Those Who Can	321
7.1.5 Stand still like the hummingbird.....	333

7.1.6 A thousand little trees of blood	344
7.1.7 The theater and its double.....	352
7.1.8 All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name	362
7.2 AS AÇÕES DE TRANSMÍDIA DA SEGUNDA TEMPORADA DE <i>EUPHORIA</i>	376
7.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA E A LITERACIA MUDIÁTICA	420
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	446
9. REFERÊNCIAS.....	451

1. INTRODUÇÃO

Os estudos realizados a partir do final da década de 1990 no âmbito da ficção seriada televisiva estadunidense ressaltam o processo de complexificação das tramas. Segundo Johnson (2012), Jost (2016), Lotz (2007), Mungioli e Pelegrini (2013), Mittell (2015), Scolari (2011), Silva (2015) e Pucci Jr. (2016) os processos tecnológicos, criativos e mercadológicos propiciaram estes novos modos narrativos, estilísticos e de engajamento. As discussões sobre as características destes programas, que abrangem os canais abertos e pagos, convergem para três pontos centrais, são eles: a construção e a fruição dos arcos narrativos em diferentes amplitudes (JOHNSON, 2012; LOTZ, 2007; SILVA, 2015); a hibridização de gêneros e formatos (SCOLARI, 2011; JOST, 2016; PUCCI, 2016) e a criação de personagens dinâmicos e mutáveis (NELSON, 2006; REGIS *et al.*, 2008; PELEGRINI, 2019).

Desde a *Network Era*¹ as séries estadunidenses são estruturadas a partir dois modelos narrativos, o episódico, composto por arcos unitários que se articulam e se encerram em um mesmo episódio, e o seriado, formado por arcos transversais que se entrecem nos desdobramentos dos episódios e na formação das temporadas (LOTZ, 2007). Porém, o que se observa nas tramas contemporâneas é o entrelaçamento desses modelos narrativos. Como pontua Johnson (2012), a distinção entre a narrativa episódica e a seriada está ficando cada vez mais turva, as tramas têm explorado novas variações e interconexões entre os arcos.

As narrativas ficcionais seriadas contemporâneas também imbricam diferentes formatos e gêneros. Essa hibridização abarca não só recursos como o uso de alívios cômicos em séries dramáticas e vice versa, mas a mistura de estilos como a ficção e o documentário, com a adoção de narrador, do depoimento direto e da materialidade da câmera no centro da diegese (SILVA, 2015). Por fim, as discussões no âmbito da ficção seriada televisiva abordam a popularização de personagens que tem sua trajetória marcada pela ambiguidade. De acordo com Jost (2016), as séries são protagonizadas por sujeitos com identidades mutáveis que reagem ao ambiente no qual estão inseridos, se distanciando do arquétipo do herói. O autor também resalta que além da diversidade de representações (racial, social e de gênero), questões como a moralidade relativa e a inteligência maquiavélica passam a ser incorporadas nas tramas através da figura do anti-herói.

¹ A televisão comercial estadunidense é composta por três fases, são elas: *Network Era*, *Multi-Channel Transition* e *Post-Network Era* (LOTZ, 2007).

Entretanto a fruição das estruturas narrativas, a hibridização de gêneros e formatos, e a ambiguidade dos personagens ganham contornos ainda mais dinâmicos e densos na complexidade narrativa. Cunhado por Mittell (2015), este modelo narrativo “[...] demanda um processo ativo e atento de entendimento (do público) com o objetivo de decodificar tanto histórias complexas quanto os modelos de *storytelling* oferecidos pela televisão contemporânea” (MITTELL, 2012, p. 36). Apesar de ter se concretizado em *Twin Peaks* (1990-1991/2018, ABC/Showtime), a complexidade narrativa é um reflexo das produções realizadas no final da década de 1970 e início dos anos 1980, tais como *Dallas* (1978-1991, CBS) e *Hill Street Blues* (1981-1987, NBC). Porém, é importante ressaltar que mesmo com a difusão e a popularização deste modelo narrativo a grade de programação da TV estadunidense ainda é predominada pelas formas convencionais (MITTELL, 2015).

A complexidade narrativa também é caracterizada pelo efeito especial narrativo, o recurso é norteado por constantes clímax e reviravoltas na história, fazendo com que o telespectador tenha que reconsiderar tudo o que viu na trama até então (MITTELL, 2015). Outra característica são os recursos de *storytelling* que abrangem aspectos como, por exemplo, o uso de sequências fantasiosas, as alterações cronológicas e as múltiplas perspectivas. Porém, como explica Mittell (2015) todos os recursos são marcados pela ausência de setas chamativas. Nesse sentido, as cenas não apresentam cartazes narrativos dispostos convincentemente para ajudar o telespectador a compreender a história.

A cultura da convergência propicia modos de criação, participação, colaboração e distribuição que ajudam a sustentar a complexidade dos universos ficcionais² das narrativas seriadas estadunidenses (JOHNSON, 2012, JOST, 2016; MITTELL, 2015). Conforme ressalta Johnson (2012, p. 92), “Assim como os programas ficaram mais complexos, também os recursos para compreender essa complexidade se multiplicaram”. Cunhado³ por Jenkins (2008, p.138) a narrativa transmídia “[...] desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. Dessa forma, os

² A partir dos estudos de Jenkins (2009), Mittell (2015) e Boni (2017) o conceito de universo ficcional adotado nesta tese refere-se ao mundo imaginário criado por um autor, abrangendo não só elementos como personagens, ambientes e enredos, mas também todos os conteúdos multimídia desenvolvidos oficialmente (emissora, autor, produtores, etc) a partir deste mundo-base tais como vídeos, *podcasts*, *playlists*, etc. Deste modo, quando nos referimos ao universo ficcional estamos considerando a narrativa ficcional seriada televisiva e também os desdobramentos da história em outras mídias e formatos.

³ As discussões de Jenkins (2008) apresentam uma certa similaridade com os estudos de Marsha Kinder (1991) sobre a intertextualidade transmídia (transmedia intertextuality). No livro *Playing With Power in Movies, Television, and Video Games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, publicado em 1991, Kinder introduz o conceito para refletir sobre os sistemas de super-entretenimento que emergem da combinação de distintas plataformas e narrativas.

universos ficcionais são compostos pelo conteúdo de referência (a mídia principal) e a partir dele são concebidas as estratégias/ações transmídias (FECHINE, 2016). A série *Lost* (2004-2010, ABC), por exemplo, teve sua história expandida através de jogos, livros, webséries e sites especiais, a história tinha como ponto central a trama televisiva e os arcos narrativos eram aprofundados em diferentes linguagens.

As plataformas colaborativas e o ambiente da cultura participativa também são pontos fundamentais na sustentação das séries contemporâneas. Nesse sentido, se o telespectador não compreende questões como a ambiguidade dos personagens ou o desdobramento dos arcos narrativos do programa ele poderá encontrar orientação nos fóruns de discussão, nas enciclopédias virtuais, nos sites especializados e, principalmente, nas redes sociais. De acordo com Jenkins (2009) e Jost (2016) a arquitetura informacional do Facebook e do Twitter possibilita que os telespectadores compartilhem e confirmem, de modo instantâneo, suas análises sobre os universos ficcionais. Nesse sentido, mesmo com a complexificação das tramas as plataformas ampliam as repercussões sobre as séries, transformando a recepção em termos de profundidade (JOST, 2016).

Apesar de ser um fenômeno recente, as discussões sobre a *social TV* começaram no início dos anos 2000 (SIGILIANO, 2017). Conforme ressalta Fachine (2016), inicialmente as reflexões estavam ligadas ao âmbito da televisão interativa digital, conhecida como iTV. Posteriormente, com a popularização das redes multimodais e dos dispositivos móveis a *social TV* passou a ser designada para descrever a convergência entre a televisão e as mídias sociais (PROULX; SHEPATIN, 2012). Nesse contexto, o fenômeno se refere ao compartilhamento de conteúdos (comentários, memes, vídeos, montagens, fotos, etc.) feito através das redes sociais (Twitter, Facebook, TikTok, Instagram, etc.) e dos aplicativos de segunda tela (TV Showtime, TV Tag, Viggie, etc.) de maneira síncrona ao fluxo televisivo (PROULX; SHEPATIN, 2012; SIGILIANO, 2017).

De acordo com Proulx e Shepatin (2012) e Fachine (2016) o Twitter é a plataforma central da *social TV*. As características da arquitetura informacional do *microblogging* tais como a temporalidade *always on*, o foco da interação social, a indexação de ideias em torno das *hashtags* e a limitação do espaço textual contribuem diretamente para a adoção da rede social pelos telespectadores interagentes⁴. Durante a exibição da grade de programação são formadas

⁴ O termo telespectador interagente é usado, neste artigo para designar o público que interage (propaga, retuita, produz conteúdo, responde às enquetes, etc.) com o universo ficcional das séries televisivas (SIGILIANO, 2017).

comunidades momentâneas em torno do programa que está no ar (SIGILIANO, 2017). Os conteúdos postados pelo público não só repercutem os acontecimentos da trama, mas aprofundam e ressignificam o universo ficcional. O fenômeno também integra as ações de engajamento de todos os canais estadunidenses, as postagens estimulam o compartilhamento de impressões de maneira síncrona à exibição dos episódios e exploram novas perspectivas da história. É importante ressaltar que apesar de se configurar no ambiente de convergência a *social TV* é norteadada por aspectos que sempre integraram a experiência televisiva. Em outras palavras, ao possibilitar novas apropriações, subversões e ampliações do *watercooler* o fenômeno ressignifica a experiência compartilhada e reforça o conceito de laço social (SIGILIANO, 2017).

Os aspectos relacionados à produção das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas e à discussão destes conteúdos no ambiente da *social TV* apresentam um nítido diálogo com a literacia midiática⁵. Entretanto, antes de aprofundarmos esta questão é fundamental compreendermos a pluralidade que envolve a tradição epistemológica do conceito. De acordo com Potter (2016) e Borges (2014) os debates acadêmicos sobre a literacia midiática ganharam força em meados da década de 1980. No âmbito europeu, vários projetos e ações têm sido desenvolvidos, desde 1980, com o objetivo de estabelecer uma agenda comum de promoção da literacia midiática (BUCKINGHAM, 2003; BORGES, 2014).

Inicialmente as pesquisas sobre a literacia midiática eram direcionadas para os meios de comunicação de massa, mas atualmente englobam também os fenômenos contemporâneos como a cultura participativa, a transmídia, as redes sociais digitais, a produção de conteúdo em plataformas colaborativas, etc. De acordo com Potter (2016) a revisão bibliográfica do conceito ressalta uma pluralidade epistemológica em diversas áreas do conhecimento, tais como a Comunicação, a Educação e a Sociologia. Scolari (2016, p.4) pontua que a literacia midiática é “[...] um conceito flexível que evolui e se adapta as transformações do ecossistema midiático e às diferentes perspectivas teóricas⁶” (tradução nossa). Neste contexto, a constante atualização do termo se dá pela necessidade dos pesquisadores em acompanharem as transformações da comunicação contemporânea (SCOLARI, 2016). O conceito busca refletir as características, as possibilidades e os desdobramentos do ambiente midiático no qual está inserido.

⁵ Alguns autores se referem ao conceito como alfabetização midiática, letramento midiático, competência midiática, *media literacy* (POTTER, 2016).

⁶ Se trata de un concepto flexible, que ha ido evolucionando y adaptándose a las transformaciones del ecosistema de medios y a las diferentes perspectivas teóricas.

Os pontos destacados por Scolari (2016) estão presentes nos levantamentos realizados por Potter (2016). A revisão bibliográfica feita pelo autor apresenta cerca de 40 definições do conceito. Entretanto, apesar da complexidade epistemológica os estudos sobre a literacia midiática convergem para a combinação de conhecimentos e de práticas políticas, sociais e culturais que habilitam os cidadãos a pensar criticamente sobre os meios de comunicação (BUCKINGHAM, 2003; LIVINGSTONE, 2007; POTTER, 2016). Nesta tese adotamos a definição de Livingstone (2007, p.27), segundo a autora a literacia midiática se refere “[...] a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens através de uma variedade de contextos diferentes”⁷ (tradução nossa). Como reforça Borges (2014, p.183) a literacia midiática “[...] deve habilitar os cidadãos para o pensamento crítico e a resolução criativa de problemas a fim de que possam ser consumidores sensatos e produtores de informação”. Isto é, abrangendo tanto o consumo dos conteúdos quanto a produção dos mesmos pelos sujeitos midiáticos.

A partir deste contexto, o diálogo entre a literacia midiática e as séries contemporâneas estadunidenses se materializa através de dois eixos, o da produção e o do consumo. Ao serem norteadas pela complexidade narrativa as tramas exigem a leitura atenta dos telespectadores na compreensão dos densos universos ficcionais (JOHNSON, 2012; MITTELL, 2015; REGIS *et al.*, 2008; PUCCI JR., 2016, 2018). Como explica Johnson (2012, p.64) “[...] parte do prazer nessas narrativas modernas da televisão decorre do esforço cognitivo ao qual o espectador é obrigado para preencher as lacunas”. Dessa forma, “[...] pode-se dizer que indícios confluem a sugerir que a televisão poderia ter um papel significativo em termos de aprendizado” (PUCCI, 2016, p. 352).

O eixo relacionado ao consumo, direcionado especificamente para o fenômeno da *social TV*, ressalta a produção criativa do público no *backchannel*⁸. Ao compartilharem suas impressões no Twitter de maneira síncrona à exibição dos episódios os telespectadores interagentes exploram habilidades multissensoriais por meio da repercussão do conteúdo que está no ar, da ampliação dos desdobramentos da trama e da ressignificação da história. Pucci Jr. (2016) e Jenkins (2009) afirmam que estes ambientes digitais propiciam a participação ativa do público em relação aos universos ficcionais. No *backchannel* são formadas teias colaborativas que engendram a construção coletiva no processo de produção de sentido.

⁷ the ability to access, analyse, evaluate and create messages across a variety of contexts.

⁸ Canal secundário de compartilhamento de conteúdo formado durante a exibição de um programa televisivo.

As reflexões sobre o processo de complexificação das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses têm como ponto central as características narrativas dos programas (LOTZ, 2007; JOHNSON, 2012). As discussões ressaltam de que modo as questões tecnológicas, mercadológicas e os hábitos de consumo do público influenciaram nestes novos modelos narrativos. Neste viés, o diálogo entre o campo da literacia midiática e as séries estadunidenses é abordado de maneira mais pontual nos trabalhos de Livingstone e Lunt (1994), Livingstone (2007), Mittell (2015) e Jenkins *et al.* (2009). Os autores estabelecem uma correlação entre as novas formas de produção na contemporaneidade e a ficção seriada. Porém, de modo geral as análises são direcionadas para estudos de caso realizados em sala de aula e com programas infantis.

O diálogo entre a literacia midiática e a séries estadunidenses contemporâneas fica mais nítido nos trabalhos direcionados para o consumo e a recepção destes programas. Apesar de explorem distintas abordagens metodológicas e bases epistemológicas da literacia midiática, Regis *et al.* (2008), Johnson (2012), Jost (2016), Pucci Jr. (2018) e Mungiolli; Lemos; Penner (2023) afirmam que além dos novos modos de criação, produção e distribuição as narrativas ficcionais seriadas da *Post Network Television*⁹ também são marcadas pela mudança no processo de construção de sentido do universo ficcional. Segundo os autores as tramas contemporâneas são compostas por conteúdos (elementos verbais, visuais e narrativos) que dependem da ação do telespectador de uma maneira até então inédita no âmbito da televisão estadunidense. Como explica Johnson (2012) inicialmente o público irá achar que perdeu alguma informação, mas à medida que os episódios são exibidos ele perceberá que a intenção do programa é deixá-lo confuso. “Criam-se enredos tão complicados e autorreferenciais que o espectador tem que se esforçar para compreendê-los” (JOHNSON, 2012, p.129). Tramas como, por exemplo, *24* (2001-2007, Fox /2014, Fox), *The Sopranos* e *Lost* fazem o público “[...] pensar de maneiras que programas mais antigos jamais ousaram; eles o faz analisar situações complexas, acompanhar redes sociais, completar informações omitidas pelos criadores” (JOHNSON, 2012, p.147). Este estímulo a leitura atenta se configura, de acordo com Jost (2016), como uma espécie de jogo em que os roteiristas deixam pistas sobre os desdobramentos da história e o público completa a informação. A compreensão crítica dos telespectadores também abarca possíveis incoerências da trama (JOST, 2016). Isto é, a partir do metatexto o público é capaz de identificar erros no roteiro, variações na filmagem, etc.

⁹ A terceira fase da televisão comercial estadunidense teve início de 1990 e se estende até hoje (LOTZ, 2007).

Esta mudança no processo de construção de sentido destacada pelos autores integra vários pontos do universo ficcional como, por exemplo, a transmídia. De acordo com Scolari (2016) e Massarolo *et al.* (2018) as ações transmídia exigem dos telespectadores diversas habilidades, tais como a curadoria, a gestão de conteúdos, a análise e a correlação de contextos, etc. Em outras palavras para compreender a narrativa transmídia o público deverá montar uma espécie de quebra cabeça, explorando diferentes camadas interpretativas espalhadas em diversas plataformas.

Para Jenkins *et al.* (2009, p. 36-104) a cultura da convergência amplia as discussões sobre a literacia midiática. Os autores afirmam que o ambiente de conectividade contemporâneo promove novas práticas comunicativas relacionadas às habilidades sociais de interação em plataformas colaborativas, tais como a realização de tarefas simultâneas (multitarefa), a cognição distribuída (capacidade de interagir significativamente com ferramentas que expandem as habilidades mentais), a inteligência coletiva e a navegação transmídia. Os pontos ressaltados por de Jenkins *et al.* (2009) podem ser observados na *social TV*. Além do aspecto relacionado a tecnologia, ou seja, o público necessita compreender o ambiente da segunda tela, os dispositivos e a arquitetura informacional do Twitter a fim de poder acessar, navegar, compartilhar e produzir conteúdo. O caráter híbrido da *social TV* também engendra novas possibilidades de sociabilidade em torno da grade de programação.

A formação de comunidades momentâneas no *backchannel* amplia o *watercooler* ao estabelecer diversas formas de compartilhamento de ideias e expressões. Esta conversação em rede que se estabelece na *social TV* faz com que o telespectador assuma o posto de interagente, propagando e repercutindo a atração que está no ar naquele instante. Apesar de serem fugazes, isto é, se configurarem apenas durante a exibição do programa, as comunidades momentâneas produzem conteúdos que não só ecoam as cenas, mas que exploram novas perspectivas das séries.

Neste sentido, esta tese busca estabelecer relações entre os estudos da ficção seriada televisiva, desenvolvidos principalmente por autores que abordam o processo de complexificação dos universos ficcionais, e os estudos do fenômeno da *social TV* voltados para a conversação em rede e a produção de conteúdos multimodais no *backchannel*, para refletir sobre a promoção da literacia midiática na mobilização de instâncias de produção e consumo das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses. A partir desta discussão, a pesquisa irá investigar de que modo as características de séries complexas estimulam a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes? Isto é, quais elementos estilísticos,

narrativos e ações de engajamento mobilizam as habilidades críticas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*.

O trabalho tem como objetivo geral verificar quais elementos estilísticos, narrativos e ações transmídia mobilizam as habilidades críticas e criativas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*. Os objetivos específicos contemplam discutir o processo de complexificação das narrativas ficcionais seriadas; sistematizar as características da *social TV*, as estratégias adotadas pelas emissoras estadunidenses na sustentação dos universos ficcionais e os conteúdos criados pelos telespectadores interagentes no backchannel; elaborar um protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de metadados do Twitter; definir e aplicar os parâmetros de análise da proposta teórico-metodológica abarcando a complexidade narrativa e a literacia midiática.

As hipóteses que este trabalho pretende comprovar se estruturam a partir de três pontos centrais. São eles: 1) as narrativas ficcionais seriadas estimulam gradualmente a leitura atenta dos telespectadores interagentes, desde modo ao longo dos episódios o público identifica e compreende as principais regras da trama em questão. Porém, num dado momento seja em um único episódio, através do arco narrativo de um personagem específico e/ou até em uma temporada por completo, estes elementos recorrentes da história são alterados, rompidos e/ou subvertidos. Para reconhecer, entender e avaliar a forma como essa mudança irá afetar o universo ficcional caberá ao telespectador interagente acionar este repertório midiático que foi construído gradualmente ao consumir o universo ficcional. 2) a trama é pautada por lacunas informacionais, abarcando desde elementos ligados a composição imagética até o entrelaçamento e a inter-relação de arcos narrativos. Neste sentido, o público terá que interpretar as nuances das setas chamativas e completar as lacunas deixadas propositalmente pelos roteiristas; 3) os telespectadores interagentes, além de realizarem uma leitura polissêmica do universo ficcional a partir das ações transmídia, formam comunidades momentâneas em torno das séries, com o objetivo de repercutir criticamente e criativamente a atração que está no ar.

Esta pesquisa parte de uma metodologia exploratória e qualitativa para realizar o levantamento bibliográfico, a elaboração e a definição dos parâmetros relacionados à inter-relação entre a ficção seriada contemporânea e a literacia midiática, o protocolo de monitoramento, coleta e codificação do *backchannel* e das ações de transmídia, e a análise dos conteúdos.

A investigação do problema de pesquisa desta tese é norteada por duas articulações principais. Inicialmente nos debruçamos sobre o universo ficcional do objeto empírico abrangendo a trama televisiva e as ações transmídia. A partir da análise do estilo televisivo (BUTLER, 2002, 2010), das teorias cognitivas da compreensão narrativa (MITTELL, 2015) e das ações transmídia (JENKINS et al. 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017) refletimos sobre os aspectos da história que estimulam a análise atenta e crítica do telespectador interagente como, por exemplo, a correlação de múltiplos arcos narrativos, a ausência de setas chamativas, a ampliação da trama em distintas plataformas, etc. A segunda articulação é focada nas impressões do público na social TV. Durante a exibição do objeto empírico foi realizado um monitoramento dos conteúdos compartilhados no backchannel. A partir da codificação dos contextos conversacionais discutimos quais e de que modo os desdobramentos narrativos da série são comentados, ampliados e ressignificados pelos telespectadores interagentes (RECUERO, 2014, SIGILIANO, 2017). Por fim, foram elaborados parâmetros de análise aproximando o campo da ficção seriada contemporânea e da literacia midiática. Para isso definimos indicadores que abarcando questões relacionadas ao universo ficcional complexo, a social TV, aos processos cognitivos e a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar conteúdos a partir de um determinado contexto.

Para a reflexão desta analisamos a segunda temporada, composta por oito episódios, da série *Euphoria* (2019 - HBO), exibida entre janeiro e fevereiro de 2022 pelo canal pago estadunidense HBO. A escolha do objeto empírico se justifica a partir de conjunto características presentes na trama. O primeiro ponto se refere ao perfil das produções ficcionais seriadas e das ações transmídia da emissora. De acordo com Leverette *et al.* (2008) as tramas da HBO são marcadas por densos universos ficcionais e estratégias pioneiras no âmbito da transmídia e da *social TV*. Os autores afirmam que séries como, por exemplo, *The Sopranos* (1999- 2007) e *Six Feet Under* (2001-2005) se tornaram referências no estudo da ficção não só pelo modo de fruição dos arcos narrativos e os perfis dos protagonistas, mas pelos desdobramentos da história em outras plataformas. O segundo ponto é o número de episódios que foram exibidos. A temporada de uma narrativa ficcional seriada produzida na TV aberta estadunidense é composta geralmente por 24 episódios que vão ar ao longo de no mínimo seis meses. Porém, esta forma de distribuição é incompatível com a abordagem metodológica de monitoramento, extração e codificação do *backchannel* que adotada nesta pesquisa. Nesse sentido, a temporada composta por oito episódios viabiliza a abordagem do protocolo em tempo hábil. Por fim, *Euphoria* é norteada por elementos narrativos e estéticos que vão ao encontro

ao conceito de complexidade narrativa, proposto por Mittell (2015). A trama complexa da atração que mobiliza inúmeros telespectadores interagentes desde a sua estreia em 2019, além de abordar os conflitos e traumas de um grupo de estudantes, discutindo questões como a dependência química, o preconceito, a diversidade, o sexismo, entre outras.

Neste sentido, a partir do enquadramento metodológico do estilo televisivo (BUTLER, 2002, 2010), das teorias cognitivas da compreensão narrativa (MITTELL, 2015) e das ações transmídia (JENKINS *et al.* 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017) foram analisados dois fios norteadores de cada um dos oito episódios, além das ações transmídia da segunda temporada de *Euphoria*. No âmbito do *backchannel* a amostra abrangeu os conteúdos publicados no Twitter de maneira síncrona a cada um dos 16 fios norteadores, observando quais e de que modo os desdobramentos narrativos da série foram comentados, ampliados e ressignificados pelos telespectadores interagentes. Posteriormente, com base nas chaves de leitura do universo ficcional e do *backchannel*, analisamos de que de maneira a segunda temporada da série estimula a literacia midiática. A chave de leitura do universo ficcional é composta por três dimensões, são elas assimilação, aplicação e ressignificação. Já a chave de leitura do *backchannel* é pautada pelas dimensões da sociabilidade, da propagação e da cognição

A tese se divide em seis capítulos são eles: “A complexidade narrativa televisiva e os processos cognitivos”, “*Social TV*”, “A construção de universos ficcionais da HBO”, “*Euphoria*”, “Percurso metodológico e justificativa da amostra”, e “Análise da segunda temporada de *Euphoria*”. O primeiro capítulo, “A complexidade narrativa televisiva e os processos cognitivos” tem como objetivo discutir sobre a complexidade narrativa televisiva, proposta por Mittell (2012; 2015) e as aproximações deste modelo narratológico com os processos cognitivos. A reflexão parte de levantamento bibliográfico com as principais abordagens sobre a narrativa complexa nos estudos literários e fílmicos e sobre a cognição nos estudos das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses contemporâneas. O segundo capítulo, “*Social TV*” é voltado para o fenômeno da *social TV* e tem como objetivo discutir seus principais desdobramentos no contexto da ficção seriada contemporânea. Abarcando pontos como as características da *social TV*, as estratégias adotadas pelas emissoras na sustentação dos universos ficcionais e os conteúdos criados pelos telespectadores interagentes no *backchannel*. O terceiro capítulo, “A construção de universos ficcionais da HBO”, reflete sobre a construção de universos ficcionais criados pela HBO a partir de um breve retrospecto histórico conjuntural da emissora. No capítulo também discutimos de que o modo a TV paga fomentou

o desenvolvimento de tramas que se distanciam das séries convencionais, além dos elementos que integram o selo de distinção da HBO e o seu diálogo com a qualidade televisiva, refletindo sobre os principais pontos de inovação dos universos ficcionais de algumas séries do canal. O quarto capítulo, intitulado “*Euphoria*”, apresenta um panorama dos pontos norteadores do objeto empírico, tais como as regras do universo ficcional, os assuntos abordados na atração, o modo como os personagens são desenvolvidos e as estratégias transmídia criadas pela HBO desde 2019.

O quinto capítulo, “Percurso metodológico e justificativa da amostra”, é voltado para o detalhamento do percurso metodológico de análise adotado na discussão da segunda temporada de *Euphoria*, abarcando a proposta teórico-metodológica de análise do estilo televisivo de Butler (2002, 2010), os pontos centrais das teorias cognitivas da compreensão narrativa de Mittell (2015) e das ações de engajamento (JENKINS *et al.* 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017). Também são apresentados o protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de dados no *backchannel*, e os parâmetros de análise abrangendo os campos da ficção seriada televisiva contemporânea e da literacia midiática. Por fim, o sexto e último capítulo “Análise da segunda temporada de *Euphoria*” tem como objetivo analisar o universo ficcional e o *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria* a partir dos enquadramentos teóricos de Butler (2002; 2010), Mittell (2015), Jenkins *et al.* (2014), Scolari (2016) Bruns e Moe (2014), Recuero (2014) e Sigiliano (2017), além da aplicação dos parâmetros de análise abrangendo os campos da ficção seriada televisiva contemporânea e da literacia midiática.

2. A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA E OS PROCESSOS COGNITIVOS

O significado da palavra complexidade é norteado por uma extensa carga polissêmica. De acordo com Morin (2005) esta plurivalência semântica é reflexo da ausência de uma nítida herança filosófica, científica e epistemológica. Nesse sentido, o termo não pode ser resumido numa palavra-chave, sintetizado em uma lei ou em uma ideia simples (MORIN, 2005). Em sua abordagem científica e filosófica o autor afirma que “A complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução” (MORIN, 2005, p. 6).

A versatilidade epistemológica pontuada por Morin (2005) pode ser observada, por exemplo, nos trabalhos com o maior índice h^{10} listados pelo *software Publish or Perish*¹¹. O termo é abordado em distintas áreas, tais como a saúde (MOURA *et al*, 2009), que compreende a complexidade enquanto algo que exige abordagens diferenciadas e alto grau de especialização clínica, a educação (DINIZ *et al*, 2011), que associa o termo a multiplicidade e a heterogeneidade do processo pedagógico envolvendo o professor e o aluno, e a matemática (DE BONA, 2011), que discute o conceito a partir da noção de números complexos, designados para a resolução de equações que envolvem a raiz quadrada de um número negativo. Nos últimos anos, os estudos sobre a produção ficcional literária, fílmica e televisiva têm associado o conceito de complexidade aos recursos e características que expandem, ressignificam e subvertem a narrativa convencional, clássica. As discussões abarcam, por exemplo, as transformações estruturais, a hibridação de estilos e a transgressão da repetição sistemática.

Neste capítulo iremos refletir sobre a complexidade narrativa televisiva, proposta por Mittell (2012; 2015) e as aproximações deste modelo narratológico com os processos cognitivos. Para isso faremos um levantamento bibliográfico com as principais abordagens sobre a narrativa complexa nos estudos literários e fílmicos. Os apontamentos preliminares têm o objetivo de pontuar, além das discussões que antecedem o âmbito televisivo, as semelhanças e idiossincrasias com a perspectiva teórico-metodológica de Mittell (2012; 2015).

¹⁰ Se refere aos trabalhos com o número de citações mais elevado.

¹¹ O *software* extrai dados dos seguintes bancos de dados e indexadores Crossref, Google Scholar, PubMed, Microsoft Academic, Scopus e Web of Science. A partir das estatísticas é possível identificar o número total de citações, o número médio de citações por artigo, o número médio de citações por ano e o índice h e parâmetros relacionados. Disponível em: <<https://harzing.com/resources/publish-or-perish>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Posteriormente, iremos aprofundar as discussões sobre a cognição nos estudos das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses contemporâneas.

2.1 ABORDAGENS SOBRE A NARRATIVA COMPLEXA NA LITERATURA E NO CINEMA

De acordo com Allrath e Gymnich (2005), Simons (2008), Mittell (2015) e Capanema (2016) apesar de ter se popularizado nos estudos sobre a narratológica hipermídia (internet, videogame e realidade virtual) e audiovisual (cinema e televisão) as reflexões teóricas sobre a complexidade narrativa não se restringem à contemporaneidade. Tanto o fenômeno quanto o termo vêm sendo discutidos desde a antiguidade, principalmente no âmbito das narrativas orais e cênicas de epopéia e da tragédia.

Para Aristóteles (2011) as narrativas podem ser divididas em forma simples (*aplen*) e forma complexa (*peplegmenen*). A forma simples é pautada pelo encadeamento de ações contínuas e unitárias, sem o uso de peripécia e reconhecimento. Os elementos se referem à reviravolta dos acontecimentos e “[...] a mudança da ignorância ao conhecimento, que conduz à amizade ou à inimizade, e envolvendo personagens destinados à boa sorte ou ao infortúnio” (ARISTÓTELES, 2011, p. 58), respectivamente. Como, por exemplo, *Ilíada* (VIII a.C), de Homero, que narra a Guerra de Troia sem nenhuma mudança em direção oposta aos acontecimentos. Já a forma complexa apresenta ações de peripécia e/ou de reconhecimento que, segundo Aristóteles (2011), pode ser observada na epopeia oral *Odisseia* de Homero (VIII, a.C) e na tragédia cênica *Edipo Rei* de Sófocles (427, a.C).

Por ser abordado em diversas vertentes narrativas tais como a oral, a cênica, a literária, a fílmica e a televisiva não há um consenso no que se refere ao conceito de complexidade narrativa (SIMONS, 2008). Porém, de acordo com Scolari (2015) para compreender as dinâmicas narrativas televisivas contemporâneas é fundamental observar a pluralidade e a herança de outros âmbitos. Neste contexto, com o objetivo de refletir sobre as idiosincrasias e as semelhanças, a fim de identificar os pontos norteadores na discussão do fenômeno, iremos apresentar uma revisão bibliográfica com os principais referenciais teóricos nos estudos literários e fílmicos. O recorte está relacionado com a influência destas linguagens na televisão, especificamente na ficção seriada.

Em sua análise morfológica¹² Propp (2010) identifica o dano como um¹³ dos componentes narrativos básicos dos contos maravilhosos. O autor afirma que este elemento tem a função de transformar, movimentar, e/ou reconfigurar a situação inicial, manifestando distintas variações, tais como, o rapto, o sequestro, o assassinato, a ameaça, a expulsão, a extorsão de um personagem, o anúncio de uma guerra e o roubo de um objeto (PROPP, 2010, p. 21-23). Neste contexto, Propp (2010) pontua que os contos simples são compostos por uma única sequência (um dano), já os contos complexos apresentam uma combinação de sequências (vários danos). O modo como estas sequências são desdobradas na narrativa também pode contribuir para a complexificação do conto. Isto é, tramas que adotam, por exemplo, o entrelaçamento, a sobreposição ou a alternância entre as sequências irão gerar esquemas narrativos mais complexos.

A abordagem de Todorov (2006; 1969) tem como base o viés narratológico estruturalista. Para o autor a complexidade se caracteriza quando uma mesma narrativa reúne várias histórias como, por exemplo, *As mil e uma noites*, uma coleção de contos populares do Médio Oriente e do sul da Ásia, compilados a partir do século IX, e *As ligações perigosas*, lançado por Choderlos de Laclos em 1782, o romance epistolar retrata as relações de um grupo de aristocratas. Todorov (2006, p. 243-244) afirma que as narrativas podem se conectar, em uma mesma história, de três modos. O primeiro modo, o encadeamento, consiste na justaposição de diferentes histórias (TODOROV, 2006). Como explica o autor, “[...] uma vez que acaba a primeira, começa-se a segunda. A unidade é assegurada, neste campo, por uma semelhança na construção de cada uma [...]” (TODOROV, 2006, p. 244). O encadeamento pode ser observado, por exemplo, nas coleções literárias, quando um protagonista sai à procura de um tesouro e cada aventura em busca desse objetivo é contada em uma história. O segundo modo proposto por Todorov (2006), o encaixamento, se refere à inserção de uma história no interior de uma outra, tais como os contos *Mil e uma noites* que integram a história de Sherazade. O último modo de conexão discutido pelo autor é a alternância, em que duas histórias são contadas simultaneamente e de maneira intercalada (TODOROV, 2006). Por exemplo, em *Reflexões do gato Murr* (1821), de Hoffmann, em que a trama do gato alterna com a do músico.

¹² No método morfológico o estudo das formas se dá a partir da análise de suas partes constituintes (PROPP, 2010)

¹³ Ao todo são 31 funções identificadas por Propp (2010) como, por exemplo, proibição, interrogatório, fuga, transgressão, cumplicidade, entre outros.

A abordagem da complexidade narrativa proposta por Sant'anna (1979) tem como base a análise estrutural de sete romances¹⁴ brasileiros. São eles: *A moreninha* (Joaquim Manuel de Macedo, 1844), *O Cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890), *Esau e Jacó* (Machado de Assis, 1904), *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938), *O Guarani* (José de Alencar, 1957), *Laços de Família* (Clarice Lispector, 1960) e *Legião Estrangeira* (Clarice Lispector, 1964). De acordo com o autor, as narrativas de estrutura simples são pautadas pela reprodução de valores e ideologias majoritárias, pelo dualismo (bem e o mal, herói e o vilão, entre outros) e pela perpetuação de mitos e lugares-comuns. Sant'anna (1979) pontua que *O Guarani*, por exemplo, pode ser classificado como uma narrativa simples. Se opondo às construções binárias, a narrativa de estrutura complexa “[...] introduz estranhamentos nos aforismos, na construção de frases, na articulação dos personagens e na disposição da massa narrativa” (SANT’ANNA, 1979, p. 23). Em outras palavras, para o autor a complexidade explora a contra-ideologia, a ambiguidade e a desconstrução de mitos. Sant'anna (1979) defende que Machado de Assis foi um dos primeiros autores a subverter o código do real e do ideológico. Entre os romances complexos analisados pelo autor estão *Esau e Jacó*, *Laços de Família* e *Legião Estrangeira*. Assim como Sant'anna (1979), Genette (2009) também reflete sobre a subversão de modelos narrativos pré-estabelecidos. De acordo com o autor, as obras de Borges, Cervantes e Cortázar apresentam metalepse. O recurso é caracterizado como uma mudança de níveis narrativos como, por exemplo, quando o narrador, seja observador ou onisciente, se dirige ao leitor. Nesse sentido, para Genette (2009) a complexidade está associada a ideia de transgressão narrativa.

As discussões sobre a complexidade narrativa no cinema são pautadas por distintas abordagens teóricas (SIMONS, 2008; ELSAESSER, 2008). Conceitos como, por exemplo, *forking-path narratives*¹⁵ (BORDWELL, 1985; 1991; 2002; 2013a; 2013b), *mind-game films*¹⁶ (ELSAESSER, 2008), *modular narratives*¹⁷ (CAMERON, 2006), *multiple-draft films*¹⁸ (BRANIGAN, 2002) e *database narratives*¹⁹ (KINDER, 2002) refletem sobre os novos modos de criação e produção a partir da análise de filmes do fim do século XX e do início do século XXI. Porém, como argumenta Simons (2008, p. 111, tradução nossa),

¹⁴ No âmbito dos romances internacionais, Calavatra (2008) afirma que *Don Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605), ao ironizar a novela de cavalaria a partir da metanarrativa, daria início a complexidade narrativa.

¹⁵ Narrativas de caminho bifurcado no português.

¹⁶ Filmes com estrutura de jogos no português.

¹⁷ Narrativas modulares no português.

¹⁸ Filmes com múltiplos projetos narrativos no português.

¹⁹ Narrativas como banco de dados no português.

Apesar desta diversidade e das diferentes formas de abordar e analisar os filmes, a maioria dos teóricos concordaria em incluir esses longas metragens sob o predicado ‘narrativas complexas’. No entanto, essa complexidade é em si um fenômeno bastante complexo, uma vez que cada autor parece ter diferentes filmes e diferentes aspectos da narrativa cinematográfica em mente²⁰.

A nova semiologia proposta por Jost e Chataeu (1979), que posteriormente Jost (2016; 2017) ampliou nos estudos sobre a composição imagética de *Breaking Bad* (AMC, 2008 – 2013), tem como ponto de partida os filmes *L'Immortelle* (1963), *L'homme qui ment* (1968) e *L'Eden et après* (1970), de Robbe-Grillet. O cineasta e escritor francês integra o *nouveau roman*, o movimento tem como característica central um nítido “[...] contraste em relação às narrativas que partem da dinâmica tradicional. Pode-se perceber nessa narrativa moderna uma ruptura da causalidade na medida em que não se coloca em evidência a organização hipotética” (FONTANARI, 2017, p. 281). Em outras palavras, como detalham Meretoja (2014) e Fontanari (2017), o nível de organização do discurso da história se opõe ao encadeamento lógico. Dessa forma, os desdobramentos narrativos acontecem sem motivo plausível, “[...] podendo mesmo sofrer repetições insistentes que são ligeiramente modificadas e que o espectador não muito atento pode se perder nesse jogo de dissimulação cênica” (FONTANARI, 2017, p. 281). Para Jost e Chataeu (1979), ao não seguirem uma ordem lógica e contínua, os filmes de Robbe-Grillet configurariam o que os autores denominam de teleestruturas acrônicas. Em uma linha semelhante, Beylot (2005) reflete sobre essa dissociação narrativa proposta pelo cineasta no filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961). O autor pontua que ao entrelaçar recortes temporais como o antes e o depois, e subverter as conexões entre as sequências, o longa se estrutura a partir de construções labirínticas.

Tendo como base os princípios da narrativa simples de Aristóteles (2011), Bordwell (2002) discute as tramas complexas, produzidas a partir da década de 1990, que exploram várias perspectivas e/ou universos. Para o autor a narrativa clássica hollywoodiana é norteadada pela casualidade linear, em que a unidade de ação, espaço e tempo é organizada a partir da continuidade das causas e seus efeitos. Os personagens não são ambíguos, agem de modo claro e preciso para alcançar seus objetivos, e a narração, geralmente onisciente, oferece ao público muitas camadas informacionais sobre a história, facilitando a compreensão.

²⁰ In spite of all this diversity and the different ways of approaching and assessing this body of films, most theorists would agree to subsume these films under the predicate ‘complex narratives’. However, this complexity is itself a rather complex phenomenon, since each author seems to have different films and different aspects of film narrative in mind.

Bordwell (2002) argumenta que as estruturas dos filmes pós-clássicos se resumem a modos mais elaborados das técnicas típicas da narrativa clássica. Isto é, os longas ampliam e enriquecem as “[...] normas narrativas, porém sem subvertê-las ou eliminá-las. [...] parte do prazer desses filmes deriva de sua ressignificação de elementos familiares ao espectador no contexto do que pode parecer possibilidades ontológica ou epistemologicamente radicais²¹.” (BORDWELL, 2002, p. 91, tradução nossa). Neste sentido, Bordwell (2002) cunha o termo *forking-path* para se referir aos longas que apresentam tramas audaciosas e ousadas. Como, por exemplo, *Sorte cega* (1987), *Corra, Lola, corra* (1998) e *De caso com o acaso* (1998) que exploram universos paralelos a partir da realidade do personagem.

Seguindo a abordagem de Bordwell (2002), Cameron (2006, p.65) ressalta que os filmes contemporâneos “[...] apresentam, como reflexo da estilística e da temática central, uma forte relação entre contingência e ordem narrativa [...]”²². Neste sentido, o autor afirma que a complexidade fílmica é caracterizada pela modularização do tempo, da ação, da narrativa e do espaço diegético (CAMERON, 2006; SIMONS, 2008). Com base nas reflexões de Kinder (2002) sobre as *modular narrative films*, Cameron (2006) define quatro variações de narrativas modulares no âmbito da complexidade fílmica: a anacrônica, a bifurcada (*forking-paths*), a episódica e de telas divididas (*split screens*).

As narrativas modulares do tipo anacrônico não seguem uma ordem linear/cronológica, a temporalidade é construída a partir do uso de analepses e *flashforwards*. Como, por exemplo, em *Pulp Fiction* (1994) que além de não adotar a lógica de causa/efeito, explora recortes temporais descontínuos e fragmentados. O segundo tipo observado por Cameron (2006) são as bifurcações ou *forking path*, como conceituado por Bordwell (2002). As tramas têm como principal característica arcos narrativos com versões e perspectivas alternativas, tais como em *Corra, Lola, corra* (1998) e *Vanilla Sky* (2001). As narrativas episódicas agrupam várias tramas em uma história como em *Babel* (2006) e *21 Gramas* (2003), em que os personagens têm seus arcos independentes, mas suas narrativas convergem. Por fim, o quarto tipo pontuado pelo autor são as telas divididas (*split screen*), em que a tela é dividida e são exibidos dois ou mais planos simultaneamente. Apesar de não se restringir ao gênero, o recurso é constantemente usado em filmes de terror e passa a ideia de emparelhamento espacial. Em *Kill Bill – Volume 1* (2003),

²¹ “[...] narrative norms without subverting or demolishing them. [...] part of the pleasure of these films stem from their reintroduction of viewer-friendly devices in the context of what might seem to be ontologically or epistemologically radical possibilities.

²² “[...] display, as a central stylistic and thematic concern, a fraught relationship between contingency and narrative order [...]”.

por exemplo, vemos uma sequência da vítima, Black Mamba (Uma Thurman), inconsciente na cama do hospital e, paralelamente, na mesma tela a assassina disfarçada de enfermeira se aproximando do quarto.

Ao contrário de Cameron (2006), Branigan (2002) contrapõe a argumentação de Bordwell (2002) e defende que a complexificação filmica não integra a narrativa em si, mas as suposições, inferências e hipóteses elaboradas pelo público. Dessa forma, o autor afirma que o *forking-path* é um recorte limitado de obras que integram um conceito mais amplo, o *multiple-draft films*. Isto é, para Branigan (2002) a complexidade não é uma propriedade formal restrita a narrativa, mas a capacidade cognitiva do espectador em criar desdobramentos hipotéticos enquanto assiste ao filme. Dessa forma, à medida em que o público acompanha a trama, elabora mentalmente possíveis enredos. Branigan (2002) também afirma que a complexificação filmica abrange os recursos ligados aos múltiplos arcos como, por exemplo, em *Rashômon* (1950), de Kurosawa. O longa japonês trabalha com impossibilidade de saber o que de fato aconteceu, qual é a versão real, quando há conflitos de pontos de vista.

Já a discussão dualista proposta por Buckland (2009; 2014) sobre a complexidade narrativa tem como base a definição de Aristóteles (2011), em que o autor relaciona a forma simples refletida pelo filósofo com cinema clássico. O filme *Duro de matar* (1988), de John McTieman, por exemplo, apresenta as características da narrativa clássica analisada por Buckland (2009). Ou seja, a estrutura é contínua e unitária, seguindo uma lógica linear pautada em ação/reação, além de os personagens não se alterarem ao longo da trama. Segundo o autor, a partir dos anos 1990 observamos a complexidade narrativa na produção dos *puzzle films*. Estes longas apresentam elementos tais como o deslocamento/fragmentação espaço-temporal, a não linearidade, *loops* temporais, estruturas labirínticas, combinação de diversos níveis diegéticos, além de personagens ambíguos e esquizofrênicos. Neste contexto, Buckland (2009; 2014) pontua que os *puzzle films* podem ser estruturados em dois níveis: o narrativo e o da narração. A categorização do autor está presente, por exemplo, nos filmes de Christopher Nolan, tais como *A origem* (2010), que estabelece uma dualidade ente o mundo dos sonhos e do real, e *Amnésia* (2000), em que as memórias do protagonista são desdobradas no longa de maneira fragmentada.

A reflexão sobre a complexificação filmica proposta por Kiss (2012) tem como base a análise dos filmes *Estrada perdida* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Império dos sonhos* (2006), de David Lynch. Segundo o autor, alguns longas vão além da complexidade presente

nos *forking-path*, de Bordwell (2002), e nos *puzzles films*, de Buckland (2009), pois apresentam enigmas narrativos, que muitas vezes são impossíveis de serem desvendados em sua totalidade. Dessa forma, Kiss (2012) propõe o termo *riddle plots* para se referir aos filmes que desenvolvem tramas protagonizadas por personagens duplicados, narrativas paradoxais, sobreposição espaço-temporal, falta de linearidade e cronologia.

Por fim, Elsaesser (2009) afirma que os filmes contemporâneos tendem a jogar uma espécie de jogo com o público. O autor explica que os *mind game film* parecem “[...] atravessar as barreiras do cinema *mainstream* de Hollywood, da produção independente, do filme do autor e do filme de arte²³” (ELSAESSER, 2009, p. 13, tradução nossa). Em outras palavras, ao omitir informações da trama, explorar diversos modos de percepção, apresentar reviravoltas e explorar a não linearidade, a complexidade do *mind game film* desorienta o espectador. O conceito discutido por Elsaesser (2009) pode ser observado em dois níveis: o dos personagens (intradiegético) e o do público (extradiegético). No nível intradiegético o personagem é vítima de jogo elaborado pelo antagonista, isto é, o protagonista geralmente não tem consciência da realidade na qual está inserido. Já no nível extradiegético, ao quebrar as expectativas, a narrativa joga com o próprio espectador.

Em suma, as discussões sobre a complexificação das narrativas literárias e fílmicas nos ajudam a compreender de onde partem algumas reflexões propostas por Mittell (2012; 2015). Como iremos detalhar mais adiante, mesmo que indiretamente, as questões levantadas por Todorov (2006; 1969), Sant’anna (1979), Bordwell (1985; 1991; 2002; 2013a; 2013b), Cameron (2006) e Kiss (2012) são retomadas e ampliadas pelo autor. Apesar de não apresentar uma sucessão epistemológica consolidada, a complexidade tem como ponto central a subversão de estruturas, dinâmicas e elementos narrativos já conhecidos e familiarizados pelo público.

2.2 A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA

Antes de aprofundarmos as discussões sobre a complexidade narrativa na televisão (MITTELL, 2012; 2015), é importante destacarmos duas questões. De acordo com Morin (2005), o complexo não exclui o simples, pelo contrário, o complexo o agrega. Nesse sentido, a abordagem narratológica que norteia este trabalho não é pautada pelo dualismo, como se um modelo estivesse necessariamente em oposição ao outro. Como iremos analisar, a

²³ “[...] seemed to cross the usual boundaries of mainstream Hollywood, independent, auteur film and international art cinema”.

complexidade narrativa televisiva proposta do Mittell (2012; 2015) se efetiva, entre outros pontos, no equilíbrio entre a demanda seriada e a episódica. Isto é, tanto os elementos que integram o conceito em si quanto as teorias cognitivas de compreensão narrativa elaboradas pelo autor não se fundamentam na contraposição das estruturas, mas na hibridização. É a partir do domínio dos recursos da narrativa simples que a complexidade narrativa irá ampliá-los, ressignificá-los e subvertê-los.

Para Machado (2014) e Benassi (2000) a serialidade é um aspecto fundamental e a principal forma de estruturação da narrativa na televisão. Porém, este modo contínuo e fragmentado não integra apenas o sintagma televisivo. A forma seriada pode ser observada, por exemplo, nas cartas e sermões na literatura, nas tramas míticas com diversas sequências, nos folhetins que eram publicados nos jornais, nas radionovelas, e etc. Machado afirma que (2014, p.86), “[...] foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje na televisão”. Entretanto, o processo de serialização da TV é mais longo que nas outras áreas, engendrando novas possibilidades de experimentação para a complexidade narrativa.

Calabrese (1999) defende que este modo de estruturação da televisão propicia a estética da repetição, o conceito²⁴ tem como ponto central a relação entre os elementos invariáveis e variáveis de uma trama. É importante destacar que a repetição não significa necessariamente a redundância dos conteúdos, pois são estes recursos invariáveis que irão possibilitar novas configurações e arranjos narrativos. Em suma, a serialidade e seus modos de repetição serão fundamentais para a discussão sobre a complexidade narrativa e a forma como este modelo narratológico subverte os elementos do universo ficcional²⁵. Além disso, como iremos refletir mais adiante, ao ser prolongada durante episódios e temporadas essa estrutura favorece os processos cognitivos.

²⁴ Calabrese (1999) propõe cinco modelos de serialização, são eles: 1) o modelo pautado pela repetição e episódios independentes que podem ser assistidos separadamente; 2) se parece com o anterior, porém neste observamos a presença de um objetivo a ser superado e/ou alcançado ao longo da trama; 3) o modelo entrelaça as demandas seriadas e episódicas, o arco é fechado tanto em durante o episódio quanto estendido durante as temporadas; 4) neste modelo a trama é protagonizada por um personagem plano e os episódios apresentam variações a partir do tema central da série; 5) é a junção do terceiro e do quarto modelo.

²⁵ Neste trabalho os universos ficcionais abrangem o processo de planejamento que permite “[...] o surgimento de muitas histórias diferentes, porém suficientemente coerentes para que cada história dê a impressão de se ajustar às outras” (JENKINS, 2008, p. 376). Nos capítulos seguintes essa discussão será ampliada.

O conceito de complexidade narrativa proposta por Mittell (2012; 2015) vem sendo refletido e aprofundado pelo autor ao longo dos últimos 12 anos. Apesar de sua pesquisa sobre as produções seriadas televisivas exibidas a partir dos anos 1990 ter sido, em grande parte, desenvolvida de maneira fragmentada através de publicações em periódicos científicos²⁶ e, principalmente, de posts em seu site, o Just TV²⁷, o trabalho publicado em 2015 atualiza e amplia os estudos sobre a complexidade narrativa. Um dos pontos centrais da obra, que faz a amarração teórica da discussão proposta do autor (2015), é a discussão sobre a poética do *storytelling* televisual²⁸.

Apesar de ter como base os estudos literários, a poética apresenta diversas abordagens teóricas (GOMES, 2004a; 2004b). Segundo Gomes (2004a; 2004b) a definição da *poiésis* dramática é há anos disputada por autores, escolas, linhas e tradições, abrangendo campos como a filosofia, a narratologia, a linguística, a literatura, o cinema e a televisão. As reflexões têm como ponto de partida a definição de Aristóteles (2017), é a partir do tratado do filósofo que o conceito se consolida como disciplina científica. Para Aristóteles (2017) a poética envolve paralelamente a prescrição e a descrição, ou seja, é a colocação em intriga e deve ser entendida como a arte de compor intrigas através do processo ativo de agenciamento dos fatos dentro da tragédia, propiciando uma organização dinâmica e temporal da composição das partes constituintes da tragédia (RICOUER, 1983; GOMES, 2004b).

Gomes (2004a; 2004b) afirma que a poética, de modo geral, tem sido interpretada como um conjunto de saberes voltados para a arte da composição de poemas dramáticos. Isto é, as reflexões convergem para “[...] a produção de representações de ações, agentes e situações, tudo isso organizado com o fito de gerar efeitos de toda ordem [...]” no sujeito. (PICADO; ANCHIETA, 2019, p. 7). No campo literário, por exemplo, Ducrot e Todorov (2001, p. 83) defendem que a poética permite a elaboração de recursos para analisar as obras. Como detalham os autores, a poética se “[...] propõe a elaborar categorias que permitam apreender ao mesmo tempo a unidade e a variedade de todas as obras literárias. A obra individual será a ilustração dessas categorias, ela terá um status de exemplo, não de termo último” (DUCROT; TODOROV, 2001, p. 83). No âmbito do cinema, Aumont e Marie (2003) pontuam que não há, como teoria proposta por teóricos, uma poética especificamente do campo. Nesse sentido a discussão é

²⁶ Tais como Cinema Journal, Transformative Works and Cultures, Journal of popular film and television, Television & New Media e etc.

²⁷ Disponível em: <<https://justtv.wordpress.com/>>. Acesso em: 7 jan. 2019.

²⁸ Também traduzida como poética das séries de TV (MUNGIOLI, 2017).

norteada por um conjunto de questões voltadas para a autoria, a criação e as condições essenciais da arte.

Se distanciando desta herança epistemológica da poética, Mittell (2015) propõe que as reflexões sobre a poética do *storytelling* televisual englobem o contexto social, cultural e tecnológico, indo além de questões estritamente narratológicas e estéticas. Refletindo sobre a produção de conteúdo dos telespectadores no ambiente de convergência, o processo criativo dos roteiristas, as tecnologias de conveniência, os modos de distribuição, etc. Nesse contexto, o autor afirma que

[...] a poética pode ser definida de modo amplo como o estudo das maneiras possíveis por meio das quais os textos produzem sentido, isto é, referindo-se mais estritamente aos aspectos formais do meio do que a questões de conteúdo ou mais amplamente de forças culturais – em resumo, a questão central da poética referente a um texto cultural como a série televisiva é, “como esse texto funciona?”. Esse foco da poética é diferente da maioria das questões comuns de interpretação, que procuram responder “o que isso significa?”, ou buscam determinar o poder cultural de uma obra, perguntando “como isso impacta a sociedade?”²⁹ (MITTELL, 2015, p.4-5, tradução nossa).

A discussão de Mittell (2015) parte da definição de Bordwell (2008) sobre a poética, o autor retoma a tradição de Aristóteles (2017) ao ressaltar o viés procedural e ativo do conceito.

A poética de qualquer meio artístico estuda o trabalho finalizado como o resultado de um processo de construção – um processo que inclui um componente artístico, os princípios mais gerais de acordo com os quais a obra é composta, suas funções, efeitos e usos. Qualquer questionamento sobre os princípios fundamentais de acordo com os quais artefatos em qualquer meio representacional são construídos, e os efeitos e fluxos desses princípios, pode ser abarcado pelo domínio da poética. (BORDWELL, 2008, p. 12).

Porém, mesmo fazendo uma breve referência à influência de Bordwell (2008) em seus estudos, Mittell (2015) justifica a importância da poética do *storytelling* televisual, ressaltando o modo como as tramas são estruturadas.

Embora, certamente, o cinema influencie muitos aspectos da televisão, especialmente no que se refere ao estilo visual, reluto em mapear um modelo de narrativa ligando filmes (unitários) à estrutura narrativa de longa serialidade das séries de televisão, nas quais a continuidade e a serialidade são características principais. E, portanto, acredito que podemos desenvolver de forma mais produtiva um repertório para a narrativa televisiva em seus próprios termos como meio. Do mesmo modo, as séries complexas contemporâneas são frequentemente elogiadas como sendo "novelísticas" no

²⁹ [...] poetics can be defined broadly as a focus on the specific ways that texts make meaning, concerned with formal aspects of media more than issues of content or broader cultural forces — in short, the guiding question for poetics looking at a cultural text such as a television series is “how does this text work?” This focus on poetics is different from more common questions of interpretation, which seek to answer “what does this mean?” or of cultural power, asking “how does this impact society?”

escopo e na forma, mas acredito que tais comparações crossmídia mais obscurecem do que desvelam as especificidades da forma de contar histórias na televisão³⁰ (MITTELL, 2015, p. 18, tradução nossa).

A abordagem do autor é problematizada por Araújo (2015), Picado e Anchieta (2019) e Picado (2020), que argumentam que ao se desprender do percurso epistemológico da poética, Mittell (2015) reduz e generaliza a discussão, se distanciando de uma proposta teórico- metodológica que reflita as especificidades das narrativas ficcionais seriadas complexas.

Como iremos aprofundar ao longo deste capítulo, a complexidade narrativa é caracterizada por uma ampla dimensão estética que engloba, entre outros pontos, o uso de efeitos especiais narrativos, tais como reviravoltas e clímax, a violação das regras de narração e a constante utilização de recursos narrativos como, por exemplo, analepses, múltiplas perspectivas e sequências fantasiosas (MITTELL, 2012, p. 40-46; 2015 p.4-11). De acordo com Nelson (2000), Casey *et al.* (2002), Allrath, Gymnich e Surkamp (2005) e Mittell (2015) os contextos culturais, tecnológicos, mercadológicos, e criativos propiciaram o desenvolvimento de um novo modelo narratológico. Desta forma, as tramas produzidas a partir dos anos 1990 se distanciam das estruturas tradicionais presentes na *Network Era*³¹ e na *Multi-Channel Transition*, e passam a experimentar novos recursos, engendrando “[...] modos de pensamento

³⁰ Although certainly cinema influences many aspects of television, especially concerning visual style, I am reluctant to map a model of storytelling tied to self-contained feature films onto the ongoing long-form narrative structure of series television, where ongoing continuity and seriality are core features, and thus I believe we can more productively develop a vocabulary for television narrative on its own medium terms. Likewise, contemporary complex serials are often praised as being “novelistic” in scope and form, but I believe such cross-media comparisons obscure rather than reveal the specificities of television’s storytelling form. Television’s narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the television series structure apart from film and literature and that distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms.

³¹ A televisão comercial estadunidense é composta por três fases, são elas: a Network Era, a Multi-Channel Transition e a Post-Network Era (LOTZ, 2007). Conforme pontuam Epstein, Reeves e Rogers (1996), e Lotz (2007) na Network Era, também chamada de Era do Marketing de Massa, o mercado era composto por três emissoras: NBC, CBS e ABC. A programação do horário nobre tinha o predomínio de narrativas ficcionais seriadas que exploravam a temática dos crimes e *sitcons*, o objetivo era atingir o grande público. Essa grade massiva e feita para todos se refletia nos telespectadores que tinham apenas uma relação casual com as produções televisivas. Já na segunda fase, a Multi-Channel Transition, também conhecida como Era do Marketing de Nicho, os canais estadunidenses começam a buscar segmentos específicos de telespectadores. Ameaçada pelas novas tecnologias que proporcionaram ao público maior liberdade e uma nova experiência televisiva, a TV aberta estadunidense começou a investir na produção de séries mais complexas. Os programas, além de chamarem a atenção do sujeito midiático, também atraíam um nicho mais relevante para os anunciantes. Outro ponto importante da Multi-Channel Transition é o aumento da concorrência, com a chegada das emissoras Fox (1986), The WB (1995) e UPN (1995). A Post-Network Era se inicia em 1990 e se entende até hoje e é marcada por novos modos de criação, produção e distribuição das narrativas ficcionais seriadas (LOTZ, 2007).

e representação que enfatizam a descontinuidade, a fragmentação e a polissemia”³² (CASEY *et al.*, 2002, p. 170, tradução nossa).

Mittell (2015, p.19) enfatiza que a complexidade narrativa se caracteriza em seu nível mais básico na fruição entre a demanda episódica e a seriada. Isto é, a hibridação de formatos estruturais faz com que a trama se desenvolva em dois níveis. Como pontuamos anteriormente, a serialidade pode ser observada em diversos conteúdos televisivos, não se restringindo à ficção. Ellis (1982) explica que o boletim de notícias foi o primeiro formato seriado da TV aberta estadunidense, pois a cada nova edição o programa é atualizado. No âmbito da ficção seriada a discussão sobre a serialidade tem como norte a distinção entre o grau de fechamento dos episódios (ALLRATH; GYMNICH; SURKAMP, 2005).

Na fruição episódica os arcos narrativos se fecham no final no episódio. Isto é, apesar de manter pontos recorrentes como os personagens centrais e os elementos que envolvem a *signature scene*³³, os arcos narrativos não são prologados por episódios e/ou temporadas, possibilitando que o público não tenha que obrigatoriamente acompanhar toda a série para compreender a história. De acordo com Allrath, Gymnich e Surkamp (2005) e Esquenazi (2010) o modelo episódico é frequentemente usado em tramas policiais investigativas como, por exemplo, *Without a Trace* (CBS, 2002 - 2009) e *Criminal Minds* (CBS, 2005 – 2020), além das franquias *NCIS* (CBS, 2003 – atual), *Law & Order* (NBC, 1990 – 2003) e *CSI* (CBS, 2010 – 2015).

Popular entre as décadas de 1950 a 1970, a demanda episódica geralmente se desenvolve a partir de cinco atos, são eles: equilíbrio, interrupção, clímax, resolução de conflitos e retorno do equilíbrio. Além desta estrutura base, Allrath, Gymnich e Surkamp (2005) destacam ainda a adoção de dois recursos narrativos, o *cold open* e a *tag*. O *cold open* está presente nas séries que se desdobram em torno do “caso da semana”, “monstro da semana” e/ou “paciente da semana” e é usado no início do episódio, antes da abertura. A sequência mostra o conflito que será resolvido ao longo dos arcos, por exemplo, um paciente entrando em colapso, um crime sendo cometido, um evento sobrenatural acontecendo. Presente no final dos episódios das séries

³² “modes of thinking and representation which emphasise discontinuity, fragmentation and eclecticism”.

³³ A *signature scene* é a cena mais marcante e familiar ao público. Ao se lembrar de uma obra o telespectador fará automaticamente referência aos elementos que compõem a *signature scene*. Por exemplo, a *signature scene* de *Fleabag* (BBC, 2016 – 2019) é a quebra da quarta parede, já a de *Gossip Girl* (The CW, 2017- 2019) são as protagonistas sentadas na escadaria do The Metropolitan Museum of Art.

de comédia a *tag* pode ou não estar relacionada ao arco narrativo central, funcionando como uma esquete a parte. Tramas tais como *South Park* (Comedy Central, 1997 - atual) e *Monk* (USA Network, 2002 - 2009) adotam o recurso para ironizar o paratexto³⁴, durante a primeira temporada da animação do Comedy Central, por exemplo, a *tag* fazia referência à recorrente morte de Kenny, que no episódio seguinte reaparecia vivo.

Na fruição seriada os arcos são contínuos e se estendem por episódios e/ou temporadas. Desta forma, os episódios apresentam uma cadência e devem ser acompanhados regularmente pelo público, se opondo à causalidade da demanda episódica. Para Kozloff (1992) ao prolongar a trama e, muitas vezes, explorar o desenvolvimento dos personagens diante dos conflitos apresentados na história, a fruição seriada necessita que o telespectador esteja familiarizado com o paratexto. Apesar de o modelo ter se popularizado na televisão aberta estadunidense em meados dos anos 1980 com as séries *Dallas* (CBS, 1978 – 1991) e *Dynasty* (ABC, 1981 – 1989), a produção da NBC *Hill Street Blues* (1981 – 1987) é considerada por Thompson (1997), Allrath, Gymnich e Surkamp (2005) e Esquenazi (2010) o principal marco da fruição seriada. Além da multiplicidade dos arcos narrativos que eram prologados, entrelaçados e retomados durante os episódios e as temporadas, a trama também apresenta personagens mais dinâmicos. Como explica Machado (2014, p. 95), “[...] policiais e bandidos, cidadãos comuns e marginais, os que vivem bem integrados e os que rompem com as normas, todas essas categorias parecem vagas e indiscerníveis. Estar do lado de lá ou do lado de cá é apenas uma questão de tempo e circunstância”. A narrativa de *Hill Street Blues* influenciou diversos canais estadunidenses a explorarem outras variações do modelo.

Porém, Mittell (2015) afirma que o nível básico da complexidade narrativa se dá no desenvolvimento paralelo das micronarrativas (episódica) e das macronarrativas (seriada), criando um equilíbrio dos arcos autossuficientes que se fecham no final do episódio com os arcos que se estendem pelas temporadas. Como pontua o autor, a complexidade narrativa

[...] é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros³⁵ (MITTELL, 2015, p.18, tradução nossa).

³⁴ Neste trabalho adotamos a definição de Jenkins (2015), segundo o autor o paratexto se refere ao conteúdo apresentado oficialmente pelos canais e empresas de mídia, abrangendo os episódios e as ações em outras mídias.

³⁵ “[...] narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for

Apesar de Mittell (2015) afirmar que hibridismo das formas episódicas e seriadas se estabelece na grade da TV estadunidense nos anos 1990, Kozloff (1992) argumenta que o entrelaçamento de distintos graus de fechamento nos episódios começou a se configurar ainda na década de 1980.

A transformação estrutural proposta por Mittell (2015) não reduz a discussão sobre os formatos episódicos e seriados como opostos binários. Para o autor a complexidade narrativa forma um *continuum* entre as demandas. Neste contexto, Mittell (2012, 2015) afirma que *The X-Files* (Fox, 1993 – 2002 / 2016 – 2018) materializa de forma clara essa sinergia.

The X-Files exemplifica o que é provavelmente a marca central da complexidade narrativa: uma interação entre as demandas da narração episódica e seriada. Dramas complexos como *The X-Files*, *Buffy the Vampire, Angel* e *The Sopranos* frequentemente oscilam entre a narração com arco prolongado e episódios isolados (MITTEL, 2012, p. 38).

A série de Chris Carter é composta por arcos narrativos prolongados que são focados na mitologia de *The X-Files* e arcos isolados que apresentam histórias autônomas e se distanciam do universo mitológico da trama (REEVES; RODGERS; EPSTEIN, 1996; SCONCE, 2004) Como pontua Sconce (2004, p. 107, tradução nossa),

[...] qualquer dos episódios de *The X-Files* pode se concentrar na mitologia de longo prazo, uma trama conspiratória contínua, altamente elaborada com solução indefinidamente adiada ou pode oferecer histórias autônomas trazendo um monstro da semana que geralmente existe fora do eixo mitológico³⁶.

Já na fruição episódica a série apresenta histórias autônomas que se distanciam da mitologia, não se estendendo ao longo das temporadas nem influenciando diretamente outros arcos. A trama geralmente é desenvolvida da seguinte forma, uma situação é apresentada nos minutos iniciais, posteriormente Mulder (David Duchovny) e Scully (Gillian Anderson) são chamados para investigar o caso, os agentes confrontam os suspeitos e solucionam o crime. As temáticas dos episódios abrangem eventos paranormais, objetos voadores não identificados e criaturas sobrenaturais.

plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories.”

³⁶ [...] any given X-Files episode might focus on the long-term ‘mythology’, an ongoing, highly elaborate conspiracy plot that endlessly delays resolution and closure, or might offer self-contained ‘monster-of-the-week’ stories that generally exist outside the arcing scope of the mythology.

Essa capacidade de *The X-Files* de transitar entre a forma seriada e episódica permite que a série consiga permear vários gêneros e temáticas, criando um hibridismo estilístico único. De acordo com Lavery, Hague e Cartwright (1996), Johnson (1996) e Sconce (2004), a multiplicidade estética do programa está presente especificamente na narrativa e episódica e abrange distintos formatos (a comédia, a trama policial, o suspense, a aventura, a ação, o drama, a ficção científica, o documentário e o horror), que podem até ser protagonizados por personagens secundários.

Apesar da estrutura discutida por Mittell (2012, 2015) estar presente em diversas tramas da TV aberta, paga e dos serviços de conteúdos *on demand* estadunidenses, Nelson (2000) destaca a importância de refletir sobre o grau de continuidade das histórias na compreensão da extensão dos entrelaçamentos dos arcos narrativos. O autor define três modos de continuidade: no primeiro, os arcos se prolongam por poucos episódios, como, por exemplo, nas tramas em que o *modus operandi* dos personagens é um dos pontos fundamentais do universo ficcional. O recurso discutido por Nelson (2000) pode ser observado nas séries *Dexter* (Showtime, 2006 – 2013) e *Hannibal* (NBC, 2013 – 2015). O *plot* envolvendo *modus operandi* do *serial killer* geralmente dura três ou quatro episódios, desta forma o público acompanha o personagem se aproximando da vítima, o planejamento do assassinato e os respectivos rituais³⁷, após a execução todo processo se inicia novamente. Os arcos seriados são voltados para as tramas pessoais, tais como a relação de Dexter (Michael C. Hall) com sua irmã Debra Morgan (Jennifer Carpenter), as investigações de casos maiores como o do Ice Truck Killer e o jogo mental de Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) com Will Graham (Hugh Dancy).

No segundo grau de continuidade os arcos se prologam por uma temporada (NELSON, 2000). Como sugere Nelson (2000), neste modo a extensão gira em torno da relação antagonica entre os protagonistas e alguém e/ou algo, podendo ser observado com mais frequência em tramas policiais, investigativas, sobrenaturais, além dos *thrillers*. Em outras palavras, os personagens passam toda a temporada resolvendo o conflito que só se fecha na *season finale*³⁸. Criada por Aaron Sorkin a série *The Newsroom* (2012- 2014) se estrutura a partir de uma temática central, que dura uma temporada, e das relações profissionais e pessoais entre os protagonistas e personagens secundários, que se estendem por todos os episódios. Spinwall e

³⁷ No caso de *Dexter*, o personagem executa suas vítimas com uma faca, em ambiente coberto de plástico – para não deixar rastro – e desmembra o corpo, que posteriormente é jogado no mar. Em *Hannibal*, além de praticar o canibalismo o personagem expõe os corpos das vítimas prezando a estética, como uma instalação artística.

³⁸ Se refere ao último episódio da temporada.

Seitz (2016) afirmam que as temporadas são organizadas com base em um evento real como, por exemplo, a explosão da plataforma Deepwater Horizon, no Golfo do México, e a morte de Osama Bin Laden. A cada episódio os jornalistas avançam na apuração dos fatos até alcançarem o grande objetivo, isto é, a exibição da matéria no telejornal *News Night* ou o furo de reportagem.

No terceiro e último grau de continuidade o arco narrativo abrange várias temporadas. Como, por exemplo, na série *Grey's Anatomy* (ABC, 2005 – atual) em que os arcos seriados aprofundam a vida pessoal dos médicos e são desenvolvidos no início e no final do episódio. Atualmente em sua 17ª temporada, a trama ainda apresenta *plots* que foram deixados em aberto nas temporadas anteriores, tais como as causas do atropelamento de George O'Malley (T.R. Knight) e a mudança de Cristina Yang (Sandra Oh) para a Suíça. Já os arcos episódicos geralmente são desdobrados em torno dos “pacientes da semana”, isto é, a cada semana um novo paciente é apresentado ao público. O *plot*³⁹ acompanha todo o percurso clínico do personagem, desde a sua entrada no Hospital Memorial Grey Sloan, diagnóstico, tratamento até a alta ou a morte.

Partindo da crítica⁴⁰ que Ndalians (2005) faz aos modelos de serialização propostos por Calabrese (1999), é importante destacar que a separação dos modos de continuidade conforme estabelecidos por Nelson (2000) funciona apenas como matrizes teóricas e didáticas. Dessa forma, raramente uma série irá apresentar somente um modo em seu estado mais puro, pelo contrário, a hibridação dos arcos em diferentes níveis de continuidade reforça a complexificação das estruturas narrativas discutida por Mittell (2015).

Em 1937, o canal estadunidense NBC exibiu o teleplay⁴¹ *The Three Garridebs*, a trama tinha como objetivo testar a recepção dos telespectadores em relação à adaptação do personagem Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, para a televisão. Segundo Terrace (2013), a experiência da emissora é considerada o primeiro episódio piloto da história da TV. O autor explica que mesmo com a estratégia da NBC, até o início dos anos 1950 essas produções eram chamadas de programas experimentais ou apenas testes. A partir da década de 1960 a produção de episódios piloto se popularizou no âmbito dos canais abertos. Para reverter o

³⁹ Trama ligada a história da série, a temporada e/ou ao personagem.

⁴⁰ A autora defende que os modelos de Calabrese (1999) coexistem no âmbito da ficção seriada, se opondo a argumentação do autor de que cada novo modelo substituiu o anterior.

⁴¹ O termo se refere a uma produção autônoma. Como, por exemplo, um filme ou peça para a televisão, um episódio de uma série antológica e etc.

investimento e dar vazão ao volume de conteúdos gravados, algumas emissoras exibiam especiais com compilados dos episódios. Os programas tais como *New Comedy Showcase* (CBS, 1960), *Comedy Spot* (CBS, 1960, 1962), *Vacation Playhouse* (CBS, 1963-1967) e *Preview Tonight* (ABC, 1966) eram transmitidos na primavera e no verão dos Estados Unidos.

De acordo com Belim (2014, p. 60) o piloto de uma série deve cumprir três funções centrais, são elas: apresentar a história (ambientação, personagens, temas e etc); introduzir a estrutura narrativa e seus elementos; e conquistar a lealdade do telespectador, para que ele assista ao próximo episódio. Mercadologicamente, a trama também funciona como um teste para a emissora, esboçando as lógicas de produção (equipe, rotina de produção e etc) e viabilidade financeira, considerando as métricas de audiência e engajamento.

Como afirmam Mittell (2015, p. 56-57) e Rodríguez (2016) o episódio piloto é o principal argumento de viabilidade de um programa. Na *Network Era* e no início da *Multi-Channel Transition*, além de apresentarem uma produção mais elaborada que o restante da temporada, os episódios eram autoconclusivos e mais longos do que o habitual. Porém, com a popularização das tecnologias de conveniência, tais como o videocassete, os boxes de DVDs e, mais recentemente, os serviços de conteúdos *on demand*, os episódios piloto passaram se estruturar a partir de diversos *cliffhangers*, deixando em aberto arcos narrativos para serem desenvolvidos ao longo da série. Isto é, com a possibilidade de assistir diversas vezes e, não necessariamente, no horário original de exibição, os episódios puderam estabelecer uma inter-relação mais profícua com os acontecimentos futuros.

Entretanto, para Mittell (2015, p.40), na complexidade narrativa os episódios piloto vão além das funções habituais. Em outras palavras, “[...] a principal função de um piloto de televisão é nos ensinar como assistir a série e, ao fazê-lo, estimular o público a continuar assistindo - assim, pilotos de sucesso são simultaneamente educacionais e inspiradores”⁴². O autor afirma que essas orientações funcionam como uma espécie de tutorial, indicando ao telespectador quais serão as regras daquele universo ficcional. Como, por exemplo, no piloto de *Twin Peaks* (ABC, 1990 - 1991 / Showtime, 2017) observamos a antecipação dos elementos que são recorrentes da trama, isto é, a mistura de gêneros no desdobramento dos acontecimentos e a inconstância narrativa.

Nos primeiros cinco minutos do episódio, somos ensinados a esperar

⁴² “[...] the chief function of a television pilot is to teach us how to watch the series and, in doing so, to make us want to keep watching — thus successful pilots are simultaneously educational and inspirational.”

reviravoltas nas justaposições estéticas, ironia nos momentos dramáticos e um tom sonhador que deixa os espectadores inseguros sobre como responder emocionalmente à ação – a descoberta de Peter⁴³ é uma sequência cômica, melodramática ou ambas?⁴⁴ (MITTELL, 2015, p. 57, nossa tradução)

No caso das comédias, o piloto geralmente estabelece o estilo do humor que será explorado na trama. Em *How i met your mother* (CBS, 2005 – 2014), por exemplo, o episódio mostra como as analepses serão responsáveis pelo desenvolvimento e manutenção do principal arco narrativo⁴⁵ da série. Desta forma, o público compreende que a história contada por Ted (Josh Radnor) se passa entre 2005 e 2030, e que muitas vezes os *flashbacks* irão dar informações contrárias aos relatos do protagonista no futuro. Além disso a atração também pontua as principais referências e piadas que estarão presentes ao longo das nove temporadas, tais como a trompa azul e o bordão *Suit Up!*, falado por Barney Stinson (Neil Patrick Harris).

Muitas vezes questões que são abordadas brevemente no piloto contribuem diretamente tanto para estrutura narrativa quanto para o perfil do personagem, estabelecendo pilares fundamentais para o universo ficcional. Como, por exemplo, no seu episódio de abertura de série *Euphoria* (HBO, 2019 – atual) a protagonista Rue Bennett (Zendaya) afirma que o vício em drogas faz com que ela não seja uma narradora confiável. A confissão da personagem reverbera nas emblemáticas sequências fantasiosas da trama, que se estendem até a *season finale*⁴⁶, e na perspectiva que Rue tem dos outros personagens. Ou seja, como a história é contada a partir do seu ponto de vista, e este não é confiável, o telespectador compreende a importância de questionar os fatos da série.

Exibido no dia 6 de dezembro de 2020, o episódio especial⁴⁷ *Trouble Don't Last Always* mostra uma cena em que Rue afirma para Ali (Colman Domingo) que durante o namoro, ela e Jules (Hunter Schafer) não fizeram uma tatuagem juntas. A confissão da protagonista desmente um *plot* do quinto episódio da primeira temporada, intitulado *Bonnie and Clyde*⁴⁸, confirmando

⁴³ Na sequência em questão o personagem Peter Martell (Jack Nance) achar o corpo de Laura Palmer (Sheryl Lee) as margens do rio.

⁴⁴ Within the episode's first five minutes, we are taught to expect jarring juxtapositions in style, ironic undercutting of serious moments, and a dreamy tone leaving viewers unsure how to emotionally respond to the action — is Pete's discovery played for laughs, melodrama, or both?

⁴⁵ Como Ted Mosby (Josh Radnor) conheceu a mãe de seus filhos.

⁴⁶ Último episódio da temporada.

⁴⁷ Por conta da pandemia do Covid-19 as gravações da segunda temporada da série foram interrompidas. Para não estender o hiato, a HBO optou por exibir dois episódios especiais inéditos, *Trouble Don't Last Always*, protagonizado por Rue, e *F*ck Anyone Who's Not A Sea Blob* que será focado em Jules (Hunter Schafer) e exibido no dia 24 de janeiro 2021.

⁴⁸ Exibido em 14 de julho de 2019.

as informações do piloto sobre o ponto de vista ambíguo da personagem. Dessa forma, o telespectador pode relacionar a declaração de Rue com o episódio de abertura, problematizar como essa questão irá influenciar em outros pontos da trama ou se surpreender com a revelação, pois não compreendeu as regras do universo ficcional que formam delimitadas no início da temporada.

À medida em que a temporada vai ao ar, os telespectadores se familiarizam gradativamente com a proposta narrativa da série, que passa a apresentar novas variações dos elementos que foram introduzidos no piloto. Criada por Jonathan Nolan e Lisa Joy, *Westworld* (HBO, 2016 – atual) subverte a cada temporada as regras estabelecidas no primeiro episódio, fazendo com que o público reconsidere constantemente o universo ficcional. As mudanças abrangem o modo como os descolamentos temporais são desenvolvidos, o comportamento dos personagens, que se altera de acordo com a linha temporal e o seu nível de consciência, e a ambientação. Os pontos discutidos por Mittell (2015) estão presentes, por exemplo, no desdobramento de Dolores Abernathy (Evan Rachel Wood). As características que são apresentadas no episódio piloto se opõem ao comportamento da personagem na terceira temporada. Nas sequências de abertura vemos uma menina frágil que aguarda ansiosamente a volta de seu namorado e ajuda o pai com as tarefas cotidianas, posteriormente, na terceira temporada, a personagem tem outro perfil, é fria, calculista e sem qualquer ligação com o seu passado. Porém, para compreender as múltiplas realidades síncronas que possibilitam que a personagem transite por diversas ambientações⁴⁹ e os acontecimentos que motivaram as mudanças no perfil de Dolores, o público terá que se lembrar das instruções narrativas do piloto.

⁴⁹ No universo ficcional da série as ambientações são os parques temáticos de *Westworld*.

Figura 1 - As mudanças de Dolores na terceira temporada de *Westworld* (HBO, 2016 – atual) subvertem as regras do piloto da série.



Fonte: HBO (2020)

Na complexidade narrativa o episódio piloto vai além de uma simples introdução da história que será desenvolvida ao longo da trama, mas apresenta ao público o modo de leitura do universo ficcional, como uma espécie de manual de instruções. Entretanto, o telespectador terá não só que lembrar destas regras, mas correlacioná-las, aplicá-las em diferentes contextos e, em alguns casos, subvertê-las.

O deslocamento temporal é um dos principais pilares da poética do *storytelling* televisual proposta por Mittell (2015). Na complexidade narrativa um mesmo episódio pode apresentar diversas temporalidades, entrelaçando o presente, o passado, o futuro, além de realidades paralelas e versões alternativas do universo ficcional (BOOTH, 2011; MITTELL, 2015). Eco (1997) afirma que no âmbito das narrativas as múltiplas variações de espaço-tempo estimulam demandas cognitivas do leitor, como a memória discursiva e o conhecimento enciclopédico. Dessa forma, para compreender o uso do recurso e seu efeito na diegese o sujeito terá que fazer uma leitura polissêmica do texto, abarcando o arco narrativo em si, as intenções do autor e as camadas interpretativas dos diálogos e dos personagens. A partir da discussão de Eco (1997), Motter e Munglioli (2006) e Munglioli (2012;2017) argumentam que na complexidade narrativa este processo cognitivo é ainda mais incessante, pois envolve o repertório midiático do telespectador. Isto é, para identificar e compreender os deslocamentos temporais o público terá que associar como o recurso foi usado anteriormente em outras séries.

Tendo como base os universos ficcionais de *Doctor Who* (BBC, 2005 – atual), *Lost* (ABC, 2004 – 2010) e *Arrested Development* (Fox, 2003 – 2006 / Netflix, 2013 - atual), Booth (2011) discute os modos de deslocamento temporal presentes na complexidade narrativa. Segundo o autor, o recurso é reflexo não só das tecnologias de conveniência, mas um efeito colateral da esquizofrenia pós-moderna. O termo, proposto por Jameson (2006), se refere a uma percepção desalinhada do tempo, em que passado e o futuro se confundem, gerando uma sensação contínua, simultânea e vazia do presente. Nesse contexto, para Booth (2011) o deslocamento temporal se configura como uma reação da indústria do entretenimento ao cenário contemporâneo e gera, mesmo que inconscientemente, identificação e uma experiência esquizofrênica no público.

Os modos de deslocamento temporal definidos por Booth (2011) nos ajudam a compreender como o recurso é usado nas tramas e, num segundo momento, a forma como as temporalidades são entrelaçadas. De acordo com o autor na complexidade narrativa a distorção temporal pode ser observada de três formas: *extensive flashback*, *memory temporality* e *character temporality*. No *extensive flashback* a trama se configura, em sua totalidade, como um grande *flashback*, apresentando dois tempos diegéticos, o presente e o passado. Booth (2011, p. 378) afirma que a série *How i met your mother* (CBS, 2005 – 2014) é um dos principais exemplos desta forma de distorção temporal e que, além do *flashback*, algumas tramas também adotam *flash forwards* para confundir a localização temporal da história.

Exibida originalmente pelo canal pago estadunidense FX, a série *Damages* (FX, 2007 – 2010 / The 101 Network, 2011 – 2012) tem como base de seu principal arco narrativo o *extensive flashback*. Todas as temporadas⁵⁰ da trama são introduzidas a partir de um *flashback*, o episódio piloto, por exemplo, intitulado *Get Me a Lawyer*⁵¹ apresenta ao público as regras do universo ficcional, explorando o deslocamento temporal para gerar uma atmosfera de suspense e incerteza. Nos minutos iniciais do episódio vemos as ruas de Nova York, onde a história é ambientada e, em seguida a fachada do prédio de Patty Hewes (Glenn Close). A câmera vai ser aproximado até a porta do elevador, que se abre. Acompanhamos Ellen Parsons (Rose Byrne) descontrolada e coberta de sangue, no interior do elevador. A personagem sai do prédio, as pessoas da rua olham para ela assustadas. Na sequência, Ellen está numa delegacia sendo interrogada pela polícia. Os investigadores fazem perguntas que se assemelham as dos

⁵⁰ Na primeira, segunda e terceira temporada o *flashback* é de 6 meses, já na quarta e quinta temporada é de apenas 3 meses.

⁵¹ Exibido em 24 de julho de 2007.

telespectadores, ‘quem é aquela garota?’, ‘o que aconteceu com ela?’, ‘por que ela está com as mãos sujas de sangue?’. A tela fica preta e a frase “6 meses atrás” é exibida. Os arcos narrativos seguintes irão apresentar os eventos que antecederam a cena de abertura do piloto e serão interlaçados com acontecimentos do futuro. Esta lógica de organização temporal do universo ficcional irá se repetir em todos os episódios de abertura das cinco temporadas de *Damages*.

O segundo modo de distorção temporal observado por Booth (2011) é o *memory temporality*, nele o recurso é usado como uma espécie de memória ou resgate das ações dos personagens. Séries distópicas como *The Walking Dead* (AMC, 2010- atual) e *The Leftovers* (HBO, 2014 - 2017), por exemplo, adotam o *memory temporality* para mostrar como os eventos⁵² centrais do universo ficcional contribuíram para o estado atual dos personagens, estabelecendo um nítido contraponto entre o antes, o depois, e suas consequências. A cena de abertura do primeiro⁵³ episódio de *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017 - atual) ressalta a forma como o recurso proposto por Booth (2011) está presente na complexidade narrativa. Isto é, o primeiro contato que o telespectador tem com a história de June Osborne (Elisabeth Moss) é através das lembranças traumáticas da personagem quando ela e sua filha, Hannah (Jordana Blake), foram capturadas por Gileade. Dessa forma, o sofrimento, a falta de informações concretas sobre o paradeiro de Hannah e o possível assassinato de seu marido Luke (O. T. Fagbenle), além da saudade da vida que antecedia a distopia, são vivenciados pelo público por meio da memória de June. O *memory temporality* também ajuda o telespectador a compreender as motivações da personagem e o paratexto que envolve a ascensão do governo totalitário da República de Gileade.

Por fim, o *character temporality* se refere ao deslocamento temporal de um personagem, propiciando a simultaneidade do passado, presente e futuro. Com referências ao afrofuturismo e ao trabalho de Sun Ran, especificamente no longa metragem *Space is the place* (1974), o episódio *I Am*⁵⁴, de *Lovecraft Country* (HBO, 2020 - atual), mostra a viagem no tempo de Hippolyta Freeman (Aunjanue Ellis). Na trama, a personagem vivencia diversas experiências em linhas temporais variadas como, por exemplo, o futuro em um planeta comandado por uma alienígena chamada Beyond C'est, o passado na Paris da década de 1920 no encontro com Josephine Baker (Carra Patterson) e o período em que as Ahozi, guerreiras do Reino Africano

⁵² Em *The Walking Dead* o mundo pós-apocalíptico cheio de mortos-vivos e em *The Leftovers* o desaparecimento de 2% da população mundial.

⁵³ Intitulado *Offred*, distribuído em 26 de abril de 2017.

⁵⁴ Exibido em 27 de setembro de 2020.

de Daomé, existiram. O descolamento temporal de Hippolyta é fundamental no desenvolvimento do arco narrativo da personagem, focado na discussão do processo de identidade e ancestralidade da mulher negra.

O deslocamento temporal na complexidade narrativa também engendra novos modos de descontinuidade, estabelecendo distorções híbridas (BOOTH, 2011; MITTELL, 2015). Isto é, um mesmo universo ficcional pode explorar todas as tipologias propostas por Booth (2011) e ainda ampliá-las. A trama de *Lost* (ABC, 2004 – 2011), por exemplo, se desdobra, entre outros elementos, a partir do *extensive flashback*, nos episódios⁵⁵ que se desenvolvem por meio de um grande *flashback*, do *memory temporality* com as lembranças dos sobreviventes, que antecedem a queda do voo 815 da Oceanic Airlines, e do *character temporality*, através das viagens no tempo de Desmond (Henry Ian Cusick). Entretanto, como explicam Jiménez e Petrus (2010), a hibridação dos modos de deslocamento temporal fez com que a série da ABC explorasse outros recursos, tais como os *flashbacks* mentais, que são ativados quando o personagem na realidade paralela encontra sua constante⁵⁶ ou vivencia algum momento semelhante ao da realidade original, e os *flashbacks* agrupados, que são geralmente desdobrados em um mesmo episódio, retratam as memórias de mais de um personagem, em que uma perspectiva complementa a outra.

Mittell (2015) afirma que apesar de exercer um papel fundamental na construção e no desenvolvimento da narrativa ficcional seriada contemporânea, os elementos que constituem os personagens ainda são poucos discutidos nos estudos televisivos. Com base na abordagem de Eder *et al* (2010), o autor pontua que a criação de um personagem só se efetiva de fato quando este estabelece uma relação direta com o público, indo além de uma simples representação de imagem e som. Em outras palavras, a discussão proposta por Mittell (2015) considera o telespectador como ponto chave no desdobramento desta figura fictícia.

Nesse sentido, para o autor, os contextos tecnológicos e criativos da poética do *storytelling* televisual fazem com que as reflexões sobre os personagens ganhem contornos específicos. De acordo com Mittell (2015), o modelo de produção possibilita que o ator/atriz consiga estabelecer diversos modos de propriedade criativa e colaborativa. Apesar de

⁵⁵ Como, por exemplo, *The Brig*.

⁵⁶ “Uma Constante é uma coisa ou pessoa que serve de ponto de referência na vida do viajante durante a oscilação entre os tempos em que ele está perdido. Se a Constante não é encontrada, as oscilações de tempo se tornam mais frequentes e caóticas, até que o indivíduo morre” (LOSTPEDIA, 2020, Online). Disponível em: <https://lostpedia.fandom.com/pt/wiki/Constantes_e_Vari%C3%A1veis>. Acesso em: 24 dez. 2020.

personificar os papéis criados pelos *showrunners*⁵⁷ e roteiristas, o elenco insere, mesmo que indiretamente, elementos que irão contribuir para a produção de sentido do público. Este aspecto pode ser observado na simples passagem do tempo, uma vez que as séries se estendem durante anos, quanto na construção de características subjetivas (MITTELL, 2015). A trama de *Grey's Anatomy* (ABC, 2005 - atual) acompanha a trajetória profissional e pessoal de Meredith Grey, no piloto vemos a protagonista em seu primeiro dia como residente do Seattle Grace Hospital e, atualmente em sua décima sétima temporada, a personagem é chefe de cirurgia geral do Gray Sloan Memorial Hospital. A passagem do tempo e, conseqüentemente, o envelhecimento da atriz Ellen Pompeo são pontos importantes na história da ABC, trazendo não só verossimilhança para o universo ficcional que retrata o percurso cronológico da protagonista, mas gerando identificação com o público que testemunha o amadurecimento da atriz dos 39 aos 51 anos.

Já em *Modern Family* (ABC, 2009 – 2020) a passagem do tempo fez com que uma personagem fosse inserida efetivamente na história, interferindo em outros arcos narrativos. Na história, Mitchell (Jesse Tyler Ferguson) e Cameron (Eric Stonestreet) adotam uma bebê vietnamita chamada Lily (Aubrey Anderson-Emmons), nas primeiras temporadas os *plots* envolvendo a criança são atrelados aos dos pais, mas à medida em que Aubrey Anderson-Emmons foi aprendendo a falar e a interagir com os outros membros do elenco, a personagem ganhou autonomia na história. Dessa forma, a passagem do tempo contribuiu para a ampliação da trama, que pode tratar de temas relacionados à adoção, à infância e à pré-adolescência.

Mittell (2014) pontua que alguns personagens das séries complexas estão inseridos em contextos maiores que o próprio universo ficcional da trama que está no ar. De acordo com o autor, essas camadas extratextuais enriquecem a experiência televisiva do público. Como, por exemplo, Montrose Freeman de *Lovecraft Country* (HBO, 2020 - atual), o personagem é interpretado pelo ator Michael Kenneth Williams, que no início dos anos 2000 viveu Omar Little, em *The Wire* (HBO, 2002 – 2008). Omar se tornou um dos grandes marcos da TV estadunidense, por nortear, de uma maneira até então inédita, a reflexão sobre a representatividade LGBTQ+ no recorte heteronormativo da série e tratar de questões ligadas a negritude (SANZ; GONZALEZ, 2018). Durante um dos episódios do Podcast *Lovecraft*⁵⁸, que integra as ações transmídia da HBO, os mediadores M.M. Izidoro, Milena Souza e Valter

⁵⁷ Segundo Bennett (2014, p.19), *showrunner* é um termo utilizado para designar o profissional responsável pela produção executiva e criativa de uma série de TV.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.hbobrasil.com/series/detail/lovecraft-country/15195>>. Acesso em: 25 dez. 2020.

Rege chamaram a atenção para o quão significativo era Montrose ser vivido Michael Kenneth Williams. Em *Lovecraft*, o arco do personagem aborda a solidão de um homem negro e gay na década de 1950. Além da nítida influência de *The Wire* na construção de Montrose, os mediadores ainda destacavam a importância de o público assistir a trama de David Simon para ampliar e aprofundar as discussões propostas por *Lovecraft*.

Na complexidade narrativa, os personagens são desenvolvidos de forma gradual e fragmentada, fazendo que com o público estabeleça uma relação parassocial. O termo, da teoria da comunicação da massa dos anos 1950⁵⁹ (HORTON; WOHL, 1956; RUBIN; MCHUGH, 1987) é adotado por Mittell (2015) para discutir o investimento intelectual e afetivo que o telespectador firma a longo prazo com o personagem da trama. De acordo com o autor, muitos estudos abordam o conceito a partir de uma visão acrítica e patologizada como se o público não soubesse delimitar as barreiras entre a ficção e a realidade. Além de Mittell (2015), outros pesquisadores associam o termo à leitura atenta dos conteúdos audiovisuais. O estudo realizado na década de 1990 por Livingstone (1998), por exemplo, argumenta que, à medida que os capítulos das *soap operas* são exibidos, o telespectador passa a refletir de maneira empática sobre os desdobramentos da história, se colocando no lugar e, muitas vezes, aprendendo com os erros dos personagens. Porém, na complexidade narrativa, as relações parassociais são fundamentais para que o público identifique e compreenda as mudanças dos personagens ao longo das temporadas, acumulando repertório para preencher as lacunas informacionais da história (MITTELL, 2015). Em outras palavras, é com base nesta relação que o telespectador será capaz de reconhecer e entender as transformações do universo ficcional. Mesmo não partindo do aporte teórico de Mittell (2015), Esquenazi (2010) defende que a exibição fragmentada e contínua da TV propicia o desenvolvimento da ‘telespetaleitura’, como se o público, ao assistir a trama durante um longo tempo, fosse alfabetizado e se tornasse apto para ‘ler’ aquele paratexto e correlacioná-lo com outros.

Como sugerem Pearson (2007) e Esquenazi (2010), de modo geral, os personagens das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses não apresentam grandes alterações em seu percurso paratextual. Pearson (2010) pontua seis características que constituem os personagens televisivos contemporâneos, são elas: o comportamento habitual, o físico, o registro da linguagem, as interações com outros personagens, o ambiente e a biografia. O que se observa na complexidade narrativa é a mudança gradativa destas características que compõem os

⁵⁹ Para Horton e Wohl (1956) a relação parassocial se refere a uma relação imaginária e de viés unilateral envolvendo percepções de reciprocidade e conhecimento pessoal de uma personalidade midiática.

personagens, se distanciando de reviravoltas esquizofrênicas. Isto é, além de não reforçarem estereótipos e arquétipos, as transformações se dão através de nuances, como consequência dos arcos narrativos desenvolvidos há longo prazo. Como explica Mittell (2015), a mudança não é didaticamente indicada ao público, cabe a ele completar as lacunas deixadas propositalmente pelos roteiristas. As alterações não se limitam a aspectos externos como, por exemplo, a cor do cabelo e o figurino, abrangendo, principalmente, elementos internos, ou seja, o modo como o personagem interage com os outros, as respostas emocionais e etc.

Entretanto, é importante ressaltar que este processo de transformação na complexidade narrativa não é necessariamente ligado à jornada do herói de Campbell (1989), isto é, na maioria das vezes o personagem não irá passar por um caminho de redenção ou recompensa positiva. Ele irá vivenciar os acontecimentos da história, lidando ativamente com as ações e consequências dos seus atos e acumulando experiências. Estas mudanças psicológicas, sociais, ideológicas e morais podem ser observadas, por exemplo, em Dolores, de *Westworld* (HBO, 2016 – atual), no modo como a anfitriã⁶⁰ lida com a descoberta de sua consciência; em Alison Bailey (Ruth Wilson), de *The Affair* (Showtime, 2014 – 2019), que ao longo dos episódios ressignifica a sua relação com Noah Solloway (Dominic West) interferindo nos seus valores e na criação de sua filha; em Carrie Mathison (Claire Danes), de *Homeland* (Showtime, 2011 - 2020), principalmente, na forma como a agente da CIA passa a usar o seu transtorno bipolar para conectar as pistas das investigações e como a morte de Nicholas Brody (Damian Lewis) influencia nas suas decisões e relações e em Meredith Grey, de *Grey's Anatomy* (ABC, 2004 - atual), que após a morte de diversos familiares e colegas de trabalho lida com as questões subjetivas dos pacientes de modo mais próximo.

Mittell (2015) também destaca a ascensão dos anti-heróis na complexidade narrativa, tanto no drama quanto na comédia. Apesar desta discussão estar inserida nos capítulos seguintes, quando tratarmos da HBO, é interessante refletir como os anti-heróis potencializam aspectos que ressaltamos anteriormente. Ou seja, se a transformação dos personagens é desenvolvida na trama de modo gradual e exige uma leitura atenta do público, nos anti-heróis observamos uma densidade psicológica, emocional e social que dificulta ainda mais o processo de delimitação e interpretação do telespectador (JOST, 2015).

⁶⁰ No universo ficcional da série os anfitriões são andróides equipados com inteligência artificial que realizam os desejos e fantasias dos visitantes (humanos) dos parques temáticos.

Segundo Jost (2018) por razões⁶¹ morais e de censura, tais como o *Code Hays*⁶² e o *Television Code*⁶³, a presença dos anti-heróis nas narrativas ficcionais seriadas estadunidenses foi tardia. O protagonismo de personagens moralmente ambíguos começa a ser observado apenas em 1999, com a estreia de *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007). A figura de Tony Soprano (James Gandolfini) foi um divisor de águas para o desenvolvimento de outros personagens que se opõem ao arquétipo de vilão, apresentando conflitos e contradições (MARTIN, 2014). Como explicam Smith (1995), Mittell (2015) e Jost (2015) estes personagens apresentam características como a moralidade relativa, que muitas vezes se estabelece a partir do contraponto de ações, como o *serial killer* Dexter, da série homônima do Showtime (2006 – 2013), que esquarteja suas vítimas, mas segue um código moral de só matar outros assassinos, e a inteligência maquiavélica⁶⁴, que reflete sobre a capacidade que estes personagens têm de ler e manipular os outros e, conseqüentemente, exercem um fascínio sobre o público. Em outras palavras, o universo que envolve os anti-heróis é tênue e contraditório, exigindo que, a todo momento, o telespectador acione as motivações, as ações e as fragilidades dos personagens para identificar e compreender o paratexto. Como, por exemplo, os relatos pessoais que Tony Soprano faz para sua terapeuta contrapõem o modo como o mafioso lida com os ‘inimigos’ ou a relação de Dexter com o seu filho e a morte de sua mãe acabam relativizando as suas atitudes imorais. Os ambientes de trabalho dos personagens, que ajudariam o telespectador a localizar o papel dele no universo ficcional, também são subvertidos quebrando as expectativas, tais como Walter White (Bryan Cranston) ser um professor em *Breaking Bad* (AMC, 2008 – 2013) e Dexter trabalhar como analista forense na polícia de Miami.

Mittell (2015) argumenta que as narrativas complexas apresentam elementos metalinguísticos (ou autorreferências) e irônicos. Para o autor, os recursos reforçam as regras do universo ficcional, além de engendrar novas camadas interpretativas à história. A trama de *Lovecraft Country* (HBO, 2020 - atual) é baseada no livro homônimo de Matt Ruff, lançado em 2016, que ressignifica o horror e o racismo presente no trabalho de H.P. Lovecraft. Durante o sétimo⁶⁵ episódio da primeira temporada da série da HBO, observamos Atticus Black (Jonathan

⁶¹ Como, por exemplo, se um personagem matasse outro, o assassino deveria, obrigatoriamente, morrer no final da história (SEABRA, 1016)

⁶² Também conhecido como *Motion Picture Production Code*, é um conjunto de regras morais que explicitava o que era ou não permitido nos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968.

⁶³ Se refere a um conjunto de normas éticas, em vigor nos Estados Unidos entre 1951 e 1983, adotadas pela *National Association of Broadcasters*.

⁶⁴ O termo é cunhado por Bryne e White (1988) e adotado por Vermeule na discussão dos anti-heróis.

⁶⁵ Intitulado *I am*, exibido em 27 de setembro de 2020.

Majors) segurando o livro *Lovecraft Country*, porém ao invés do nome de Ruff ser creditado, o autor é o filho do personagem, que ainda não nasceu. Como detalha Venable (2020, Online, tradução nossa),

Eu adoro as histórias que envolvem recursos meta e autorreferenciais e isso aconteceu quando Tic mostrou uma cópia física de *Lovecraft Country* depois de ser jogado de volta para fora do buraco de minhoca. Só que o livro não foi escrito pelo autor do original, Matt Ruff, mas sim por George Freeman⁶⁶.

Além de ser um elemento metalinguístico, a cena apresenta novos desdobramentos narrativos mostrando as consequências das ações de Atticus no futuro e a capacidade do personagem de transitar por outras realidades.

Segundo Ang (2010) o uso da ironia nas narrativas ficcionais seriadas pode funcionar como auto-sarcasmo ou autoparódia. Neste contexto, a trama explora a autorreflexividade irônica, fazendo referência ao seu próprio paratexto. O ponto destacado pela autora fica nítido em dois episódios da décima temporada de *The X-Files* (Fox, 1993 – 2002 / 2016 – 2018) (SIGILIANO, 2017). Em *Home Again*⁶⁷ os agentes do FBI Mulder e Scully relembram e ironizam o fato de que Scully perseguia os suspeitos usando salto alto. Além de ser um ponto recorrente nas temporadas anteriores, essa questão é constantemente frisada pelos fãs. Já na paródia, integra a cena inicial de *Babylon*⁶⁸, em que Einstein (Lauren Ambrose) e Miller (Robbie Amell) reproduzem a *mise en scène* de Mulder e Scully, como se eles fossem uma versão mais jovem e ‘atual’ dos agentes. Silva (2013) pontua que além de ser usada constantemente na comédia, a autorreflexividade irônica também abrange a hibridação de gêneros e estilos. Como, por exemplo, na série *Raising Hope* (Fox, 2010 – 2014), de Greg Garcia, em que alguns episódios fazem referência a outra trama do roteirista, chamada *My Name Is Earl* (NBC, 2005 - 2009). Além da autorreferência, os episódios *Murder, She Hoped* e *Modern Wedding* trabalham a estética do terror de *Janela Indiscreta* (1954) e do *mockumentary* de *Modern Family* (ABC, 2009 – 2020).

⁶⁶ I love when stories like this embrace being meta and self-referential, and that happened in a huge way when Tic held up a physical copy of *Lovecraft Country* after he was thrown back out of the wormhole. Only this book wasn't written by the real source material's author Matt Ruff, but rather by ‘George Freeman’.

⁶⁷ Exibido em 8 de fevereiro de 2016.

⁶⁸ Exibido em 15 de fevereiro de 2016.

2.3 A COGNIÇÃO NOS ESTUDOS DAS NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS ESTADUNIDENSES CONTEMPORÂNEAS

Os estudos realizados no âmbito da ficção seriada televisiva estadunidense a partir da década 1990 têm tangenciado diversos pontos da psicologia cognitiva (NELSON, 1997; HOGAN, 2003; JOHNSON, 2012; ESQUENAZI, 2010; MITTELL, 2015; GARCÍA; 2016). As discussões, que abrangem desde questões mais genéricas como a multimodalidade do ambiente de convergência, até aplicações específicas relacionadas à atenção, à memória e à organização de informações, são motivadas pela construção de universos ficcionais cada vez mais amplos e densos. As tramas são permeadas por camadas interpretativas e intertextuais, estimulando a compreensão crítica e a produção criativa do público nas redes sociais.

Neste sentido, é importante ressaltar que as discussões que propomos a seguir têm como objetivo localizar a conceito de cognição a partir da abordagem da psicologia cognitiva, refletir sobre o modo como o termo vem sendo tratado nos estudos de televisão e, posteriormente, aprofundar as colocações de Johnson (2012) e Mittell (2015) que analisam de maneira pontual a imbricação entre as séries complexas e o desenvolvimento de habilidades cognitivas.

2.3.1 A psicologia cognitiva e a modificabilidade cognitiva estrutural

De acordo com Calvin (1989) e Fonseca (2018) em termos filogenéticos⁶⁹, a cognição emergiu da ação e da motricidade ideacional intrínseca à espécie humana. Nesse sentido, ao longo dos últimos cem anos o conceito tem se configurado com base em observações, experimentos e análises focados especificamente no raciocínio humano (WILSON; KEIL, 1999). Entretanto, apesar do antropocentrismo que norteia os estudos do campo, o espectro cognitivo vai além do nível mental humano, abrangendo, por exemplo, os invertebrados, os organismos unicelulares, os sistemas auto-organizados, entre outros (MENZEL; GIURFA, 2001; MÜLLER; PRIMIO; LENGELER, 2001; MATURANA, 2002; DUIJN; KEIJZER; FRANKEN, 2006).

Segundo Menzel (2001) e Eschet *al.* (2001) este cenário cognitivo não se restringe somente aos mamíferos, como já antecipado por Darwin (1881) em seu estudo sobre a inteligência das minhocas. Os autores afirmam que os insetos apresentam diversas capacidades,

⁶⁹ É o ramo da biologia que aborda a relação evolutiva entre grupos de organismos.

tais como memória espacial⁷⁰, distinção entre fenômenos semelhantes e diferentes⁷¹, aprendizado contextual⁷², categorização visual⁷³ e comunicação complexa⁷⁴. As vespas, por exemplo, usam o seu comportamento antecipatório na preparação de esconderijos para levarem suas presas depois do abate. O mesmo acontece com as aranhas que ao fazerem suas teias delimitam quais pontos da amarração serão contorcidos para a caça não escapar. Os organismos unicelulares também integram este cenário cognitivo, sendo fundamental para a perpetuação das espécies (MÜLLER; PRIMIO; LENGELER, 2001; JACOB, 2006). De acordo com Jacob (2006) e Latansio (2011) esta capacidade cognitiva pode ser observada, por exemplo, nas colônias de bactérias. Para os autores a troca de mensagens químicas que acontece nestas complexas sociedades compostas por inúmeros indivíduos permite a formação de uma memória coletiva, propiciando uma vantagem evolutiva em relação a outros organismos vivos.

Entretanto, é importante ressaltar que a discussão sobre o cenário cognitivo envolvendo níveis mentais além do humano (*Homo sapiens*) é pautada por várias nuances e está em constante atualização. Alguns pesquisadores afirmam que os comportamentos observados, por exemplo, em invertebrados e sistemas autopoieticos seriam na verdade processos metabólicos (HORRIDGE, 2005). Dessa forma, as habilidades cognitivas não passariam de atividades programadas, instintivas dos indivíduos.

O campo dos estudos da cognição humana apresenta quatro abordagens principais, são elas: a ciência cognitiva computacional, a neurociência cognitiva, a neuropsicologia cognitiva e a psicologia cognitiva (EYSENCK; KEANE, 2017). Apesar de terem suas especificidades e delimitações teóricas e metodológicas, as abordagens convergem para o entendimento de que o ponto central da cognição humana é a sua propensibilidade para a resolução de problemas (EYSENCK; KEANE, 2017; FONSECA, 2018). Ou seja, ela permite, de modo amplo, que o indivíduo controle seu próprio comportamento e seja capaz de lidar com a complexidade do ambiente no qual está inserido. Neste contexto é importante ressaltar que a abordagem sobre a cognição e os processos mentais discutidos neste trabalho se distanciam dos pressupostos da filosofia cartesiana pautados na dicotomia entre corpo e mente, sentimento e razão (PINTO,

⁷⁰ Por exemplo, na capacidade de um inseto identificar novos e antigos abrigos (MENZEL *et al.*, 2000)

⁷¹ O animal consegue extrair regularidades de seu ambiente e estabelecer novas correspondências em contextos distintos (STACH; BENARD; GIURFA, 2004).

⁷² Se aplicaria, por exemplo, na reação das abelhas quando a quantidade de pólen estocado diminui e a partir dessa problemática quais são as estratégias adotadas por elas (MENZEL, 2001).

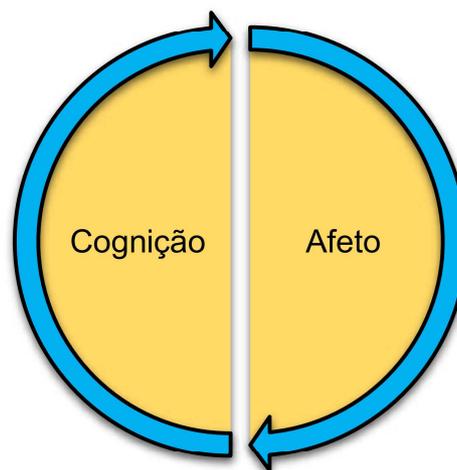
⁷³ O inseto reconhece um padrão visual em novos estímulos (BENARD; STACH; GIURFA, 2006).

⁷⁴ Como, por exemplo, a transferência de informações através de uma linguagem simbólica, o aprendizado sobre ameaças à predação e recompensas (LEADBEATER; CHITTKA, 2007).

2015; COELHO; BROENS, 2015; EYSENCK; KEANE, 2017; RÉGIS, 2020). A cognição envolve habilidades lógicas, racionais, sensório-motoras, perceptivas, emocionais e culturais. Isto é, as capacidades de pensar, raciocinar, tomar decisões e elaborar estratégias são indissociáveis dos fatores motivacionais, biológicos, materiais e afetivos. Como explica Pinto (2004; 2015) cognição e afeto⁷⁵ funcionam como peças conjuntas de um processo único.

[...] a organização do pensamento humano pode ser influenciada tanto pela cognição quanto pela afetividade. Diante desse aspecto, a afetividade coabitaria psicologicamente em igual proveito com a cognição e teria ela um valor estimável na organização do raciocínio humano, possibilitando-se afirmar haver uma interação dinâmica entre cognição e afetividade (PINTO, 2015, p. 64).

Gráfico 1 - A influência mútua e contínua entre afeto e a cognição e vice-versa.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de Pinto (2015)

Segundo Eysenck e Keane (2017) a ciência cognitiva computacional envolve o desenvolvimento de modelos computacionais voltados para o aprofundamento dos estudos sobre a cognição humana. Tendo como base a interseção entre o comportamento e o cérebro são criados *softwares* que simulam aspectos do funcionamento cognitivo. A partir destes modelos os cientistas podem compreender como uma teoria é aplicada na prática, permitindo a antecipação do comportamento humano em novas situações. Nesse contexto, o modelo computacional exige do pesquisador especificidade e uma aplicabilidade prática da sua teoria (PERRY; ZIEGLER; ZORZI, 2007; MURPHY, 2011).

⁷⁵ O termo afeto para abrange o humor e a emoção do sujeito.

A neurociência cognitiva “[...] envolve a utilização de evidências provenientes do comportamento e do cérebro para compreender a cognição humana” (EYSENCK; KEANE, 2017, p. 2). Esta abordagem tem como ponto central o estudo do cérebro através da neuroimagem funcional⁷⁶. Em outras palavras, os estudos são voltados para o modo como o cérebro é organizado e para a forma como as diferentes áreas, tais como sulco, giros, dorsal, ventral e rostral são descritas (HAXBY *et al.*, 2001; TONG; PRATTE, 2012; EYSENCK; KEANE, 2017). Atualmente, o funcionamento e a estrutura cerebral podem ser observados de inúmeras maneiras, permitindo que os cientistas identifiquem onde e quando ocorrem processos cognitivos específicos. É possível descobrir, por exemplo, a ordem das áreas cerebrais que são ativadas durante a execução de uma tarefa.

A abordagem da neuropsicologia cognitiva envolve o estudo de sujeitos com lesão cerebral, ou seja, pacientes com danos estruturais causados por ferimentos ou doenças, para compreender os processos cognitivos normais (EYSENCK; KEANE, 2017). Inicialmente a área estava diretamente vinculada à psicologia cognitiva, que iremos detalhar mais adiante, porém nos últimos anos, ela também se aproximou da neurociência cognitiva. Coltheart (2010, p.3, tradução nossa) pontua que “O principal objetivo da neuropsicologia cognitiva não é aprender sobre o cérebro. Em vez disso, seu objetivo principal é aprender sobre a mente, elucidar a arquitetura funcional da cognição⁷⁷”. Ao estudarem pacientes com lesão cerebral, os pesquisadores contribuem de forma substancial para o entendimento da cognição humana normal (EYSENCK; KEANE, 2017, p.5). Como explicam Teixeira (2000) e Eysenck e Keane (2017), até os anos 1960 os cientistas acreditavam que o armazenamento das informações na memória de longo prazo dependia previamente do processamento da memória de curto prazo. Porém, em 1970, os pesquisadores Shallice e Warrinton, a partir de um estudo realizado em um homem com lesão cerebral, provaram o contrário (CORDIER; GAONACH, 2006; EYSENCK; KEANE, 2017). O paciente teve sua memória de curto prazo gravemente afetada, entretanto sua memória de longo prazo permaneceu inalterada. Dessa forma, foi constatado que as memórias não eram impreterivelmente dependentes uma da outra, alterando várias teorias sobre o armazenamento de informação no cérebro humano normal.

⁷⁶ É o uso de várias técnicas de visualização por imagem – diretamente ou indiretamente - da estrutura, função/farmacologia do sistema nervoso (BULLMORE; SPORNS, 2012)

⁷⁷ The main purpose of cognitive neuropsychology is not to learn about the brain. Its principal aim is instead to learn about the mind, that is, to elucidate the functional architecture of cognition.

A última abordagem da cognição humana é a psicologia cognitiva. Apesar de alguns autores divergirem em relação ao surgimento da área, o encontro realizado em 1956, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, foi de extrema importância para o reconhecimento da psicologia cognitiva (MATLIN, 2004; EYSENCK; KEANE, 2017). Como explica Matlin (2004, p.5) durante o Simpósio sobre Teoria da Informação⁷⁸ e, posteriormente, ao longo do ano “[...] muitos pesquisadores publicaram livros e artigos influentes sobre atenção, memória, linguagem, formação de conceitos e resolução de problemas”. A autora ainda pontua que “a origem da popularidade da abordagem cognitiva pode ser encontrada no desencanto dos psicólogos com o behaviorismo, bem como nos novos progressos em linguística, na pesquisa em memória e na psicologia do desenvolvimento” (MATLIN, 2004, p. 9).

A psicologia cognitiva é de suma importância para o arcabouço teórico das três abordagens apresentadas anteriormente. Eysenck e Keane (2017, p.29) afirmam que parte do Sistema Cognitivo é determinada pelas necessidades do Sistema Regulatório, tais como a sobrevivência, o alimento, a água e etc. Entretanto, para a psicologia cognitiva, a cognição humana é diretamente influenciada por inúmeros fatores motivacionais e emocionais (EYSENCK; KEANE, 2017). Por isso, os estudos desta abordagem retiram, de modo geral, a ênfase no Sistema Regulatório. Nesse contexto, no âmbito da psicologia cognitiva o termo cognição engloba um sistema complexo que compreende

[...] processos e produtos mentais superiores (conhecimento, consciência, inteligência, pensamento, imaginação, criatividade, produção de planos e estratégias, resolução de problemas, inferência, conceitualização simbolização, etc.), através dos quais percebemos, concebemos e transformamos o envolvimento (FONSECA, 2005, p.25).

Isto é, o sistema cognitivo “[...] contém as funções do pensamento e supervisiona o processamento de informações” (FEUERTEIN *et al.*, 2010, p. 18), estabelecendo interações entre o sujeito e o ambiente no qual está inserido. De acordo com Feuerstein *et al* (2010, p. 26-28) os processos cognitivos têm várias aplicabilidades como, por exemplo, eles ajudam o ser humano a focar em uma tarefa específica, a organizar e sequenciar um volume elevado de informações, a planejar e tomar decisões, o reconhecimento de conflitos, a aceitação de dissonâncias, entre outras.

⁷⁸ O evento aconteceu de 10 a 12 de setembro de 1956 e reuniu pesquisadores como, por exemplo, Allen Newell, Noam Chomsky e George Miller.

De acordo com Eysenck e Keane (2017), na última década tem ocorrido um aumento exponencial nos estudos sobre a cognição e a emoção. Os autores afirmam, que “[...] a maioria dos psicólogos cognitivos ignora os efeitos da emoção na cognição, tentando assegurar que seus participantes estejam em um estado emocional neutro” (EYSENCK; KEANE, 2017), o que reflete na resistência do campo no desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. De modo geral, os estudos sobre a cognição e a emoção no âmbito da psicologia cognitiva partem de duas perguntas centrais: como os processos cognitivos influenciam a experiência emocional do sujeito? e como a emoção influencia os processos cognitivos? (COELHO; BROENS, 2015; EYSENCK; KEANE, 2017).

As pesquisas indicam que os estados emocionais alteram significativamente os processos relacionados especificamente à atenção, à memória, ao julgamento e à tomada de decisões (BLANCHETTE; RICHARDS, 2010; COELHO; BROENS, 2015; EYSENCK; KEANE, 2017). Como, por exemplo, os estudos de Fredrickson e Branigan (2005) e Harmond-Johns *et al.* (2011) sobre a atenção, a memória a longo prazo e o afeto. Os afetos positivos e negativos e a intensidade motivacional, de modo geral, alteram a amplitude da atenção. Ou seja, provavelmente sujeitos sob forte ansiedade e estresse terão mais dificuldade de se lembrar de detalhes periféricos. Porém, como destacam Eysenck e Keane (2017) e Parkinson (2011), as pesquisas, em sua maioria, são desenvolvidas em cenários controlados e com o sujeito em estado emocional neutro. Esta abordagem contrasta com a complexidade em que somos expostos no nosso cotidiano. De acordo com os autores (2017, p. 643), no dia a dia “[...] frequentemente estamos felizes, tristes, com raiva ou ansiosos ao nos envolvermos com atividades cognitivas. No mundo real nossas emoções em sua maioria surgem da interação social ativa e são fortemente influenciadas pelas relações emocionais dos outros”. Todas estas variantes dificultam a isolar, a mensurar e a compreender as especificidades do diálogo entre a cognição e o afeto.

Dentro dos interesses de pesquisa deste trabalho a discussão sobre a cognição e o afeto é pertinente, pois nos ajuda a contextualizar o ambiente em que o telespectador interagente⁷⁹ está inserido. De acordo com Mar (2004), Andrews *et al.* (2009) e Engert e Spencer (2009), a narrativa ficcional ativa diversas áreas do cérebro humano, fazendo com que o sujeito consiga vivenciar a trama a partir de suas próprias ideias e experiências. O processo estimula, entre

⁷⁹ O termo telespectador interagente é usado para designar o público que interage (propaga, retuíta, produz conteúdo, responde às enquetes, etc.) com o universo ficcional das séries televisivas (SIGILIANO; BORGES, 2016).

outros pontos, a produção de dopamina (hormônio responsável pelo prazer e a conexão emocional) e estabelece o *neural coupling*⁸⁰. Isto é, ao ‘ouvir’ a trama, o cérebro aciona certas áreas como se o sujeito estivesse, de fato, presenciando aquele evento. Herculano-Houzel (2007) afirma que esta conexão entre sujeito e história fica nítida quando nos emocionamos com o sofrimento de um personagem, por exemplo. Dessa forma, é importante considerar que todo o processo cognitivo que envolve a complexidade narrativa, que será aprofundado mais adiante, é diretamente influenciado pelos estados emocionais gerados durante a exibição da série.

De acordo com Mar (2004), Andrews *et al.* (2009) e Engert e Spencer (2009) e Moreira (2011), quando apresentadas em forma de narrativa, as informações tentam a prender mais a atenção do sujeito e a probabilidade de memorização é 20 vezes maior que uma forma isolada. Todo esse processo somado à serialidade da complexidade narrativa configura um cenário propício para a discussão da modificabilidade cognitiva estrutural (MCE).

Feurteim *et al* (2010) afirmam que a contemporaneidade exige maior esforço cognitivo do sujeito. Segundo os autores estima-se que o sujeito contemporâneo é exposto, em apenas 24 horas, a mais estímulos do que um homem medieval durante toda a sua vida.

No passado, muitas crianças e adultos eram confrontados com decisões determinadas externamente, uma variedade limitada de escolhas e variáveis muito mais simples e diretas das quais tinham que escolher. Hoje uma pessoa tem que decidir por si em face de uma multidão de escolhas (FEUERTEIN *et al*, 2010, p. 26).

Estas novas demandas, envolvendo a habilidade de escolha, o planejamento, a organização dos dados e a ordem de prioridades, entre outros processos, reforçam o caráter adaptável e alterável da cognição. Entretanto, durante muitos anos acreditava-se, principalmente nos campos da educação, da psicologia e da política social, que a cognição era algo que não poderia ser alterado. Cunhada pelo Feuerstein, a teoria da modificabilidade cognitiva estrutural (MCE) ajudou a mudar este contexto (FEUERTEIN *et al*, 2010). Para o autor os processos cognitivos não podem ser entendidos como algo irreversível, fixo e imutável, mas dinâmico e ininterrupto.

A teoria proposta por Feuerstein foi motivada por duas experiências do autor: a sua aproximação com Piaget, um dos principais nomes da psicologia cognitiva moderna, e o encontro com crianças sobreviventes do Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial na

⁸⁰ Acoplamento neural no português.

Europa (FEUERSTEIN *et al.*, 2010). Sob a orientação de Piaget na Universidade de Genebra, na Suíça, na década de 1950, Feuerstein começou a ter contato com conceitos e abordagens alternativas relacionados à avaliação do aprendizado e das funções cognitivas, o que acabou estimulando-o a refletir sobre o processo da mudança intelectual e quais seriam as formas mais viáveis de acessá-la a partir de novos percursos metodológicos.

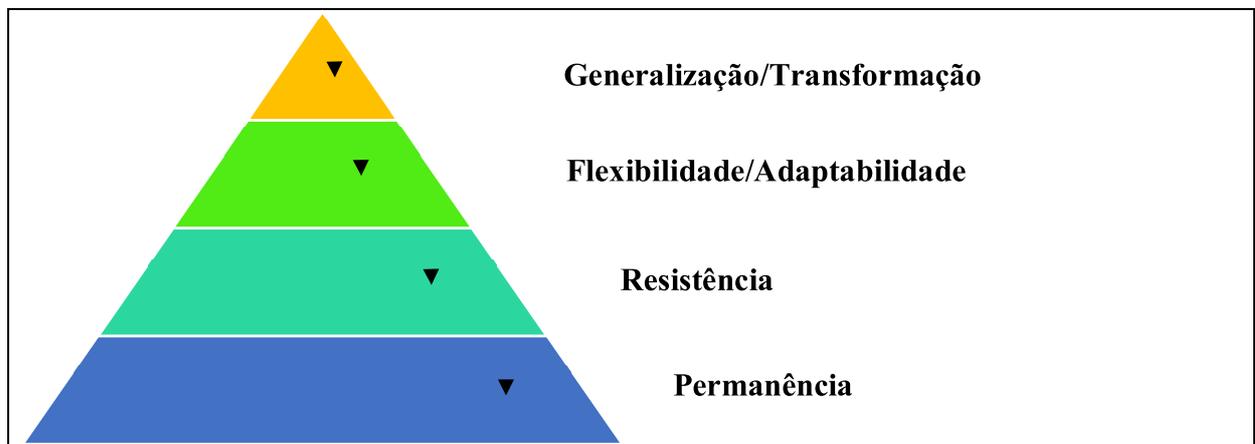
Entre 1944 e 1945 o pesquisador foi para Mikve Yisrael, a primeira escola agrícola residencial que recebeu crianças sobreviventes do Holocausto (FEUERSTEIN *et al.*, 2010). Seu objetivo era reabilitá-las de suas experiências traumáticas. Como relata Feuerstein, “[...] me perguntei se seria possível criar processos de pensamento em tais crianças, e imaginei o significado do pensamento como meio de processar o mundo caótico no qual haviam vivido” (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 20). Ao longo desse período o pesquisador desenvolveu as principais linhas argumentativas da teoria da modificabilidade cognitiva estrutural, apresentando modos de abordagem que contribuem para o aprendizado do sujeito, além da experiência de aprendizagem mediada (EAM), que discute o papel do mediador.

Ao contrário do cenário cognitivo, a capacidade de mudança do cérebro é restrita ao ser humano (FEUERSTEIN *et al.*, 2010; FONSECA, 2018). Segundo Feuerstein *et al.* (2010) a modificabilidade seria a grande singularidade do indivíduo, pois ela se dá através da mediação.

Apesar de haver indicadores de mediação também no mundo animal, eles não permitem que os animais transmitam suas experiências aos seus descendentes. Animais são limitados em sua habilidade de transmitir sua experiência porque lhes faltam ferramentas de transmissão (FEUERSTEIN *et al.* 2010, p. 53).

Como, por exemplo, a prova que temos da extinção de uma espécie é apenas o seu testemunho físico. Isto é, sabemos que os dinossauros foram extintos há 233 milhões de anos por conta de seus rastros e não porque eles nos disseram como foram extintos. Desta forma, como explicam Feuerstein *et al.* (2010, p. 53), “Os seres humanos são os únicos que transmitem a cultura, e pela transmissão de cultura não dizemos apenas a transmissão de informação, mas a formulação da experiência para que as gerações futuras possam derivar delas os meios para se adaptar a mudanças”.

A modificabilidade cognitiva estrutural está relacionada com a aquisição de habilidades que não estavam previamente presentes e/ou acessíveis no sujeito, ou seja, são mudanças na estrutura do pensamento. Feuerstein *et al.* (2010, p. 44-45) estabelecem quatro dimensões da mudança estrutural, são elas: a permanência, a resistência, a flexibilidade/adaptabilidade e a generalização/transformação.

Gráfico 2 - As quatro dimensões da mudança estrutural cognitiva proposta por Feuerstein *et al.* (2010)

Fonte: Elaborado pela autora (2020)

A permanência se refere à retenção, a preservação do que foi aprendido (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 45). Ou seja, até que ponto a modificabilidade cognitiva estrutural é mantida com o passar do tempo. Por exemplo, o sujeito aprende a executar um comando no computador e meses depois ele ainda consegue realizar a ação sem dificuldade.

Na dimensão da resistência o indivíduo “[...] preserva o que foi aprendido mesmo se mudarmos os dados do problema e aumentarmos a complexidade”. (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 46). Demonstrando o quão resiste é a modificabilidade estrutural quando as condições são alteradas. Feuerstein *et al.* (2010) usam o exemplo na matemática, o sujeito que aprende a fazer a seguinte conta $3 + 2 = 5$, conseguirá através da resistência, executar a soma $2 + 3 = 5$. Pois, mesmo com a alteração na ordem dos números o que foi aprendido resiste à mudança. A terceira dimensão, a flexibilidade/adaptabilidade, ressalta a plasticidade da modificabilidade. Em outras palavras, até que ponto ela é executada “[...] além da situação inicial, nas outras áreas de respostas e eventos de aprendizado” (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 45). Dessa forma, o sujeito consegue flexibilizar a tarefa, adaptando as estruturas cognitivas. Dando continuidade ao exemplo anterior, neste caso após ter aprendido a adição o indivíduo irá se prontificar a compreender mais facilmente os princípios da subtração. Segundo Feuerstein *et al.* (2010, p. 45) a dimensão da generalização/transformação representa o mais alto nível da modificabilidade, nela o indivíduo “[...] cria novas mudanças estruturais por meio de esforços independentes”. Por exemplo, quando o sujeito aprende um novo idioma e expande a sua perspectiva, mudando toda a sua abordagem com o mundo. Reconhecendo distintos arranjos semânticos e camadas interpretativas estabelecendo assim novos *insights* cognitivos. Entretanto, é importante ressaltar que todas as dimensões propostas por Feuerstein *et al.* (2010)

não se limitam a questões etiológicas, de idade e/ou de deficiências. Isto é, a modificabilidade cognitiva estrutural pode ser observada em qualquer indivíduo independente de fatores sociais, culturais e biológicos.

2.4 AS INTERSEÇÕES ENTRE A COGNIÇÃO E A FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA: O ESTADO DA ARTE

Os estudos da cognição apresentam interseções com diversas áreas, ao inserirmos a palavra “cognição” nas seções de busca do *software Publish or Perish* encontramos, nos repositórios do Crossref, Google Acadêmico, Microsoft Acadêmico, Scopus e Web of Science, 998 artigos⁸¹ publicados entre 1975 a 2019. Os trabalhos com o maior índice h abrangem no mínimo dois campos de estudo. Por exemplo, a cognição e a linguística⁸², a cognição e a educação⁸³ e, a cognição, a semiótica e a comunicação⁸⁴.

Como iremos detalhar mais adiante, os estudos das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas e da cognição têm se aproximado, principalmente, nas discussões sobre os processos criativos, mercadológicos, tecnológicos e participativos envolvendo as tramas produzidas a partir da década de 1990 (MITTELL, 2015; JOHNSON, 2015). Porém, antes de refletirmos sobre estes pontos é importante compreendermos os esforços da academia brasileira na reflexão da interseção das séries televisivas estadunidenses com a cognição. Em outras palavras, como este recorte teórico está inserido no campo? Quais são os objetos analisados e os autores adotados? Para isso realizamos um levantamento dos anais, publicados entre 2015 e 2019, da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)⁸⁵, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom)⁸⁶, Associação

⁸¹ O número se refere a artigos em português publicados em revistas indexadas.

⁸² A Linguística Cognitiva é uma abordagem da linguagem perspectivada como meio de conhecimento e em conexão com a experiência humana do mundo. As unidades e as estruturas da linguagem são estudadas, não como se fossem entidades autônomas, mas como manifestações de capacidades cognitivas gerais, da organização conceptual, de princípios de categorização, de mecanismos de processamento e da experiência cultural, social e individual (SILVA, 1997, p.1)

⁸³ Os estudos que tangem a cognição e a educação se debruçam como, por exemplo, sobre a educação cognitiva, auxiliando o sujeito a focar a atenção, a formular e planificar estratégias, examinar informações e etc. (FONSECA, 2018)

⁸⁴ Os estudos discutem os processos cognitivos relacionados aos signos visuais ou audiovisuais e o metadesign (MATURANA, 1999)

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.compos.org.br/anais.php>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁸⁶ Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/eventos1/congresso-nacional/apresentacao5>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura (ABCiber)⁸⁷ e Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia (Alcar)⁸⁸.

O levantamento e a análise dos trabalhos foi dividido em cinco etapas, são elas: (1) identificação de termos centrais e, seus principais sinônimos, relacionados aos âmbitos da ficção seriada e da cognição, (2) busca destas palavras nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar, (3) identificação do número total de artigos publicados, (4) tratamento dos dados arquivos encontrados, com o *software* Atlas.ti⁸⁹, para identificação dos trabalhos que de fato discutem a ficção seriada e a cognição, (5) e análise dos trabalhos para a compreensão de quais perspectivas acompanham os estudos sobre a cognição e a ficção seriada no Brasil.

Inicialmente delimitamos as palavras-chave primárias e secundárias que seriam inseridas no motor de busca dos anais (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2013). As primárias são termos ligados à psicologia cognitiva, são elas: cognição, cognitiva e cognitivo. Já as palavras-chave secundárias abrangem o campo da ficção seriada, como: ficção, ficção seriada e séries de TV. Na etapa seguinte os termos primários e secundários foram buscados nos anais dos eventos como, por exemplo, “cognição (primária) ficção (secundária)” e “cognição (primária) ficção seriada (secundária)”, abrangendo o título dos artigos, as palavras-chave delimitadas pelos autores e os grupos de trabalho relacionados ao tema.

Porém, cada evento possuiu um sistema de busca diferente, que muitas vezes muda de acordo com a arquitetura informacional do servidor em que o site está hospedado e/ou a comissão organizadora da edição, nesse contexto é importante ressaltar o tipo de mineração realizada em cada um dos anais. Os anais⁹⁰ da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação podem ser minerados a partir de três opções: Índice de Autores, que apresenta uma lista em ordem alfabética dos autores que tiveram seus trabalhos publicados, Trabalhos por GT, que reúne os, atualmente, 20 grupos de trabalhos que integram a Compós, e Busca, em que o usuário pode inserir as palavras-chave que serão buscadas pelo site a partir dos títulos e dos autores. Os termos primários e secundários foram inseridos diretamente na

⁸⁷ Disponível em: <<http://abciber.org.br/site/anais-eletronicos/>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁸⁹ Disponível em: <<https://atlasti.com/>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁹⁰ Referentes às edições XXIV COMPOS, XXV COMPÓS, XXVI COMPÓS, XXVII COMPÓS e XXVIII COMPÓS. Disponível em: <https://www.compos.org.br/anais_encontros.php>. Acesso em: 25 dez. 2019.

seção Busca, já no Trabalhos por GT nós selecionamos o GT Estudos de Televisão⁹¹, pela proximidade teórica, para realizarmos buscas individuais no corpo de cada um dos trabalhos. Desta forma, tivemos acesso não só ao título, mas ao conteúdo completo dos artigos.

A busca nos anais⁹² da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação referentes aos anos de 2015 e 2016 foi realizada através de duas seções, das três (Índice de Autores, Trabalhos por Evento, Efetuar Busca) disponíveis no site. As palavras-chave primárias e secundárias foram inseridas na seção Efetuar Busca, que procura a incidência dos termos no título, autor, área, instituição e/ou palavra-chave dos artigos. A busca na seção Trabalhos por Evento seguiu os mesmos parâmetros adotados no levantamento da Compós. Dessa forma, selecionamos o GP de Ficção Seriada⁹³, que integra o DT– Comunicação Audiovisual, para realizar a busca no corpo dos trabalhos. Já os anais de 2017, 2018 e 2019 foram organizados em apenas duas seções, são elas: Índice de Autores e Trabalhos por Evento. A primeira apresenta uma lista em ordem alfabética dos autores que tiveram seus trabalhos publicados na Intercom. Nesse contexto, as palavras-chave foram buscadas apenas no GP de Ficção Seriada, no corpo do texto de cada um dos artigos apresentados nas edições dos últimos três anos.

O levantamento dos anais⁹⁴ da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura abrangeu somente os anos 2016 e 2017, pois os trabalhos que integraram as edições de 2015, 2018 e 2019 não estão disponíveis para consulta online. Como o site da associação não possui seções específicas de busca, a mineração dos artigos publicados no IX Simpósio foi feita através do atalho de localização do próprio Google Chrome⁹⁵. Desse modo as palavras-chave foram inseridas na caixa de texto e o navegador buscou a incidência dos termos nos títulos dos trabalhos publicados no evento. Posteriormente, buscamos as mesmas palavras-chave no corpo dos artigos apresentados especificamente no GT de Cultura participativa, ressignificações da

⁹¹ Disponível em: <https://www.compos.org.br/ler_gts.php?idGt=MzA=>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁹² Referentes às edições XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://bit.ly/2rsDOGw>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

⁹³ Disponível em: <[>](http://www.portalintercom.org.br/eventos1/gps1/gp-ficcao-seriada)>. Acesso em: 26 dez. 2019.

⁹⁴ Referentes às edições IIX Simpósio Nacional ABCiber, IX Simpósio Nacional ABCiber, X Simpósio Nacional ABCiber, XI Simpósio Nacional ABCiber, XII Simpósio Nacional ABCiber. Disponível em: <<http://bit.ly/2PVCPIi>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

⁹⁵ Disponível em: <<https://support.google.com/chrome/answer/95440?co=GENIE.Platform%3DDesktop&hl=pt-BR>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

ficção e da experiência⁹⁶. Os anais⁹⁷ do X Simpósio, de 2017, não apresentavam nenhum grupo de trabalho que estabelecesse um diálogo direto com o âmbito da ficção seriada. Dessa forma, realizamos a busca por meio do atalho do Adobe Reader, já que os anais foram publicados em PDF em um arquivo único, de 3.477 páginas. Por isso, a mineração abrangeu o título, as palavras-chave e o corpo de todos os artigos apresentados no evento.

Por fim, os anais⁹⁸ da Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia referentes aos encontros nacionais de 2015, 2017 e 2019 não possuem sistema de busca. Por isso, realizamos a mineração das palavras-chave primárias e secundárias diretamente no corpo dos trabalhos dos grupos temáticos⁹⁹ História da Mídia Digital e História das Mídias Audiovisuais.

A partir do levantamento nas produções científicas publicadas entre 2015 e 2019 nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar foram identificados 32 artigos. Nesta etapa foram selecionados os trabalhos que apresentavam um cruzamento entre palavras-chave primárias (cognição, cognitiva e cognitivo) com pelo menos uma das secundárias (ficção, ficção seriada e séries de TV). Com base na análise quantitativa deste recorte é interessante observar a ascensão do tema nos artigos, considerando que o ano de 2019 não apresenta os anais do ABCiber. Dos 32 trabalhos, quatro (12%) artigos foram apresentados em 2015, seis (18%) em 2016, sete (20%) em 2017, doze (35%) em 2018 e cinco (15%) em 2019. Se compararmos as marcas de 2015 e 2018, houve um aumento de 300% no número das produções científicas.

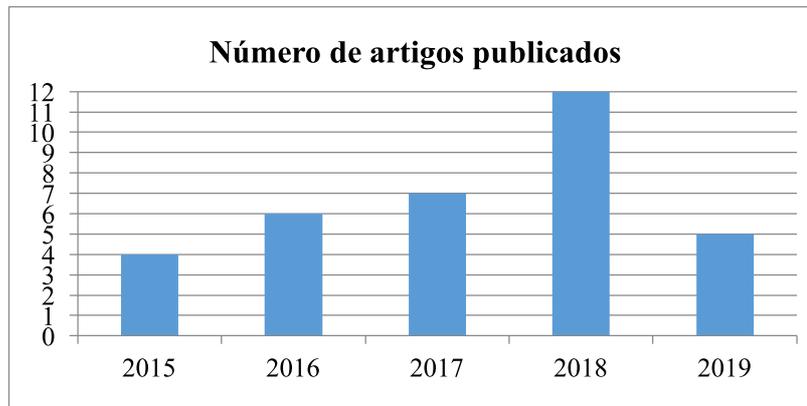
⁹⁶ Disponível em: <<http://www.abciber.org.br/anais-eletronicos/anais-eletronicos/textos-2/>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

⁹⁷ Disponível em: <<http://www.abciber.org.br/anais-abciber-2017.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

⁹⁸ Referentes às edições 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 11º Encontro Nacional de História da Mídia, 12º Encontro Nacional de História da Mídia. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/sobre-a-alcar-1/grupos-tematicos-1>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

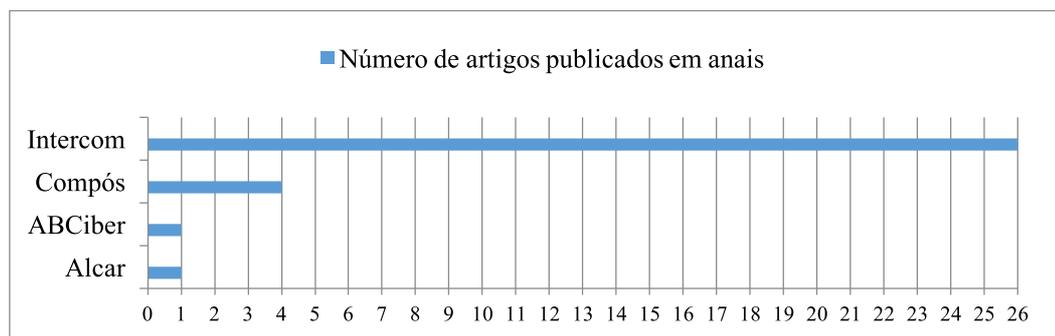
Gráfico 3 - Levantamento do número de artigos sobre o diálogo da ficção seriada com a cognição publicados de 2015 a 2019.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A análise quantitativa do levantamento também aponta que o primeiro trabalho, dentro do recorte, que possui uma interseção entre os estudos da ficção seriada e a cognição foi apresentado em 2015, na Intercom. A Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação lidera¹⁰⁰ no número de artigos publicados sobre a temática, totalizando 26 (81%) produções científicas, quatro em 2015, cinco em 2016, três em 2017, dez em 2018 e quatro em 2019. Em segundo lugar está a Compós com quatro (13%) publicações no total, uma em 2017, duas em 2018 e uma em 2019. A ABCiber (3%) e a Alcar (3%) empatam com apenas uma publicação, em 2016 e 2017, respectivamente.

Gráfico 4 - Levantamento do número de artigos publicados nos anais da Intercom, Compós, ABCiber e Alcar entre 2015 e 2019



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

¹⁰⁰ É importante ressaltar que número de trabalhos aceitos, que compõem os GTs e posteriormente os anais, varia de acordo com o congresso. No caso da Compós, por exemplo, o limite é de dez trabalhos. Disponível em: <https://www.compos.org.br/gts_informacoes.php#criterios>. Acesso em: 26 dez. 2019.

A partir do levantamento também foi possível observar os objetos escolhidos pelos pesquisadores para discutir o tema. Dos 32 trabalhos, 60% (19 artigos) analisam séries estadunidenses, 28% (9 artigos) tratam de produções nacionais como, por exemplo, telenovelas e minisséries, 6% (2 artigos) refletem sobre o papel dos atores e dos roteiristas na ficção, 3% (1 artigo) disserta sobre uma websérie e, novamente, 3% (1 artigo) aborda a cultura de fãs.

Para uma análise mais apurada e por conta do volume de trabalhos utilizamos o *software* Atlas.ti para o tratamento dos dados. Dessa forma, todos os 32 arquivos foram transferidos, em PDF, para o programa, e codificados. Conforme pontua Kelle (2002) o primeiro passo é a construção de um índice, ou seja, um agrupamento de todas as passagens do texto que tenham algo comum. A partir do Atlas.ti selecionamos os trechos dos artigos que continham as palavras-chave primárias e secundárias (KELLE, 2002). Posteriormente, realizamos comparação e a categorização dos segmentos dos textos, chegando a três categorias: discussões externas, habilidades cognitivas e cognição e aprendizagem.

A primeira categoria abrange 21 trabalhos e apresenta discussões indiretas sobre a cognição. Isto é, o conceito está inserido na argumentação de algum autor citado, mas não é diretamente abordado no artigo. Como, por exemplo, as pontuações de Shirky (2008, 2012) que usa a expressão “excedente cognitivo” para falar da produção de conteúdo nas redes sociais digitais e outras plataformas online no ambiente de convergência. Dessa forma, nesta categoria, a cognição integra amplas discussões, tais como a importância da narrativa na vida do sujeito, o engajamento, a pasteurização das produções da indústria cultural, as patologias do sujeito contemporâneo relacionadas aos déficits de atenção, a expectativa dos leitores e o processo criativo dos atores na construção dos personagens, mas não é discutida de modo específico.

Gráfico 5 - Nuvem de palavras com os autores citados nos trabalhos apresentam discussões indiretas sobre a cognição.

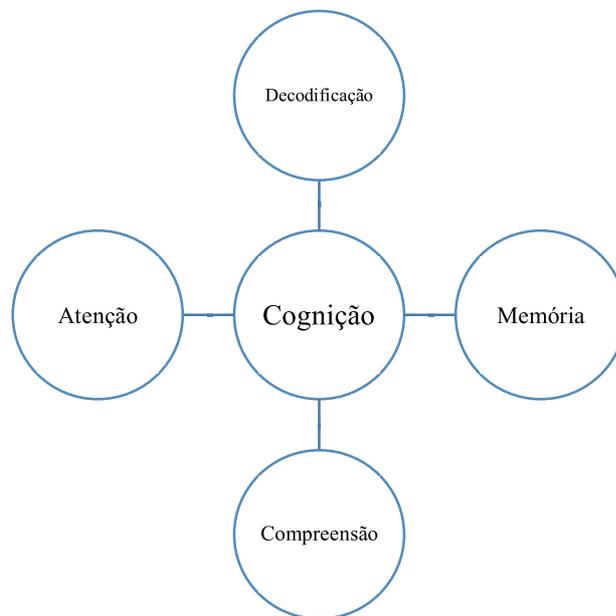


Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Outro ponto observado em diversos artigos é o recorte epistemológico do conceito. Na abordagem dos trabalhos, a cognição é norteadora por um entendimento genérico, relacionado a qualquer discussão envolvendo a capacidade cerebral, a percepção e o conhecimento, no sentido mais abrangente.

A segunda categoria abarca oito artigos, as discussões propostas nos trabalhos analisam as habilidades cognitivas. Apesar das reflexões terem como base distintos percursos metodológicos, todas se debruçam sobre pontos específicos do cenário cognitivo, são eles: a decodificação, a memória, a compreensão e a atenção.

Gráfico 6 - Temas relacionados a cognição que foram abordados.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A partir de objetos tais como as séries *House* (Fox, 2004-2012), *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) e *Mindhunter* (Netflix, 2017-atual) são feitas correlações entre as habilidades cognitivas e as características narrativas e estilísticas das tramas contemporâneas estadunidenses. Como, por exemplo, a construção da memória e a multiplicidade de arcos narrativos do último episódio de *Seinfeld*. Em *The Finale*¹⁰¹ vários *plots*¹⁰² e referências intertextuais feitas nas primeiras temporadas são retomadas sem qualquer indicação didática ao telespectador. Ou seja, cabe a

¹⁰¹ O *series finale* da série foi dividido em duas partes, Johnson (2012) comenta sobre este episódio na sua discussão sobre a multiplicidade narrativa e a ausência de setas chamativas da tramas contemporâneas.

¹⁰² História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.

ele preencher e compreender as lacunas interpretativas deixadas pelos roteiristas da *sitcom*¹⁰³. O mesmo acontece com a análise de *Mindhunter* que parte da hipótese de que a imbricação¹⁰⁴ da ficção com a realidade presente na trama da Netflix estimularia um efeito de enciclopédia no telespectador. Dessa forma, ao assistir os episódios, o público desenvolveria um amplo entendimento sobre o perfil de um *serial killer*, compreendendo as definições, as categorizações, entre outros termos técnicos que são trabalhados na atração.

Apesar de refletirem sobre questões pertinentes, a maioria dos trabalhos são pautados por metodologias de análise que não integram especificamente os estudos da cognição. Desse modo, as discussões trazem autores, por exemplo, da literatura e da filosofia para abordarem pontos complexos que são inseridos em recortes teóricos característicos da ciência cognitiva computacional, da neurociência cognitiva, da neuropsicologia cognitiva e/ou da psicologia cognitiva. Em outras palavras, as argumentações sobre o conceito de cognição e seus processos partem, em sua maioria, de abordagens de autores de outras áreas sobre o tema específico que os artigos propõem dissertar. Nesse contexto, mesmo tendo a cognição como um de seus pontos centrais, os artigos possuem um aporte teórico que não prioriza os autores do campo, considerando tanto a proposta metodológica quanto ao longo do texto.

A terceira e última categoria identificada está presente em apenas três trabalhos e estabelecem, de fato, uma correlação entre a cognição, a aprendizagem e a ficção seriada. Além de pontuarem a partir de qual recorte teórico as abordagens sobre o cenário cognitivo se situam, os artigos analisam os objetos com base em discussões transdisciplinares. Outra questão convergente é o modo que os termos como, por exemplo, compreensão crítica e aprendizagem são delimitados, reforçando as diferentes perspectivas e aplicabilidades.

Todos os objetos trabalhados pelos autores são narrativas ficcionais seriadas, porém, as análises são feitas de maneira direcionada a partir de cenas e/ou episódios, ao contrário do que foi observado na categoria anterior. Dessa forma, o *corpus* é tratado em sua especificidade, propiciando uma clara relação entre as hipóteses, a fundamentação teórica e os estudos de caso. Mesmo refletindo sobre questões distintas, os artigos argumentam como o caráter contínuo e serial das tramas auxiliaria no desenvolvimento das habilidades cognitivas, propiciando assim

¹⁰³ Abreviação de *situation comedy* (comédia de situação) em inglês.

¹⁰⁴ A série, baseada em fatos reais, é protagonizada por Holden Ford (Jonathan Groff) e Bill Tench (Holt McCallany). Os agentes do FBI estudam as avariadas psiquês de *serial killers* numa tentativa de entendê-los e capturá-los, e durante este processo tornam-se pioneiros no desenvolvimento de um moderno método de identificação e avaliação de um *serial killer*. A trama parte do livro *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, do ex-agente do FBI John W. Douglas.

o aprendizado efetivo. Os trabalhos também enfatizam que, por se tratar de uma abordagem recente, no âmbito das séries de TV, as pesquisas ainda estão em fase inicial e, por isso, é preciso cautela na elaboração de conclusões.

Em suma, o levantamento das produções científicas publicadas entre 2015 e 2019 nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar nos indicam algumas pistas sobre a inter-relação das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses com a cognição. O primeiro ponto está relacionado à importância de situar a abordagem adotada para a discussão do cenário cognitivo, considerando a amplitude do termo e sua complexidade. Outra questão relevante é que, por se tratar de uma reflexão que tem como proposta teórica a interseção de dois campos, é fundamental que a pesquisa seja, de fato, interdisciplinar, estabelecendo um diálogo entre os autores da ficção e da cognição. A especificidade na delimitação do *corpus* de análise também contribui para uma argumentação mais profícua sobre o tema, identificando de modo claro a imbricação das áreas.

2.5 A COGNIÇÃO E A COMPLEXIDADE NARRATIVA TELEVISIVA

No âmbito dos estudos das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses contemporâneas, Johnson (2012) e Mittell (2009; 2015) discutem de maneira mais pontual e aprofundada a interseção das séries televisivas com o cenário cognitivo. Com base nas pesquisas de Flynn (2007) e Schooler (1999), Johnson (2012) argumenta que a cultura popular, especificamente o cinema, a TV e os videogames têm exigido, de uma forma até então inédita, maior esforço cognitivo do público. Para o autor, ao estimularem a compreensão crítica dos telespectadores, através da multiplicidade de fios narrativos e das lacunas narrativas e intertextuais da trama, as séries televisivas estimulam a resolução de desafios cognitivos. Este processo propicia o desenvolvimento de habilidades como, por exemplo, o reconhecimento de padrões, a capacidade de sondar e telescopar, de mapear e etc.

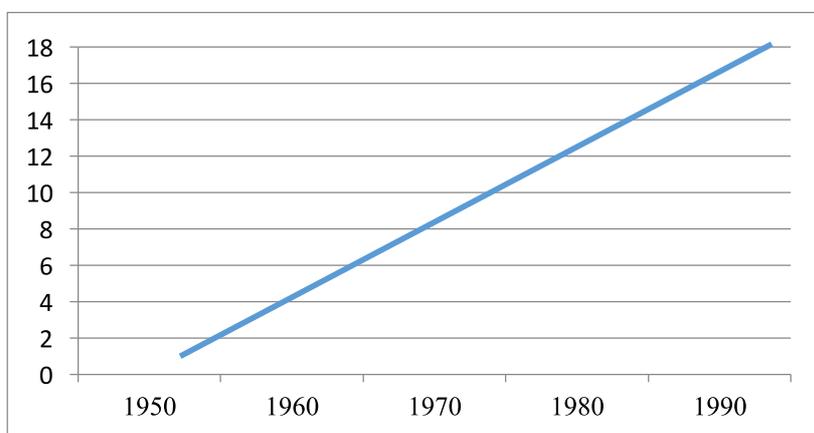
Para justificar e situar sua pesquisa, Johnson (2012) parte de um estudo realizado no final dos anos 1970 por Flynn, que tinha como objetivo inicial refutar as afirmações de um artigo publicado no *Harvard Educational Review*¹⁰⁵, em 1969. No trabalho, intitulado *How much can boost I.Q. and scholastic*, Jensen mostrava uma comparação de testes de quociente de inteligência (QI), indicando uma diferença de 15 pontos entre brancos e negros. Como

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED023722.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

explica Berghe (2000, p. 274), “Jensen foi repetidamente atacado por declarar que os negros americanos eram de forma inata inferiores em certas habilidades intelectuais, e por volta de 80% das variações de desempenho em testes de QI se deviam à hereditariedade”.

Depois de buscar vários levantamentos geracionais referentes aos testes de QI realizados na população estadunidense Flynn constatou que, nos últimos 46 anos, o valor do quociente havia aumentado 13,8 pontos (FLYNN, 1980; 2007; 2009). Isto é, independente de classe, raça ou acesso à educação, os sujeitos submetidos ao teste estavam ficando mais inteligentes.

Gráfico 7 - Publicado em 2007 por Flynn o gráfico mostra uma atualização do estudo realizado no fim dos anos 1970, indicando o aumento constante na média de acerto nos testes de QI.



Fonte: Adaptado pela autora a partir de Flynn (2007).

É importante ressaltar que o teste de quociente de inteligência reflete apenas uma¹⁰⁶ parte do espectro da inteligência humana, não representando o número total de conexões da rede cerebral (EYSENCK; KEANE; 2017). Como afirmam Fonseca (2015) e Feuerstein *et al.* (2017) o QI, principalmente no século XX, quando o teste se popularizou, era visto como uma medição fixa que, conseqüentemente, inviabilizava qualquer capacidade de mudança. Herrnsstein e Murray (1994) defendiam, por exemplo, que a inteligência era algo observado apenas nos seres humanos, em determinada quantidade e qualidade. Atualmente, sabe-se que a inteligência não pode ser quantificada em sua amplitude, limitando o ser humano. Nesse sentido, a inteligência é “[...] um agente ou um estado dinâmico energético que é instável e responsivo à necessidade da pessoa se modificar para adaptar-se a situações e lidar com elas com sucesso” (FEUERSTEIN *et al.*, 2017, p. 49).

¹⁰⁶ Relacionadas à solução de problemas, ao raciocínio abstrato, ao reconhecimento de padrões e a lógica espacial (FLYNN, 2007).

Apesar de muitas discussões e questionamentos (NETTELBECK; WILSON, 2004; WICHERTS *et al.*, 2004; SCHELINI *et al.* 2013), o Efeito Flynn nos ajuda na reflexão das variáveis que explicariam aumento do nível intelectual ao longo dos anos. A primeira hipótese seria a nutrição, o consumo regular de vitaminas, minerais, cálcio, ferro e iodo interfeririam no desempenho do sujeito. Entretanto, os dados analisados por Flynn (1980, 2007) mostraram que mesmo os índices do período pós-guerra¹⁰⁷ se mantiveram em ascensão. O mesmo se aplica à hipótese de que a melhoria da educação dos jovens estadunidenses geraria melhores resultados. Entretanto, ao aplicarem testes relacionados a disciplinas como, por exemplo, matemática e história, observa-se que o empenho vem caindo abruptamente (JOHNSON, 2012). Dessa forma, a hipótese mais aplicável na fundamentação de Flynn (1980, 2007) seria o ambiente. Como defende Schooler (1998, p. 71, tradução nossa)

A complexidade do ambiente de um sujeito é definida pelas características de seus estímulos e demandas. Quanto mais amplos e diversos forem os estímulos, maior será a quantidade de decisões exigidas, maior será a quantidade de considerações a serem levadas em conta para essas decisões, e quanto mais elas parecerem contraditórias e ambíguas, maior será a complexidade do ambiente¹⁰⁸.

Os pontos destacados pelo autor vão ao encontro do que discutimos anteriormente, a partir de Feuerstein *et al.* (2017), sobre a disparidade das demandas cognitivas entre o homem medieval e o contemporâneo. Isto é, o ambiente em que vivemos estimula e propicia o desenvolvimento de múltiplos processos cognitivos. Segundo a proposta de Johnson (2012), a complexidade ambiental envolveria não só esferas amplas, tais como a sociedade e a tecnologia, mas também a mídia. Para o autor, as narrativas ficcionais seriadas televisivas estariam contribuindo para desenvolvimento cognitivo do público.

Tendo como base as tramas produzidas na *Post-Network Era*, Johnson (2012) defende que os programas estimulam o telespectador a analisar situações complexas, acompanhar extensas redes informacionais, completar camadas interpretativas omitidas pelos roteiristas, compreender cruzamentos narrativos e reconhecer padrões a longo prazo. O autor destaca três pontos narrativos e estéticos que estariam relacionados ao exercício cognitivo do público, são eles: a multiplicidade narrativa, a escassez de setas chamativas e a rede social de personagens.

¹⁰⁷ Refere-se à Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945.

¹⁰⁸ The complexity of an individual's environment is defined by its stimulus and demand characteristics. The more diverse the stimuli, the greater the number of decisions required, the greater the number of considerations to be taken into account in making these decisions, and the more ill-defined and apparently contradictory the contingencies, the more complex the environment.

A multiplicidade narrativa é caracterizada por uma gama de pontos de interesse e de identificação, as tramas são compostas por múltiplas camadas entrelaçadas e vários personagens (NELSON, 1997; JOHNSON, 2012). Criada por Bryan Fuller, a série *Hannibal* (NBC, 2013-2015) utilizou a multiplicidade narrativa para prolongar seus *plots* e, conseqüentemente, despertar curiosidade nos telespectadores. Como, por exemplo, em *Sorbet*¹⁰⁹, o sétimo episódio da primeira temporada. Durante uma conversa da psiquiatra Bedelia Du Maurier (Gillian Anderson) com Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) a personagem conta que um paciente seu já morreu durante uma sessão de terapia. Entretanto, nenhum detalhe é revelado ao público, este fica sem saber as motivações que envolveram a tragédia. O fio narrativo é deixado em aberto até o décimo episódio da terceira temporada, intitulado *And the Woman Clothed In*¹¹⁰, quando por meio de um *flashback* é revelada a identidade do paciente, Neal Frank (Zachary Quinto), e também descobrimos que Bedelia Du Maurier, na verdade, foi responsável pela morte do personagem. Dessa forma, temos não só o fechamento do fio narrativo que envolve a morte de Frank, mas informações que alteram a índole de Bedelia, ressignificando o perfil da psiquiatra. Segundo Johnson (2012, p.54-60), ao acompanhar diversos arcos narrativos que são densamente entrelaçados, o telespectador seria estimulado cognitivamente a compreender e ordenar informações dispersas, correlacionando os acontecimentos. Neste caso em específico, o público tem que conectar fatos de diferentes temporadas de *Hannibal* e reavaliar toda a trajetória da personagem até o momento.

A segunda característica pontuada pelo autor é a escassez de setas chamativas (JOHNSON, 2012, p.61-75). Definido como uma forma de cartaz narrativo que é “[...] disposto convenientemente para ajudar o público a entender o que está acontecendo. O recurso é um guia narrativo que enfatiza os detalhes relevantes e diminui o esforço analítico necessário para o entendimento de uma história” (JOHNSON, 2012, p.61). Porém, o que se observa nas tramas da *Post-Network Era* é a ausência e/ou a diminuição deste recurso. Nesse sentido, cabe ao telespectador completar as lacunas informacionais e as intertextualidades criadas pelos roteiristas. Como, por exemplo, na *sitcom The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019) podemos observar a ausência de setas chamativas tanto nos diálogos quanto na linha narrativa da trama. No décimo episódio da oitava temporada, intitulado *The Earworm Reverberation*¹¹¹, foram feitas três piadas que precisavam de informações suplementares para o seu entendimento.

¹⁰⁹ Exibido em 9 de maio de 2013.

¹¹⁰ Exibido em 8 de agosto de 2015.

¹¹¹ Exibido em 10 de dezembro de 2015.

A primeira delas é um diálogo de Sheldon Cooper (Jim Parsons) com Leonard Hofstadter (Johnny Galecki). Após acertar uma pergunta feita por Leonard, Sheldon comemora dizendo: Um ponto para a Lufa Lufa!. A fala do personagem faz alusão à franquia de Harry Potter. Fundada por Helga Hufflepuff, a Lufa-Lufa¹¹² é uma das quatro casas da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Porém, em nenhum momento isso é explicado ao telespectador, cabe a ele acrescentar essa informação suplementar, caso contrário a comemoração de Sheldon Cooper não fará sentido algum. A ausência de setas chamativas também pode ser observada na conversa ao telefone de Amy Farrah Fowler (Mayim Bialik) com David Gibbs (Stephen Merchant), em que a microbiologista diz: Nós dois cometemos erros. Eu peguei a última torrada e você puxou o saco do meu ex-namorado como se ele fosse o Leonard Nimoy e você fosse meu ex. A referência ao ator Leonard Nimoy, conhecido por interpretar Spock na série e nos filmes de *Star Trek*¹¹³, não tem ligação direta com o arco narrativo, mas sua figura emblemática é usada pela personagem para enfatizar o equívoco de David Gibbs. Por fim, temos Sheldon Cooper citando o enredo de *Footloose* (1984). Depois de ficar dias cantarolando o mesmo trecho de uma canção, o personagem alerta: Música é perigosa, o filme *Footloose* tentou nos avisar, mas nós não ouvimos. O longa que Sheldon cita conta a história de Ren McCormick, interpretado por Kevin Bacon, que depois da morte de sua mãe se muda para uma cidade do interior dos Estados Unidos em que a dança foi banida após um trágico acidente com o filho do reverendo Shawn Moore (Dennis Quaid). Nesse contexto, Johnson (2012, p.61-75) afirma que a escassez de setas chamativas estimula o telespectador a completar informações e preencher lacunas interpretativas relacionadas tanto ao universo ficcional quanto a elementos externos, exercitando a atenção e o esforço analítico.

O último ponto ressaltado pelo autor é a complexidade das conexões entre os personagens (JOHNSON, 2012, p.86-91). Ao assistir às tramas, os telespectadores constroem mentalmente mapas de redes sociais, isto é, densas teias sobre as relações, os parentescos, as afiliações e a personalidade dos personagens. O modo como esses mundos sociais têm se tornado cada vez mais amplos e complexos pode ser observado se comparamos as séries *Dallas* (CBS, 1978-1991) e *24* (Fox, 2001-2014).

O mapa de rede social da produção do canal CBS é composto por doze personagens, que se dividem entre os membros da família Ewing (Miss Ellie, Jock, Booby, Pam, Lucy, Sue Ellen e JR) e os personagens secundários que possuem alguma relação com a família, tais como

¹¹² No original *Hufflepuff*

¹¹³ Jornada nas Estrelas no português.

capatazes, inimigos, vizinhos e etc. Além de ser pautado por teias narrativas rasas e com poucas conexões, o mapa de rede social dos personagens também está presente na abertura da série e é constantemente reforçado pelos roteiristas durante os episódios, o que facilita o entendimento do público. Desta forma, mesmo que o telespectador não tenha acompanhado toda a temporada e não saiba nada sobre os membros da família Ewing, irá entender perfeitamente a história. Já a teia narrativa da primeira temporada de *24* é estruturada a partir de conexões mais abrangentes e complexas. O mapa de rede social é formado por quatro grupos de personagens: os Bauer (Teri, Kim, Dr. Parslow e Jack), os Palmer (Sherry, Nicole, David, Keith, Carl, Dr. Ferragamo, os Drazen (Frank, Rick, Gaines, Myovic, Melanie, Victor, Alexis, Andre e Elizabeth) e os funcionários da CTU - Unidade de Contraterrorismo – (Nina, Mason, Tony, Jamey, Chapelle e Hanlin). Para compreender os episódios, o público precisa estruturar mentalmente não só as relações apresentadas pelos roteiristas, mas também o que Johnson (2012) classifica como relação fantasma. Isto é, “[...] uma ligação deliberadamente omitida na tela, mas que os espectadores inevitavelmente consideram por conta própria” (JOHNSON, 2012, p. 90). Desse modo, para o autor (2012, p.86-91) as séries contemporâneas estimulariam a capacidade cognitiva do público de monitorar e lembrar de distintos níveis de interação social, ou seja, qual é a relação dos personagens, como as conexões são ampliadas e ressignificadas ao longo da trama, criando mentalmente modelos funcionais do mundo social.

A demanda cognitiva também pode ser observada nos personagens tridimensionais. Segundo Johnson (2012) e Martin (2014) as séries da *Post-Network Television* se distanciam da estrutura dual da moralidade clássica entre o bem e o mal. Neste sentido, observamos mudanças no desenvolvimento de *plots* e sub *plots*, e também no perfil dos personagens. As tramas deixam de apresentar uma clareza moral e a ordem passa a ser constantemente questionada (JOHNSON, 2012; MARTIN, 2014). Ao acompanhar uma história permeada por personagens ambíguos, o público colocaria em prática exercícios cognitivos semelhantes aos propostos no teste de matrizes progressivas de Raven¹¹⁴. De acordo com Johnson (2012), ao procurarem padrões de comportamento que se desdobram de maneira, muitas vezes, ocultas, os telespectadores colocariam em prática sua inteligência social.

Apesar de não se pautar nos estudos de Feuerstein *et al.* (2017) a proposta teórica de Johnson (2012) de que as séries contemporâneas demandam maior esforço analítico e,

¹¹⁴ O teste de matrizes progressivas de Raven é um dos métodos usados para avaliar o raciocínio analógico, a capacidade de abstração e a percepção. A partir de 60 perguntas é possível avaliar o fator “g” de inteligência cunhado por Spearman, os processos mentais e cognitivos mais amplos, relacionados a solução de problemas cotidianos. (PASQUALI *et al.*,2002)

consequentemente, estimulam o desenvolvimento cognitivo do público, apresenta um diálogo direto com o conceito modificabilidade cognitiva estrutural. De acordo com Feuerstein *et al.* (2017, p.25-31) os processos cognitivos, isto é, o que pode ser alterado ao longo da vida abrange diversas habilidades. Um dos pontos ressaltados pelos autores é a atenção, ou seja, decidir “[...] no que focar, quando focar e de quais formas focar” (FEUERSTEIN *et al.*, 2017, p. 26). Ao serem construídas a partir de diversos fios narrativos que, além de se entrelaçarem de forma densa, também são deixados em aberto por meses ou até anos, as tramas contemporâneas estimulam o público a alternar sua atenção simultaneamente em diversos estímulos. Ao dominar a habilidade cognitiva pontuada por Feuerstein *et al.* (2017), o telespectador conseguirá reconhecer alguns padrões que integram os arcos narrativos, tais como a temporalidade, a ambientação, o mapa social do universo ficcional e correlacioná-los, compreendendo os desdobramentos da atração. O mesmo pode ser observado na ausência de setas chamativas. O exercício cognitivo é fundamental para que o público identifique as camadas interpretativas da trama e perceba em qual momento é necessária a inserção de informações que vão além do paratexto.

Os autores também destacam que os processos cognitivos ajudam o sujeito a organizar e sequenciar grandes volumes de informação (FEUERSTEIN *et al.*, 2017). Esta habilidade fica nítida se observamos as demandas cognitivas propiciadas não só pela multiplicidade narrativa, mas pelos amplos mapas de rede social de personagens. O público, para compreender a história, precisa reconhecer as nuances das relações e do próprio perfil dos personagens que vão se alterando ao longo do programa.

Outro processo cognitivo que vai ao encontro da argumentação de Johnson (2012) é a ressignificação de informações. Como pontuam Feuerstein *et al.* (2017, p.27), esta habilidade permite ao sujeito transformar “[...] os dados reunidos em estruturas mentais para serem reestruturadas e elaboradas posteriormente”. As tramas são construídas a partir de arcos em constante mutação e de personagens moralmente complexos. Desta forma, o telespectador é constantemente estimulado a reconsiderar os acontecimentos da trama.

De acordo com Mittell (2015), ainda são raros os trabalhos que abordam de maneira transdisciplinar o diálogo entre os estudos de televisão e o cenário cognitivo, entretanto a aproximação dos dois campos possibilitaria uma abordagem mais profícua de inúmeras questões relacionadas à complexidade narrativa. Como, por exemplo, o modo como se configura a orientação espacial e a construção visual do público na elaboração mental das conexões dos arcos narrativos e dos personagens que compõem um universo ficcional; quais

seriam as relações entre a imersão e o afeto dos telespectadores durante a exibição das tramas e que recursos visuais, auditivos e temporais prenderiam melhor a atenção do público (MITTELL, 2015). Neste contexto, o autor propõe a discussão do que conceitua como as teorias cognitivas da compreensão narrativa¹¹⁵. Segundo Mittell (2015), esta abordagem abarca o domínio da psicologia cognitiva e tem como objetivo central refletir sobre as articulações feitas pelo público na compreensão da complexidade narrativa.

O primeiro ponto destacado pelo autor é classificado como o nível mais básico de compreensão, em que o telespectador se pergunta: ‘o que aconteceu?’. Mittell (2015) afirma que uma série é composta por diversas informações, tais como os arcos narrativos, os personagens, a temporalidade, a mitologia e o metatexto¹¹⁶. Desta forma, para compreender o universo ficcional o público deverá gerenciar as informações da trama, acompanhando os desdobramentos dos *plots* e sub *plots*, as motivações dos personagens e etc.

De acordo com Mittell (2015), a maior parte deste processo cognitivo é pré-consciente. Como, por exemplo, quando reconhecemos de forma automática um personagem através da voz e dos trejeitos ou quando situamos uma cena no recorte espaço temporal. Segundo o autor, esta instantaneidade cognitiva se desenvolve a partir de experiências acumuladas de consumo midiático e do próprio cotidiano. Entretanto, o que acontece na complexidade narrativa é a subversão destes parâmetros pré-conscientes.

A abordagem do autor pode ser observada nas reviravoltas de *Mr. Robot* (USA, 2015-2019) e *Fleabag* (BBC/Amazon Prime, 2016-2019). Ao longo dos sete episódios da primeira temporada da série do canal pago estadunidense USA, o telespectador é induzido a acreditar que o protagonista Elliot Alderson (Rami Malek) terá a ajuda de Mr. Robot (Christian Slater) para sabotar a empresa de tecnologia ECorp. Porém, no oitavo episódio, intitulado *eps1.7_wh1ter0se.m4v*¹¹⁷, o público é obrigado a reconsiderar tudo o que tinha compreendido até então, pois descobrimos que Mr. Robot é uma alucinação do protagonista, decorrente do seu transtorno de ansiedade social. Além disso, é revelado que Mr. Robot é pai de Elliot, que foi vítima de um esquema da ECorp.

Dessa forma, todas as sequências em que vemos Elliot dialogando com o personagem, na verdade é o protagonista interagindo com o seu alterego. Em outras palavras, inicialmente o

¹¹⁵ *Cognitive theories of narrative comprehension* no original.

¹¹⁶ De acordo com Jenkins (2015, p. 147) o metatexto se baseia em informações fornecidas especificamente pelo programa e em fontes secundárias (jornais, sites especializados, entrevistas com o autor e com elenco e etc.).

¹¹⁷ Exibido em 5 de agosto de 2015.

público segue o processo cognitivo automático de relacionar as informações apresentadas na trama com os respectivos personagens e, posteriormente, terá que subverter este gerenciamento pré-consciente para compreender que toda vez que vemos Mr. Robot, na verdade estamos vendo o próprio Elliot.

Este modo de compreensão estimulado pela complexidade narrativa fica claro na imagem abaixo (Imagem 3). No quadro, a esquerda vemos Elliot no carro com Tyrell Wellick (Martin Wallström) na sequência que foi exibida no episódio *eps1.8_m1rr0r1ng.qt*¹¹⁸, da primeira temporada. Depois de 14 episódios, na *season finale*¹¹⁹ da segunda temporada, exibida¹²⁰ em 21 de setembro de 2016, vemos o modo como Elliot se lembra da conversa. Neste caso, mesmo vendo Mr. Robot em cena o público terá que compreender que, na verdade, se trata do próprio protagonista.

Figura 2 - Na imagem a esquerda vemos Elliot, como de fato a sequência aconteceu, na imagem a direita vemos Mr. Robot, como a materialização da alucinação do protagonista.



Fonte: YouTube¹²¹ (2016)

O recurso usado em *Mr. Robot* também pode apresentar outras variações como, por exemplo, nas séries *Battlestar Galactica* (Syfy, 2004-2009), *Fringe* (Fox, 2008-2013) e *Orphan Black* (BBC America/Space, 2013-2017). Apesar das especificidades do paratexto de cada universo ficcional, o mesmo(a) ator/atriz interpreta vários personagens. Nesse contexto, o público precisa subverter o esquema pré cognitivo de reconhecimento e pensar conscientemente sobre exatamente qual personagem se trata (MITTELL, 2015).

¹¹⁸ Exibido em 19 de agosto de 2015.

¹¹⁹ Último episódio da temporada em português.

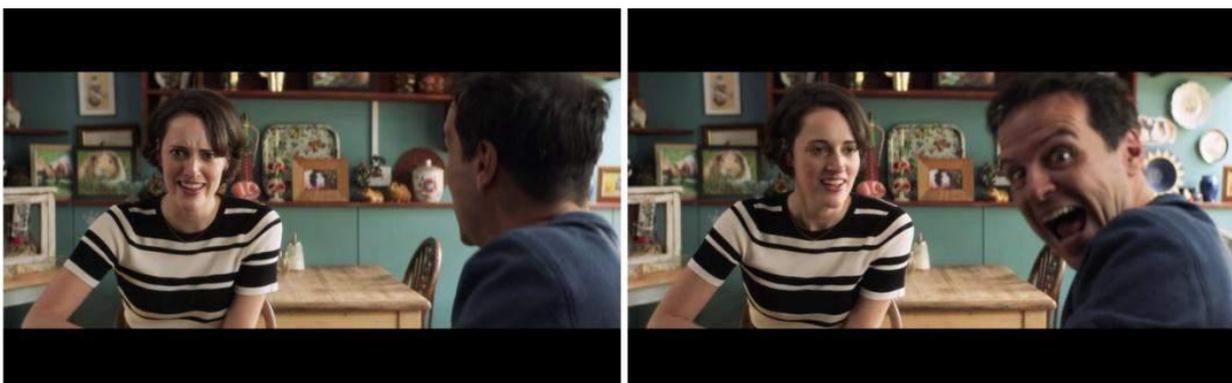
¹²⁰ No episódio *eps2.9_pyth0n-pt2.p7z*

¹²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNip1kg6KZ8>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Em *Fleabag* a quebra da quarta parede¹²² permeia todos os episódios da trama. Durante as cenas, a protagonista¹²³ olha sutilmente para câmera ressaltando uma ironia, um sentimento, estabelecendo assim uma relação de cumplicidade com o telespectador, como se só eles dividissem aquele momento. Nos roteiros dos episódios a indicação de cada quebra da quarta parede feita pela protagonista, interpretada pela *showrunner* Pheobe Waller-Bridge, vem acompanhada da intenção do olhar da atriz, como, por exemplo, *to camera*¹²⁴ *deadpan*¹²⁵, *to camera sighs*¹²⁶ (WALLER-BRIDGE, 2019).

O quarto episódio¹²⁷ da segunda temporada de *Fleabag* apresenta uma reviravolta, logo após a protagonista olhar para a câmera, compartilhando com o público o desconforto em relação às perguntas feitas pelo padre¹²⁸ (Andrew Scott). Este, simultaneamente, também quebra a quarta parede e pergunta: Ah! O que você está fazendo? (WALLER-BRIDGE, 2019, p.320).

Figura 3 - A quebra da quarta parede também é feita pelo padre.



Fonte: Amazon Prime (2019)

Nada é explicado ao público, os personagens apenas se olham e seguem a conversa. Dessa forma, por conta da ausência de setas chamativas, várias questões ficam em aberto, estimulando a ressignificação da compreensão do telespectador. Tais como: O padre também ‘consegue nos ver?’, ‘O olhar da protagonista para câmera sempre foi percebido pelo padre?’, ‘Os outros personagens também percebem, porém não verbalizam?’, entre outras. Neste contexto, a partir

¹²² A quarta parede é uma parede imaginária através da qual o público à ação do universo encenado.

¹²³ Na trama a protagonista não tem nome, pois em nenhum momento o seu nome é citado.

¹²⁴ Para a câmera no português.

¹²⁵ Sem expressão no português.

¹²⁶ Suspiros no português.

¹²⁷ Intitulado *Episode 4*, distribuído no dia 25 de março de 2019.

¹²⁸ Na série o personagem é creditado como The Priest.

da cena do quarto episódio, uma nova camada interpretativa é adicionada na quebra da quarta parede, já que esta não se restringe mais apenas à percepção do público.

De acordo com Mittell (2015), ao assistir o episódio de uma série televisiva o telespectador compreende o que o autor conceitua como tempo de tela¹²⁹. Isto é, a partir do conhecimento desenvolvido através de outras narrativas ficcionais exibidas na TV, o público gerencia as suas expectativas em relação à história, sabendo, por exemplo, que quanto mais próximo do fim do episódio maior a probabilidade de ter um clímax. O mesmo se aplica em séries que seguem uma estrutura padrão no desdobramento das cenas, tais como nas tramas de investigação que são pautadas por cinco atos. Neste contexto, o telespectador sabe que a cena de abertura será interrompida por um crime ou que o culpado será capturado no final do episódio.

Porém, o que observamos na complexidade narrativa é a constante ruptura das expectativas do público. Segundo Mittell (2015), além da criação de universos ficcionais cada vez mais específicos, ou seja, com normas que fogem das estruturas convencionais das narrativas clássicas, as tramas complexas alteram os processos de compreensão de suposições e interferências pré-conscientes de hipóteses. Como, por exemplo, a série *Homeland* (Showtime, 2011- atual), que apresenta alterações no tempo de tela. A atração é protagonizada por Carrie Mathison, uma agente da CIA que trabalha na divisão antiterrorismo. Porém, a personagem sofre de transtorno bipolar, fazendo com que suas escolhas e motivações, ao contrário do esperado pelo telespectador, sejam duvidosas e imprevisíveis. Nesse sentido, as expectativas do público de que o personagem, por conta de seu trabalho e do seu perfil profissional, será alguém ponderado e racional é constantemente quebrada. Outro ponto que dialoga com a proposta de Mittell (2015) é o arco envolvendo Nicholas Brody (Damian Lewis) e Carrie. O romance entre os personagens é um dos principais arcos narrativos da atração do canal pago Showtime, responsável pelo desencadeamento de diversos *plots*. Entretanto, Brody é executado por terroristas na terceira temporada, exibida em 2013, gerando uma reviravolta nas hipóteses do público que esperava que os personagens vencessem as adversidades e ficassem juntos no final da série.

A alteração no curso dos arcos narrativos, que eram identificados pelos telespectadores como centrais, também integra outras atrações tais como *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991 / Showtime, 2017) e *Lost* (ABC, 2004-2010). Na trama de Mark Frost e David Lynch a resolução do assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee) no nono episódio da segunda temporada, faltando

¹²⁹ Screen time no original.

12 episódios para o *series finale*, frustrou a imprensa especializada e o público (JENKINS, 2008). Ambos tinham a expectativa de que a pergunta chave (Quem matou Laura Palmer?) da atração só fosse solucionada no final da temporada. Em *Lost*, apesar dos *plots* terem como ponto de partida a queda do voo 815 da Oceanic Airlines deixando 71¹³⁰ pessoas isoladas em uma ilha localizada no Oceano Pacífico, o resgate dos sobreviventes não era o principal conflito da narrativa. Dessa forma, as hipóteses dos telespectadores eram constantemente refutadas pelos roteiristas, ou seja, deixar a ilha era apenas um detalhe perto das questões envolvendo a mitologia do lugar.

De acordo com Mittell (2015), as tramas complexas são compostas por lacunas informacionais que estimulam uma análise minuciosa e polissêmica do universo ficcional. Como iremos detalhar no capítulo seguinte, quando discutirmos o fenômeno da *social TV*, no ambiente de convergência o público tem a possibilidade, através de sites especializados e, principalmente, das redes sociais, de elaborar teorias e hipóteses de maneira coletiva. Para gerar o engajamento dos telespectadores interagentes os roteiristas elaboram propositalmente uma espécie de quebra cabeça narrativo, através de densas composições imagéticas e da intertextualidade.

Pucci Jr. e Monteiro (2017) ressaltam que as séries estadunidenses contemporâneas são pautadas por elaboradas composições visuais. Os autores afirmam que, apesar de não integrarem todas as tramas, as construções imagéticas dos programas são mais complexas e densas do que as adotadas na *Multi-Channel Transition*.

Dizia-se então que a TV seria uma mídia basicamente sonora, de modo que praticamente não haveria nenhuma necessidade de prestar atenção em nada além dos diálogos. Assim, a programação podia ser acompanhada no ambiente doméstico, pois os diálogos chegariam aos espectadores mesmo se estivessem na cozinha ou a conversar, olhos desviados da tela (PUCCI JR.; MONTEIRO, 2017, p. 6).

Entretanto, a visualidade vem ganhando cada vez mais relevância no âmbito das séries, se tornando uma parte tão importante quanto os diálogos no desdobramento dos arcos narrativos (PUCCI JR.; MONTEIRO, 2017).

A emergência da composição imagética é norteadas não só pelos processos criativos, mas, principalmente, pelos aspectos tecnológicos e culturais (JOST, 2016). De acordo com Jost

¹³⁰ A tribulação do voo era de 324 pessoas, porém apenas 71 sobreviveram à queda. Disponível em: <https://lostpedia.fandom.com/pt/wiki/Voo_Oceanic_815>. Acesso em: 11 jan. 2020.

(2016), o ambiente da convergência midiática propicia a imersão do telespectador nas tramas. Conforme pontua o autor (2016, p.96, tradução nossa),

[...] passou a ser mais fácil explorar as estruturas narrativas. Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos modos de visualização permitem ao telespectador participar um pouco mais dos atos criativos, ao mesmo tempo em que pode se deleitar com uma atividade recreativa¹³¹

Neste sentido, o público tem a possibilidade de ampliar a tela, recortar os planos, capturar os *frames* para analisar metodicamente e rever as sequências quantas vezes quiser.

De acordo com Jost (2016; 2017), a granulosidade, ou seja, os detalhes presentes nas séries podem ser divididos em três categorias. A primeira categoria de detalhes abrange os “[...] elementos que revelam incoerências no âmbito do roteiro ou, mais simplesmente, os erros de *script* e as variações de filmagem” (JOST, 2017, p.29). O autor (2017, p.29) destaca que o público classifica estes erros como *goofs*¹³² “[...] e a habilidade em descobri-los prova que assistir a uma série hoje está longe da pura satisfação em acompanhar uma história preguiçosamente sentado no sofá”. Nesse sentido, as incoerências se referem tanto aos erros de continuidade quanto às contradições que interferem no desenvolvimento dos arcos narrativos.

A segunda categoria proposta por Jost (2017) se refere aos detalhes que apresentam uma função narrativa, cuja percepção é necessária para a compreensão do universo ficcional. Como destaca o autor (2017, p.30), “Este tipo de detalhe é parte integrante do enredo, uma vez que permite um raciocínio hipotético-dedutivo por parte do espectador”. Nesse contexto, a granulosidade das cenas pode ser apresentada através da observação de um personagem ou depender exclusivamente do sentido de observação do telespectador (JOST, 2017, p. 29-30).

A última categoria tem a função artística de percepção facultativa, como os *easters eggs*¹³³. Apesar de não ser fundamental para a compreensão da história, esse nível de granulosidade propicia uma relação mais profunda e enriquecedora com o universo ficcional. Neste sentido, o telespectador é estimulado a fazer uma leitura semiológica da composição imagética, tornando a experiência televisiva uma espécie de jogo (JOST, 2017, p. 33).

¹³¹ il est devenu plus facile d'explorer les structures narratives. Avec les fonctions de gel ou d'agrandissement des détails, les nouveaux outils de visualisation permettent au spectateur de participer un peu plus aux actes créatifs, tout en jouissant d'une activité récréatif.

¹³² Gafes em português.

¹³³ Pequenas referências, alusões, informações, piadas e/ ou conteúdos mostrados de maneira oculta em softwares, séries, filmes, vídeo jogos e etc. (CLARKE, 2010).

A trama *Watchmen* (HBO, 2019-atual) do canal pago HBO dá continuidade à série em HQ, de Alan Moore e Dave Gibbons, lançada em 1987. Para ajudar na familiarização dos principais pontos explorados nos quadrinhos, o público criou uma *thread* no Twitter. O recurso permite que o usuário do *microblogging* conecte um *tweet* ao outro, formando uma unidade informacional. As postagens detalhavam trechos do universo ficcional e eram ampliadas por outros telespectadores interagentes, formando uma espécie de tutorial sobre os desdobramentos da HQ.

Figura 4 - *Thread* sobre a série *Watchmen* criada no Twitter.



Fonte: Twitter (2019)

A série da HBO também teve seus *easters eggs* repercutidos na rede social, as referências eram comentadas pelo público que compartilhava suas hipóteses e trechos das sequências. Ao longo da primeira temporada, a busca pelos *easters eggs* se tornou uma prática recorrente, gerando *threads*, postagens em sites especializados¹³⁴, posts no Facebook¹³⁵ e etc.

¹³⁴ Disponível em: <https://watchmen.fandom.com/wiki/Watchmen_Wiki>. Acesso em: 12 jan. 2020.

¹³⁵ Disponível em: <<http://bit.ly/2QO05Zs>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Figura 5 - Os telespectadores interagentes repercutem os *easter eggs* de *Watchmen*.



Fonte: Twitter (2019)

Mittell (2015) ressalta que os elementos externos ao universo ficcional são cada vez mais adotados pelos roteiristas, ampliando as camadas interpretativas e intertextuais das tramas. As dimensões propostas por Kristeva (1974) também reforçam o argumento de que a intertextualidade é inerente à produção criativa. Segundo a autora, o espaço textual é composto por três dimensões: o sujeito (quem escreve), o destinatário (quem recebe) e os textos exteriores (outros conteúdos). Estas dimensões configuram um diálogo, sendo que a palavra integra ao mesmo tempo o domínio de quem escreve e quem recebe, além de ser norteadada por uma literatura prévia ou síncrona. Isto é, para Kristeva (1974) o texto é o entrelaçamento de outros textos, seguindo um processo constante de combinação de referências.

Segundo Eco (2002), as obras pós-modernas são compostas por uma dupla codificação (*double coding*), o termo se refere aos textos híbridos que imbricam conotações populares e estilistas ao mesmo tempo. O conceito foi cunhado pelo arquiteto Charles Jencks, em 1977, para designar uma combinação de técnicas na arquitetura que possibilitava que a obra fosse compreendida em dois níveis simultaneamente, ou seja, “[...] dirigindo-se aos outros arquitetos e a uma minoria que entende de significados arquitetônicos específicos, mas também ao público mais amplo ou aos habitantes do lugar, os quais se interessam por outras coisas, como a comodidade do edifício [...]” (JENCKS, 1977, p. 14-15, tradução nossa).

Entretanto, Eco (2002) afirma que a dupla codificação de Jencks (1977) vai além do viés arquitetônico e pode ser observada na música, na literatura, nos *spots* publicitários, entre outros âmbitos. A partir da ampliação do termo, o autor propõe o conceito de ironia intertextual. Para explicar a ironia intertextual Eco (2002) usa como exemplo sua obra *O Nome da Rosa* (1980). Segundo o autor em um dos intertítulos¹³⁶ do livro ele faz uma referência ao escritor e poeta italiano Manzoni. Porém, a alusão não prejudica a compreensão da frase, isto é, os leitores que não perceberem a intertextualidade irão entender o sentido geral da frase, já os que observarem a referência terão uma experiência mais dinâmica do texto.

[...] quem entende a alusão estabelece uma relação privilegiada com o texto (ou a voz narradora), quem não entende segue adiante da mesma forma – e terá diante de si dois caminhos: ou entende por virtude própria que aquele manuscrito só pode ser um artifício literário [...] ou, como muitos, fizeram, escreverá me perguntando se aquele manuscrito tão fascinante existe realmente (ECO, 2002, p. 204).

Eco (2002) ressalta que a obra pode ter referências externas e não, necessariamente, apresentar ironia intertextual. Como, por exemplo, o livro *The Waste Land* (1922) em que o autor T. S. Eliot inseriu notas explicativas para cada alusão, detalhando as camadas interpretativas para todos os leitores.

Apesar da dupla codificação e a ironia intertextual transmitirem múltiplos significados simultaneamente, o que as diferencia é o modo de produção de sentido. Como explica Eco (2002, p. 205)

[...] no *double coding* arquitetônico, o visitante pode não se dar conta de que uma colunata com um tímpano está citando a tradição grega goza igualmente da harmonia, da multiplicidade ordenada daquela construção. Ao contrário [na ironia intertextual], o leitor que não percebe o meu ‘naturalmente’, sabe apenas que está lendo um manuscrito, mas perde a remissão e a afetuosa ironia.

Nesse contexto, a ironia intertextual “[...] seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (ECO, 2002, p.205).

Com base nas discussões sobre dupla codificação e ironia intertextual Eco (2002, p.208-217) elabora dois níveis de leitura. O leitor de primeiro nível deseja saber somente como a história vai acabar. De acordo com o autor, o leitor semântico está interessado, por exemplo, se Ahab, de *Moby Dick* (1851), conseguirá capturar a Baleia; se Pinóquio, de *As Aventuras de Pinóquio* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, no original - 1881), vai se

¹³⁶ Naturalmente, um manuscrito. Segundo Eco (2002) o “naturalmente” é uma referência a obra de Manzoni.

transformar em um menino de carne e osso. Ou seja, o seu foco é direcionado para os desdobramentos dos arcos narrativos das tramas. O leitor de segundo nível “[...] se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instruiu passo a passo” (ECO, 2002, p. 208). Em suma, o leitor semântico quer saber o que irá acontecer na história, já o leitor semiótico/estético como aquilo que acontece foi narrado (ECO, 2002, p. 208)

É importante ressaltar que não existem leitores exclusivamente de segundo nível, isto é, para ser um leitor semiótico/estético é preciso ser, mesmo que inicialmente, um leitor semântico. Segundo Eco (2002, p. 208), “Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito”. Dessa forma, o leitor de segundo nível é aquele que está a par das nuances de texto, dos detalhes narrativos, que está interessado na linguagem e consegue identificar a ironia intertextual.

Outro ponto relevante refere-se ao diálogo entre a intertextualidade e a reassistência das narrativas complexas. Segundo Mittell (2011), as tramas dificilmente são compreendidas, em sua totalidade, se assistidas somente uma vez. O autor ainda pontua que devido ao alto nível de reassistência destes programas, os canais capitalizam o conteúdo através de reprises na grade de programação, lançamento de DVDs e parcerias com plataformas *on demand*. Barthes (1992) afirma que reler um texto altera profundamente a experiência do leitor com uma narrativa. Como pontua o autor, “[...] reler remove o texto de sua cronologia interna (‘isto acontece antes ou depois daquilo’) e recaptura um tempo mítico (sem antes ou depois)” (BARTHES, 1992, p.19). Ao assistir um conteúdo novamente o interesse do público passa a ser outro como, por exemplo, os significados temáticos, as entrelinhas e a intertextualidade.

A correlação dos programas televisivos assistidos pelos personagens da série *The Americans* (FX, 2013-2018) com os desdobramentos dos arcos narrativos dos episódios, por exemplo, ressalta tanto a composição imagética quanto a intertextualidade. Durante um painel realizado pelo The New York Times em abril de 2018, Joel Field, um dos criadores da atração, afirmou que os programas que aparecem nas sequências tinham a função de contextualizar a história e reafirmar alguns *plots* (TIMESTALKS FESTIVAL: THE AMERICANS, 2018)

Em vários momentos de *The Americans* os personagens se reuniam em frente à TV para assistir reportagens, filmes, séries, entre outros conteúdos televisivos da época. Porém, raramente o nome da atração e o seu contexto eram explicados ao público. Nesse sentido, cabia ao telespectador interagente descobrir qual atração apresentada no episódio e a sua correlação

com o universo ficcional. Exibido no dia 11 de maio de 2016, o episódio *The Day After* fazia referência ao telefilme¹³⁷ homônimo da ABC (1983). A inserção do longa no episódio se inicia sem qualquer contextualização, vemos apenas a família Jennings e o vizinho Stan Beeman (Noah Emmerich) e seu filho Mathew (Danny Flaherty) reunidos em torno do aparelho televisivo. Enquanto ouvimos o áudio original do telefilme, a câmera mostra cada um dos personagens que está na sala de estar.

Após a exibição da sequência os telespectadores da série se mobilizavam nos fóruns e redes sociais em busca de informações sobre *The Day After*. O tópico dedicado ao episódio no Reddit¹³⁸, por exemplo, gerou 400 comentários¹³⁹. As publicações ressaltavam informações sobre o telefilme, tais como dados históricos, entrevistas da época e *hiperlinks* para *download* do conteúdo e das legendas. Alguns telespectadores também relataram histórias pessoais de quando assistiram ao longa em 1983.

Na complexidade narrativa as lacunas deixadas pelos roteiristas não se restringem somente aos episódios, mas abrangem todos os desdobramentos da trama. Como, por exemplo, os vídeos promocionais exibidos nos intervalos comerciais e divulgados no YouTube. Para estimular a análise do público, os *promos* são permeados por cortes rápidos, que duram milésimos de segundo. Dessa forma, para compreender de maneira pontual e aprofundada as imagens, os telespectadores interagentes fazem a captura de cada *frame*, repercutindo coletivamente ponto a ponto as cenas abrangendo desde a *mise-en-scène* até a ordem cronológica das sequências.

Lançado em julho de 2019, o *teaser*¹⁴⁰ da terceira temporada de *Westworld* (HBO, 2016-atual) foi sistematicamente analisado pelo público. No grupo da trama no WhatsApp os telespectadores interagentes correlacionavam os acontecimentos dos episódios anteriores com a nova temporada, projetando o futuro dos personagens. Também foram criados memes ironizando a complexidade da história, que é pautada por constantes reviravoltas e múltiplas linhas temporais.

¹³⁷Exibido pelo canal ABC no dia 20 de novembro de 1983 o telefilme *TheDay After* mostra as consequências da Guerra Fria. Após a invasão da URSS na Alemanha Ocidental, americanos e soviéticos desencadeiam uma guerra nuclear de proposições catastróficas

¹³⁸ Criado em 2005, o Reddit é uma rede social em que além de compartilhar conteúdos, os interagentes realizam uma curadoria dos tópicos, votando negativamente (*downvote*) ou positivamente (*upvote*)

¹³⁹ Disponível em:

<https://www.reddit.com/r/TheAmericans/comments/4ixysk/official_episode_discussion_s04e09_the_day_after/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

¹⁴⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q3Hk3n-xhiU>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Figura 6 - Os telespectadores interagentes analisam coletivamente no grupo do WhatsApp o vídeo promocional da terceira temporada de *Westworld*.



Fonte: WhatsApp (2019)

De acordo com Mittell (2015) a complexidade narrativa exige a atenção do público. Ao contrário das tramas episódicas, este modelo narratológico demanda não só a memória de curto prazo¹⁴¹, mas de longo prazo¹⁴². O autor pontua que, apesar das reprises, das tecnologias de conveniência, das ações de engajamento (estratégias transmídia, maratonas e etc.), da disponibilidade e do compartilhamento de informações *online*, que auxiliam no resgate de arcos narrativos e outros elementos da trama, os roteiristas têm o desafio de gerenciar a memória de quem assiste. Nesse contexto, são usadas técnicas de ativação da memória como, por exemplo, *flashbacks*, marcações temporais, narração em 3ª pessoa, objetos e etc. Entretanto, como pontua Mittell (2015), estes recursos não são didáticos e norteados por várias setas chamativas, pelo contrário, cabe ao público compreender e interligar as informações.

A série *The Americans* adotou uma técnica de ativação da memória para resgatar um *plot* da primeira temporada quatro anos após a sua exibição. No piloto¹⁴³ da trama, que foi ao

¹⁴¹ Segundo Eysenck e Keane (2017, p.207) a “[...] noção de memória de curto prazo foi, em grande parte, substituída pela de um sistema de memória de trabalho que combina as funções de processamento e o armazenamento de curto prazo das informações”.

¹⁴² De acordo com Eysenck e Keane (2017, p.207) é “[...] muito grande o alcance da memória de longo prazo. Temos memórias de longo prazo para informações pessoais sobre nós mesmos e sobre as pessoas que conhecemos, conhecimento sobre a linguagem, [...] conhecimento sobre milhares de objetos no mundo que nos cerca”.

¹⁴³ Intitulado *Pilot*.

ar em exibido em 30 de janeiro de 2013, Elizabeth (Keri Russell) reencontra um oficial da União Soviética que a estuprou na adolescência, durante o seu período de treinamento na KGB¹⁴⁴. Na sequência, a protagonista lhe dá uma surra, finalizando-o com um chute, que acaba fazendo com que a cabeça do personagem entre no forro da parede (Figura 8). O modo como a sequência é retomada vai ao encontro da argumentação de Mittell (2015). No oitavo episódio da quinta temporada, intitulado *Immersion*, exibido em 25 de abril de 2017, Elizabeth está treinando Paige (Holly Taylor), e a filha relata que está muito insegura e tem medo de andar pelas ruas. A protagonista diz: Eu sei como isso deve ser difícil. Eu tive medo disso por muito tempo. Antes de contar para Paige que foi estuprada quando era jovem, Elizabeth olha rapidamente para a parede que está atrás da adolescente. A câmera sai, por milésimos de segundo, de foco e direciona o olhar do telespectador para o buraco, causado pela briga do primeiro episódio da primeira temporada, coberto por uma fina camada de cimento (Figura 7). Desse modo, através da composição imagética, os roteiristas estimulam a memória de longo prazo do público. Porém, cabe ao telespectador identificar a parede, conectá-la com o episódio piloto e preencher as informações da sequência de *Immersion*.

Figura 7 - Na esquerda vemos Elizabeth chutando a cabeça do oficial na parede, quatro anos após a exibição do episódio, na direita, a sequência é retomada. Para gerenciar a memória de longo prazo dos telespectadores os roteiristas de *The Americans* usam a composição imagética, focando rapidamente no reparo feito na parede danificada durante a luta da primeira temporada.



Fonte: Captura de Tela / (FX)

As técnicas de ativação da memória também estão presentes em *Westworld*, a trama é norteadada por detalhes que são imprescindíveis para o desdobramento e a coerência dos arcos narrativos. Conforme discutido na *Westworld Wiki*¹⁴⁵, durante o episódio *The Bicameral*

¹⁴⁴ Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti, Comité de Segurança do Estado em português.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://westworld.wikia.com/wiki/Westworld_Wiki>. Acesso em: 13 jan. 2020.

*Mind*¹⁴⁶, da primeira temporada, o Homem de Preto (Ed Harris) revela para Dolores Abernathy que, na verdade, ele é uma ‘versão’ mais velha de William (Jimmi Simpson). Ao longo do diálogo, o personagem pontua toda a sua trajetória mostrando para Dolores que ele e William são a mesma pessoa. O retrospecto apresentado a partir da observação do Homem de Preto inclui elementos como, por exemplo, a tonalidade de suas roupas, o modelo das armas, a forma de matar¹⁴⁷ e etc. Desse modo, o próprio personagem ressalta para o telespectador os pontos que devem ser lembrados para que o *plot* tenha coesão.

Outros episódios de *Westworld* são permeados de pistas que auxiliam o público a lembrar e correlacionar os arcos narrativos, porém os recursos não são apresentados de modo didático. Como, por exemplo, durante o episódio *The Original*¹⁴⁸ quando Peter Abernathy (Louis Herthum), o pai de Dolores, acha uma foto antiga enterrada em seu jardim. Apesar de a imagem intrigar o personagem, o *plot* fica em suspenso até o nono episódio da primeira temporada, intitulado *The Well-Tempered Clavier*¹⁴⁹, quando Logan (Ben Barnes) mostra a mesma foto para William. A mulher retratada na imagem, recém tirada, é a noiva de William. Como explicam as postagens no Westworld Wiki, a foto fez com que o público confirmasse a existência de múltiplas linhas temporais no universo ficcional da série.

As pesquisas de Johnson (2012) e Mittell (2012, 2015) ressaltam o modo como as narrativas ficcionais seriadas estadunidenses exigem esforço cognitivo do público. A partir da multiplicidade narrativa, da ausência de setas chamativas, da extensa rede social de personagens tridimensionais e do modo de compreensão, os telespectadores articulam distintas habilidades cognitivas, tais como a atenção, a organização de informações, a memória e etc. Entretanto, apesar das tramas terem ficado mais complexas, o ambiente de convergência e a cultura participativa engendram novas possibilidades na conversação em torno das atrações. É neste contexto que a *social TV* está inserida, o fenômeno se popularizou em 2012 e hoje integra a experiência televisiva dos telespectadores interagentes e as ações de engajamento dos canais estadunidenses.

¹⁴⁶ Décimo episódio da primeira temporada, exibido em 4 de dezembro de 2016.

¹⁴⁷ *Modus operandi*

¹⁴⁸ Primeiro episódio da primeira temporada, exibido em 2 de outubro de 2016.

¹⁴⁹ Exibido em 27 de novembro de 2016.

3. SOCIAL TV

Este capítulo tem como objetivo discutir a *social TV* e seus principais desdobramentos no âmbito da ficção seriada contemporânea, abrangendo as características do fenômeno, as ações realizadas pelos canais na sustentação dos universos ficcionais e os conteúdos produzidos pelos telespectadores no *backchannel*.

Inicialmente iremos abordar as características e as possibilidades de produção de conteúdo no Twitter de maneira síncrona à exibição da grade de programação (WOLK, 2015; SANTELLA; LEMOS, 2010; RECUERO, 2014; O'CONNOR *et al.*, 2010; VAN DIJCK, 2017; D'ANDRÉA, 2020). Isto é, de que modo a arquitetura informacional da rede social vai ao encontro dos pontos centrais do fenômeno. A discussão também pretende atualizar e aprofundar as questões levantadas em Sigiliano (2017), considerando as novas políticas de incentivo adotadas pelo Twitter e as mudanças no mercado dos aplicativos de segunda tela.

Posteriormente iremos detalhar a adoção da segunda tela como estratégia de engajamento das tramas, refletindo de que forma a *social TV* vem sendo usada pelos canais para estender e aprofundar os universos ficcionais, indo além do estímulo ao *appointment television*. Parte do material que será apresentado integra o projeto *O fenômeno da social TV e as transformações da experiência televisiva*¹⁵⁰ do Observatório da Qualidade no Audiovisual, que desde 2016 vem levantando boas práticas de engajamento desenvolvidas pelos canais estadunidenses no âmbito da *social TV*.

Por fim, iremos discutir, a partir do conceito de conversação em rede e da tripla camada estrutural de informação, sobre a repercussão e a ressignificação das tramas seriadas realizadas pelos telespectadores interagentes durante a exibição dos episódios. Ou seja, a produção de *threads*, memes, GIFs, teias colaborativas, indexações, criação perfis fictícios, vídeos *on crack* e etc. Refletindo sobre as práticas de ampliação e aprofundamento das histórias na segunda tela a partir da produção do público (SANTELLA; LEMOS, 2010; GREENHOW; GLEASON, 2012; RECUERO, 2014; BRUNS; MOE, 2014).

3.2 POSSIBILIDADES DE PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NA SEGUNDA TELA

Discutido por Rogers (2013; 2018) os métodos digitais ressaltam a importância de uma abordagem teórico-metodológica pautada no entendimento da singularidade da materialidade

¹⁵⁰ Disponível em: < <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/projetos/social-tv/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

on-line. Segundo o autor, ao analisar fenômenos contemporâneos envolvendo, por exemplo, as redes sociais, o pesquisador deverá ‘seguir os meios’, refletindo não só sobre questões superficiais ligadas aos objetos digitais, mas compreendendo criticamente aspectos tais como a arquitetura informacional, a dataficação, os modelos de negócio e as políticas de governança interferem nos processos comunicacionais. Neste contexto, é a partir da perspectiva proposta por Rogers (2013; 2018) que iremos discutir a *social TV*, entrelaçando as lógicas operacionais e de infraestrutura ligadas às especificidades da materialidade do Twitter com as dinâmicas de engajamento e a produção de conteúdo na segunda tela.

Desde a sua criação, em 2006, o Twitter passou por uma série de mudanças¹⁵¹ (WELLER *et al.*, 2014; ROGERS, 2014; SHIMIDT, 2014), abrangendo três dimensões centrais: a arquitetura informacional, a política de governança e a experiência do interagente. Este processo pode ser observado, por exemplo, na ampliação da limitação textual, na adoção de indexações, na segmentação de chaves de acesso a API (*Applications Protocol Interface*), etc. Segundo Rogers (2014), a mutabilidade do Twitter faz com que a rede social se insira em um complexo sistema, podendo comportar e se adaptar a distintas demandas. Desta forma, cada fenômeno desencadeia novas lógicas de engajamento, produção de conteúdo e modelos de negócio no Twitter.

A capacidade de adaptação do *microblogging* foi um ponto fundamental não só para que a rede social se tornasse a plataforma central da *social TV*, mas, em paralelo com outros aspectos que iremos pontuar a seguir, as mudanças na rede social também contribuíram para a consolidação de estratégias mercadológicas ligadas ao fenômeno.

De acordo com Harboe *et al.* (2007), Harboe *et al.*, (2008) e Harboe (2009) além de de ter uma origem epistemológica imprecisa, antes de apresentar sinônimos técnicos específicos, o termo *social TV* permeou distintos contextos e aplicações. Harboe (2009, p.2, tradução nossa) afirma que a expressão é anterior à invenção do aparelho televisivo, “É difícil, se não impossível, estabelecer a origem do conceito *social television (social TV)*. De uma forma ou de outra, ele antecede a própria televisão¹⁵²”. Conforme discutimos em trabalhos anteriores, referências indiretas ao termo e ao *watercooler*¹⁵³, que reúnem inúmeros telespectadores,

¹⁵¹ Neste contexto, é importante ressaltar que as discussões propostas neste trabalho abrangem as mudanças e atualizações (arquitetura informacional, dataficação, modelos de negócio e políticas de governança) feitas no Twitter até abril de 2022.

¹⁵² It is difficult, if not impossible, to establish where the concept of social television first originated.

¹⁵³ O termo faz alusão aos ambientes corporativos, principalmente escritórios e grandes repartições, em que os funcionários se reuniam em torno do bebedouro para comentarem o que tinham assistido na noite anterior.

ultrapassando os limites geográficos, podem ser observados, por exemplo, nas obras ficcionais de Albert Robida e George Orwell, nos protótipos do videofone desenvolvidos pela AT&T na década de 1950, nas tentativas de participação remota do público pelo Qube e na integração do aparelho telefônico com a televisão no *Spacephone*, fabricado pela Zenith Electronics, em 1980 (SIGILIANO, 2014; SIGILIANO, 2017).

Porém, é no início dos anos 2000 que o fenômeno começa, de fato, a ganhar relevância no âmbito mercadológico, científico e acadêmico. Segundo Harboe (2009) e Wohn (2013), o lançamento do SMS TV Chat e da AOL TV fizeram com que a *social TV* ganhasse força, as plataformas possibilitavam que o público trocasse mensagens e compartilhasse suas impressões sobre os programas que estavam no ar (SIGILIANO, 2017). Harboe (2007) afirma que apesar de o SMS TV Chat e a AOL TV terem durado poucos anos, os dispositivos tiveram forte adesão por parte do público, principalmente entre os jovens. De acordo com o autor, a popularidade e as possibilidades técnicas dos dispositivos acabaram chamando a atenção da comunidade científica e dos laboratórios de tecnologia da época.

Desenvolvido no início dos anos 2000 pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, em Portugal, sob a supervisão dos pesquisadores Jorge Ferraz de Abreu, Pedro Alexandre Almeida, Óscar Mealha e Vasco Branco, o sistema *2BeOn* materializa a primeira tentativa da comunidade científica de explorar protótipos relacionados diretamente à *social TV* (ABREU; ALMEIDA; BRANCO, 2001; ABREU; ALMEIDA; MEALHA; BRANCO, 2001; HARBOE, 2009). Nos anos seguintes, diversos laboratórios comerciais e acadêmicos lançaram protótipos semelhantes como, por exemplo, o Connect TV, o Booxe1, o Joost, o Amigo TV, a Collabora TV e o Motorola social TV (SIGILIANO, 2017). Apesar de apresentarem funções similares, que futuramente estariam presentes nos aplicativos de segunda tela, nenhum dos protótipos foi desenvolvido em escala comercial. Segundo Montpetit, Klym e Blain (2010), questões relacionadas à usabilidade, às dificuldades técnicas, aos entraves judiciais ligados à liberação de patentes e ao modelo de negócio adotado pelos laboratórios impediram os projetos de pesquisa de chegarem ao mercado. É importante ressaltar que apesar de serem citados em trabalhos que discutem a *social TV* (HARBOE, 2009; CESAR; GEERTS, 2011; MONTPETIT; KLYM; BLAIN, 2010), esses protótipos dialogam e integram estudos ligados à televisão interativa (iTV).

No campo da Comunicação, especificamente na área do marketing, Proulx e Shepatin (2012, p.9) conceituam a *social TV* como a convergência entre a televisão e as mídias sociais. Segundo os autores, o fenômeno é caracterizado pelo uso das redes sociais durante a exibição

da grade de programação. Também no âmbito da Comunicação, Acierno (2012, p.72, tradução nossa) se refere a *social TV* como “[...] a fruição entre o conteúdo televisivo e a lógica presencial das mídias sociais, em que o público comenta e interage em tempo real com outros usuários através de discussões abertas e fóruns na internet¹⁵⁴”. Segundo Colletti e Materia (2012, p.7-8) por ser um fenômeno recente e em desenvolvimento, o conceito de *social TV* apresenta diversas variações. Porém, os autores afirmam, a partir de uma breve revisão bibliográfica, que geralmente o fenômeno é associado às ações e às interações realizadas pelos telespectadores nas redes sociais a partir da grade de programação. Nesta abordagem, a *social TV* está relacionada ao compartilhamento de impressões do público nas redes sociais e nos aplicativos de segunda tela durante a exibição dos conteúdos televisivos. O diálogo entre a TV e os dispositivos móveis, principalmente *smartphones*, também pauta a definição de Johns (2012), que descreve a *social TV* como a visualização de duas telas com o uso de redes sociais para criar um canal comunicacional de fundo em tempo real entre os telespectadores. Por fim, a discussão proposta por Wolk (2015, p.43-59, tradução nossa) não diferencia a *social TV* da segunda tela. Segundo o autor, ambos os fenômenos se referem “[...] a capacidade de usar um dispositivo secundário para comentar e interagir com o conteúdo da tela principal [...]”¹⁵⁵.

No Brasil, as principais abordagens sobre fenômeno têm como base estudos realizados a partir da análise das ações de engajamento desenvolvidas pelas emissoras e do compartilhamento das impressões do público no *microblogging* durante a exibição de telenovelas e reality shows. Neste contexto, Fechine e Cavalcanti (2017) pontuam que a TV social¹⁵⁶ se insere nas discussões sobre o processo de reconfiguração da televisão na contemporaneidade. Para as autoras o fenômeno abrange

[...] toda e qualquer estratégia de produção que explora as conversações realizadas nos meios digitais, sobre os programas televisivos, propiciadas por tecnologias interativas voltadas para as redes sociais, com esse objetivo de promover entre telespectadores de localizações distintas o efeito de “assistir junto” à televisão de modo remoto (virtual), a partir do acompanhamento da programação e dessa troca de mensagens em tempo real (FECHINE; CAVALCANTI, 2017, p. 233)

Fechine e Cavalcanti (2017) ainda ressaltam a importância da adoção da TV social como estratégia produtiva na fidelização do público e na obtenção de métricas quantitativas e

¹⁵⁴ Questa fruizione di contenuti televisivi, secondo logiche prese dai social media, durante la quale il pubblico commenta, interagisce in tempo reale con altri utenti web, apre discussioni e forum [...].

¹⁵⁵ despite this, the ability to use a secondary device to either comment on or interact with something happening on the main screen, known as either [...]

¹⁵⁶ Fechine e Cavalcanti (2017) adotam a tradução do termo para o português.

qualitativas da audiência. Já a definição proposta por Almeida (2020) é norteada pela experiência multitela, em que a TV social se caracteriza como uma

[...] forma de visualização televisiva que combina as atividades de assistir à televisão e de navegar na Internet simultaneamente em outro dispositivo, utilizando sites e aplicativos de redes sociais para ler/comentar sobre o que está sendo exibido na TV e para interagir com outros telespectadores (ALMEIDA, 2020, p.23).

Neste sentido, para a autora questões como, por exemplo, a plataforma adotada pelo telespectador interagente, a forma de transmissão televisiva e os tipos de atenção demandados pelos programas interferem na experiência do público (ALMEIDA, 2020).

A partir destas definições, podemos observar que apesar de serem conceituadas sob distintas perspectivas, enquadramentos e contextos teórico-metodológicos, as reflexões sobre a *social TV* apresentam, de certa forma, uma coerência discursiva. Como pontuamos em trabalhos anteriores, no âmbito da engenharia, da matemática e da informática a abordagem é focada na integração e nas especificidades técnicas das plataformas (SIGILIANO, 2017; SIGILIANO; BORGES, 2017; 2019). No campo da Comunicação o argumento é pautado pelos processos de sociabilização e de conversação entre os telespectadores nas plataformas digitais e a experiência compartilhada inerente ao laço social televisivo. Nesse sentido, o conceito adotado neste trabalho se localiza no ponto de interseção desses dois conjuntos (SIGILIANO, 2017; SIGILIANO; BORGES, 2017; 2019) (Diagrama 1).

Diagrama 1 - No diagrama de Venn, o conjunto ‘Integração e Especificidade das Plataformas’ sistematiza, de modo geral, a abordagem das Ciências Exatas e o conjunto ‘Sociabilização, Conversação e Experiência compartilhada’ sistematiza os pontos centrais da abordagem das Ciências Humanas.



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Tendo como pressuposto a pluralidade epistemológica do conceito e o constante desenvolvimento do fenômeno, neste trabalho compreendemos a *social TV* como o compartilhamento de conteúdos (comentários, memes, vídeos, montagens, fotos, etc.) feito através das redes sociais (Twitter, Facebook, TikTok, etc.) e dos aplicativos de segunda tela (TvShow Time, TV Club, etc.) de maneira síncrona ao fluxo televisivo. Deste modo, o fenômeno reforça o laço social e reconfigura a experiência televisiva, possibilitando novas formas de participação, colaboração e expansão do conteúdo que está no ar.

3.2.1 A segunda tela na ficção seriada estadunidense

Antes de discutirmos de que forma a arquitetura informacional do Twitter vai ao encontro dos pontos centrais da *social TV* e seus os principais desdobramentos mercadológicos, é importante refletirmos sobre a segunda tela. Isto é, apesar de estarem inextricavelmente relacionados, a *social TV* e a segunda tela são conceitos e fenômenos distintos. De acordo com Proulx e Shepatin (2012, p. 85), Acierno (2012, p.79) e Finger e Souza (2012, p.384) a segunda tela se refere à interação paralela e sincronizada com a experiência televisiva feita através de dispositivos móveis (laptops, notebooks, smartphones e tablets), principalmente o *smartphone*. Desta forma, enquanto o telespectador interagente assiste à primeira tela, que na maioria das vezes é a televisão¹⁵⁷, ele interage simultaneamente com uma tela adicional.

No âmbito da ficção seriada televisiva as possibilidades de interação na segunda tela são múltiplas. Durante a exibição da trama o público pode, por exemplo, acessar conteúdos complementares disponibilizados pelas emissoras tais como vídeos, fotos, textos e histórias em quadrinho; se informar sobre o programa que está no ar, acessando em sites especializados informações tais como a sinopse do episódio, o mote da temporada, conferir os trabalhos anteriores do elenco e da equipe técnica; navegar nos aplicativos de segunda tela de *check-in* televisivo e/ou de *second screen co-viewing* desenvolvidos pelos canais e empresas terceirizadas; e compartilhar conteúdos nas redes sociais e nos ambientes colaborativos das aplicações.

Figura 8 - A imagem destaca algumas formas de interação na segunda tela no âmbito da ficção seriada.

¹⁵⁷ Considerando que o conteúdo televisivo por ser assistido através de outros dispositivos.



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Neste sentido, a *social TV* se configura, no contexto teórico-metodológico deste trabalho, como uma das formas de atuação da segunda tela.

Os desdobramentos mercadológicos ligados ao desenvolvimento de aplicativos para segunda tela no âmbito da ficção seriada nos ajudam a compreender alguns fatores que contribuíram para a ascensão do Twitter como plataforma central da *social TV*. Com a popularização da segunda tela, em 2011, as empresas de tecnologia e os canais estadunidenses começaram a elaborar estratégias para capitalizar o fenômeno. Entre 2011 e 2013, o número de *startups* responsáveis pela produção de *softwares* direcionados exclusivamente para a segunda tela saltou de 13 para 100 (ARNAUT, 2014). No início de 2014, Chuck Parker, *chairman* da Second Screen Society¹⁵⁸, afirmou que até fim de 2016 a receita de publicidade dentro desses ambientes alcançaria a marca de US\$10 bilhões nos Estados Unidos (ARNAUT, 2014, p.70). Entretanto, a projeção do empresário não se concretizou, no mesmo ano um dos maiores aplicativos de segunda tela, o Get Glue, que iremos discutir adiante, encerrou suas atividades, expondo as fragilidades do segmento e abrindo novas possibilidades de investimento no Twitter. Ao longo de 2014 outros aplicativos tiveram suas atualizações finalizadas, refletindo diretamente no cenário atual.

Os aplicativos de segunda tela se dividem em duas categorias centrais: *check-in* televisivo e o *second screen co-viewing*. Baseados na arquitetura informacional do Foursquare,

¹⁵⁸ Associação que incentiva a criação, produção, distribuição e adoção de conteúdos e aplicativos para o engajamento da audiência no ambiente da segunda tela.

os aplicativos de *check-in* televisivo possibilitam que os telespectadores interagentes compartilhem, avaliem e recomendem séries e filmes que assistiram e/ou estão assistindo naquele momento. O segmento teve como ponto de partida o Get Glue, lançado em 2008. Inicialmente o aplicativo funcionava como uma espécie de guia cultural com informações sobre TV, cinema, literatura e música estadunidense. Ao acessar, pelo desktop, cada uma das seções o interagente poderia consultar detalhes como, por exemplo, o horário de exibição, o elenco, imagens da atração e etc. Em 2010, a empresa lançou sua primeira versão móvel, com uma interface direcionada especialmente para *tablets* e *smartphones*. A migração para os dispositivos móveis também trazia uma nova função: o *check-in* televisivo. Diferente do sistema do Foursquare, que é pautado na geolocalização do interagente, o *check-in* do Get Glue tinha como base o fluxo televisivo. Desta forma, ao acessar o aplicativo o interagente selecionava o programa que estava assistindo naquele momento e realizava o *check-in*, compartilhando automaticamente a informação em seu perfil na plataforma e nas outras redes sociais (Twitter, Facebook, etc.) delimitadas por ele.

Conforme pontuado por Proulx e Shepatin (2012) a gamificação é um dos pontos centrais desta categoria de aplicativo. Segundo os autores, nas plataformas de *check-in* televisivo a estratégia tem o objetivo estimular o *appointment television* e recompensar o telespectador interagente que optou por assistir à atração no seu horário original de exibição. No Get Glue, ao realizar o *check-in* o interagente desbloqueava uma medalha virtual (*badge*), as condecorações eram temáticas e abrangiam títulos como o Super Fan, liberado após cinco *check-ins* consecutivos da mesma série, e questões relacionadas aos episódios, personagens e arcos narrativos.

Em 2011, o Get Glue atingiu a marca de 11 milhões de *check-ins* totalizando cerca de 1 milhão de usuários ativos (FLOMENBAUM, 2014). A rápida adesão do aplicativo foi diretamente influenciada pelo modo de distribuição das medalhas virtuais. Além do serem enviadas *on-line*, o interagente poderia solicitar gratuitamente a entrega dos *badges* adesivos em casa. Entre 2011 e 2014, o Get Glue realizou parcerias com os principais canais estadunidense como, por exemplo, 20th Century Fox, AMC, ABC Family, Disney Theatrical, Discovery, ESPN, Fox, Food Network, Hachette, HBO, HGTV, MTV, MSNBC, Showtime, Penguin, PBS, Random House, Simon and Schuster, Syfy, Sony Pictures, Travel Channel, USA Network, Universal Pictures e Warner Bros. Theatrical. Entretanto, mesmo com a popularidade a taxa de rejeição do aplicativo era muito alta, fazendo com que a plataforma não gerasse receita para a empresa e seus investidores. As métricas estavam relacionadas aos hábitos dos

telespectadores que acessavam o aplicativo, realizavam o *check-in* e rapidamente migravam para o Twitter para repercutir a trama. Apesar do Get Glue ter uma seção dedicada a discussão das atrações, a *interface* pouco intuitiva, a limitação na publicação de conteúdos e a impossibilidade de formação de comunidades momentâneas¹⁵⁹ enfraqueciam o *backchannel*.

Mesmo com o encerramento das atividades, a estrutura operacional¹⁶⁰ do Get Glue influenciou diversos aplicativos lançados posteriormente como, por exemplo, o TV Time¹⁶¹, o Miso¹⁶² e o TV Club¹⁶³. Apesar de estimularem o *appointment television* através de notificações que avisam o interagente que o seu programa favorito irá ao ar e da gamificação, com desbloqueio de medalhas virtuais, os aplicativos de *check-in* televisivo sofreram algumas mudanças. As plataformas passaram a investir em outras estratégias para reter ao máximo o interagente nos aplicativos. Além de ampliarem a possibilidade de *check in*, podendo ser realizado antes, durante e depois do programa, as seções direcionadas a publicação de comentários deixaram de ter destaque na *interface* e dividiram o espaço com informações sobre as atrações e a experiência do interagente na plataforma, tais como os *streamings* em que o episódio selecionado pode ser assistido, fotos e vídeos promocionais da temporada, número de horas em que o usuário passou assistindo as séries que compõe o seu perfil, etc.

A predileção do público em compartilhar no Twitter suas impressões sobre a grade de programação fez com que a baixa adesão aos espaços de conversação dos aplicativos de *check-in* televisivo estimulasse o desenvolvimento de modelos de negócio e ações de engajamento direcionadas para o *microblogging*. Destacam-se, por exemplo, as métricas geradas pelo público durante a exibição das tramas, a criação estratégias voltadas para o desbloqueio de conteúdos exclusivos e etc. Isto é, em parte o fortalecimento da rede social como plataforma central da *social TV* se deu pelo desdobramento inicial do fenômeno da segunda tela e sua relação com os hábitos dos telespectadores interagentes.

O *second screen co-viewing* também contribuiu para o desenvolvimento da *social TV* no Twitter. Os entraves mercadológicos na produção de conteúdos direcionados para esta categoria de aplicativo de segunda tela fez com que o investimento em ações voltadas para o

¹⁵⁹ Quando inúmeros interagentes repercutem um assunto momentaneamente, seja reforçando, ampliando e/ou ressignificando um contexto conversacional em comum (SIGILIANO, 2017).

¹⁶⁰ Forma de funcionamento (sistema operacional, interface e configuração) e de acessibilidade (modo de interação intuitiva, desenvolvimento e disponibilidade de aplicações) de um dispositivo e/ou plataforma

¹⁶¹ Disponível em: < <https://www.tvtime.com/>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁶² Disponível em: < <https://gomiso.com/miso-tv-forgotten-social-tv-app>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁶³ Disponível em: < <https://apps.apple.com/br/app/tv-club/id334565283>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

microblogging se tornasse mais rentável e flexível para os canais estadunidenses. De acordo com Proulx e Shepatin (2012) o *second screen co-viewing* tem como principal objetivo estender o conteúdo exibido na televisão para uma tela adicional. Na ficção seriada estadunidense os aplicativos são destinados a atrações específicas e distribuídos pelas emissoras. A segmentação propicia o aprofundamento e a expansão do programa que está no ar, fazendo com que o conteúdo televisivo e a segunda tela constituam um único ambiente (PROULX; SHEPATIN, 2012; SIGILIANO, 2017)

Os módulos de interação e a entrega de conteúdo nos aplicativos de *second screen co-viewing* são sincronizados com a trama exibida pela televisão. O emparelhamento acontece por intermédio da tecnologia *time sync*¹⁶⁴ ou por intervenções geradas automaticamente pelo sistema. Conforme pontuam Proulx e Shepatin (2012) e Sigiliano (2017) *My Generation* (ABC, 2010) foi a primeira série a ter seu universo ficcional expandido na *second screen co-viewing*. À medida em que o episódio da atração ia ao ar o aplicativo distribuído pela emissora estadunidense ABC disponibilizava conteúdos adicionais para o telespectador interagente como, por exemplo, cenas extras, enquetes, curiosidades sobre o processo de produção e etc. Entretanto, apesar de *My Generation* ter sido cancelada em sua primeira temporada, posteriormente a estrutura do aplicativo foi reproduzida pela própria ABC na série *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-atual) e pelos canais Fox, CBS, CW, Syfy e AMC. Mesmo com a rápida adesão por parte das emissoras, a *second screen co-viewing* apresentava um *bug* recorrente (PATEL, 2010). A entrega dos conteúdos, independente da tecnologia e do *software* do dispositivo usado, sofria um *delay*. O atraso prejudicava a experiência do telespectador interagente, já que as informações chegavam atrasadas à segunda tela. Os vídeos extras liberados durante a exibição do episódio *Don't Deceive Me (Please Don't Go)*, de *Grey's Anatomy*, por exemplo, detalhavam o processo criativo da trama aprofundando os casos retratados na história. Os conteúdos multimídia foram desbloqueados pelo *time sync* somente nos minutos finais da atração. Conforme pontua Wolf (2015), o atraso e, conseqüentemente, a dificuldade de acesso aos conteúdos fez com que o acesso ao aplicativo não fosse regular. Ou seja, apesar das métricas altas de *download*, o público não incorporou a experiência combinada¹⁶⁵ da segunda tela.

¹⁶⁴ A técnica usada nesses aplicativos é a *fingerprints*, que consiste em tomar uma assinatura da faixa de áudio dos conteúdos de vídeo transmitidos e armazená-los em um banco de dados (JONES, 2013).

¹⁶⁵ Segundo Murray (2017) a hibridação da TV e Internet faz com que o público passe de atividades sequenciais (assistir e, então, interagir), para atividades simultâneas, porém separadas (interagir enquanto se assiste), para uma experiência combinada (assistir e interagir num mesmo ambiente).

Lançado pelo canal pago Showtime em 2012, o Showtime Sync reunia diversas séries da grade de programação da emissora tais como *Homeland* (2011-2020), *Episodes* (2011-2017), *House of Lies* (2012-2016), *Ray Donovan* (2013- 2020), *Masters of Sex* (2013-2016) e *Penny Dreadful* (2014-2016). Além de apresentar informações gerais sobre as atrações (sinopse do episódio, elenco, equipe técnica, etc.) os conteúdos ampliavam e contextualizam o paratexto das tramas. Para o universo ficcional de *Homeland*, por exemplo, foi produzida uma série de entrevistas com Carol Rollie Flynn, ex-chefe de operações de CIA. Os episódios, que integravam a seção *True Spies* do aplicativo, tinham em média 3 minutos de duração e mostravam os relatos de Carol sobre a sua rotina na agência. Entretanto, mesmo sendo liberados durante o intervalo comercial, os conteúdos eram extensos para serem consumidos de maneira síncrona à exibição da série, dividindo a atenção dos telespectadores interagentes entre a complexidade narrativa da trama e as intervenções da segunda tela. Entre 2013 e 2015, os conteúdos produzidos exclusivamente para o aplicativo foram interrompidos gradualmente pelo Showtime. Segundo Wolk (2015) e Sigiliano (2014), os altos custos de produção e, principalmente, a manutenção e a adaptação dos conteúdos para diferentes sistemas operacionais não eram equivalentes às métricas de *download* e permanência do público no Showtime Sync.

Atualmente no âmbito das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses o desenvolvimento de aplicativos de *second screen co-viewing* é feito esporadicamente pelos canais. O projeto HBO Extras, que em 2019 foi atualizado para estreia de *Lovecraft Country*, por exemplo. Durante os episódios da trama o aplicativo disponibilizava conteúdos complementares às cenas, abarcando os elementos de terror criados pelo autor H.P. Lovecraft, a história do racismo nos Estados Unidos, e a produção e os efeitos especiais da atração com a reprodução da década de 1950 (HBO BRASIL, 2019). Como iremos detalhar mais adiante, os impasses mercadológicos relacionados aos custos para criação e manutenção dos aplicativos e os hábitos dos telespectadores interagentes contribuíram para o investimento dos canais na produção de conteúdos direcionados para o Twitter. A rede social, além de agregar formatos de mídia compatíveis com diferentes dispositivos, facilitando o processo de produção das emissoras, apresentava uma arquitetura informacional que ia ao encontro do compartilhamento de conteúdos curtos e de acesso instantâneo (HARRINGTON, 2013; HARRINGTON *et al*, 2013.).

3.2.2 Twitter: a plataforma central da *Social TV*

As mudanças e a capacidade de adaptação do Twitter fazem com que o *microblogging* agregue diferentes práticas de uso. Por estar inserida em um amplo sistema comunicacional os elementos da arquitetura informacional da rede social ganham distintas aplicações, de acordo com as características e as demandas dos fenômenos. Neste contexto, a *social TV* é norteadada por dois recursos da arquitetura informacional do Twitter, são eles: a temporalidade *always on* e a formação de conexões assimétricas.

Segundo Santaella e Lemos (2010), Rogers (2013) e Licoppe e Smoreda (2005) o contato contínuo e ininterrupto dos interagentes no Twitter está relacionado com a mobilidade de interação das redes sociais 3.0. Esta fase se difere da RSIs¹⁶⁶ 1.0¹⁶⁷ e da RSIs 2.0¹⁶⁸ por apresentar a interface e a estrutura direcionadas para os dispositivos móveis, não se restringindo mais a pontos fixos no espaço-tempo, propiciando assim o acesso ubíquo. Em outras palavras, a interação multimodal da RSIs 3.0 é pautada pelo presente contínuo e engloba diversas redes, plataformas, dispositivos e funcionalidades.

A temporalidade do Twitter faz com que os comentários publicados na rede social integrem um fluxo vivo, em constante movimento, sendo renovado a cada instante na *timeline* (SANTAELLA; LEMOS, 2010). Cunhado por Lugano (2008) a temporalidade *always on*, que ressalta este viés imediato da rede social, em que só o agora importa, se tornou uma linguagem específica do *microblogging*. Entretanto, é importante ressaltar que este caráter momentâneo das discussões no Twitter foi sendo integrado a arquitetura informacional e as estratégias mercadológicas da rede social de maneira gradativa, principalmente, a partir da experiência dos interagentes. As indexações em torno de assuntos específicos, por exemplo, foi adotada por Nate Ritter em 2007, o interagente usou espontaneamente o símbolo # para relatar os incêndios ocorridos em San Diego, nos Estados Unidos. A *hashtag* era inserida por Ritter antes da palavra *sandiegofire* para agrupar e contextualizar suas publicações sobre o assunto. Aos poucos a indexação foi sendo usada por outros interagentes para relatarem e segmentarem diferentes contextos e acabou incorporada pela arquitetura informacional da rede social (PRIMO, 2008).

Segundo Rogers (2013), até 2009 as postagens no *microblogging* partiam da pergunta *O que você está fazendo?*, que refletia os objetivos iniciais da plataforma de estimular o

¹⁶⁶ Redes Sociais da Internet.

¹⁶⁷ Caracterizadas pela coordenação e interatividade em tempo real (SANTAELLA; LEMOS, 2010).

¹⁶⁸ Caracterizadas pelo foco no entretenimento, nos contatos profissionais (SANTAELLA; LEMOS, 2010).

compartilhamento de conteúdos sobre o cotidiano dos usuários. Porém, por uma tendência dos próprios interagentes, que repercutiam não só fatos sobre o seu dia a dia, mas relatavam em tempo real os principais acontecimentos (notícias, eventos, eleições, etc.) a rede social passou a investir e reforçar a temporalidade *always on*.

A mudança da pergunta chave, no final de 2009, para *O que está acontecendo?* foi o início de uma série de alterações no *microblogging* abrangendo as políticas de governança, os modelos de negócio e questões relacionadas à arquitetura informacional (WELLER *et al*, 2013; ROGERS, 2013). A predileção dos interagentes em repercutirem os acontecimentos de modo instantâneo na plataforma fez com que o Twitter ganhasse relevância na academia e no mercado, se consolidando como um sensor de discussões sobre os principais assuntos, uma “[...] fonte insubstituível de informação em tempo real” (PUSCHMANN; BURGESS, 2014).

Os primeiros estudos publicados sobre a rede social tinham como principal viés a análise de postagens compartilhadas pelos interagentes sobre fatos de cunho jornalístico como, por exemplo, os incêndios em San Diego e os ataques terroristas em Mumbai (ROGERS, 2013). O diferencial do *microblogging* estava não só no volume de impressões publicadas pelos usuários, mas no posicionamento empresarial do Twitter. Conforme pontuam Makice (2009), Janetzko (2017) e D’Andréa (2020) o modelo de negócio e a política de governança ligadas a API¹⁶⁹ (*Application Programming Interface*) do Facebook, Instagram e YouTube nos permitem apenas ter acesso parcial as informações. As restrições destas redes sociais se opõem, mesmo considerando os tensionamentos que interferem neste processo, ao modelo de descentralização e recentralização de dados adotado pelo Twitter (MCKINNEY, 2018; RUSSELL; KLASSEN, 2019; D’ANDREA, 2020; KARSDORP *et al*, 2021). Isto é, mesmo que o acesso facilitado a API do *microblogging* seja permeado por aspectos materiais, políticos, normativos e econômicos, o Twitter propicia uma maior penetração no intercâmbio de informações gerado na plataforma.

No caso específico da temporalidade *always on* é possível a extração de dados em tempo real a partir da *Streaming API* (RUSSELL; KLASSEN, 2019). Ao contrário da *API Rest*, que é direcionada para a coleta de *tweets* retroativos e métricas quantitativas (número de seguidores, total de publicações, etc.) de perfis, a *Streaming API* permite a coleta dos dados que estão sendo publicados no momento em que o *script* é executado, resultando numa perda mínima de informação. O acesso facilitado à API do *microblogging* é capitalizado não só pela rede social,

¹⁶⁹ De acordo com D’Andréa (2020) “[...] o que uma API faz é permitir que usuários externos façam requisições controladas de dados a um servidor”.

que realiza parcerias com empresas como a Nielsen e a Direct TV na divulgação de métricas sobre os assuntos mais comentados, mas por outras plataformas que sistematizam e empacotam os dados em formatos tais como *top hashtags*, *top users* e/ou comercializam a venda de planos *premium*, em que os próprios usuários realizam buscas personalizadas, mesmo que essas sejam limitadas e restritas.

Ao longo dos anos alguns elementos da arquitetura informacional e funcionalidades do Twitter também foram atualizados, reforçando a temporalidade *always on*, tais como a ampliação de recursos multimodais, o estímulo a gamificação com desbloqueio de emojis a partir de *hashtags* específicas e, principalmente, os *Trending Topics* (TTs). De acordo com D'Andréa (2020) os TTs são uma parte fundamental do *microblogging*, refletindo o modo como a rede social regula e visibiliza os *tweets* dos interagentes. O *ranking* se “[...] baseia em uma intensa mediação algorítmica que considera, entre tantos fatores, a velocidade com que uma *hashtag* ou termo se populariza e a diversidade de perfis que os mencionaram” (D’ANDRÉA, 2020, p.64). Atualmente a estrutura dos *Trending Topics* possibilita não só a visualização dos termos mais comentados¹⁷⁰ no *microblogging*, mas o acesso a diversas subcategorias, tais como *Para Você* que, com base em algoritmos, relaciona os assuntos de interesse do interagente, *Covid-19*, com as últimas de notícias e discussões de perfis verificados sobre a pandemia, *Entretenimento*, que reúne notícias e comentários sobre música, televisão, celebridades, etc. A rede social também permite, por meio da aba *Explorar*, que o interagente siga tópicos gerais voltados para distintas temáticas como, por exemplo, o *Big Brother Brasil*, que agrupa os principais os *tweets* publicados no momento sobre o programa da TV Globo.

Outra funcionalidade que potencializa o presente contínuo da rede social é a transmissão de eventos esportivos, tais como partidas de futebol, torneios, entre outros. Além de assistir aos jogos o interagente pode repercutir o conteúdo em tempo real a partir de uma mesma *interface*. O mais recente lançamento do Twitter, o *Audio Spaces*, também reforça a temporalidade *always on*. O recurso, disponível desde 2021, consiste em uma sala de áudio em que os interagentes se reúnem para conversar. Ao criar um *Space* o usuário escolhe quem serão os oradores, as salas não têm limite de ouvintes.

Na *social TV* essa temporalidade instantânea do Twitter vai ao encontro do modo de distribuição unilateral e regular da grade de programação, trazendo novas possibilidades para a experiência compartilhada. Conforme afirma Williams (1979, p. 86, tradução nossa), “Em todos os sistemas mais desenvolvidos de radiodifusão, a forma característica de organização e,

¹⁷⁰ Segmentados nas categorias: cidade, país e mundial.

consequentemente, a experiência mais característica, é a sequência ou o fluxo”¹⁷¹. Isto é, a televisão é pautada pelo predomínio do fluxo sobre o arquivo, em que a reprodução do conteúdo se dá a partir de ordenações temporais pré-fixadas na grade e independe da vontade do telespectador.

O fluxo temporal é organizado pelo modelo convencional de repetição: cada dia em 24 horas, cada dia tem sete dias. Ou seja, a cada período prefixado, o evento se repete, sem ser o mesmo – eis o princípio em que se baseia a grade televisiva (CANNITO, 2010, p. 51)

A grade de programação também funciona como uma espécie de ‘modo de usar’ do meio, fazendo com que o público se localize, sabendo, por exemplo, o dia e horário que o seu programa preferido vai ao ar ou a faixa de exibição das telenovelas, filmes, etc. (WOLTON, 1996; CANNITO, 2010).

Além de ser um fator norteador da *social TV*, uma vez que esta se caracteriza pelo compartilhamento de conteúdos de maneira síncrona à exibição da grade de programação, as primeiras ações de fenômeno no Twitter tinham como ponto central este entrelaçamento da temporalidade do *microblogging* com o fluxo televisivo. Adotadas inicialmente em premiações ao vivo, que já apresentavam um apelo maior ao *appointment television*, as estratégias estimulavam os telespectadores a compartilharem suas impressões em tempo real na rede social e a interajam com os *tweets* publicados pelos apresentadores. Este ponto pode ser observado no desafio feito por Ellen DeGeneres ao público da 86ª edição do Oscar, em 2014, em que apresentadora pediu aos telespectadores interagentes para retweetarem (RT) um conteúdo de seu perfil. O objetivo era que a *selfie*, tirada por ela ao lado de vários atores e atrizes, batesse a marca de *tweet* mais compartilhado do *microblogging* (SIGILIANO, 2017; BORGES; SIGILIANO, 2013). A ação gerou, nos primeiros minutos, cerca de um milhão de RTs e acabou sendo reproduzida em outros contextos por diversas emissoras.

De acordo com Fechine (2014) o compartilhamento da mesma temporalidade, gerada pela transmissão unilateral da televisão, propicia um efeito de presença. Em outras palavras, o fluxo televisivo faz com que a TV incorpore “[...] uma duração extraída do ‘real’ e, por meio desse tempo ‘vivo’ e compartilhado da transmissão, promova um sentido de presença que se manifesta como um efeito de ‘acesso imediato’ ou de contato com os outros e com o mundo”

¹⁷¹ In all broadcasting systems more developed, the characteristic shape of the organization and thus experience the most characteristic is the sequence or flow.

(FECHINE, 2014, p.24). É a partir desta simultaneidade que se configura a experiência compartilhada (WOLTON, 1996; BUONANNO, 2015).

Segundo Wolton (1996, p.15) a televisão é capaz de “reunir indivíduos e públicos que tudo tende a separar e oferecer-lhes a possibilidade de participar individualmente de uma atividade coletiva”, este laço invisível que se estabelece entre os telespectadores agregando diversos públicos apresenta um nítido diálogo com o conceito de comunidade imaginada, proposto por Anderson (2008). Isto é, a comunidade imaginada que se forma durante a exibição de um conteúdo televisivo traz uma noção, mesmo que ilusória, de pertencimento a algo, estabelecendo uma coletividade simbólica.

Assistir televisão significa ‘assistir com’: com todos os outros espectadores distantes e desconhecidos que alguém supõe ou imagina que ‘estão simplesmente lá’ em frente de suas telas na mesma hora que nós estamos em frente das nossas, assistindo ao mesmo programa que nós estamos vendo também (BUONANNO, 2015, p.77).

Neste contexto, a *social TV* faz com que a experiência compartilhada, tão popular na década de 1950 quando o hábito de assistir televisão era algo coletivo e compartilhado com a família e os amigos, seja não só redescoberto na contemporaneidade, mas engendre novas possibilidades. Klym e Montpetit (2008) e Dalmonte (2015) afirmam que o barateamento dos aparelhos de TV e das tecnologias de conveniência juntamente com a popularização das plataformas *on demand* contribuíram para a individualização da experiência televisiva. Esse distanciamento do *appointment television*, gerado pela possibilidade de assistir ao conteúdo quando e onde quiser, faz com que essa característica intrínseca da televisão se perca, já que a simultaneidade não é mais compartilhada. Porém, ao entrelaçar a temporalidade *always on* do Twitter e o fluxo de grade de programação, a *social TV* resgata a experiência coletiva, reconfigurando-a. Como ressaltam Klym e Montpetit (2008, p.5, tradução nossa)

A experiência compartilhada está voltando com uma nova forma. O ambiente familiar, típico dos anos 1950, está sendo substituído pelas comunidades virtuais online que são acessadas através dos dispositivos móveis. Essas comunidades vão muito além da sala de estar, dos bairros, das cidades, dos países e dos hemisférios¹⁷².

¹⁷² But the shared TV experience is now returning, in a new form. The typical family room of the 1950s is being replaced by online virtual communities accessed through personal devices. These communities extend far beyond the home to span entire neighborhoods, cities, countries, and hemispheres.

A formação de comunidades momentâneas em que o público pode repercutir suas impressões em tempo real com inúmeros telespectadores interagentes e ampliar os universos ficcionais a partir das características da conversação em rede está diretamente relacionada com o segundo ponto central da arquitetura informacional no âmbito da *social TV*: as conexões assimétricas.

Conforme pontuam Santaella e Lemos (2010), Recuero (2014) e Weller *et al.* (2014) por apresentar uma materialidade aberta e desconexa, a conversação do Twitter é norteadada pela formação de redes complexas e plurais compostas por conexões assimétricas entre os interagentes. Ao contrário de redes sociais como o Facebook e o extinto Orkut, o foco da interação social do *microblogging* não é pautado em relações pré-existentes dos usuários (HALAVAIS, 2014), pois o seguir uma página o interagente não precisa necessariamente apresentar algum vínculo pessoal. Já no Facebook, por exemplo, os contatos se dão “[...] quase sempre em virtude de um contato pessoal ou de um amigo comum. Essas redes se caracterizam por uma atuação predominantemente focada em redes de relacionamentos pessoais familiares, de amizade e/ou profissionais” (SANTAELLA; LEMOS, 2010, p. 67).

O foco da interação social do Twitter está diretamente relacionado com o tipo de conexão presente na plataforma (RECUERO, 2014). Enquanto o Facebook apresenta conexões simétricas, ou seja, ao se tornar ‘amigo’ de um interagente este deve obrigatoriamente estar de acordo, retribuindo a solicitação. No *microblogging* observa-se a formação de conexão assimétrica, em que a reciprocidade não é um elemento fundamental para a criação da conexão entre os interagentes. Em outras palavras, na plataforma é possível seguir alguém sem que o outro concorde ou siga de volta.

As conexões assimétricas contribuem para a pluralidade da *timeline*, já que os *tweets* não se restringem somente ao círculo pessoal do interagente. Todo este processo é ainda potencializado pelo acesso aberto e o modo de comunicação predominante no Twitter. Segundo Santaella e Lemos (2010, p. 107),

Ao contrário das redes sociais baseadas em perfis individuais com acesso restrito, o Twitter é uma rede social de acesso predominantemente aberto, na qual o perfil da grande maioria dos usuários é disponível a toda a rede, permitindo a livre apropriação e redirecionamento de *tweets* dentro de toda a rede.

Mesmo que o interagente tenha a opção de restringir o acesso a sua página e as menções geradas a partir dos conteúdos publicados, essas funções são acionadas apenas por uma parcela ínfima dos 217 milhões de usuários ativos do Twitter (ROSA, 2022). Nesse sentido, os usuários têm

acesso a diversos *tweets* de distintas páginas, potencializando a dinamicidade da conversação gerada no *microblogging*. A multiplicidade e a rápida propagação dos conteúdos na rede social também se configuram pela capacidade de interpenetração de três funcionalidades inerentes à arquitetura informacional do Twitter (BRUNS; MOE, 2014). Como iremos detalhar mais adiante, a tripla camada da rede social composta pelas menções (@), retweets (RTs) e indexações (#) possibilita que um único *tweet* penetre de maneira simultânea em fluxos individuais e/ou coletivos em tempo real. A interatividade pluridirecionada do Twitter faz com que uma publicação possa integrar diversos fluxos conversacionais, seja por seguir o interagente, buscar os *tweets* de uma mesma *hashtag* ou mencionar uma publicação, entre outras. Desde modo, a conversação se torna mais plural, agregando inúmeros interagentes em torno de tópicos específicos.

De acordo com Wolton (1996), Lotz (2007), Summa (2011) e Fachine (2014), além de pautar questões relacionadas às esferas sociais, culturais e políticas, a televisão é um objeto de conversação. “A televisão é um formidável instrumento de comunicação entre os indivíduos. O mais importante não é o que se vê, mas o fato de se falar sobre isso. [...] Falamos entre nós e depois fora de casa” (WOLTON, 1996, p. 16). Cannito (2010) pontua que o modo de recepção da televisão estimula e facilita a interlocução dos telespectadores. Segundo o autor

[...] a TV, ao contrário do cinema, admite que se converse enquanto a programação é exibida. Se um espectador falar em voz alta no cinema, provavelmente será advertido por algum vizinho de assento. Com a televisão, ao contrário, é comum que se façam comentários durante a exibição (CANNITO, 2010, p.59).

Entretanto, na *social TV* a conversação, antes restrita à sala de estar, ganha novos desdobramentos no ambiente digital (SIGILIANO, 2017; BARKER, 2022). Ao compartilhar suas impressões em tempo real no Twitter, o telespectador interagente amplia e ressignifica o *watercooler*. Cunhado no início da década de 1950, o termo *watercooler* se refere ao hábito de conversar e socializar com os familiares, colegas de trabalhos e amigos sobre os programas exibidos na televisão (BENTON; HILL, 2012).

De acordo com Lotz (2007), a expressão faz alusão aos ambientes corporativos, em que os funcionários se reuniam em torno do bebedouro para conversarem sobre o que tinham assistido na TV na noite anterior. A autora afirma que inicialmente a pouca variedade de canais durante a *Network Era* e a linearidade da grade de programação contribuíram para que o público partilhasse o mesmo repertório televisivo. Porém, conforme ressaltamos anteriormente, a

chegada de novas emissoras (pagas e abertas), das tecnologias de conveniência e das plataformas *on demand* potencializaram o consumo individual e privado dos telespectadores. Lotz (2007) e Dalmonte (2015) pontuam que, por serem díspares, os comentários sobre a programação televisiva acabaram enfraquecendo o *watercooler*. Porém, ao se configurar de maneira síncrona ao *appointment television*, a *social TV* não só resgata o *watercooler*, mas ressignifica a partir das características da conversação em rede.

De acordo com Recuero (2014), ao ser intermediada por suportes de informação digitais, a conversação engendra novas características e possibilidades de interlocução entre os interagentes. Esta mediação pelo computador dá origem a uma ‘nova’ forma conversacional mais pública, coletiva e rastreável, gerando diversos contextos, práticas e estruturas sociais.

São essas conversas públicas e coletivas que hoje influenciam a cultura, constroem fenômenos e espalham informações e memes, debatem e organizam protestos, criticam e acompanham ações políticas e públicas. É nessa conversação em rede que nossa cultura está sendo interpretada e reconstruída (RECUERO, 2014, p.17-18).

Desta forma, a conversação em rede se configura a partir “[...] dos milhares de atores interconectados que dividem, negociam e constroem contextos coletivos de interação, trocam e difundem informações, criam laços e estabelecem redes sociais” (RECUERO, 2014, p.19).

Como iremos detalhar mais adiante, além de pautar os modos de interação e compartilhamento de conteúdo a arquitetura informacional das redes sociais digitais, tais como Facebook, Twitter e TikTok, tornam a conversação mais rastreável, pois as impressões dos telespectadores podem ser extraídas, arquivadas e codificadas. Este processo faz com a *social TV* possibilite formas até então inéditas de análise do *watercooler*, abrangendo o monitoramento em tempo real das discussões sobre as atrações que estão no ar e a sistematização de métricas de audiência no Twitter (CRAWFORD, 2009; BARKER, 2022).

É importante ressaltar que, ao entrelaçar elementos relacionados à mediação digital do computador com uma prática social, a conversação em rede se configura como um conceito dinâmico e complexo, não se limitando a uma única perspectiva teórico-metodológica. Neste trabalho iremos adotar a abordagem proposta por Recuero (2012; 2014; 2019) que, a partir de um prisma social e cultural, define duas características centrais para a conversação em rede.

Conforme pontuam Ko (1996) e Murphy e Collins (1997) a conversação em rede se configura com base em dois modos de interação social: a assíncrona e a síncrona. Estas modalidades temporais são classificadas como nômades, pois podem variar de acordo com o

uso da plataforma. Em outras palavras, uma mesma rede social como, por exemplo, o Twitter pode apresentar tanto postagens síncronas e quanto assíncronas. O que irá definir a extensão temporal é o interagente e as especificidades, as limitações e as potencialidades de cada plataforma.

Na conversação assíncrona a expectativa de resposta do interagente não é instantânea, gerando um sequenciamento mais lento da conversa, com uma unidade temporal espaçada, em que o usuário tem mais tempo para editar e revisar as mensagens (RECUERO, 2014). Geralmente associado à forma escrita, esse modo de interação social pode ser observado de maneira recorrente em fóruns, blogs, na troca de e-mails, entre outros. Em contrapartida, na conversação síncrona, a expectativa de resposta do interagente é imediata e geralmente reúne dois ou mais usuários. De acordo com Recuero (2014), apesar de suas especificidades, esta modalidade é associada à conversação oral, pois a arquitetura informacional das plataformas simula uma troca de informação semelhante à interação face a face, demandando do interlocutor mais agilidade na elaboração das mensagens (HERRING, 2010; KO, 1996).

No âmbito da *social TV* este diálogo entre a oralidade e a arquitetura informacional do Twitter vai ao encontro da espontaneidade inerente ao *watercooler*. Porém, além de reforçar a discussão informal entre os telespectadores sobre as atrações televisivas, o fenômeno incorpora características da conversação em rede, tornando o compartilhamento de impressões mais dinâmico e polissêmico. Segundo Recuero (2014), apesar de ser escrita, a conversação em rede reúne diversas linguagens, tais como texto, imagem, áudio, vídeo, GIFs e representações gráficas (*emojis, emoticons, stickers*, etc). Dessa forma, ao repercutir no Twitter o programa que está assistindo, o telespectador interagente pode explorar distintos recursos multimodais.

No contexto das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas, os conteúdos polissêmicos contribuem para a elaboração de postagens com estruturas e produção de sentido mais complexas. Os *tweets*, por exemplo, que adotam GIFs para analisar a composição imagética, a criação de *threads* sobre os arcos narrativos, o compartilhamento de memes que ironizam pontos recorrentes do paratextos, etc. A ampliação e a ressignificação do *watercooler* podem ser observadas nos exemplos abaixo. No primeiro *tweet* o telespectador interagente usa uma captura (imagem) de uma cena de *Severance* (Apple +, 2022 – atual) para destacar a imprevisibilidade da série (Figura 9). A imagem publicada integra o episódio *The Grim Barbarity of Optics and Design*, em que Mark Scout (Adam Scott) e Helly Riggs (Britt Lower) percorrem os corredores da Lumon Industries em busca de respostas para a função que desempenham na empresa, porém ao se deparem com um quarto cheio de cabritos ficam ainda

mais confusos. Desta forma, ao ressaltar a ausência de setas chamativas na trama explorando recursos multimodais, o intergente vai além da escrita oralizada.

Figura 9 - No *tweet* o telespectador intergente explora recursos multimodais para destacar a complexidade narrativa da série da Apple +.



Fonte: Twitter (2022)

No segundo *tweet* o telespectador intergente correlaciona trechos do último episódio da segunda temporada de *Euphoria* com a 94ª edição do Oscar para ironizar a semelhança entre os dois contextos (Figura 10). A postagem integra o meme *cinematic parallels*, uma *trend* que a partir de imagens e texto estabelece paralelos entre sequências audiovisuais (filmes, séries, videoclipes, etc.) e/ou situações cotidianas. Na publicação, o telespectador compara o tapa que Maddy Perez (Alexa Demie) deu em Cassie Howard (Sydney Sweeney), durante a peça de Lexi Howard (Maude Apatow), e a reação de Rue (Zendaya) diante do ocorrido com o soco que Will Smith deu em Chris Rock, após o comediante debochar da condição clínica de Jada Pinkett Smith, e a reação da atriz Lupita Nyong'o ao ver a agressão. Além de apresentar uma diversidade de formatos, o *tweet* demanda uma leitura atenta dos intergentes, já que reúne diferentes camadas interpretativas, tornando a experiência televisiva mais dinâmica.

Figura 10 - O telespectador intergente correlaciona dois contextos distintos explorando recursos multimodais.



Fonte: Twitter (2022)

De acordo com Recuero (2012; 2014) a conversação em rede apresenta formas de circulação diferentes da oralidade. Deste modo, a informação pode ser gravada, transformada e replicada. Na *social TV* a persistência dos *tweets*, isto é, a possibilidade de gravação dos conteúdos publicados na rede social, faz com que o telespectador interagente recupere o comentário que foi postado na *timeline* segundos atrás. De acordo com Boyd (2007) a persistência se opõe ao caráter efêmero de outros tipos de conversação como, por exemplo, a oral. Neste contexto, mesmo as impressões sendo compartilhadas de maneira síncrona à exibição da grade de programação, o interagente consegue recuperar a mensagem, ampliando o fluxo conversacional entre os telespectadores interagentes.

Outro ponto destacado por Recuero (2014, p. 43-52) está relacionado à capacidade de transformação. A partir de um conteúdo original, publicado por uma conta específica, outros interagentes podem atribuir distintos significados a esta postagem. No âmbito das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses essa forma de circulação geralmente é usada para contrapor publicações de perfis oficiais gerenciados pelos canais e/ou perfis pessoais do elenco. A ressignificação da postagem é feita a partir da função ‘RT com comentário’, em que o interagente pode retweetar (RT) e adicionar um comentário, como, por exemplo, o *tweet* publicado por Danielle Savre durante a exibição do episódio *When the Party's Over* de *Station 19* (ABC, 2018 – atual) (Figura 11). Na trama, a bombeira Maya Bishop, interpretada pela atriz

e sua esposa Carina DeLucca (Stefania Spampinato), decidem ter um filho e escolhem Jack Gibson (Grey Damon) para doar o esperma. O *tweet* compartilhado por Danielle ressalta as nuances que envolvem este tipo de processo e a criança terá sorte por ter Jack como ‘tio’. Entretanto, os telespectadores interagentes não concordaram¹⁷³ com a atriz, as postagens replicavam a publicação de Danielle e apontavam os problemas do arco. O fato de a trama, por exemplo, focar no doador de esperma, que é ex-namorado de Maya e com quem a bombeira traiu Carina no início do relacionamento, e não na relação entre as personagens, que explorava questões relacionadas à representatividade LGBTQIA+ e à quebra de estereótipos no modo como a decisão de ter um filho, principalmente em casais sáfcicos, é tratada na ficção seriada.

Figura 11 - Os telespectadores interagentes contrapõem o *tweet* da atriz Danielle Savre.



Fonte: Twitter (2022)

Neste contexto, a forma de circulação não só ressignificou a publicação original, mas expandiu

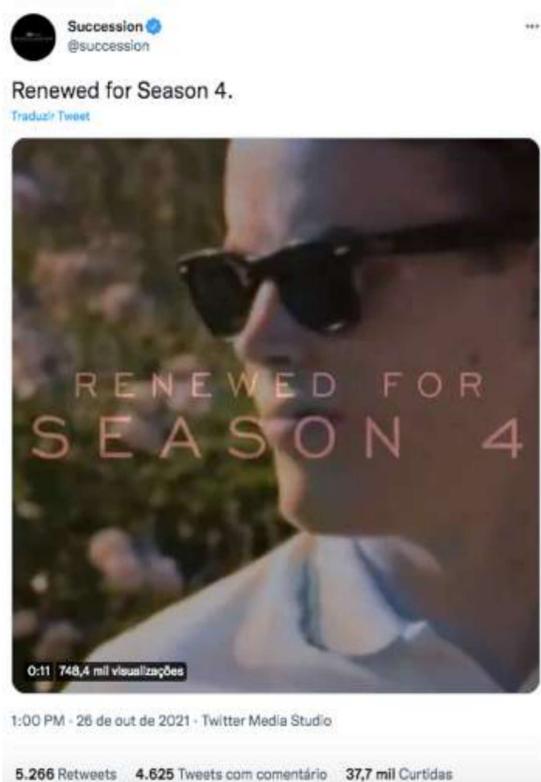
¹⁷³ Disponível em: < <https://twitter.com/lesbocine/status/1511378653459976203>>. Acesso em: 17 de abr. 2022.

o *watercooler* trazendo novas perspectivas sobre a trama do canal ABC.

O último ponto ressaltado por Recuero (2014, p. 43-52) é replicabilidade. De acordo com a autora (2014, p. 43), a característica “[...] proporciona a replicação (cópia) das informações constituídas nesses espaços públicos mediados”. Além de propiciar a propagação instantânea das impressões dos telespectadores interagentes, ampliando a conversação sobre a grade de programação, a replicabilidade gera métricas que ajudam os canais a mensurarem, mesmo que de forma quantitativa, o engajamento do público. Segundo Gerlitz e Rieder (2018) funcionalidades como retweetar (RT) e curtir permitem que a plataformas padronizem as atividades dos interagentes, engendrando um processo de gramatização da ação. Este ponto pode ser observado no *tweet* publicado pelo perfil oficial da série *Succession*, da HBO, que anuncia a renovação da trama (Figura 12). As métricas de retweets e curtidas indicam a gramatização das ações dos interagentes tanto de compartilhamento quanto de aprovação¹⁷⁴ da publicação.

¹⁷⁴ De acordo com o Twitter “As curtidas são representadas por um pequeno coração e são usadas para mostrar que gostou de um tweet”. Disponível em: < <https://bit.ly/380sLZW> >. Acesso em: 17 abr. 2022.

Figura 12 - O *tweet* informa a renovação da série *Succession*.



Fonte: Twitter (2022)

Conforme discutimos em trabalhos anteriores, além de retomar, ampliar e engendrar novas possibilidades, a experiência coletiva e a conversação em torno dos conteúdos televisivos, a *social TV* também reforça o conceito de laço social, proposto por Wolton (1996) (SIGILIANO, 2017). O autor afirma que a noção de laço social foi formulada por Durkheim e pela escola francesa de sociologia. Neste contexto, as reflexões sobre o conceito apresentavam uma perspectiva voltada para as práticas sociais institucionalizadas, tais como o trabalho, a educação e a família. Posteriormente, a noção de laço social foi adotada e ampliada pela antropologia cultural e, neste âmbito, a televisão é uma das principais vertentes.

Segundo Wolton (1996) o laço social se constitui na TV a partir de dois modos. O primeiro está relacionado ao fato “[...] de que o espectador, ao assistir televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível” (WOLTON, 1996, p.124). Este laço silencioso estabelece um conhecimento comum¹⁷⁵ entre os telespectadores e entre as diferentes comunidades que constituem a sociedade. O segundo modo pontua que a TV é o ‘espelho da sociedade’, isto é, “[...] a televisão cria não apenas uma imagem e uma representação, mas

¹⁷⁵ *Common knowledge* no original.

oferece um laço a todos aqueles que a assistem simultaneamente” (WOLTON, 1996, p. 124). Deste modo, ao se constituir a partir de características inerentes do ambiente digital e da experiência televisiva, a *social TV* potencializa o laço silencioso e invisível da televisão. Em outras palavras, se Wolton (1996) ressalta o entendimento do laço social enquanto uma experiência compartilhada que aproxima os telespectadores e as distintas comunidades da sociedade estabelecendo um conhecimento comum, o fenômeno não só reforça este aspecto da televisão, tão enfraquecido pelo consumo individual, pelas tecnologias de conveniência e pela fragmentação da audiência, mas estabelece ressignificações para a experiência televisiva a partir da arquitetura informacional das redes multimodais sociais.

Na *social TV* esse laço invisível conceituado por Wolton (1996) se materializa no *television backchannel*. Segundo Jost (2011, p.102),

Hoje em dia, os sites de redes sociais é que permitem a garantia de que vemos a mesma coisa, numa mesma época em que, por causa da multiplicidade de canais, não se pode dizer isso naturalmente. [...] Finalmente, as redes sociais contribuem a elaborar essas comunidades imaginárias às quais a televisão nos tinha habituado e estavam em vias de desaparecer.

Entre as décadas de 1970 e 1990, o termo *backchannel* era usado para descrever conversas orais paralelas como, por exemplo, quando um palestrante fala e um pequeno grupo na plateia repercute entre eles o evento (YNGE, 1970). Entretanto, com a popularização das redes multimodais e, principalmente do Twitter, o termo passou a ser designado à conversação gerada durante um acontecimento midiático (shows, notícias, eventos ao vivo, programas televisivos, etc.) (ROSS *et al.*, 2011).

Cunhado por Proulx e Shepatin (2012) o termo *television backchannel*¹⁷⁶ se refere ao canal¹⁷⁷ secundário de compartilhamento de conteúdo formado durante a exibição de um programa televisivo. Neste contexto, *backchannel* conecta a experiência individual do telespectador a inúmeros interagentes nas plataformas digitais, ampliando a experiência compartilhada e o *watercooler*. Segundo Proulx e Shepatin (2012, p. 15), “O conteúdo não pode mais ser contido dentro dos fusos horários. O *backchannel* dissolveu os limites geográficos de

¹⁷⁶ O termo completo ‘*television backchannel*’ só é usado uma vez por Proulx e Shepatin (2012) no livro *Social TV – How marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile*. Os autores adotam o conceito completo apenas para explicá-lo de forma detalhada, posteriormente, no decorrer da obra, é usado apenas ‘*backchannel*’.

¹⁷⁷ O conceito também pode ser traduzido como “canal por trás do canal” (DALMONTE, 2015).

forma ampla, pública e de alcance massivo¹⁷⁸”. As impressões compartilhadas simultaneamente nas redes sociais não se restringem a um grupo restrito de telespectadores, uma vez que os telespectadores interagentes compartilham o mesmo contexto, porém não precisam necessariamente estabelecer conexões simétricas.

3.3 A *SOCIAL TV* COMO PARTE DO UNIVERSO FICCIONAL

No âmbito das narrativas ficcionais seriadas a *social TV* começou a ser adotada pelos canais estadunidenses em meados de 2011 (PROULX; SHEPATIN, 2012; BLAKE, 2016; SIGILIANO; BORGES, 2013; BORGES; SIGILIANO, 2013; SIGILIANO, 2014). Inicialmente, as ações eram esporádicas, se limitando a estratégias pontuais e, direcionadas, para a estreia e o encerramento das temporadas. Com a popularização do fenômeno entre os telespectadores interagentes e as novas políticas de incentivo do Twitter, as emissoras passaram a desenvolver amplas ações de engajamento voltadas para as características centrais do fenômeno, integrando a *social TV* ao universo ficcional das tramas.

As discussões apresentadas neste tópico partem de um levantamento realizado no projeto *O fenômeno da social TV e as transformações da experiência televisiva*¹⁷⁹ do Observatório da Qualidade no Audiovisual. Desde 2016, catalogamos as principais ações de *social TV* desenvolvidas pelos canais estadunidenses abertos¹⁸⁰ e pagos¹⁸¹ para as narrativas ficcionais seriadas¹⁸². Neste sentido, essa sistematização está diretamente relacionada com as características deste formato. Em outras palavras, caso o recorte abrangesse, por exemplo, apenas *reality shows* aspectos como os elementos recorrentes e a taxonomia das estratégias seriam norteados por outras características. É importante também ressaltar que a sistematização apresentada estará sempre em construção, pois, como discutimos anteriormente, tanto a arquitetura informacional do Twitter quanto o fenômeno da *social TV* estão em constante transformação.

De modo geral as ações de *social TV* apresentam quatro características centrais, todas elas vão ao encontro do estímulo ao *appointment television* e da conversação em rede. As

¹⁷⁸ Content can no longer be contained within time zones. The backchannel has shattered geographical boundaries in a very open, public, and mass reach way.

¹⁷⁹ Disponível em: < <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/projetos/social-tv/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

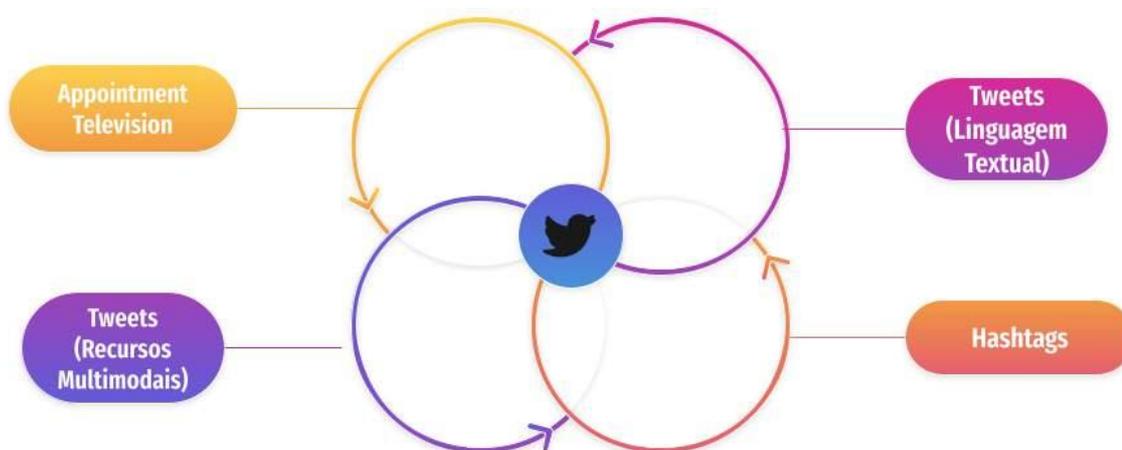
¹⁸⁰ ABC, CBS, The CW, Fox, NBC.

¹⁸¹ AMC, AMC+, FX, HBO, Freeform, Showtime, Starz, Syfy, TNT.

¹⁸² Em perfis dos canais e específicos das séries.

estratégias também exigem uma leitura polissêmica dos telespectadores interagentes, não só por apresentarem um constante diálogo com os desdobramentos do programa que está no ar, mas por estarem inter-relacionadas com outras estratégias de engajamento do universo ficcional, seja no redirecionamento de um *hiperlink*, no desbloqueio de um conteúdo para o YouTube, etc.

Diagrama 2 - Estrutura base das ações de *social TV* adotadas pelos canais estadunidenses no engajamento das séries.



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Apesar de serem norteadas por quatro características recorrentes, como iremos detalhar a seguir, as ações de *social TV* podem apresentar algumas variações pontuais. Isto é, o modo como cada ponto é explorado pelo canal está relacionado com o perfil da emissora e a produtora responsável pela trama. Como discutimos em trabalhos anteriores, canais abertos como a Fox e a CW tendem a desenvolver estratégias semelhantes para todas as séries que compõem o seu horário nobre (SIGILIANO; BORGES, 2017; 2019). Mesmo que a trama seja destinada a faixas etárias distintas e se enquadre em gêneros diferentes o número de *tweets* publicados durante a exibição, o modo como a *hashtag* é usada e o tipo de conteúdo (quotes, imagens, vídeos, etc.) seguirá o mesmo padrão. Outra variação na estrutura base proposta neste trabalho está associada com a empresa que produz a série. Programas como *Grey's Anatomy* e *Station 19* são produzidos pela ShondaLand e vão ao ar na sequência, às quintas-feiras, na ABC. Dessa forma, ao compartilharem o mesmo universo ficcional, algumas ações de *social TV* realizadas pelos

perfis da emissora¹⁸³, principalmente em *crossovers*, podem se sobrepor, reforçando o entrelaçamento dos arcos narrativos e estimulando o consumo encadeado das séries.

A primeira característica recorrente está associada ao *appointment television* e tem como principal função avisar aos telespectadores interagentes que a série em questão irá começar. Os *tweets* geralmente usam expressões “está no ar”, “assista com a gente”, “vai começar” e “fique ligado”, lembrando o público de ligar a TV e acompanhar o episódio que será exibido naquele momento. Além de estimular o *appointment television*, as publicações também têm a função de introduzir informações importantes, relacionadas às estratégias de engajamento na segunda tela, tais como os perfis oficiais que irão repercutir o episódio e a indexação que será adotada no *backchannel*.

Os *tweets* publicados pelo perfil específico (@NBCThisIsUs) de *This is Us* (NBC, 2016-2022) durante a exibição do *series finale* (Figura 13 e Figura 14), por exemplo. O primeiro post avisa que o episódio final será transmitido naquele momento na NBC e introduz a *hashtag* (#ThisIsUsFinalChapter) que será usada para comentar a atração, além de fazer menção à página oficial da emissora, onde o público também poderá acompanhar a repercussão dos desdobramentos da história. Geralmente, esse lembrete sobre o início da transmissão do programa é adotado paralelamente no Instagram, em que o telespectador interagente, a partir do *stories* publicado no perfil gerenciado pelo canal, pode ativar uma notificação para ser avisado quando o programa estiver no ar¹⁸⁴.

¹⁸³ Tanto o geral quando os específicos.

¹⁸⁴ A partir de uma contagem regressiva.

Figura 13 - O *tweet* estimula o *appointment television* avisando os telespectadores que o episódio será exibido.



Fonte: Twitter (2022)

Segundos após avisar que a atração ia começar o perfil específico de *This Is Us* no Twitter reforçava o laço social. O *tweet* ressaltava, além do *appointment television*, a experiência coletiva ao pedir para o público que estivesse assistindo ao episódio naquele momento, para dar RT na publicação. Deste modo, a gramatização da ação permitia, mesmo que indiretamente, que o telespectador interagente integrasse a comunidade momentânea formada no *backchannel*. Ao compartilhar a publicação o público sinalizava para outros interagentes que também estava acompanhado a trama.

Figura 14 - O *tweet* reforça o laço social formado durante a exibição da trama.



Fonte: Twitter (2022)

A segunda característica recorrente nas estratégias de *social TV* desenvolvidas pelos canais estadunidenses se refere aos *tweets* que exploram apenas a linguagem textual, sem a inserção de qualquer recurso multimodal como imagem, GIFs, vídeo, etc, e têm a função de destacar pontos importantes do episódio que está sendo exibido. Apesar de integrar diversas ações de engajamento no início do fenômeno, atualmente esta característica apresenta uma baixa adesão entre as emissoras e os telespectadores interagentes. A temporalidade *always on* do Twitter faz com que o fluxo da *timeline* esteja em constante atualização, neste contexto, por não apresentar recursos como áudio, vídeo, GIFs e representações gráficas (*emojis*, *emoticons*, *stickers*, etc), a postagem não se sobressai no *backchannel* gerando pouco engajamento.

Publicado pelo perfil específico (@WestworldHBO) de *Westworld* durante a exibição do oitavo episódio da terceira temporada da série o *tweet* abaixo (Figura 15) usa apenas a linguagem textual para reproduzir a fala de Dolores. O *quote* transcreve a frase dita pela personagem, mas não adota nenhum recurso multimodal como, por exemplo, um GIF da sequência protagonizada por Dolores ou uma imagem promocional da cena que está no ar, se dissipando rapidamente na *timeline*.

Figura 15 - O *tweet* exemplifica a segunda característica recorrente das ações de *social TV*.



Fonte: Twitter (2022)

A terceira característica recorrente identificada no âmbito da ficção seriada se refere aos *tweets* compostos por múltiplos formatos que têm a função de destacar pontos importantes do universo ficcional, servindo tanto de suporte para a complexidade da trama quanto para ressaltar elementos narrativos do episódio que está no ar. Deste modo, os recursos multimodais são usados para repercutir cenas, diálogos, bastidores das gravações e memes. Esta característica pode ser observada, por exemplo, nas ações da ABC (@Station19) para o décimo oitavo episódio da quinta temporada de *Station 19*. O *tweet* publicado na exibição de *Crawl Out Through the Fallout* estabelecia um paralelo entre dois recortes cronológicos, auxiliando o público a resgatar o arco narrativo (Figura 16). No episódio, Carina passa por uma entrevista no escritório de imigração dos Estados Unidos para conseguir o *green card*, o agente pede para

a médica descrever como conheceu Maya. Mesmo fazendo referência há um acontecimento do passado, a sequência não apresenta nenhum *flashback*, cabendo ao público correlacionar os *plots* da terceira e da quinta temporada, confirmando a veracidade do depoimento de Carina. Porém, o *tweet* publicado pelo @Station19 auxiliava os telespectadores, o vídeo contrapunha a cena que estava no ar com o acontecimento relatado pela médica, facilitando o entendimento dos telespectadores interagentes.

Figura 16 - O *tweet* explora recursos multimodais para correlacionar arcos narrativos.



Fonte: Twitter (2022)

Os recursos multimodais, especificamente os GIFs, também são usados para detalhar a composição imagética da série. No *tweet* publicado durante a exibição do episódio *Too Much Birthday*, da terceira temporada de *Succession* (Figura 17), por exemplo. Na sequência, após discutir com os irmãos, Shiv Roy (Sarah Snook) vai para a pista de dança e começa a agir de maneira descontrolada. Apesar da atitude da filha de Logan Roy (Brian Cox) chamar a atenção dos convidados da festa, a cena de Shiv dançando é exibida rapidamente, durando apenas 1,30 segundo. Para ressaltar a importância do descontrole da personagem, que tem como uma de suas principais características a necessidade por controle, o perfil da série (@succession)

publicou um GIF com o frame. Nesse sentido, o *tweet* não só destacava um trecho do episódio, mas indicava, mesmo que indiretamente, para o público a importância da ação de Shiv para a trajetória da personagem no universo ficcional.

Figura 17 - O GIF destaca a sequência protagonizada por Shiv Roy.



Fonte: Twitter (2022)

A quarta e última característica recorrente está relacionada com a indexação dos *tweets*. O recurso tem a função de unificar a conversação sobre o programa no *backchannel* e facilitar a rápida identificação da publicação em meio ao fluxo ininterrupto da *timeline*. O canal estadunidense Fox foi o primeiro, na área do entretenimento, a adotar as *hashtags* como estratégia de divulgação de suas séries na segunda tela. Nos Estados Unidos, desde 2013, todas as produções seriadas exibidas pelas emissoras abertas e pagas apresentam uma indexação (geral e/ou específica) no Twitter (Figura 18).

Figura 18 - A ABC divulga, nas redes sociais e no canto da tela, a indexação da série que está no ar.



Fonte: Twitter (2022)

Além de ser divulgada pelas emissoras nas ações de engajamento nas redes sociais, a *hashtag* também é exibida no canto da tela¹⁸⁵ enquanto a trama está no ar. Neste contexto, ao promover a indexação, o canal faz com que o *buzz* em torno do programa não seja fragmentado, estabelecendo um fluxo único na rede social. Como pontuam Proulx e Shepatin (2012, p. 17, tradução nossa),

Está se tornando cada vez mais comum as emissoras exibirem as *hashtags* do Twitter na tela da televisão. Isso indica que já existe uma conversa *backchannel* ocorrendo na rede social, assim cria-se uma espécie orientação para que os telespectadores participem e tuítem suas impressões. As indexações amplificam o *backchannel* de uma forma muito simples¹⁸⁶.

Aversa (2014) afirma que na *social TV* a *hashtag* apresenta cinco funções: identificar o programa, estimular a discussão, incitar resposta emocional, promover eventos especiais e incentivar o engajamento contínuo. A autora ressalta que as indexações criadas pelos canais podem ser *hashtags* gerais e *hashtags* específicas. A primeira categoria reproduz na íntegra ou parcialmente o título da atração como, por exemplo, *#TheResident*, *#HouseoftheDragon* e *#HTGAWM* (*How to get away with murder*). A indexação específica faz alusão a pontos singulares da trama, tais como o título do episódio que está no ar, o casal da história, os arcos

¹⁸⁵ Alguns canais optam por exibir a indexação de maneira contínua, outros exibem apenas durante alguns minutos na volta do intervalo comercial.

¹⁸⁶ It is becoming commonplace and best practice for TV shows to display onscreen Twitter hashtags. This serves as both an acknowledgment that there is already a backchannel conversation taking place on Twitter, as well as an instructional prompt for viewers to join in by tweeting their own thoughts. It creates a backchannel amplification effect with a very simple execution.

narrativos que serão desdobrados no episódio ou temporada. De acordo com Aversa (2014), a categoria *hashtag* desperta no público uma identificação afetiva, como uma espécie de piada interna, reforçando a sensação de pertencimento.

A indexação também vai ao encontro das políticas de governança do Twitter, facilitando adoção de modelos de negócio voltados para a divulgação de métricas de engajamento. Deste modo, o *microblogging* estabelece parcerias¹⁸⁷ com empresas como, por exemplo, Nielsen, Kantar Ibope Media e Direct TV no compartilhamento de dados referentes às atividades dos telespectadores interagentes no *backchannel*. Publicado semanalmente no site da *Variety*, o *Variety Trending TV*¹⁸⁸ apresenta, entre outras informações, um *ranking* com as séries que geraram o maior número de *tweets* a partir das indexações delimitadas pelos canais.

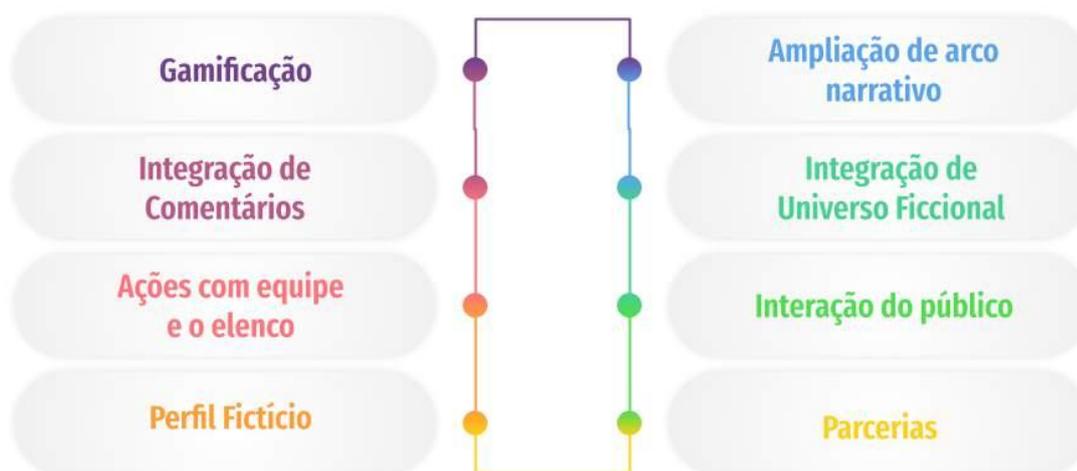
3.3.1 Ações de engajamento: uma proposta de categorização

De modo geral as ações de engajamento de *social TV* realizadas pelas emissoras estadunidenses no âmbito da ficção seriada se dividem em oito categorias centrais. São elas: a gamificação, a integração de comentários, as ações com elenco e equipe, a criação de perfil fictício, a ampliação de um arco narrativo, a integração do universo ficcional, a interação do público e as parceiras. Entretanto, é importante ressaltar que estas modalidades estão inter-relacionadas, ou seja, a separação é feita para que possamos analisar didaticamente cada uma delas.

¹⁸⁷ O contrato pode variar de acordo com o país.

¹⁸⁸ Disponível em: < <https://variety.com/trending-tv/> > . Acesso em: 7 jun. 2022.

Diagrama 3 - Taxonomia das categorias de ações de engajamento desenvolvidas pelos canais estadunidenses na *social TV*.



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

As estratégias pautadas na gamificação estimulam os telespectadores interagentes a superarem um obstáculo, geralmente relacionado a gramatização das ações, para a obtenção de recompensas. Isto é, para ter acesso ao conteúdo extra da trama que está no ar o público deverá, por exemplo, curtir um *tweet*, replicar uma indexação, retweetar uma postagem, votar em uma enquete, etc. Ao se engajar na publicação da série que está assistindo naquele momento o telespectador recebe algo em troca, tornando assim a experiência televisiva mais dinâmica.

A principal ação de *social TV* da última temporada de *Person of Interest* (CBS, 2011-2016) teve como base a gamificação. Intitulada #POIcall, a estratégia convidava o público a participar de uma missão, o desafio consistia em retweetar uma postagem do perfil da CBS (@CBS) no Twitter. Após o RT o telespectador interagente recebia uma mensagem personalizada com um *hiperlink* e o seu avatar no *microblogging* adicionada em um mosaico semelhante ao da identidade visual do programa. O endereço eletrônico direcionava o público para um site especial criado pela CBS em parceria com a TF1. Baseada em um elemento importante no universo ficcional da série, o *The Machine*, um sistema de vigilância que ajuda os personagens da história nas investigações, a plataforma reproduzia a interface de um aparelho celular. Ao clicar em um dos botões do dispositivo, o telespectador interagente recebia a segunda missão: decodificar uma mensagem criptografada. Após decifrar a mensagem, com a ajuda de um alfabeto publicado no próprio site, o interagente tinha acesso a um conteúdo exclusivo de *Person of Interest*, com cerca de 5 minutos de duração, o vídeo antecipava os principais arcos narrativos que seriam explorados nos próximos episódios.

Além do RT, outras funcionalidades do Twitter são adotadas nas ações de gamificação na *social TV*, tais como as curtidas e as *hashtags*. Criada pela HBO, em parceria com o Twitter e a IBM, a estratégia de engajamento da terceira temporada de *Westworld* (2016 – atual) analisava os *tweets* mais recentes do telespectador interagente e correlacionava com as características dos personagens da série (Figura 19). Para participar do #WelcomeTo2058 o público tinha que curtir a postagem da ação publicada pelo perfil da HBO (@HBO). Após realizar a tarefa solicitada pela emissora o telespectador interagente recebia, a partir de uma menção da página da HBO, um vídeo revelando qual personagem era compatível com o seu ‘passado’ no *microblogging*.

Figura 19 - A ação da HBO foi realizada em diversos países, no Twitter a HBO Brasil pede para os telespectadores interagentes curtirem a publicação para receberem o conteúdo.



Fonte: Twitter (2022)

As estratégias abrangendo as *hashtags* geralmente são associadas às *hashflags*, unificando a indexação a um emoji específico. Deste modo, ao tweetar a *hashtag* indicada pelo canal o telespectador interagente desbloqueia um emoji, cujos ideogramas fazem alusão a pontos do universo ficcional, tais como os personagens principais, a identidade visual do programa, arcos narrativos, etc. Este pode ser observado por exemplo na ação realizada durante a exibição da

oitava temporada de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) (Figura 20) em que, ao tweetar as indexações com os nomes dos personagens da trama um emoji era desbloqueado.

Figura 20 - Ao todo foram criados 20 emojis na ação da HBO.



Fonte: Twitter (2022)

As estratégias envolvendo a integração de comentários incorporaram os conteúdos produzidos pelos telespectadores interagentes ao universo ficcional da série e/ou as plataformas gerenciadas pelos canais. Deste modo, este tipo de ação na *social TV* envolve tanto o desenvolvimento de episódios especiais, alterando o processo criativo e logístico da atração, quanto apenas o compartilhamento da publicação no *backchannel*. A estratégia pode ser observada em uma sequência do episódio da vigésima oitava de *Simpsons* (Fox, 1989 – atual). Na cena, com cerca de 3 minutos de duração, Homer respondia algumas perguntas feitas pelo público no Twitter. Para participar os telespectadores interagentes tinham que usar a *hashtag* #HomerLive. A partir de uma tecnologia que captura os movimentos e a voz do personagem em tempo real o dublador Dan Castellaneta incorporava os *tweets* à trama. Por conta do fuso horário, a sequência ao vivo foi realizada duas vezes, uma para a costa leste e outra para a oeste.

A integração de comentários também pode ser usada para aprofundar os arcos narrativos da série. Durante a primeira temporada de *Bates Motel* (A&E, 2013-2017) a ação foi usada para preencher as lacunas informacionais da trama. As dúvidas dos telespectadores interagentes eram respondidas por Carlton Cuse, um dos *showrunners* da série, e exibidas em tempo real no episódio que estava no ar (Figura 21). Cuse detalhava, por exemplo, as consequências do

transtorno de personalidade de Norman Bates (Freddie Highmore) e sua complexa relação com a mãe.

Figura 21 - Durante a exibição de *Bates Motel* o canal A&E exibia os *tweets* do *backchannel*.



Fonte: A&E (2016)

Entretanto, é importante ressaltar que na maioria das vezes a integração de comentários se dá apenas a partir do retweet. Adotada no âmbito da ficção por todos os canais abertos e pagos estadunidenses a estratégia dá visibilidade imediata ao conteúdo produzido pelo público e estimula a conversação em rede. À medida em que o episódio vai ao ar os perfis gerenciados pelas emissoras realizam uma espécie de curadoria, compartilhando alguns *tweets* dos telespectadores interagentes. O RT faz com que a publicação passe a integrar outros fluxos, ampliando o *backchannel*.

Como pontuamos anteriormente, as conexões assimétricas do Twitter possibilitam novos desdobramentos ao *watercooler*, ampliando a conversação gerada durante a exibição das tramas. As estratégias na *social TV* envolvendo a equipe e o elenco das séries têm como base esta característica da arquitetura informacional do *microblogging*, em que os usuários podem interagir sem necessariamente de se seguirem, e exploram a intimidade performatizada. Segundo Marwick e Boyd (2011) o Twitter dá ao usuário à sensação de proximidade e familiaridade com as celebridades, fortalecendo a impressão de pertencimento e cumplicidade, como se o interagente compartilhasse aquele momento com as figuras públicas.

As estratégias de *social TV* envolvendo a equipe e o elenco dos programas apresentam diversas variações, tais como a criação de perfis para os roteiristas, a participação do elenco através de seus perfis pessoais, a organização de bate papo no Space e o envio de perguntas a partir de indexação para um *Q&A* e *lives*. Nas ações, a equipe criativa da trama, os roteiristas,

os atores e as atrizes tiram dúvidas sobre o desdobramento da história, repercutem os acontecimentos da atração que está no ar, detalham pontos do universo ficcional, etc.

Séries como, por exemplo, *Empire* (Fox, 2015-2020), *American Gods* (Starz, 2017-2021) e *The Good Doctor* (ABC, 2017-atual) têm perfis específicos para os roteiristas. Geralmente o *username* adotado pelas emissoras é composto pelo nome do programa e a palavra “writers”. Além de repercutirem os episódios das séries e responderem as principais dúvidas dos telespectadores interagentes, os roteiristas compartilham detalhes do processo criativo e de produção das atrações, publicando fotos da mesa de leitura, do quadro em que a temporada é mapeada, das reuniões com a equipe, etc.

Alguns canais usam este tipo de estratégia para engajar os telespectadores de maneira pontual, como no lançamento e no encerramento das temporadas. Exibida pelo canal pago Showtime, a série *The First Lady* promoveu um *Q&A* com o elenco e com os criadores da trama durante a exibição da *season première*. Para participar o telespectador interagente tinha que mencionar o perfil @Showtime e usar a *hashtag* #AskTheFirstLady.

Os perfis pessoais do elenco ajudam na promoção da série, possibilitando a rápida mobilização do público no Twitter. De acordo com Baym (2014) e Marwick e Boyd (2011) nas redes sociais, especificamente no Twitter, o público têm a oportunidade de interagir com as celebridades com mais frequência e acompanhar, mesmo que ilusoriamente, seu dia a dia e suas opiniões, encurtando assim a distância entre eles.

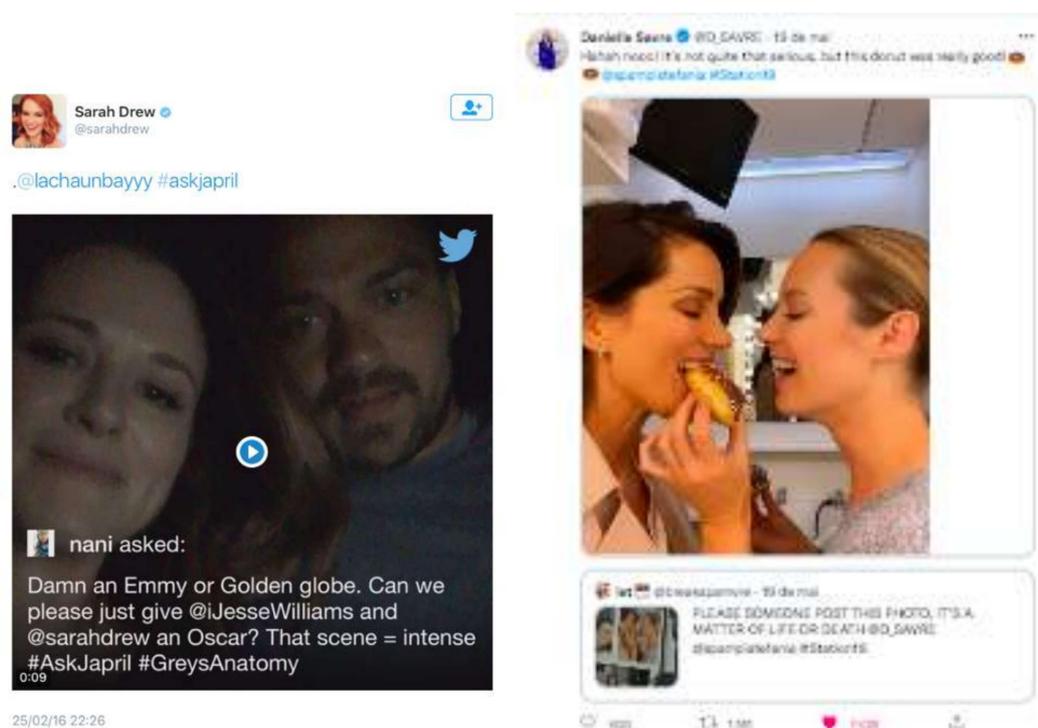
Ao invés de engajar audiências apenas através de mídia de transmissão e performances ao vivo com papéis sociais altamente restritos, artistas performáticos agora têm uma chance maior de encontrá-los como indivíduos com os quais eles podem ter interações contínuas online (BAYM, 2013, p.18).

Esse ponto pode ser observado na ação promovida durante a exibição do décimo primeiro episódio da décima segunda temporada de *Grey's Anatomy*. Partindo do arco central de ‘*Unbreak My Heart*’, que girava em torno do fim do relacionamento de April Kepner (Sarah Drew) e Jackson Avery (Jesse Williams), os atores Sarah Drew e Jesse Williams participaram de um bate papo com os telespectadores interagentes no *microblogging* (Figura 22). Através de seus perfis pessoais, os intérpretes dos personagens responderam às perguntas do público e repercutiram o processo de gravação do episódio.

É importante ressaltar que as ações envolvendo o elenco e os telespectadores interagentes não precisam necessariamente compor uma estratégia oficial promovida pelo canal. As atrizes de *Station 19* Stefania Spampinato (@spampistefania) e Danielle Savre

(@D_SAVRE), que interpretam Carina DeLuca e Maya Bishop, respectivamente, realizaram vários *live tweeting* durante a exibição da quarta temporada da série. Em seus perfis pessoais as atrizes compartilhavam os bastidores das gravações, repercutiam os desdobramentos da história com o público e respondiam perguntas. Durante o *live tweeting* do episódio *Crawl Out Through the Fallout*, por exemplo, os telespectadores interagentes questionaram uma foto de Carina e Maya que aparece brevemente no computador do fiscal de imigração. Os *tweets* pediam que as atrizes compartilhassem a imagem, até então inédita para o público. A solicitação no *backchannel* foi prontamente atendida pela intérprete de Maya Bishop, ampliando as camadas interpretativas da composição imagética (Figura 22).

Figura 22 - Os atores de *Grey's Anatomy* promovem um bate papo com os telespectadores interagentes durante a exibição da série e Danielle Savre compartilha um conteúdo inédito do episódio de *Station 19*.



Fonte: Twitter (2021)

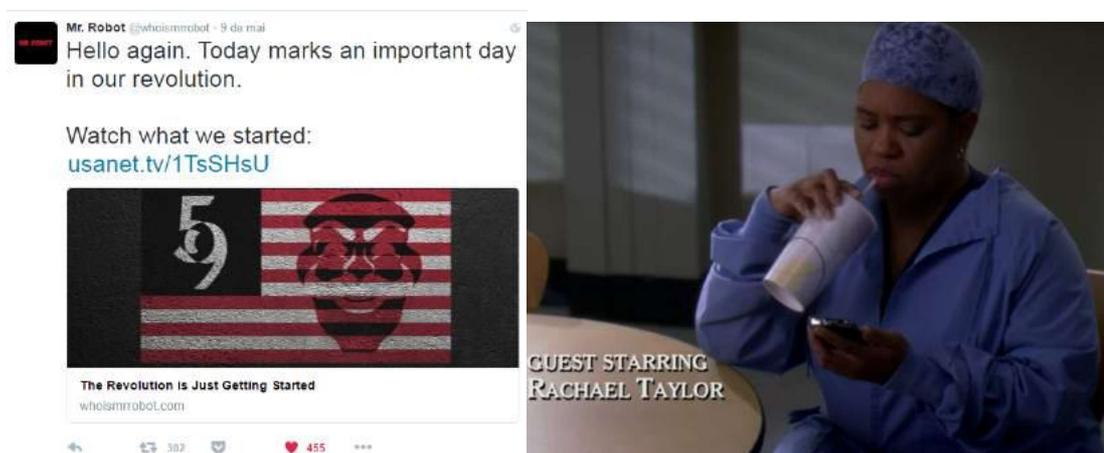
As estratégias de *social TV* pautadas na criação de perfis fictícios abrangem tanto a replicação dos conteúdos que estão no ar quanto o aprofundamento dos arcos narrativos. As páginas, gerenciadas pelas emissoras, podem ser vinculadas a empresas e/ou organizações que integram o universo ficcional e representarem os personagens da trama. Conforme pontua Barker (2022), *True Blood* foi pioneira ao adotar perfis fictícios para engajar o público na

segunda tela. Ao acessar a página de Lafayette Reynolds (Nelson Ellis) durante os episódios o telespectador acompanhava a transcrição dos diálogos do personagem.

Criada durante a segunda temporada de *Mr. Robot* o perfil @whoismrrobot integrava a narrativa transmídia da trama, aprofundando o arco narrativo envolvendo o grupo ativista hacker fsociety. Os *tweets* publicados pela página convidavam os telespectadores interagentes a se juntarem ao grupo (Figura 23). O processo de recrutamento, assim como no paratexto, era composto de desafios e enigmas, estimulando a leitura polissêmica do público em diversas plataformas.

Os perfis fictícios também podem ser usados pontualmente nas narrativas ficcionais seriadas, contribuindo para a verossimilhança de um episódio. Em *Don't Deceive Me (Please Don't Go)*, por exemplo, a personagem Miranda Bailey, de *Grey's Anatomy*, comentava os acontecimentos da trama no Twitter (Figura 23). As cenas do episódio mostravam a médica postando na rede social e ao acessar o seu perfil (@DrBaileyGSM) o público podia acompanhar as mensagens publicadas em tempo real. Dessa forma a ação propiciava uma experiência complementar, estimulando o *appointment television*.

Figura 23 - O *tweet* do fsociety direcionava os telespectadores interagentes para um site secreto do grupo, a Bailey tweeta durante o episódio da sétima temporada de *Grey's Anatomy*.



Fonte: Twitter (2021)

As ações de *social TV* direcionadas para a ampliação de um arco narrativo são adotadas esporadicamente pelos canais estadunidenses e abrangem diferentes formatos. Deste modo, os *tweets* são focados em um ponto específico do episódio que está no ar, estendendo o metatexto do universo ficcional. As estratégias de ampliação realizadas pelo perfil da série *Succession* durante a terceira temporada, por exemplo, são norteadas pela composição imagética da trama.

A cena final do episódio *What It Takes* mostra a discussão entre Shiv Roy (Sarah Snook) e sua família, a personagem acha que a possível parceria de seu pai, Logan Roy (Brian Cox), com o pré-candidato à presidência dos Estados Unidos, Jeryd Mencken (Justin Kirk), é perigosa, já que o político tem tendências fascistas. Porém, Roman Roy (Kieran Culkin) acaba convencendo o pai a tirar uma foto ao lado de Mencken. No episódio, o semblante e a posição de cada membro da família Roy na fotografia são mostrados rapidamente, mesmo a sequência sendo importante para a compreensão da disputa de poder que permeia todo o universo da série. Porém, o arco foi ampliado no Twitter, na postagem feita pelo perfil da HBO (@succession) é possível observar o desconforto de Shiv, que está um passo atrás dos outros personagens, e a posição de Tom Wambsgans (Matthew Macfadyen) em relação à Logan (Figura 24). O personagem é a principal chave do último episódio da temporada, em que Tom trai a confiança de Shiv, sua esposa, para se aliar ao sogro.

O detalhamento da composição imagética também acontece em *Too Much Birthday*, o episódio é centrado na festa de aniversário de Kendall Roy (Jeremy Strong). Uma das atrações da comemoração é um mural em que Kendall expõe os seus irmãos, as imagens reproduzem capas fictícias de jornais como se a imprensa tivesse descoberto os segredos e escândalos da família Roy. Na trama, a atitude de Kendall é o ponto de partida para uma série de conflitos entre ele, Shiv, Roman e Connor (Alan Ruck), mas as capas quase não tiveram destaque na sequência exibida pela HBO. Para detalhar o arco, a emissora divulgou as imagens na íntegra em sua página no Twitter (Figura 24). A postagem ainda contou com um conteúdo inédito, a capa fictícia estampada por Kendall, só que ao contrário dos irmãos a publicação faz elogios e mostra as conquistas do personagem.

Figura 24 - As estratégias de ampliação de um arco narrativo adotadas na terceira temporada de *Succession* são norteadas pela composição imagética da trama da HBO.



Fonte: Twitter (2021)

A estratégia de ampliação de arcos narrativos na *social TV* também pode servir de ponte para ações em outras plataformas. O redirecionamento dos telespectadores interagentes se dá, de modo geral, a partir de *hiperlinks* de vídeos no YouTube e/ou de sites criados especificamente para o universo da trama. O *tweet* postado, por exemplo, pelo perfil (@watchmen) de *Watchmen* (HBO, 2019), durante a exibição do episódio final da série, intitulado *See How They Fly*. A postagem redirecionava o público para o *Peteypedia*¹⁸⁹. No site era possível acessar um dossiê organizado pelo agente do FBI Max Farragut (David Andrews) sobre Dale Petey (Dustin Ingram). Na adaptação de Damon Lindelof o personagem não integra o arco central da trama, deste modo o *plot* foi desdobrado em outra plataforma para preencher a lacuna da atração televisiva.

A ação de *social TV* direcionada para a integração de universos ficcionais é adotada com menos frequência pelos canais estadunidenses, pois parte da inter-relação entre duas ou mais séries que compartilham o mesmo universo. Deste modo, a estratégia tem a função de estimular o consumo encadeado do telespectador interagente, a partir de atrações de um mesmo *showrunner* ou que integram a mesma franquia (HQ, cinema, literatura, etc). As séries do canal The CW que são baseadas nas HQs da DC Comics, por exemplo, adotam este tipo de ação de maneira recorrente. A emissora já produziu sete programas que compartilham o mesmo

¹⁸⁹ Disponível em: < <https://www.hbo.com/peteypedia>>. Acesso em: 1 jul. 2022.

universo ficcional. O Universo DC, o ambiente onde se passam todas as histórias publicadas pela DC Comics, conecta as séries *The Flash* (2014-atual), *Superman e Lois* (2021-atual), *Arrow* (2012-2020), *Batwoman*¹⁹⁰ (2019-2022), *Black Lightning*¹⁹¹ (2018-2021), *Legends Of Tomorrow* (2016-2022) e *Supergirl* (2015-2021). A inter-relação entre os paratextos dos programas da emissora estadunidense se dá partir não só na ambientação, mas na produção de *crossovers*. Deste modo, o desdobramento dos arcos narrativos perpassa diversas séries, não se restringindo a um único episódio. O *plot* apresentado no episódio de abertura da terceira temporada de *Arrow*, por exemplo, só é concluído no encerramento do episódio de estreia de *The Flash*, ambos exibidos às terças-feiras na The CW.

Na *social TV* a integração do universo ficcional pode ser observada em ações conjuntas, em que o perfil específico de cada série no Twitter reforça a inter-relação dos paratextos na elaboração de imagens, vídeos e menções, incorporando as duas ou mais atrações. Por exemplo, ao reforçar uma cena que está no ar em *Arrow* o perfil (@CW_Arrow) da trama faz uma menção a página (@CW_TheFlash) de *The Flash* e adota indexações que fazem alusão a integração dos programas. Este tipo de estratégia na *social TV* também se configura no compartilhamento dos *tweets*, em que o perfil específico das atrações retweeta (RT) as publicações no Twitter das tramas que integram o seu universo ficcional (Figura 25).

¹⁹⁰ A partir da segunda temporada.

¹⁹¹ A partir da terceira temporada.

Figura 25 - O perfil de *The Flash* retweeta o *tweet* publicado pela página da série *Superman & Lois*, ambos são exibidos pela The CW e compartilham o mesmo universo ficcional.



Fonte: Twitter (2021)

As ações não só reforçam a inter-relação dos paratextos, mas contribuem para a propagação dos conteúdos no Twitter, que ao compartilharem a mesma indexação, serem mencionados e retweetados por outros perfis do canal The CW, ampliam sua capacidade de penetração na *timeline* de distintos telespectadores interagentes, indo além dos seguidores.

A estratégia de *social TV* norteada pela interação do público pode ser classificada de dois modos. No primeiro modo, a interação se limita a resposta de um estímulo pré-determinado pela emissora que está promovendo a ação no *backchannel*. Neste contexto, a solicitação de participação em operação no *tweet* publicado pelo canal se restringe a uma resposta A ou B do público. Esta delimitação pré-estabelecida de alternativas de entrada (*tweet* da emissora) e saída (retorno dos telespectadores interagentes) pode ser observada, por exemplo, nas estratégias de *The Resident* (Fox, 2018 – atual) e *Mr. Robot* (Figura 26)

Para incentivar o *appointment television* e reforçar a experiência compartilhada, o perfil (@ResidentFOX) de *The Resident* solicita que os telespectadores interagentes que estiverem assistindo ao episódio naquele momento retweetem a publicação, desta forma a interação do público se limita a dar ou não RT. Este modo de interação também está presente na ação desenvolvida durante a exibição da segunda temporada de *Mr. Robot*. As perguntas feitas à personagem Angela Moss (Portia Doubleday) ao longo do episódio foram simultaneamente reproduzidas, no formato de enquete, pela página (@whoismrrobot) gerenciada pelo canal USA

no Twitter. Nesse sentido, a interação do público se restringia às opções de resposta que tinham sido previamente definidas pela emissora. A partir da pergunta *Are you giraffe or a seagull?*, por exemplo, o telespectador poderia marcar a opção *giraffe* (A) ou *seagull* (B).

Figura 26 - Neste modo de interação a resposta do público ao estímulo do canal se restringe a opções pré-definidas.



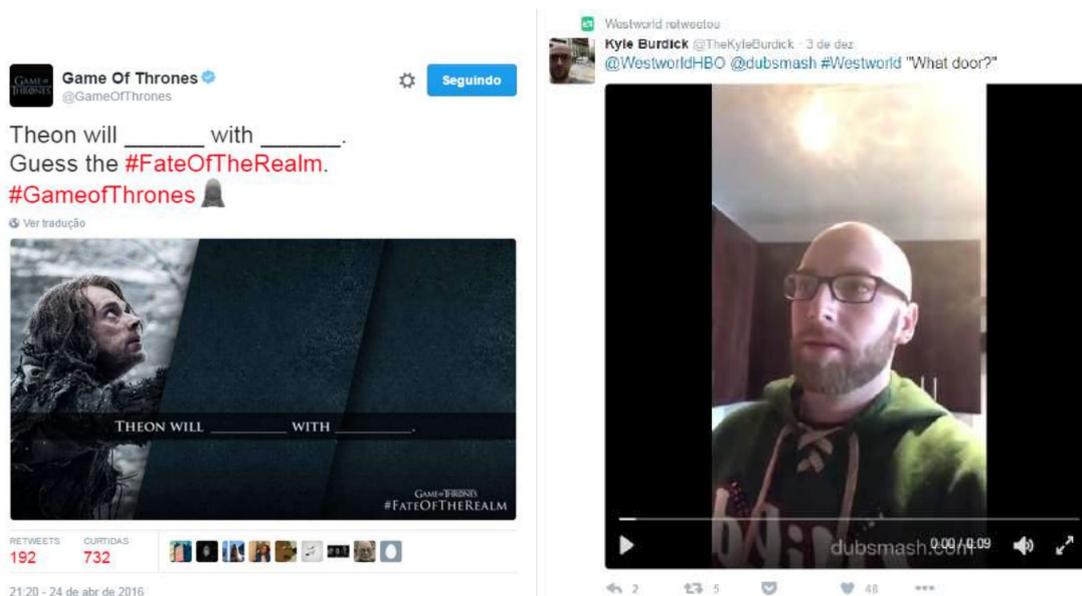
Fonte: Twitter (2021)

No segundo modo de interação o público participa criativamente da ação realizada pelo canal. Em outras palavras, as respostas ao estímulo da publicação feita pela emissora não se limitam rigidamente às opções pré-estabelecidas. Existindo assim, mesmo que de forma restrita, um processo interdependente e de negociação na resposta dos telespectadores interagentes. A ação criada pela HBO durante a sexta temporada de *Game Of Thrones*, por exemplo, em que a emissora (@GameOfThrones) divulgava uma imagem promocional, parcialmente coberta por uma tarja preta, do episódio que estava no ar e pedia ao público para completar a frase que desvendava a identidade do personagem em questão (Figura 27). Neste contexto, mesmo se limitando às diretrizes da publicação (a imagem, a frase e os espaços em branco que deveriam ser preenchidos), o público poderia elaborar um conteúdo e não apenas responder aos estímulos pré-determinados.

O mesmo pode ser observado na estratégia adotada pelo perfil específico de *Westworld* na primeira temporada da série. À medida em que as cenas eram exibidas na TV, a página (@WestworldHBO) gerenciada pela HBO pedia ao público que enviasse, pelo *microblogging*, vídeos dublando as sequências da trama no aplicativo Dubsplash (Figura 27). Mesmo partindo

de áudio pré-selecionado pela emissora, os vídeos dublados pelos telespectadores interagentes ampliavam e ressignificavam o paratexto, explorando novas camadas interpretativas dos diálogos.

Figura 27 - No segundo modo de interação as ações não se limitam rigidamente a opções pré-estabelecidas.



Fonte: Twitter (2021)

A última categoria abrange as ações de engajamento na *social TV* realizadas pelo perfil geral ou específico da série em parceria com outras páginas no Twitter, indo além as estratégias envolvendo os roteiristas, a equipe e o elenco, como detalhamos anteriormente. No âmbito da ficção seriada estadunidense, grande parte das ações são desenvolvidas em parceria com o Twitter TV¹⁹². Criado em 2012, o segmento repercutiu os conteúdos relacionados ao esporte, a televisão, ao *streaming* e a música. A parceria do Twitter TV com outros perfis envolve a replicação de *tweets* (RT e RT com comentário); a publicação de comentários durante a exibição de séries e de jogos esportivos e no lançamento de atrações do *streaming* e de álbuns musicais; a realização *Q&A* e *lives* com os artistas e o elenco das produções; e a criação de ações direcionadas para os telespectadores interagentes de uma trama em específico.

Neste contexto, as estratégias criadas para as séries têm como base as métricas geradas no *backchannel* como, por exemplo, os personagens mais citados, o formato mais compartilhado pelo público, as sequências que foram mais repercutidas, etc. A partir dos dados

¹⁹² Disponível em: <<https://twitter.com/TwitterTV>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

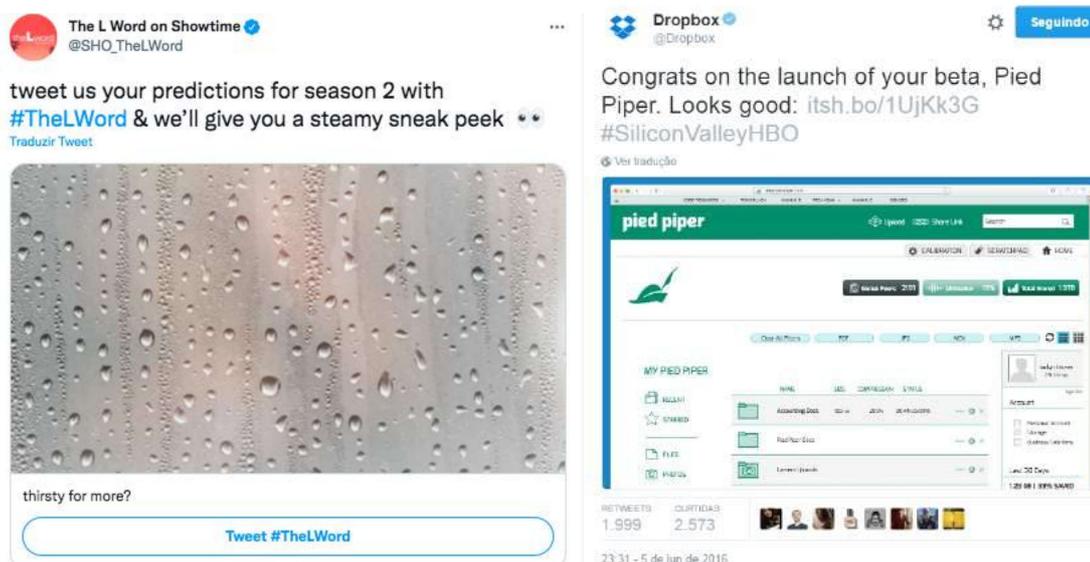
o Twitter desenvolve ações para momentos pontuais das atrações, tais como a *season finale*, a estreia da temporada, entre outros. As estratégias geralmente exploram recursos mais elaborados da rede social, como *hashflags* e *tweets* automatizados, que dificilmente poderiam ser elaboradas sem o suporte da plataforma.

A estratégia desenvolvida pelo *microblogging*, por exemplo, para a segunda temporada de *The L Word: Generation Q* (Showtime, 2019 – atual). Ao clicar no botão, que estava vinculado ao *tweet*, com a indexação #TheLWord e compartilhar a mensagem gerada pelo perfil (@SHO_TheLWord) da atração, o público tinha acesso a cenas inéditas do episódio (Figura 28). Posteriormente, os resultados da ação foram publicados no blog¹⁹³ do Twitter, ressaltando a importância da adoção de boas práticas na *social TV*, indo ao encontro dos interesses mercadológicos da rede social.

Entretanto, é importante destacar que apesar de serem esporádicas, as parcerias não se restringem apenas ao Twitter TV. Deste modo, as estratégias são pontuais e direcionadas para um arco narrativo, apresentando uma correlação com o universo ficcional da série. Durante *To Build a Better Beta*, o sétimo episódio da terceira temporada de *Silicon Valley* (HBO, 2014-2019), por exemplo, a trama fez uma ação em parceria com a página (@Dropbox) no Twitter do serviço de armazenamento e compartilhamento Dropbox (Figura 28). A postagem da empresa na rede social foi feita de maneira síncrona à exibição da cena que mostrava o lançamento da versão teste da Pied Piper. Criada pelo personagem Richard Hendricks (Thomas Middleditch), a Pied Piper é uma plataforma de compressão de arquivos que permeia todo o universo ficcional da série. O *tweet* publicado pelo Dropbox parabenizava os desenvolvedores da empresa fictícia e divulgava o *hiperlink* de uma das ações transmídia do *Silicon Valley*, redirecionando o telespectador interagente para o site da Pied Piper. A ação trazia verossimilhança à trama da HBO, uma vez que na história o Dropbox é um concorrente direto da plataforma de Richard Hendricks, além de reforçar a inserção da Pied Piper no contexto tecnológico do Vale do Silício.

¹⁹³ Disponível em: <<https://bit.ly/3bNOR4h>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

Figura 28 - Na imagem à esquerda a série *The L Word: Generation Q* desenvolve uma ação em parceria com o Twitter TV, na imagem à direita o perfil do Dropbox repercute um arco narrativo de *Silicon Valley*.



Fonte: Twitter (2021)

Por fim, a repercussão do universo ficcional das tramas também pode ser observada em páginas no Twitter de empresas e instituições que não estabeleceram uma parceria formal com os perfis gerenciados pelos canais estadunidenses. A estratégia está relacionada com o *buzz* gerado durante os episódios, deste modo, ao adotar uma indexação e/ou palavra-chave que está entre os *Trending Topics* o *tweet* amplia sua capacidade de propagação na *timeline* dos telespectadores interagentes. Este ponto pode ser observado por exemplo na publicação da CNN na exibição do episódio de estreia da décima temporada de *The X-Files* (Fox, 1993 – 2002 / 2016 – 2018).

Figura 29 - A divulgação da notícia no perfil da CNN no Twitter foi feita durante a exibição de *My Struggle*.



Fonte: Twitter (2021)

Para divulgar no Twitter a notícia de que a CIA havia liberado arquivos inéditos sobre objetos não identificados, o perfil (@CNN) da emissora mencionou o *user* da página de *The X-Files*, adotou o emoji usado pelo público no *backchannel* e fez alusão ao emblemático *slogan* da série, “the truth is out there¹⁹⁴”, ampliando seu potencial de propagação (Figura 29).

3.4 SOCIAL TV E O BACKCHANNEL NA FICÇÃO SERIADA ESTADUNIDENSE

De acordo com Crawford (2009), Baym (2009), Harrington (2014) e Vieira e Silva (2017) a partir dos anos 2000 as redes sociais, em especial o Twitter, se consolidaram com plataformas relevantes nos estudos sobre os hábitos de consumo, produção e engajamento do público. Harrington (2009), Moe, Poell, e Van Dijck (2016) e Vieira e Silva (2017) pontuam que no âmbito das pesquisas sobre as audiências televisivas as métricas do *microblogging* propiciaram o aprofundamento de questões complexas e o detalhamento de informações sobre a formação de comunidades que muitas vezes passavam despercebidas em outras abordagens. Os autores também afirmam que o modelo de descentralização e recentralização de dados adotado pelo Twitter possibilita abordagens inovadoras e interdisciplinares, engendrando novos

¹⁹⁴ A verdade está lá fora, em português.

protocolos de monitoramento, extração, visualização e análise dos *tweets* publicados pelos telespectadores interagentes.

Conforme discutimos anteriormente, desde a sua criação, o Twitter passou por diversas mudanças abrangendo a arquitetura informacional, as políticas de governança e a experiência do interagente. Esta constante atualização do *microblogging* dificulta a categorização de padrões e tendências associadas à conversação em rede. Neste contexto, Bruns e Moe (2014) propõem um modelo conceitual a fim de fornecer um suporte teórico-metodológico mais amplo para a discussão das trocas comunicacionais no Twitter, não se limitando a uma funcionalidade específica. Segundo os autores, as camadas estruturais de comunicação¹⁹⁵ do *microblogging* podem servir de base para o desenvolvimento de abordagens mais pertinentes, indo ao encontro da dinamicidade da conversação gerada na rede social. Deste modo, os espaços comunicativos definidos por Bruns e Moe (2014) nos auxiliam na discussão sobre os principais elementos que integram o *backchannel*, refletindo sobre os detalhes e as singularidades do fenômeno da *social TV*. Os apontamentos deste tópico também têm como base o levantamento realizado no projeto *O fenômeno da social TV e as transformações da experiência televisiva*, do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*.

Diagrama 4 - Sistematização das camadas estruturais a partir da *social TV*.



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

A partir das características da arquitetura informacional e das funcionalidades do Twitter Bruns e Moe (2014) sistematizam as camadas estruturais de comunicação da rede social em três níveis:

¹⁹⁵ *Structural layers of communication on Twitter* no original.

macro, meso e micro. Os autores afirmam que apesar da divisão, é importante ressaltar que na prática os níveis não existem de forma isolada.

Diagrama 5 - Sistematização das camadas estruturais de comunicação do Twitter.



Fonte: Adaptado de Bruns e Moe (2014) pela autora.

A descrição é feita para facilitar a aplicação do modelo conceitual nas análises sobre os fluxos comunicacionais do *microblogging*. Segundo Bruns e Moe (2014), ao estarem interconectados, o interagente consegue transitar pelos diferentes níveis da tripla camada. Um *tweet* composto por uma menção (@) a outra página e uma indexação (#) integra simultaneamente os níveis micro e macro, por exemplo. Essa flexibilidade entre os espaços comunicacionais diferencia o Twitter de outras redes sociais, que geralmente apresentam camadas mais restritas e rígidas.

De acordo com os autores, o nível macro representa grande parte da atividade comunicativa do Twitter e é norteado pelo uso de indexações. Ao adotar uma *hashtag* o interagente amplifica e dinamiza o alcance da mensagem, indo além da sua rede de seguidores no *microblogging*. As indexações também possibilitam o rastreamento e a segmentação das informações geradas em torno de um tópico específico, auxiliando na localização das mensagens, no processamento de dados e no empacotamento de métricas. Como afirmam Bruns e Moe (2014, p. 18, tradução nossa), “[...] *tweetar* com uma *hashtag* se assemelha a um discurso em uma reunião pública – uma manifestação de protesto, uma assembleia *ad hoc* – de participantes que não necessariamente se conhecem, mas que foram reunidos por um tema, interesse ou preocupação”¹⁹⁶. Os autores pontuam que o uso de *hashtags* sinaliza uma pré-disposição do interagente em participar de uma comunidade mais abrangente e direcionada a

¹⁹⁶ [...] *tweeting* to a topical hashtag resembles a speech at a public gathering—a protest rally, an *ad hoc* assembly—of participants who do not necessarily know each other, but have been brought together by a shared theme, interest, or concern

um assunto específico. Porém, ao penetrar diversos fluxos conversacionais em distintas *timelines*, os espaços comunicativos formados a partir de uma indexação podem atrair perfis que não estão, necessariamente, compartilhando conteúdos relacionados a *hashtag*, mas que se apropriam do recurso para aumentar a visibilidade de seus *tweets*, o mesmo pode ser observado nos *spams* gerados por *bots*.

De acordo com Bruns e Moe (2014) por não serem estruturadas com base em vínculos pré-existent, as comunidades formadas em torno das indexações são fugazes, tanto na sua formação quanto na dispersão. Deste modo, apesar da facilidade de acesso aos dados e a da pluralidade de informações, os protocolos de abordagem de monitoramento e extração do nível macro devem considerar a imprevisibilidade como fator importante deste espaço comunicativo.

No âmbito da *social TV* a conversação gerada no *backchannel* se concentra, em sua maioria, nos níveis macro e meso. A predominância das camadas, propostas por Bruns e Moe (2014), está relacionada com a arquitetura informacional do *microblogging* e com as características do fenômeno. De modo geral, os *tweets* compostos por *hashtags* gerais e específicas dos programas têm o intuito, mesmo que indiretamente, de viralizar na *timeline*, ampliar o alcance do conteúdo, o integrando o *tweet* a um fluxo direcionado sobre a trama que está no ar, e/ou contextualizar a temática do *post*.

No *backchannel* podemos observar alguns tipos de publicações que são recorrentes no nível macro como, por exemplo, o compartilhamento de imagens que legitimam o *appointment television*. Postadas pelos telespectadores interagentes durante os minutos iniciais das séries as fotos mostram aparelhos televisivos e dispositivos móveis exibindo a trama. Porém, apesar de reforçarem a experiência coletiva, as publicações não desdobram os acontecimentos da história, apenas retratam o que o público está assistindo naquele momento. É importante ressaltar que dependendo do contexto cultural em que a série está inserida, este hábito dos telespectadores interagentes ganha outras camadas interpretativas. Um exemplo são as fotos compartilhadas durante a exibição da décima temporada de *The X-Files*, que estavam relacionadas com o sentimento de nostalgia do público ao rever a atração depois de 12 anos (SIGILIANO; BOGRES, 2019). Outro tipo de publicação recorrente no nível macro são os memes. Os conteúdos produzidos pelos telespectadores interagentes, que ironizam fatos do cotidiano a partir dos acontecimentos do universo ficcional e/ou repercutem os desdobramentos dos arcos narrativos, geralmente são acompanhados das indexações da trama, ampliando a sua capacidade de propagação no Twitter e direcionando o meme para o público já familiarizado com a atração. Adotadas recentemente pelos telespectadores interagentes no ambiente da ficção seriada as

threads também podem ser observadas, em sua maioria, no nível macro. O recurso faz com que os *tweets* estejam vinculados uns aos outros, possibilitando o aprofundamento de tópicos. Neste sentido, as *hashtags* têm a função não só de expandir e segmentar a conversação em rede, mas de facilitar a identificação do tema abordado pelo telespectador interagente na *thread*.

Pautada na fugacidade e na rápida dispersão do espaço comunicacional do nível macro, as comunidades momentâneas da *social TV* se formam a partir da indexação. Deste modo, mesmo o foco da interação social não estando diretamente relacionado aos laços pessoais, de amizade e/ou profissionais dos usuários, as *hashtags* os unificam, reunindo diversos telespectadores interagentes em torno do *backchannel* do programa que está no ar. Após a exibição do episódio, a comunidade se dissipa rapidamente na *timeline*. Porém, como iremos detalhar, em alguns casos, a conversação em rede estabelecida no nível macro pode migrar para o nível micro.

Figura 30 - Comunidade momentânea formada durante do quarto episódio da décima nona temporada de *Grey's Anatomy*.



Fonte: Twitter (2022)

O nível meso é constituído pelo modo padrão de disseminação de informação no Twitter, formado pela rede de seguidores (BRUNS; MOE, 2014). Segundo Bruns e Moe (2014) apesar dos *tweets* serem públicos e poderem ser acessados por qualquer¹⁹⁷ usuário, ao realizar

¹⁹⁷ Neste caso desconsideramos as contas privadas.

uma publicação em seu perfil o interagente direciona o conteúdo, mesmo que indiretamente, para um público específico, formado pelos seus seguidores. Os autores pontuam que “[...] *tweetar* para um público imaginário, composto por seguidores, é semelhante a fazer uma declaração pública para um grupo de amigos e/ou conhecidos, um discurso em uma reunião de família, uma palestra para uma classe de alunos”¹⁹⁸ (BRUNS; MOE, 2014, p.17, tradução nossa).

Neste sentido, o espaço comunicativo reúne um grupo de interagentes que escolheu aquele perfil como parte de seu fluxo de informações. Conforme afirmam Santaella e Lemos (2010, p.73) “É como, se ao apertar o botão ‘seguir’ no perfil de um usuário no Twitter, estivéssemos assinando o seu canal de *RSS feed*¹⁹⁹”. Ao ser composto por um grupo que apresenta uma pré-disposição em receber os *tweets* publicados pelo perfil e que aumenta de maneira gradativa²⁰⁰, de acordo com a produção de conteúdo do interagente em questão, os processos de abordagem de monitoramento e extração do nível meso são estáveis.

Na *social TV*, além das postagens repercutindo os acontecimentos das séries a partir de palavras-chave relacionadas ao universo ficcional, os *tweets* que integram o nível meso geralmente partem de perfis que produzem conteúdos voltados para temas específicos. Restrita inicialmente às práticas da cultura de fãs, a criação de perfis fictícios de personagens atualmente se configura como um hábito recorrente entre os telespectadores interagentes. Apesar das páginas gerenciadas pelo público ávido apresentarem conteúdos mais verossímeis e pertinentes às nuances dos universos ficcionais, o *twittertainment*, que se popularizou durante a exibição de *Mad Men* (AMC, 2007-2015), reforça as características do fluxo comunicacional presente no nível meso. Ao seguir estas páginas o usuário sabe o tipo de conteúdo que irá encontrar durante a exibição da trama e ao *tweetar* como um dos personagens da história o telespectador interagente sabe que os seus seguidores terão uma certa pré-disposição na compreensão do contexto dos *posts*.

¹⁹⁸ tweeting to an imagined audience made up of one’s followers is similar to making a public statement to a known group of friends and acquaintances - a speech at a family gathering, a lecture to a class of students.

¹⁹⁹ Formato de dados usado em plataforma com conteúdo atualizado frequentemente tais como blogs, portais de notícias, etc.

²⁰⁰ Apenas em casos pontuais o número de seguidores de um perfil é aumenta exponencialmente.

Figura 31 - Perfil fictício de Marcia Roy (Hiam Abbass), da série *Succession*.



Fonte: Twitter (2022)

A produção de conteúdo para públicos mais estáveis e que aumentam gradativamente também pode ser observada na criação de salas no *Space*. Ao entrar nas salas os usuários estão pré-dispostos a integrar aquele espaço e repercutirem o assunto delimitado pelo organizador. O *Space #Succession*, criado pela página @successionbra, ao entrar na sala o telespectador interagente, por exemplo, sabe que serão debatidos os principais acontecimentos do episódio exibido pela HBO.

De acordo com Bruns e Moe (2014) se as indexações são responsáveis pela ampliação do espaço comunicativo dos *tweets* do meso para o macro, o nível micro é norteado pela comunicação interpessoal. Ao mencionar (@) um perfil e/ou enviar uma mensagem direta (DM) o interagente direciona o *tweet* a um usuário e/ou usuários em específico. Porém, é importante ressaltar que, mesmo tendo um destinatário definido, com exceção da DM, o conteúdo postado é público e pode ser visualizado pelos demais interagentes que integram a rede social. Dessa forma, mesmo não sendo ‘mencionado’ no *tweet* o interagente pode interferir na troca de mensagens.

Na *social TV* os *tweets* que integram o nível micro, proposto por Bruns e Moe (2014), geralmente têm como objetivo direcionar o conteúdo a um perfil em específico. As estratégias, por exemplo, que discutimos anteriormente, voltadas para a gamificação e as ações com a equipe e o elenco das séries, em que o público menciona a página do canal para desbloquear um conteúdo exclusivo ou responde ao questionamento feito pelo perfil pessoal do ator que

interpreta o protagonista da atração sobre os desdobramentos da história. Popular entre os fãs e os telespectadores interagentes, a repercussão dos vídeos de *react* também pode ser observada no nível micro. Durante a exibição das tramas um pequeno grupo de telespectadores interagentes se reúne em salas de serviço de comunicação por vídeo (Google Meet, Zoom, etc.) para assistirem ao episódio juntos e compartilharem suas reações no *backchannel*. A medida em que a trama vai ao ar este mesmo grupo repercute a atração no Twitter a partir de menções as páginas de cada um dos integrantes que está na sala.

Por fim, as teias colaborativas ressaltam a inter-relação dos espaços comunicacionais discutidos por Bruns e Moe (2014). A partir da comunidade momentânea, presente no nível macro, que se forma com base nas indexações das séries, os telespectadores migram para o nível micro. A mudança se dá, geralmente, em torno da repercussão de elementos narrativos e estéticos característicos da trama, tais como a ausência de setas chamativas, a intertextualidade e a tridimensionalidade dos personagens. Deste modo, como analisamos na décima temporada de *The X-Files*

As teias colaborativas formadas no *backchannel* também possibilitaram que o público repercutisse os vazios informacionais que permeiam os arcos narrativos de *The X-Files*. A partir do conhecimento comum (*common knowledge*) estabelecido pelo fluxo televisivo os telespectadores interagentes se juntavam para compreender as lacunas e *cliffhangers* da história (SIGILIANO, 2017, p. 171).

Em outras palavras, as teias colaborativas se formam a partir de um *tweet* e vão se estruturando com base nas menções feitas por outros telespectadores interagentes a esta publicação em específico. Esta mudança de níveis que se inicia na comunidade momentânea (macro) e migra para a teia colaborativa (micro) também é recorrente em *tweets* com memes que ironizam momentos importantes do universo ficcional. A sequência final do último episódio da primeira temporada de *House of the Dragon* (HBO, 2022 – atual) (Figura 32), por exemplo.

Figura 32 - O primeiro *tweet*, que integra a comunidade momentânea, se desdobra para a teia colaborativa a partir da discussão do arco narrativo envolvendo Daemon e Otto.



Fonte: Twitter (2022)

O meme publicado pelo telespectador interagente repercute a reação de Daemon Targaryen (Matt Smith) ao ouvir de Otto (Rhys Ifans) que seus filhos seriam escudeiros e copeiros do rei

Aegon II Targaryen. A partir da postagem outros telespectadores interagentes mencionam a página e ironizam outras camadas interpretativas do arco narrativo de Daemon e Otto.

A partir das discussões sobre inserção da *social TV* na ficção seriada contemporânea, abrangendo suas principais características, estratégias de engajamento na ampliação dos universos ficcionais e as novas possibilidades de conversação no *backchannel*, o próximo capítulo irá contextualizar a criação da HBO e os processos de produção, circulação e consumo das tramas exibidas pelo canal estadunidense. As séries da emissora são norteadas pela complexidade narrativa e se desdobram em diferentes linguagens e formatos, indo além da TV.

4. A CONSTRUÇÃO DE UNIVERSOS FICCIONAIS DA HBO

De acordo com Lotz (2018) a TV a cabo engendrou mudanças fundamentais no âmbito da televisão estadunidense contemporânea. Criado no final da década de 1940, o serviço tinha como objetivo resolver um problema geográfico, retransmitindo os canais da televisão terrestre para lugares em que não havia uma boa recepção de sinal como, por exemplo, Astoria, Tuckerman, Arkansas, Meadville, entre outros locais montanhosos (BROOKS; MARSH, 2007). Segundo Lotz (2018) durante muitos anos os canais fechados foram impedidos de ampliar a sua programação e expandir os serviços para as grandes metrópoles, pois o *lobby* das emissoras abertas restringia a exibição de qualquer tipo de conteúdo que não fosse as transmissões locais.

Após duas décadas de baixa popularidade entre os telespectadores e uma grade limitada, a TV a cabo passou a competir diretamente com a TV aberta, alterando abruptamente o cenário midiático estadunidense (LOTZ, 2018). De acordo com Lotz (2018, p.5, tradução nossa) o serviço inovou o âmbito da ficção seriada, os programas “[...] dominaram as principais premiações, pautaram as conversas do público e reinventaram o modo de fazer televisão”²⁰¹. Todo este processo está diretamente relacionado com o lançamento da HBO, em 1972 (AKASS; MCCABE, 2005; EDGERTON 2008; MILLER, 2008; MESCE 2015; LOTZ, 2018). A emissora foi criada durante a segunda fase da televisão comercial estadunidense, que abarcou meados dos anos 1970 até o início dos anos 1990.

Como ressaltam Reeves *et al.* (1996) na TV II, também definida como *Multi-Channel Transition* ou Era do *Marketing* de Nicho, a organização do trabalho e a lógica de produção de bens de consumo passa por uma significativa transição. Os autores pontuam que quando a economia manufatureira “[...] do fordismo foi abalada pelo fim da Guerra do Vietnã, pelos embargos do petróleo e pela inflação e desindustrialização, uma nova ordem econômica emergiu - que David Harvey identifica como ‘acumulação flexível’ e outros simplesmente chamam de ‘pós-fordismo’.”²⁰² (REEVES *et al.*, 1996, p. 29, tradução nossa). O pós-fordismo é pautado pela competição mundial, pelo mercado de consumo, pela diminuição do tempo de circulação do capital e dos bens, e pela fabricação de estoques reduzidos. Isto é, substitui-se a

²⁰¹ “[...] dominated television awards as well as conversations about television and reinvented the way to make television”.

²⁰² “[...] as Fordism's manufacturing economy was traumatized by the end of the Vietnam War, oil embargoes, inflation, and deindustrialization, a new economic order emerged—an order that David Harvey identifies as ‘flexible accumulation’ and others simply call ‘post-fordism’”.

estabilidade a longo prazo, característica do fordismo, pelo envolvimento a curto prazo. De acordo com Reeves *et al.* (1996) o período também foi marcado pela expansão do setor de serviços, especialmente os de saúde privada, financeiros, imobiliários, alimentícios (*fast-food*) e de entretenimento. Além do estímulo à inovação de produtos, o pós-fordismo explorou os nichos de mercado altamente especializados.

A televisão comercial estadunidense não só foi afetada por este modelo de gestão produtiva como contribuiu diretamente para a popularização da segmentação de conteúdos para públicos específicos (GARNHAM, 1991). Segundo Lotz (2007) na TV II a concorrência entre os canais aumentou com a chegada de novas emissoras como, por exemplo, a Fox (1986), a UPN (1995) e a The WB (1996), na TV aberta, e a HBO (1972) e o Showtime (1976), na TV paga. Esta variedade de canais em paralelo com a introdução das tecnologias de conveniência alteraram a experiência televisiva do público, colaborando para a fragmentação da audiência.

As novas tecnologias, incluindo o controle remoto, o videocassete e sistemas de cabos analógicos aumentaram o poder de escolha e o controle dos telespectadores; protegidos pelas novas normas governamentais os produtores tiveram maior controle sobre os termos de criação dos programas; a chegada de novos canais - abertos e pagos - proporcionaram ao público mais opções e representaram uma concorrência para as grandes emissoras (ABC, CBS e NBC); os novos canais também introduziram na programação televisiva uma nova forma de publicidade televisiva; com a implantação da *People Meter* da Nielsen os métodos de medição de métricas de audiência ficaram cada vez mais sofisticados.²⁰³ (LOTZ, 2007, p.12, tradução nossa).

As métricas do *People Meter* auxiliavam os canais a direcionarem suas produções para nichos mais relevantes para os anunciantes, tais como os profissionais de áreas urbanas entre 18 e 49 anos com alto poder aquisitivo (GARNHAM, 1991). Todo este processo não só contribuiu para a segmentação dos programas, mas alterou o nível de engajamento e fidelização dos telespectadores. De acordo com Reeves *et al.* (1996) o aumento dos canais que compunham a grade de programação estadunidense e, conseqüentemente, a disputa pela audiência estimularam a elaboração de novos elementos estruturais narrativos.

Além da multiplicidade narrativa, discutida no primeiro capítulo, a TV II também marca o início de duas vertentes fundamentais para as narrativas seriadas contemporâneas: a *TV Cult*

²⁰³ New technologies including the remote control, video-cassette recorder, and analog cable systems expanded viewers choice and control; producers adjusted to government regulations that forced the networks to relinquish some of their control over the terms of program creation, nascent cable channels and new broadcast networks added to viewers content choices and eroded the dominant of ABC, CBS, and NBC; subscription channels launched and introduced an advertising-free form of television programming; and methods for measuring audiences grew increasingly sophisticated with the deployment of Nielsen's People Meter.

e a cultura de fãs. Segundo Hills (2010), Pearson e Gwenllian-Jones (2004) e Greco (2016) a *TV Cult* parte de uma base epistemológica plural e discordante. Para Pearson e Gwenllian-Jones (2004, p.7, tradução nossa) o termo, em seu entendimento mais amplo, abrange qualquer programa “[...] televisivo que seja considerado fora do padrão ou ousado, que abarque um segmento específico da audiência, que tenha apelo nostálgico, que seja considerado emblemático de alguma subcultura particular ou que seja considerado descolado.”²⁰⁴. Como já discutimos em trabalhos anteriores, tramas como *Twin Peaks* (ABC, 1990 -1991²⁰⁵) e *The X-Files* (Fox, 1995 – 2002²⁰⁶) representam um marco da *TV Cult*, além de introduzirem elementos até então inéditos na TV estadunidense, as tramas atraíram o público ávido (SIGILIANO, 2015; SIGILIANO, 2017). Segundo Reeves *et al.* (1996) e Gómez (2011) para esse novo tipo de audiência, a série, além de evento especial que influencia suas conversas e leituras, se torna parte da sua identidade cultural. Neste sentido, os fãs têm profunda ligação emocional e intelectual com os seus objetivos de interesse (LOPES *et al.*, 2019).

Neste capítulo iremos refletir sobre a construção de universos ficcionais criados pela HBO. Para isso, inicialmente apresentamos um breve retrospecto histórico conjuntural do canal, com o objetivo de discutir como o contexto mercadológico da época impulsionou o investimento da emissora em narrativas ficcionais seriadas. Pontuamos também de que modo o âmbito da TV paga propiciou o desenvolvimento de histórias que se distanciam das séries convencionais. Posteriormente, ressaltamos as características do selo de distinção da HBO e o seu diálogo com a qualidade televisiva. Por fim, analisamos os principais pontos de inovação dos universos ficcionais de *Oz* (1997-2003), *Sex in the City* (1998-2004), *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-2005), *The Wire* (2002- 2008) e *True Blood*. Entre 1997 e 2020 foram desenvolvidas 64 produções originais na HBO, entre séries dramáticas, cômicas e antologias, neste sentido optamos por focar em tramas que pautaram, de uma maneira até então inédita, aspectos estilísticos, narrativos e ações de engajamento no âmbito da *Post Network Television*.

²⁰⁴ “television programme that is considered off beat or edgy, that draws a niche audience, that has a nostalgic appeal, that is considered emblematic of a particular subculture, or that is considered hip”.

²⁰⁵ Entre 21 de maio de 2017 e 3 de setembro de 2017 o canal pago estadunidense Showtime exibiu um *revival* da série.

²⁰⁶ Posteriormente, a Fox produziu mais a décima e décima primeira temporada da série, exibidas em 2016 e 2018, respectivamente.

4.1 O INÍCIO DA ‘FÓRMULA HBO’

De acordo com Edgerton (2008) e Leverette *et al.* (2008), em 1965 Charles Dolan ganhou uma licitação para construir um sistema de transmissão em Nova York, nos Estados Unidos. O empresário, que já tinha um circuito fechado chamado *Teleguide*, que divulgava informações turísticas para 35 mil quartos de hotéis na cidade, patenteou o *Sterling Manhattan Cable*. Instalado no subterrâneo de Nova York, o sistema levava o sinal *broadcast* para lugares em que a transmissão era prejudicada pelos arranha-céus. Mesce (2015) afirma que o Empire State Building, por exemplo, bloqueava o sinal de boa parte de Chelsea, fazendo com que o bairro, mesmo estando a vinte quarteirões das grandes torres de transmissão, tivesse um sinal pior do que os moradores de Nova Jersey.

No início da década de 1970, a *Time Life Inc.*²⁰⁷ comprou 20% da empresa e Dolan pode expandir os rendimentos da *Sterling Communication* (MAIR, 1988; LEVERETTE *et al.*, 2008). A proposta do empresário era criar um serviço de programação local a cabo, chamado *Green Channel*. Ao pagar uma assinatura mensal o telespectador teria acesso a longas metragens na íntegra e sem intervalos comerciais, além de cobertura de grandes eventos esportivos. Porém, pela ausência de uma tecnologia que fosse capaz de transmitir simultaneamente para muitos assinantes e a própria novidade que envolvia o modelo de negócio do *Green Channel*, a ideia de Dolan não foi bem aceita. Como pontua Mesce (2015, p. 73, tradução nossa)

Dolan imaginou um canal especial, algo exclusivo para seu sistema a cabo, algo repleto de entretenimento fora do comum: algo pelo qual valesse a pena gastar dinheiro. Anos depois [...] a ideia de Dolan parecia certa, mas, na época, ninguém estava correndo por aí apontando para a ideia de Dolan e gritando: ‘Eureka!’, muito pelo contrário, na verdade.²⁰⁸

Anos depois, em 1972, Dolan voltou a negociar com a *Time Life Inc.* que desta vez aceitou financiar o projeto. Com a entrada da *Time Life Inc.* Gerald Levin foi contratado como vice-diretor de programação e o *Green Channel* passou a se chamar *Home Box Office*²⁰⁹ (HBO), o nome é uma alusão aos filmes de sucesso que integravam o seu pacote de programação. Após instalar uma série de redes de torres repetidoras de sinais de microondas para transmitir sua grade, no dia 8 de novembro de 1972, a HBO entrou no ar.

²⁰⁷ Atualmente a Time Warner.

²⁰⁸ Dolan envisioned a special channel, something exclusive to his cable system, something filled with out-of-the-ordinary entertainment: something worth spending money for. All these years later [...] Dolan’s idea seems like a sure thing, but, at the time, nobody was running around pointing at Dolan’s idea and screaming, “Eureka!” Quite the opposite, in fact.

²⁰⁹ Biheteria de cinema em casa, livre tradução.

De acordo com Edgerton (2008) o modelo econômico adotado pelo canal pago era diferente dos seguidos pelas três principais emissoras da época. Em outras palavras, enquanto a CBS, a NBC e a ABC direcionavam seus esforços para atrair os anunciantes, visando principalmente o público-alvo composto por jovens profissionais de grandes centros, a HBO focava em agradar e reter a atenção de seus assinantes. Segundo Martin (2014, p. 70), “A questão crucial, naturalmente, era como fazer as pessoas pagarem por algo que já estavam pagando ou, pior ainda, que recebiam de graça”. Inicialmente, para atrair sua base de assinantes a HBO investiu em dois tipos de conteúdo: longas metragens, pois, havia poucas opções para assistir aos filmes de Hollywood tanto nas salas de cinema²¹⁰ quanto na programação televisiva, e eventos esportivos²¹¹, que eram transmitidos pelas TV abertas, mas tinham suas transmissões constantemente interrompidas por problemas técnicos (MARTIN, 2014).

O primeiro programa exibido pelo canal foi uma partida da liga americana profissional de hóquei (MAIR, 1988; LEVERETTE *et al.*, 2008). Segundo Edgerton (2008) e Mesce (2015), o jogo entre New York Rangers x Vancouver Canucks, realizado no Madison Square Garden, foi transmitido para 365 assinantes da cidade de Wilkes-Barre, no estado da Pensilvânia. Depois do jogo, foi ao ar o filme *Sometimes a Great Notion* (1971).

Figura 33 - Propaganda da HBO, veiculada em 1972.



Fonte: Retro News Now²¹² (2018)

²¹⁰ De acordo com Martin (2014, p.70) os filmes tinham que circular demograficamente, “[...] saindo dos grandes centros urbanos para se instalar em complexos nos subúrbios”

²¹¹ Nos primeiros anos a HBO exibiu, por exemplo, jogos da NHL, da NBA e do New York Yankees (MARTIN, 2014).

²¹² Disponível em: < <https://twitter.com/retronewsnow/status/1060725464145248256>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Apesar de toda a campanha de divulgação realizada na época, o lançamento da HBO não atraiu a atenção da mídia, nem mesmo dos jornais locais de Wilkes-Barre (MAIR, 1988; MESCE; 2015).

Em 1973, o canal contava com 20 mil assinantes em Manhattan e acumulava uma dívida de cerca de U\$ 1 milhão (EDGERTON, 2008). Diante da crise, a *Time Life Inc.* ampliou a sua participação na *Sterling Manhattan Cable*, comprando os 80% de ações restantes. A empresa, agora, *Manhattan Cable Television*, demitiu Dolan e nomeou Gerald Levin para o cargo de presidente da HBO. Com o objetivo de ampliar o alcance da emissora, Levin fez um contrato de cinco anos, no valor de U\$ 6,5 milhões²¹³, no aluguel do satélite de comunicação Satcom 1, recém-lançado na época pela *RCA Astro Electronics* (LEVERETTE *et al.*, 2008; MESCE; 2015). No dia 1º de outubro de 1975, às 21 horas da Costa Leste, a HBO se tornou o primeiro canal a estabelecer uma rede de distribuição de alcance nacional, direcionada para programação televisiva, via satélite. Para estrear o sistema a emissora exibiu uma luta de boxe entre Muhammad Ali e Joe Frazier, o evento²¹⁴ esportivo foi realizado em Manila, nas Filipinas. Com o sucesso de público e técnico, a transmissão via satélite passou a abranger toda a programação nacional da HBO. De acordo com Edgerton (2008) no último trimestre de 1975 a base de público da emissora tinha aumentado 47%, chegando à marca de 287.199 assinantes em 1976. O modelo de negócio da HBO influenciou diretamente a criação e o modo de distribuição de diversas redes pagas estadunidenses da época. Como destaca Les Brown (1992, p. 316, tradução nossa) “Ao estimular a criação de uma ampla variedade de novas redes de satélite, a HBO se tornou o motor que puxava os canais a cabo.”²¹⁵. Em 1977, a emissora ultrapassou 600 mil assinantes mensais, gerando, pela primeira vez em sua história, uma margem de lucro considerável.

No final da década de 1970 o canal começa a investir em algumas ações relacionadas à identidade da marca (LEVERETTE *et al.*, 2008). Como iremos detalhar mais adiante, de acordo com Edgerton (2008) a estrutura mercadológica das emissoras pagas e o âmbito da *Post Network Television* ressaltam a necessidade de elaboração de campanhas publicitárias que reforcem e diferencem a rede de seus concorrentes. Com o slogan *The Great Entertainment Alternative*, a HBO iniciava a sua estratégia de posicionamento como uma alternativa de entretenimento na programação estadunidense.

²¹³ Edgerton (2008) afirma ser 7,5 milhões de dólares.

²¹⁴ A última luta, de uma série de três, ficou conhecida como *Thriller in Manila*.

²¹⁵ “In stimulating the creation of a wide variety of new satellite networks HBO became the engine that was pulling cable”.

Como apontam Martin (2014) e Mesce (2015) o início da década de 1980 é marcado pela expansão da emissora e a ascensão de outras redes *premium*. “Em 1980, quase um quinto dos lares americanos tinham assinatura de TV a cabo [...]. A TV a cabo canibalizou não somente o tempo e a atenção dos espectadores da TV aberta, como os treinou para buscar tipos diferenciados de programação [...]” (MARTIN, 2015, p.50). Em 1981, a HBO ampliou²¹⁶ sua programação para 24 horas ininterruptas de conteúdo para os quatro milhões de assinantes e mil sistemas locais de transmissão via cabo.

Diante da popularização da TV a cabo a HBO e outras emissoras passaram a investir em ações que diferenciasssem as suas atrações da concorrência (LEVERETTE *et al.*, 2008, LOTZ, 2018). De acordo com Pepper (2010), inicialmente a organização da grade programação do canal foi pautada nas emissoras do serviço público, a estadunidense PBS (*Public Broadcasting Service*) e a inglesa BBC (*British Broadcasting Corporation*). A prioridade era criar uma grade diversificada, atendendo a demanda de variados nichos de assinantes (LOTZ, 2018). Baseada em *Not the Nine O'Clock News*²¹⁷ (BBC 2, 1979 -1982), a *Not Necessarily the News* (1983 – 1990) foi a primeira série original da HBO. A trama, desenvolvida a partir de um especial exibido em 1982, satirizava a linguagem do telejornalismo e ironizava as notícias da semana. Em 1983, a emissora também exibiu o seu primeiro longa-metragem original²¹⁸. *The Terry Fox Story*, mostrava a jornada do paratleta e ativista Terrance Stanley Fox, que cruzou os Estados Unidos arrecadando fundos para o desenvolvimento de pesquisas sobre a cura do câncer. Coproduzido com um estúdio canadense a trama foi o primeiro filme para televisão feito para distribuição em uma rede a cabo. Como pontuam Heller (2008) e Pepper (2010), a atração antecipava a importância que o subgênero biográfico teria na história da HBO.

Nos meses seguintes outras produções originais estrearam no canal, o infantil *Fraggle Rock* (1983-1987), de Jim Henson, e a minissérie *All Rivers Run* (1983-1990), uma adaptação do romance homônimo australiano de Nancy Cato. Segundo Edgerton (2008) a produção de originais se tornou um dos grandes pilares da gestão de Levin, o presidente da emissora queria fazer com que a HBO se destacasse da concorrência pela criação de conteúdo e não somente pela transmissão. Em 1984, o canal já contava com 14,5 milhões de assinantes e 30% da programação era composta por produções originais e/ou exclusivas (EDGERTON, 2008). As

²¹⁶ Antes a emissora exibia apenas nove horas de programação diária, das 15 horas a meia noite (EDGERTON, 2008)

²¹⁷ Protagonizado por Rowan Atkinson, Pamela Stephenson, Mel Smith e Griff Rhys Jones, o programa ironizava o jornal das 21h da BBC.

²¹⁸ Criado pela divisão HBO Films.

questões tecnológicas relacionadas à distribuição das atrações também foram priorizadas por Levin, em 1986 a emissora se tornou a primeira rede de televisão a codificar o seu sinal, a medida impedia exibições e retransmissões ilegais (MESCE, 2015).

De acordo com Mesce (2015), Michael Fuchs foi uma figura importante na história da HBO, formado pela Universidade de Nova York o advogado entrou no canal em 1984 para substituir Frank Biondi, assumindo o cargo de diretor executivo. Além de encabeçar o processo de internacionalização da emissora na América Latina, na Europa e na Ásia, Fuchs esteve à frente da primeira campanha publicitária de alcance nacional da HBO.

Divulgado pela emissora em 1989 o *slogan Simply the best*²¹⁹ deu início ao plano de estratégias para a produção de atrações que abordavam questões sociais, políticas e provocativas (EDGERTON, 2008). Segundo Rogers *et al.* (2002), Seabra (2016) e Cantore e Paiva (2021) o processo criativo que envolve o desenvolvimento de uma série apresenta especificidades em relação a TV aberta e a TV paga. Além de outras questões que serão aprofundadas adiante, os autores destacam a interferência da *Federal Communications Commission*²²⁰ (FCC)²²¹, a instituição estabelece uma série de diretrizes que visam barrar conteúdos considerados não adequados para as classificações indicativas²²² da TV aberta. Apesar de algumas exceções²²³, este processo acaba freando a produção de tramas mais densas. Desta forma, a TV paga teria mais liberdade criativa, podendo explorar temas pesados e contraditórios. Como ressaltam Rogers *et al.* (2002, p. 51, tradução nossa), “Como a HBO, enquanto um serviço *premium* a cabo, não estava sujeita a restrições governamentais e empresariais em relação a profanação, sexualidade e violência, Fuchs viu uma oportunidade de transformar a HBO em um produtor de conteúdos para adultos”²²⁴.

A estratégia de Fuchs estimulou o desenvolvimento de diversas tramas. Em 1990 a emissora estreou *Dream On* (1990 – 1996). Voltada para o público adulto, a *sitcom* ficou marcada não só pelos nomes de David Crane e Marta Kauffman, mas principalmente pelas inúmeras cenas de sexo gratuito que chamavam a atenção dos adolescentes. Como resalta Martin (2014), a série acabou influenciando, mesmo que indiretamente, o modo como o sexo é

²¹⁹ Simplesmente o melhor, livre tradução para o português.

²²⁰ Comissão Federal de Comunicações, livre tradução para o português.

²²¹ Disponível em: <<https://www.fcc.gov/media/television/television>>. Acesso: 17 jun. 2021.

²²² Abrange a adequação de horário, o local e a faixa etária.

²²³ Tais como *Lost* (ABC, 2007-2010), *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) e *The X-Files* (Fox, 1993-2002) (SEABRA 2016; LOTZ, 2018).

²²⁴ “Since HBO, as a premium cable service, was not to government and industry restrictions on profanity, sexuality and violence, Fuchs saw an opportunity to turn HBO into a purveyor of adult oriented content”.

abordado nas atrações da HBO, seja por inserções que não contribuem diretamente para a narrativa ou pela representação explícita do ato. Nos anos seguintes outros temas sociais e políticos, poucos discutidos no cenário audiovisual televisivo da época, foram trabalhados pelo canal como, por exemplo, o aborto²²⁵, a homossexualidade²²⁶, o sistema carcerário²²⁷, a corrupção²²⁸, o terrorismo²²⁹ e o abuso sexual na igreja²³⁰. Em 1992, foi ao ar *The Larry Sanders Show* (1992 – 1998), que misturava a linguagem do *talk show* com a do documentário (WILLIAMSON, 2008). A trama se desdobrava a partir das situações vividas pelo apresentador Larry (Garry Shandling), isto é, os bastidores do programa, os contratemplos com os produtores, as conversas com os convidados e etc. Segundo Williamson (2008), uma das características mais importantes da série está relacionada ao modo como as celebridades eram representadas, os convidados famosos como, por exemplo, Richard Lewis, Jerry Seinfeld, Paul Reiser e Tom Arnold interpretavam versões exageradas de si mesmo. De acordo com a autora, a atração borrava “[...] as fronteiras entre o real e o ficcional, na tentativa de destacar as linguagens convencionais da televisão e levantar questões sobre a natureza da performance²³¹” (WILLIAMSON, 2008, p. 108, tradução nossa). Ao explorar a hibridização de gêneros e ironizar formatos, a HBO dava indícios de que algumas tramas eram direcionadas para telespectadores “[...] familiarizados com a linguagem midiática, no qual um certo nível de conhecimento era esperado²³²” (WILLIAMSON, 2008, p. 109, tradução nossa).

Apesar de em 1992 a HBO ter 40% de sua grade ocupada por produções originais, as narrativas ficcionais seriadas ainda estavam em segundo plano. Como pontua Mesce (2015), mesmo com o sucesso de algumas tramas (*Dream On*, *The Larry Sanders Show* e etc) as séries e minisséries eram usadas pelo canal como introdução para o principal conteúdo da grade: os longas-metragens. Outros formatos, como documentários e *soft porn*, também eram exibidos para preencher os intervalos de tempo do início da noite e da madrugada entre os filmes.

Em 1994 a HBO se tornou a primeira emissora a cabo a adotar a tecnologia de distribuição multiplex (EDGERTON, 2008). Com o sinal sendo dividido em dois ou mais

²²⁵ *A private matter* (1992)

²²⁶ *Tidy Endings* (1991)

²²⁷ *Prision Stories: women on the inside* (1991)

²²⁸ *Doublecrossed* (1991)

²²⁹ *Investigation: inside a terrorist bombing* (1990)

²³⁰ *Judgment* (1990)

²³¹ “[...] blur the boundaries between the real and the fictional in an attempt to highlight the artifice of television conventions and raise questions about the nature of performance”.

²³² “HBO targets a media savvy viewer from which a certain level of knowingness is expected”.

canais a HBO pode ampliar suas opções e modos de organização da sua grade de programação. Com a saída de Fuchs, em 1994, a HBO iniciou um processo de fortalecimento de marca e de estratégias de produção de conteúdo original que foram fundamentais para que tramas como *Oz*, *The Sopranos* e *Six Feet Under* fossem desenvolvidas. Em outras palavras, o plano midiático da emissora realizado entre 1994 e 1996 está intrinsecamente relacionado aos aspectos criativos e participativos que norteiam a HBO na contemporaneidade.

O novo diretor executivo da HBO, Jeffery Bewkes deu continuidade ao trabalho de Fuchs, mas com algumas mudanças (MESCE, 2015; EDGERTON, 2008). Segundo Edgerton (2008), Martin (2014) e Mesce (2015) no início dos anos 1990 a emissora era conhecida pelo grande público por seus longas metragens. Entretanto, Bewkes viu que a produção de narrativas ficcionais seriadas poderia gerar mais lucro e assinantes para a HBO, já que os filmes não fidelizavam os telespectadores a ponto de estimular o *appointment television*²³³.

Filmes e documentários não cultivavam uma lealdade consistente à marca. Mas quando é uma série isso significa um público regular voltando semana após semana; isso significa que certos intervalos de tempo "ancorados" (um intervalo de tempo regular ou no caso da programação rotativa da HBO) podem consistentemente extrair números previsíveis. Isso significa lealdade.²³⁴ (MESCE, 2015, p. 187, tradução nossa).

Com o objetivo de fortalecer o relacionamento com os assinantes do canal, o diretor executivo promoveu Chris Albrecht para o cargo de presidente de programação original. De acordo com Rogers *et al.* (2002), Edgerton (2008) e Santo (2008) dois dias após a promoção Albrecht reuniu a equipe executiva da emissora e perguntou: Nós realmente acreditamos que somos quem dizemos que somos? Este serviço distinto, de alta qualidade, ousado que vale a pena pagar?²³⁵ (EDGERTON, 2008, p. 8, tradução nossa). A provocação do presidente indicava uma discrepância entre o canal das campanhas publicitárias e a grade de programação ofertada ao telespectador. Segundo Edgerton (2008), Albrecht, com o aval de Bewkes, elaborou uma série de ações para tornar a HBO um serviço de TV paga único, que se diferenciasse dos concorrentes.

²³³ TV com hora marcada, assistir ao programa no seu horário original de exibição.

²³⁴ “Movies and docs didn’t cultivate a consistent brand loyalty. But when a series clicks, that means a regular audience coming back week after week; it means that certain “anchored” time slots (a regular time slot, or, in the case of HBO’s rotating schedule) could consistently pull predictable numbers. That means loyalty.

²³⁵ “Do we really believe that we are who we say we are? This distinctive, high-quality, edgy, worth paying for service?”

4.2 *IT'S NOT TV IT'S HBO* E O FORTALECIMENTO DO SELO DE DISTINÇÃO NA *POST NETWORK TELEVISION*

As mudanças propostas por Albrecht estavam relacionadas tanto a produção de narrativas seriadas originais quanto a consolidação da marca HBO (EDGERTON, 2008; MACCABE; AKASS, 2007; SANTOS, 2012; LESSA, 2020). Com um orçamento²³⁶ de US\$ 300 milhões ao ano destinado ao desenvolvimento de tramas dramáticas, Bewkes introduziu novas diretrizes para o trabalho da equipe de roteiristas e produtores da emissora (EDGERTON, 2008). Resguardando os interesses mercadológicos e econômicos do canal, Albrecht e Bewkes incentivaram a criação de séries inovadoras para época, abrangendo características estilísticas, narrativas e estéticas (CARDWELL, 2007; FEUER, 2007). Como detalham McCabe e Akass (2007, p.67, tradução nossa)

Liberdade para contar histórias de forma diferenciada, equipe criativa com autonomia para trabalhar com o mínimo de interferência e sem necessidade de fazer concessões viraram a marca registrada da HBO: como ela continuamente fala de si e vende-se, como a mídia fala dela e como os consumidores acabaram entendendo pelo que eles pagam²³⁷.

Os autores ressaltam que esta política criativa instituída na HBO, de maneira efetiva em 1996, não se limitava ao uso de recursos anteriores como a violência brutal e uma linguagem chocante. Em outras palavras, este processo tinha como base o desenvolvimento de histórias não convencionais no âmbito da televisão comercial estadunidense. Entretanto, é importante destacar que apesar das ações de Albrecht e Bewkes darem início ao ‘selo HBO de qualidade’, todo este processo está diretamente ancorado a uma busca contínua pela sobrevivência institucional e liderança de mercado (MCCABE; AKASS, 2007).

É uma interação incessante entre valores culturais e comerciais; é tanto um empreendimento sistemático na definição de radiodifusão e das liberdades criativas, quanto na produção de um produto televisivo único com o objetivo afirmar uma identidade de marca distinta e orientação de nicho.²³⁸ (MCCABE; AKASS, 2007, p. 67, tradução nossa).

²³⁶ O valor anterior era de US\$ 50 milhões (EDGERTON, 2008).

²³⁷ Latitude to tell stories differently, creative personnel given the autonomy to work with minimal interference and without having to compromise have become the HBO trademark: how they endlessly speak about and sell themselves, how the media talk about them and how their customers have come to understand what they are paying for.

²³⁸ It is an unceasing interaction between cultural and commercial values; it is as much a systematic enterprise in defining broadcasting and creative freedoms as it is about producing a unique televisual product in the process of asserting a distinct brand identity and niche orientation.

Além das novas diretrizes criativas adotadas pela HBO, o canal também aumentou o orçamento das campanhas publicitárias, segundo Edgerton (2008), Bewkes investiu US\$ 25 milhões ao ano no fortalecimento da marca da emissora estadunidense. Lançado em 20 de outubro de 1996 o slogan *It's Not TV, is HBO*²³⁹ marcou um momento de transição do canal, alterando questões históricas, econômicas e culturais (MILLER, 2008; MCCABE; AKASS, 2007; LOTZ, 2018). Para Anderson (2008), a campanha integra o segundo estágio da construção da imagem da HBO. O autor pontua que o primeiro estágio, entre meados da década de 1970 e o início dos anos 1990, é composto por ações voltadas para a criação de uma marca de fácil reconhecimento do público e com um *status* de luxo no âmbito televisivo. Já o segundo estágio, tem como ponto central o *brand marketing*, um conjunto de valores simbólicos ligados à cultura pessoal dos telespectadores (ANDERSON, 2008). Isto é, as estratégias são norteadas por três pilares: a identidade, a credibilidade e a visibilidade da marca (TODREAS, 1999; THOMPSON, 2018). Segundo Rogers *et al.* (2002), além de ser uma característica recorrente da *Post Network Television*, o *brand marketing* ressalta a necessidade das emissoras estadunidenses de criar um selo de diferenciação. Os autores afirmam que este plano de ações pode ser observado, por exemplo, na inserção contínua da logomarca dos canais no canto da tela e na apropriação de características humanas (confiável, jovem, inovador, bem-humorado e etc) a identidade dos canais.

O slogan *It's Not TV, is HBO* buscava ressaltar o lugar que a emissora ocupava no cenário da televisão comercial dos Estados Unidos e de que modo ela se diferenciava da concorrência (FEUER, 2007; LEVERETTE, 2008; MCCABE; AKASS, 2007; LOTZ, 2018). Segundo Santo (2008), o discurso proposto pela emissora reforçava que o viés criativo da emissora paga era tão audacioso e a frente do mercado comercial que não poderia nem ser considerado como televisão, reivindicando para si, de certa forma, a notoriedade do cinema. O *It's Not TV, is HBO* também inseria, de maneira efetiva, a ficção seriada televisiva nos debates sobre a TV de qualidade (THOMPSON, 2007; FEUER, 2007; LEVERETTE, 2008; MCCABE; AKASS, 2007). Conforme afirma Thompson (1997; 2007) a discussão sobre a qualidade da televisão se popularizou na academia e na indústria televisiva no início da década de 1990. O tópico ganhou “[...] força não apenas como linguagem estética, mas também e principalmente como estratégia comercial comparável ao impacto da mudança da TV preto e branco para a colorida” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p. 2).

²³⁹ Não é TV, é HBO, livre tradução para o português.

De acordo com Machado (2014) o conceito ‘televisão de qualidade’ (*quality television*) foi citado pela primeira vez nos anos 1980, na publicação britânica *M.T.M.: Quality Television* do British Film Institute. O livro de Feuer e Vahimagi (1984) analisava o valor estético, dramático e de alta adesão entre os críticos especializados da série *Hill Street Blues* e de outras atrações. Como iremos detalhar adiante, ao ser norteadas por diversos pontos de interesse a definição do conceito é complexa e variável (MACHADO, 2014; BORGES, 2014). Segundo Sewell (2010) esta pluralidade epistemológica está relacionada ao próprio contexto em que o termo é adotado. O autor afirma que a “[...] qualidade não pode ser concretamente definida senão perderia sua mística enquanto uma forma de conhecimento especial e sua utilidade como uma ferramenta para distinção.”²⁴⁰ (SEWELL, 2010, p. 237, tradução nossa). De modo geral, a televisão de qualidade pode ser conceituada a partir de eixos teórico-metodológicos referentes aos “[...] recursos técnicos do meio, à questão estética, à recepção e ao conteúdo dos programas” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p. 5). Neste sentido, o termo abarca critérios como o “[...] aproveitamento de demandas da audiência, propostas de valor social, caráter pedagógico ou utilização dos recursos técnicos e de linguagem de forma inovadora” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p. 3). Como pontua Machado (2014) a TV de qualidade quebra regras discursivas e temáticas, hibridizando gêneros e ampliando as perspectivas narrativas.

No âmbito da ficção seriada a qualidade é discutida a partir das especificidades do formato (PERSON, 2010; LOPES; MUNGIOLI, 2013). Para Buonanno (2004) ao refletirmos sobre a TV de qualidade é importante considerarmos as idiossincrasias entre ficção de qualidade²⁴¹ e qualidade da ficção²⁴². Segundo a autora a ficção de qualidade é elaborada com base em um consenso genérico, ligado a opinião, ao interesse e a imposição de poder. A qualidade da ficção é pautada pelo ambiente produtivo, isto é, na formação dos profissionais, abrangendo questões voltadas para a administração, a gestão, a organização, às práticas criativas, produtivas, performativas e técnicas. Outro ponto destacado por Buonanno (2004) é a indigenização²⁴³, em que a ficção tem o papel de retratar a natureza, a prosódia, os costumes, os estilos de vida, entre outros elementos relacionados a esfera local. De acordo com Lopes e Mungiolli (2013) os eixos do ambiente produtivo e da indigenização foram incorporados no

²⁴⁰ “Indeed, quality could not be entirely concretely defined or else it would lose both its mystique as a form of special knowledge and its utility as a protean tool for distinction”

²⁴¹ *Fiction di qualità* no original.

²⁴² *Qualità dela fiction* no original.

²⁴³ Tradução proposta por Lopes e Mungiolli (2013).

contexto nacional a partir dos estudos das telenovelas, principalmente ao que se refere ao ‘padrão Globo de qualidade’ e ao termo ‘narrativa da nação’.

Para Thompson (2007) os parâmetros narrativos e estéticos presentes nas narrativas de qualidade foram antecipados por algumas séries exibidas na década de 1980 e no início dos anos 1990, tais como *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988) e *Twin Peaks*. Neste sentido, para o autor, a qualidade está associada a aspectos como, por exemplo, a hibridização de formatos clássicos, aos elementos de produção e de escrita, entre outros. A abordagem de Cardwell (2007) também parte de um conjunto de características voltadas para um senso de integridade estilística, em que o tema e o estilo se imbricam de modo significativo, perpassando todos os episódios da trama. Desta forma, para a autora apesar de serem distintos os programas de qualidade podem ser reunidos num mesmo gênero, pois apresentam recursos tais como

[...] altos valores de produção, estilo de atuação naturalista, atores renomados e estimados, um senso de estilo visual criado pela movimentação de câmera e edição cuidadosas, até mesmo inovadoras, e um estilo sonoro criado através do uso criterioso de uma trilha apropriada e muitas vezes original²⁴⁴ (CARDWELL, 2007, p.26, tradução nossa).

Outro ponto recorrente, segundo Cardwell (2007), são os temas abordados nas séries.

[...] os programas tendem a explorar temas ‘sérios’, em vez de representar os eventos superficiais da vida; eles tendem a sugerir que o telespectador será recompensado por buscar maior ressonância simbólica ou emocional dentro dos detalhes da trama. A televisão estadunidense de qualidade também tende a se concentrar no presente, oferecendo reflexões sobre a sociedade contemporânea e cristalizando essas reflexões em exemplos e instâncias menores²⁴⁵ (CARDWELL, 2007, p.26, tradução nossa).

Entretanto, a autora ressalta que a adoção de recursos e temas relacionados a ficção de qualidade não implica necessariamente no julgamento de valor daquele conteúdo. Em outras palavras, a qualidade da série abrange um conjunto de elementos textuais e extratextuais, não se restringindo a subjetivação implícita de algo ‘bom’ ou ‘ruim’.

²⁴⁴ high production values, naturalistic performance styles, recognised and esteemed actors, a sense of visual style created through careful, even innovative, camerawork and editing, and a sense of aural style created through the judicious use of appropriate, even original music.

²⁴⁵ the programmes are likely to explore ‘serious’ themes, rather than representing the superficial events of life; they are likely to suggest that the viewer will be rewarded for seeking out greater symbolic or emotional resonance within the details of the programme. American quality television also tends to focus on the present, offering reflections on contemporary society, and crystallising these reflections within smaller examples and instances.

Cardwell (2007) pontua que as tramas de qualidade propiciam o engajamento e a leitura atenta dos telespectadores na compreensão das histórias. Isto é, ao serem compostas por elementos como, por exemplo, estrutura complexa, temas contraditórios e ambíguos, ritmo acelerado, e adoção, mesmo que esporádica, de uma linguagem erudita, técnica e poética as séries demandam maior esforço cognitivo do telespectador. Como afirma a autora (2007, p. 27, tradução nossa) “Isso também coloca o espectador na posição ativa de quem se ocupa de fazer um julgamento crítico. O programa nos encoraja a interpretar e avaliar”²⁴⁶.

A discussão proposta por Cardwell (2007) apresenta um claro diálogo com a literacia midiática. Ao estimularem o entendimento crítico dos telespectadores, seja no direcionamento da atenção aos detalhes da trama ou na interpretação das nuances e abstrações da narrativa, as tramas contribuem para a promoção da capacidade crítica e analítica do público (BORGES, 2013; 2014).

Se entre as décadas de 1980 e 1990 havia uma certa resistência na capacidade de a televisão produzir conteúdos de qualidade, na contemporaneidade o conceito passa a ocupar, muitas vezes, um lugar central nas estratégias criativas e mercadológicas dos canais estadunidenses (PERSON, 2010). Porém, de acordo com Feuer (2007) e Lopes e Mungioli (2013), apesar da popularização, a ficção de qualidade é frequentemente associada ao âmbito da TV paga. Mesmo sendo um discurso reforçado pela imprensa especializada e pelas estratégias de autopromoção das emissoras, a correlação entre os canais pagos e a produção de conteúdos de qualidade está também relacionada aos modos de produção e distribuição adotados por estas empresas. Como afirma Bourdaa (2011, p.34, tradução nossa), “O desenvolvimento de Televisão de Qualidade nos canais a cabo é facilmente compreensível: os seriados não estão sob as amarras dos índices de audiência e os *showrunners* e produtores têm maior liberdade para criar narrativas complexas e arcos de histórias envolventes”²⁴⁷.

No caso da HBO, a emissora apresenta uma série de aspectos que propiciam o desenvolvimento de tramas de qualidade (FEUER, 2007; MCCABE; AKASS, 2007; LEVERETTE, 2008). De acordo com McCabe e Akass (2007) e Lotz (2018) o modelo de negócio adotado pelo canal faz com que o capital não se restrinja aos anunciantes e demais financiadores. Neste sentido, a maior parcela da renda líquida vem do valor arrecadado nos

²⁴⁶ “It also places the viewer into the active position that one takes up when making a critical judgement. The programme encourages us to interpret and evaluate it”

²⁴⁷ The development of Quality Television on cable channels is easily understandable: series are not under the audience diktat and showrunners and producers have more freedom to create complex narratives and engaging story arcs”.

planos e pacotes de assinatura da rede *premium*. As mensalidades pagas pelos telespectadores trazem uma certa autonomia à empresa, criando brechas nos entraves ligados às regulamentações governamentais e pressões das organizações da sociedade civil. Por pertencer a conglomerados de entretenimento como a Time Warner Inc. e atualmente²⁴⁸ a AT&T Inc. o canal também consegue ter uma ampla margem de retorno dos investimentos (AKASS; MCCABE, 2005). Desta forma, a HBO pode especular e investir em tramas inovadoras sem a necessidade de um retorno financeiro imediato. Ao contrário do que acontece na TV aberta, por exemplo, em que as séries podem ser canceladas após a exibição dos primeiros episódios porque não atingiram bons índices de audiência. Esta liberdade criativa e a estabilidade financeira acaba atraindo os roteiristas e produções para a emissora, propiciando o desenvolvimento de tramas fora da normatividade televisual (MCCABE; AKASS, 2007; LEVERETTE, 2008).

Segundo Rogers, Epstein e Reeves (2002) e Levertte, Ott e Buckley (2008) a criação de tramas de sucesso e de qualidade está relacionada a fatores estratégicos. Os autores afirmam que apesar das séries dramáticas da emissora serem compostas por arcos narrativos seriados, que se estendem por episódios e temporadas, as histórias também apresentam uma estrutura episódica. O modelo narratológico descrito por Rogers, Epstein e Reeves (2002) faz referência a complexidade narrativa de Mittell (2015), discutida anteriormente. Neste contexto, a hibridação de formatos estruturais faz com que a história se desenvolva em dois níveis, possibilitando que o universo ficcional explore distintos gêneros e temáticas.

Outro ponto destacado pelos autores é a exibição dos episódios sem intervalos comerciais. Segundo Rogers, Epstein e Reeves (2002) e Leverte, Ott e Buckley (2008) o fator interfere não só no ritmo da trama e nos encadeamentos narrativos, como na duração dos episódios, que são mais longos que o habitual. Propiciando a experimentação de novos entrelaçamentos dos *plots* e fruição dos graus de continuidade.

Por fim, os autores pontuam sobre as estratégias de incentivo à reassistência dos programas da HBO. Como afirmam Lavery e Thompson (2002) e Lotz (2018), além das ações ligadas aos lançamentos de box de DVDs com as temporadas da plataforma *on demand* HBO Max, que permite que o telespectador assista aos conteúdos quando e onde quiser, a grade de programação da emissora se organiza a partir de várias reprises. Neste sentido, cada série da emissora é reexibida ao longo da semana no mínimo duas vezes²⁴⁹. Para Lavery e Thompson

²⁴⁸ Em outubro de 2016, a AT&T confirmou um acordo para comprar a Time Warner por US\$ 84,5 bilhões. A fusão do grupo abrange um vasto número de empresas de comunicação e de entretenimento (LIS, 2020).

²⁴⁹ Em alguns canais abertos, por exemplo, não exibem reprises das tramas que estão no ar.

(2002) a reassistência das séries beneficia tanto o assinante que não pode acompanhar a exibição no seu horário original, quanto aquele que deseja analisar os detalhes e camadas interpretativas da trama que passaram despercebidas na primeira vez.

4.3 A CONSTRUÇÃO DE UNIVERSOS DA HBO

De acordo com Leverette, Ott e Buckley (2008) no cenário contemporâneo da *Post Network Television* a HBO se posiciona como uma alternativa à normatividade televisual, explorando a pluralidade epistemológica do conceito de qualidade e sendo bem recebida pela imprensa especializada e pelo público. Os autores afirmam que o modo de construção dos universos ficcionais da emissora influenciou a produção de diversas tramas da TV paga e aberta dos Estados Unidos. O *efeito HBO*²⁵⁰ reverbera em séries como, por exemplo, *The Shield* (FX, 2002 - 2008), *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010), *Mad Men* (AMC, 2010 - 2015), *The L Word* (Showtime, 2004-2009), *Dexter* (Showtime, 2006-2013), *The Americans* (FX, 2013- 2018), *Lost* (ABC, 2004-2010) e *Arrested Development* (NBC, 2003 - 2006).

Como pontuamos anteriormente, a escolha dos universos ficcionais de *Oz*, *Sex in the City*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* e *True Blood* está relacionada com os pontos de inovação das tramas. Isto é, aspetos como, por exemplo, a temática, a estrutura narrativa, os personagens e as ações de engajamento abriram precedentes para que outras séries fossem desenvolvidas ao longo da história da HBO. Criada por Tom Fontana, em 1997, *Oz* foi a primeira trama desenvolvida a partir das mudanças propostas por Albrecht e Bewkes. A história, que mostrava o cotidiano da prisão de segurança máxima Oswald²⁵¹, era composta por recursos até então inéditos para o contexto da ficção seriada. Como pontua Lotz (2018, p.42, tradução nossa),

Oz quebrou quase todas as regras - desde matar inesperadamente protagonistas e ter um personagem narrador que fala diretamente com o público até compor uma série inteira com personagens desagradáveis. Além dessas inovações na forma de contar histórias, a trama apresentava uma intransigência em sua linguagem, no modo como o sexo e violência eram retratados. *Oz* mostrou coisas nunca antes transmitidas na televisão²⁵².

²⁵⁰ *HBO effect* no original.

²⁵¹ Oswald State Correctional Facility.

²⁵² And stand out it did. *OZ* broke nearly every rule - from unexpectedly killing off protagonists, to having a narrator character that speaks directly to the audience, to populating an entire series with unlikable characters. Even these innovations in storytelling form don't address *OZ*'s unflinching - yet also not exploitative inclusion of all manner of sex, violence, and language. *OZ* showed things never previously aired on television.

A contratação de Fontana pela HBO não seguiu os entraves que geralmente são adotados pelas emissoras (MALASH, 2008; MESCE, 2015; LOTZ, 2018). O trabalho do roteirista se popularizou no âmbito televisivo em 1993, na série da NBC *Homicide: Life on the Street* (1993-1999). A trama, exibida na TV aberta, tencionava algumas convenções da época ao explorar recursos como a movimentação de câmera, trechos gravados em 16mm e personagens elaborados, que se distanciavam do arquétipo maniqueísta da figura policial (SEPINWALL, 2014). Ainda à frente do roteiro e da produção executiva de *Homicide* Fontana começou a se interessar pelo potencial narrativo do sistema penitenciário estadunidense. Porém, a ideia não foi bem recebida, “[...] as histórias sobre a prisão seriam muito delicadas para a televisão aberta e provavelmente incomodaria os anunciantes”²⁵³ (LOTZ, 2018, p. 42, tradução nossa). Fontana até chegou a apresentar algumas variações mais leves da trama, mudando a ambientação para um centro de detenção juvenil e num segundo momento, para um Clube Fed²⁵⁴ de criminosos de colarinho branco (SEPINWALL, 2014).

A responsável pela mediação entre Albrecht e Fontana foi Anna Thomopolus, o interesse surgiu depois que o presidente de programação da HBO mencionou que os documentários que retratavam a rotina e os detalhes dos detentos de penitenciárias de segurança máxima tinham uma boa adesão entre os assinantes (SEPINWALL; SEITZ, 2016). No processo atípico, ao invés de solicitar a Fontana um roteiro para que pudesse avaliar, Albrecht liberou US\$ 1 milhão para a produção do piloto de *Oz*, sem qualquer conteúdo concreto prévio (LOTZ, 2018). Segundo Lotz (2018, p.43, tradução nossa) o procedimento adotado contribuiu diretamente para a qualidade da série, pois as “[...] aspirações de Fontana estavam tão longe das normas de televisão da época que não podiam ser razoavelmente imaginadas”²⁵⁵.

Oz foi a primeira série original dramática com 60 minutos de duração da HBO, a trama era exibida às 22h, com reprises ao longo da semana. Conforme afirmam Malash (2008) e Mesce (2015) embora a atração não tenha se popularizado comercialmente como, por exemplo, *Sex in the City* e *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), a trama chamou a atenção da crítica e de um nicho de assinantes. A história abordava a vida dos presidiários e as nuances das estruturas sociais e de poder presentes em uma penitenciária de segurança máxima. Alguns episódios exploravam, a partir de *flashbacks*, o contexto em que os personagens foram presos e

²⁵³ “[...] prison stories would be too gritty for broadcast television and likely to make advertisers uneasy”.

²⁵⁴ O termo ironiza as prisões em que as acomodações são menos severas, fazendo um trocadilho com *Club Med*, conhecido pelos seus amplos resorts e mordomias.

²⁵⁵ Fontana’s aspirations were so far from television norms of the time that they couldn’t reasonably be imagined

condenados. Segundo Lotz (2018), embora a fruição seriada tenha se tornado uma característica recorrente no âmbito da ficção televisiva contemporânea, na época em que *Oz* foi ao ar a estrutura ainda era uma novidade, pois a maioria dos dramas era composto por episódios autônomos. Desta forma, cada temporada apresentava a história de um grupo²⁵⁶ de detentos e, em alguns casos, guardas prisionais.

Um dos pontos centrais de *Oz* foi o modo como a violência e o sexo eram explorados. Além de exibir cenas explícitas, com sequência de nudez frontal masculina, estupro e mortes brutais, o programa tratou de questões como o racismo e a representatividade LGBTQIA+ (SPEPINWALL, 2014; JOST, 2018; HORVAT, 2020). Para Lotz (2018, p. 42, tradução nossa), ao apresentar estes pontos, o universo ficcional da série estimulava a reflexão dos telespectadores, isto é, a trama “[...] provocava o público a pensar sobre a natureza da prisão, do bem e do mal, e até mesmo das estratégias de narrativa e convenções do cinema”²⁵⁷. Ao abordar uma história intensa, tanto emocional quanto fisicamente, *Oz* abriu precedentes para a ascensão dos anti-heróis e uma abordagem mais realista na representação no sexo na ficção seriada televisiva.

Além de ter se tornado um fenômeno da cultura pop, influenciando a moda, o comportamento dos telespectadores, e apresentando discussões, até então inéditas na TV, sobre a sexualidade feminina, o universo ficcional de *Sex and the City* (HBO, 1998 – 2004) foi pautado por diversas ações transmídia (AKASS; MCCABE, 2004; SIMON, 2008). A trama é uma adaptação de um livro homônimo, lançado em 1996, que reunia os ensaios publicados pela jornalista Candace Bushnell no *New York Observer*. A coluna de Bushnell, que alcançou o status de *cult* por conta de seus leitores ávidos, narrava o Upper East Side de Manhattan a partir de uma ótica feminina. Além de comentar os destinos que estavam em alta na cidade, as festas mais bem frequentadas e os *hypes* do mundo da moda, a coluna focava nos percalços amorosos vividos por uma mulher solteira. Os direitos autorais do livro para adaptação na TV foram prontamente comprados por Darren Star, o roteirista vinha acumulando sucessos na produção de séries voltadas para o público jovem. Como pontua Santo (2008), após alavancar o horário nobre da Fox com *Beverly Hills, 90210* (Fox, 1990-2000) e *Melrose Place* (Fox, 1992 - 1999) Star queria desenvolver uma comédia que abordava o ponto de vista de uma mulher solteira.

²⁵⁶ Em média oito personagens (SPEPINWALL; SEITZ, 2016).

²⁵⁷ “[...] provoked an audience to think about the nature of prison, of good and evil, and even of storytelling strategies and filmmaking conventions.”

Inicialmente, a proposta foi oferecida para a ABC, a emissora foi pioneira ao explorar a percepção feminina em meio a uma grande metrópole com *That Girl* (ABC, 1966-1971). Entretanto, o canal acabou rejeitando a ideia de Star por conta do teor sexual da trama. De acordo com Simon (2008), a ABC já havia conquistado um público fiel com as *sitcons* tradicionais como *Home Improvement* (ABC, 1991-1999) e *The Drew Carey Show* (ABC, 1995 - 2004), e tinha medo de perder esta base de telespectadores ao desenvolver uma série como *Sex and the City*.

Meses depois a trama acabou chamando a atenção da HBO, o interesse da emissora se deu por dois motivos centrais (AKASS; MCCABE, 2004; SIMON, 2008). O primeiro está relacionado ao que Simon (2008) denomina de *ethos da HBO*. Para o autor, ao propor uma narrativa em que o sexo e assuntos tabus, tais como, ejaculação feminina, vibradores, sexo anal, aborto e *ménage a trois* eram recorrentes, a trama automaticamente estabelecia uma conexão com o selo de distinção da HBO. A atração também possibilitou que canal investisse na audiência feminina, ao exibir uma história norteada exclusivamente pelo ponto de vista de uma mulher solteira e independente, a emissora quebraria um ciclo de produções protagonizadas por homens. Como pontua Lotz (2006; 2014) até a década de 1990 os conteúdos exibidos pela HBO eram majoritariamente direcionados para o público masculino, abrangendo a ficção seriada, os especiais, as apresentações dos clubes de *stand up* e as lutas de boxe.

No dia 6 de junho de 1998 foi ao ar às 21h, com reprise às quartas, quintas e sábados, o primeiro episódio de *Sex and the City*. Ao contrário de trama como *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998), *Roseanne* (ABC, 1988-1997) e *Cybill* (CBS, 1995 – 1998), em que os arcos narrativos eram centrados em uma só personagem, a série da HBO era composta por quatro personagens Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), narradora da história, Charlotte York (Kristin Davis), Samantha Jones (Kim Cattrall) e Miranda Hobbes (Cynthia Nixon). De acordo com Simon (2008) e Sepinwall e Seitz (2016), Darren Star chamou Susan Seidelman para dirigir o episódio piloto, pois a ideia era que a cineasta trouxesse o tom de seu longa, *Confessions of a Suburban Girl* (1992), para a TV, reforçando o discurso de distinção da HBO.

Com o orçamento de US\$ 1 milhão para cada episódio na primeira temporada *Sex and the City* inovou ao abandonar o formato usual das comédias de época, que eram filmadas por quatro câmeras e acompanhadas por uma plateia ao vivo. Neste sentido, as *gags* não eram didaticamente sinalizadas ao telespectador com a claqué, abrindo precedentes para que futuramente produções como *Malcolm in the Middle* (Fox, 2000 -2006) e *My Name is Earl* (NBC, 2005 -2009) pudessem adotar o modelo (AKASS; MCCABE, 2004).

A concepção inicial de Darren Star era transpor para TV a variedade de histórias e pessoas presentes nos ensaios de Candace Bushnell (SIMON, 2008). Isto é, a cada semana novos atores seriam convidados para interpretar os mais variados personagens da coluna de Carrie. Apesar de ter abandonado a ideia, a primeira temporada de *Sex and the City* apresenta diversos depoimentos reais sobre sexo e relacionamentos amorosos. O formato aproximava a trama, ainda em fase de adaptação com o público, dos sucessos *Real Sex* (HBO, 1990-2009) e *TaxiCab Confessions* (HBO, 1995-2006). Conforme destacam Akass e McCabe (2004) os episódios da série eram estruturados em torno da cena de abertura, que mostrava Carrie indagando sobre a sua próxima coluna. Os questionamentos incisivos como, por exemplo “O sexo à três e a próxima fronteira sexual?” e “As mulheres podem fazer sexo como um homem (ou seja, sexo sem sentido)?”, apontam uma nova forma de representação da mulher na ficção seriada estadunidense. Segundo Simon (2008, p. 193), desde a sua estreia a trama

[...] se tornou um epicentro cômico de debates vigorosos sobre questões como gênero, estilo de vida, materialismo e orgasmos. Ao contrário das sitcons produzidas até então, muitas das quais pareciam retrógradadas na forma ou no conteúdo, a série da HBO envolveu o mundo contemporâneo infundindo a *mise-en-scène* e a narrativa com uma tendência atual. *Sex and the City* não apenas satirizou os costumes sociais, mas também engendrou uma estrutura para entender os apuros românticos pós-modernos²⁵⁸.

Entretanto, apesar de apresentar aspectos até então inéditos no âmbito da ficção seriada, as discussões sobre o modo como a mulher era representada em *Sex and the City* é pautado por abordagens polarizadas. De acordo com Henry (2004, p. 66, tradução nossa), a série propõe uma “[...] redefinição da mulher moderna, aquela que escolhe permanecer solteira, ao mesmo tempo que explora novas formas de representação do empoderamento feminino e da sexualidade”²⁵⁹. A autora afirma que cada uma das quatro protagonistas da trama incorpora um arquétipo relacionado ao comportamento sexual e cultural, ambos reverberados pela terceira onda do feminismo. O caráter transgressor da série também estava, segundo Rudolph (1998), Henry (2004) e Lotz (2006), no modo como os personagens masculinos eram desenvolvidos na atração. Neste sentido, ao longo dos episódios, poucos homens são nomeados e, mesmo quando

²⁵⁸ became a comic epicenter of vigorous debate on such issues as gender, lifestyle, materialism, and orgasms. Unlike previous landmark situation comedies, many of which seemed retrograde in either form or content, this HBO series engaged the contemporary world wholeheartedly, infusing the *mise-en-scène* and narrative with an up-to-the-minute trendiness.

²⁵⁹ charts a redefinition of the modern woman who chooses to remain unmarried, while offering new representational forms of female empowerment and sexuality.

são, os conhecemos apenas por seus apelidos como, por exemplo, Mr Big, Mr Pussy, Groovy Guy, Mr Marvellous e Artist Guy.

Em contrapartida para Lewis-Smith (1999), McMahon (1998), Phillips (1999) e Merck (2004) as representações femininas de *Sex and the City* são frágeis e não conseguem abranger a densidade das discussões sociais a que se propõem, seja por apresentar apenas protagonistas brancas, magras e de alto poder aquisitivo ou por tratar o relacionamento lésbico como uma opção e não uma orientação sexual. Conforme pontua Merck (2004), enquanto os gays são celebrados e têm a sua identidade representada em distintos corpos e linguagens culturais, o relacionamento lésbico é retratado como um estilo de vida, podendo ser dispensado convenientemente.

Mesmo ocupando, por duas temporadas consecutivas, o posto de comédia de maior audiência da TV paga estadunidense, de modo geral, os episódios de *Sex and the City* alcançavam baixos índices para os padrões televisivos (LOTZ, 2007). Com o objetivo de gerar lucro adicional em torno do universo ficcional da trama, a HBO começou a implantar uma série de ações. Segundo Epstein, Rogers e Reeves (2006) e Lotz (2007), atualmente a maior fonte de lucro da emissora está localizada nas estratégias relacionadas às alternativas de consumo, indo além do suporte televisivo. Grande parte destas ações começaram a ser adotadas, de maneira mais significativa, em *Sex and the City* (AKASS; MCCABE, 2004; LOTZ, 2007).

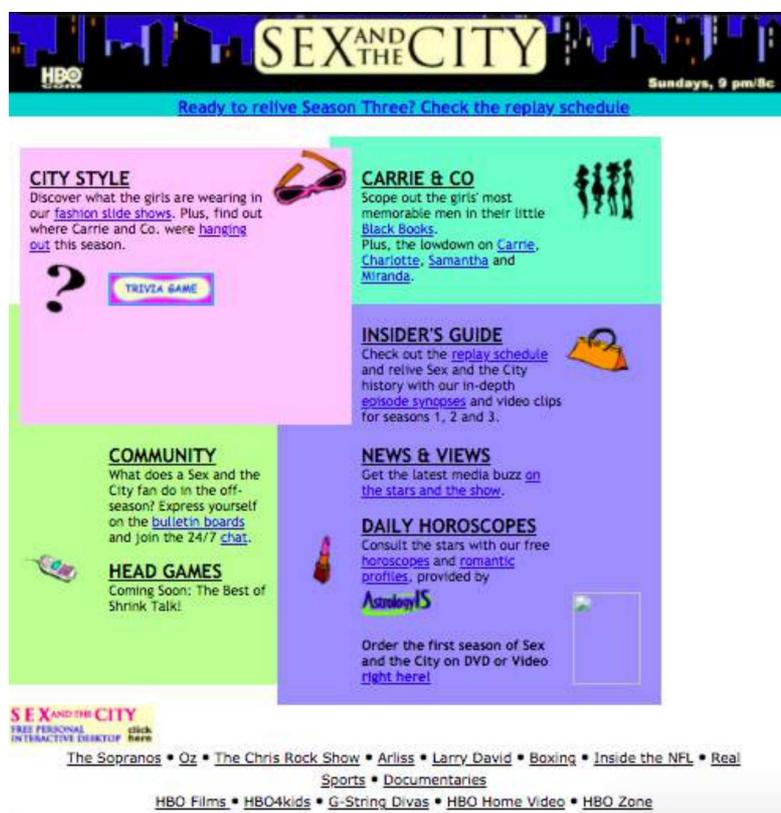
A trama foi uma das primeiras atrações a cabo a gerar lucros consideráveis com os acordos de *syndication* e venda de DVDs (LOTZ, 2007). Conforme afirma Seabra (2016), o sistema de *syndication* se refere à venda de séries originais para a exibição em diversas emissoras (locais, abertas, internacionais e etc.). Apesar do acordo só envolver os direitos de reprise, já que a propriedade do programa permanece com o canal que o produziu, o sistema é uma das principais formas de arrecadação da TV estadunidense. Como, por exemplo, a *sitcom Seinfeld* (NBC, 1989 – 1998) que até o ano de 2014 tinha gerado três bilhões de dólares apenas com o *syndication*. Num primeiro momento, a HBO negociou a exibição dos episódios antigos de *Sex and the City* para 26 estações independentes de emissoras locais²⁶⁰ (SANTO, 2008). Posteriormente, o programa passou a ocupar o horário nobre dos canais, ficando, muitas vezes, entre as atrações de maior audiência. Segundo Mesce (2015), a HBO se tornou uma das empresas de distribuição de DVDs mais fortes do setor em meados dos anos 2000. Boa parte desse lucro veio da comercialização dos boxes com as temporadas completas de *Sex and the*

²⁶⁰ É importante ressaltar que no caso da exibição em emissoras abertas a série é reeditada e muitas vezes dublada pelos atores para adaptar o conteúdo a classificação indicativa do canal.

City, estima-se que até o início de 2003 a emissora tinha arrecadado cerca de US\$ 65 milhões apenas com a série.

As ações transmídia desenvolvidas para a trama também foram adotadas pela HBO como fonte alternativa de lucro (AKASS; MCCABE, 2004; SANTO, 2008). De acordo com Akass e McCabe (2004) a seção do site²⁶¹ da emissora dedicada a série²⁶² apresentava uma variedade de produtos auxiliares tais como, por exemplo, sala de bate papo, notícias sobre a trama, fofocas do Upper East Side, horóscopo semanal, tendências de moda e um catálogo com os lugares de Nova York que integravam os episódios da atração.

Figura 34 - Captura de tela da versão de agosto de 2000 do site de *Sex and the City*.



Fonte: Wayback Machine (2021)

²⁶¹ O primeiro site da HBO foi disponibilizado em 1996, segundo Dos Santos (2011) a plataforma seguia os princípios da web 1.0, isto é, oferta de dados, recuperação de informação e possibilidade limitadas de interação. A partir dos anos 2000 o site passa por uma reestruturação e começa a investir na produção de conteúdos direcionados para a experiência e a participação do interagente, pontos característicos da web 2.0.

²⁶² Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20001110123000/http://www.hbo.com/city/>>. Acesso em: 18. jul. 2021.

As autoras pontuam que, de modo geral, ao longo das seis temporadas de *Sex and the City* o universo ficcional foi reforçado e ampliado a partir de dois pontos centrais: a ambientação da trama e a relação das personagens, principalmente, Carrie Bradshaw com a moda. As ações transmídia focadas na cidade de Nova York abrangiam *tour* pelos lugares que serviram de cenário para momentos importantes da história, catálogo de endereços com bares e lojas que as protagonistas frequentavam e assinatura de uma *newsletter* (via e-mail ou SMS) com os eventos culturais de Manhattan.

Figura 35 - Ao participar do *tour* pela cidade os telespectadores compartilhavam suas fotos na comunidade do site da série.

Sex and the City Hotspots Bus Tour

One - Time Only on May 30th! Movie Night Package

Follow in the footsteps of Carrie & Co. as they conquer New York City! Drink where they drink, shop where they shop, and gossip where they gossip.

More than 40 locations on the tour, including:

- Y Have a cupcake at the bakery where Miranda stuffed cupcakes into her mouth
- Y Shop at The Pleasure Chest where Charlotte bought her 'Rabbit'
- Y See Carrie's apartment stoop

Advance purchase required. Tours usually sell out in advance.

Buy your tickets online at **Zerve**

Check availability & buy tickets online: **Sex and the City Hotspots**

Or to purchase by phone, call Zerve at 212.209.3370.

Fonte: Wayback Machine (2021)

Segundo Bruzzi e Gibson (2004) em *Sex and the City* a moda funciona como um elemento narrativo, sendo incorporada ao perfil das personagens, especialmente de Carrie. Porém, ao misturar peças *vintage* e de grife, a protagonista se tornou um ícone *fashion*, tendo influenciado tendências. Conforme destacado pelas autoras, a série virou uma espécie de vitrine de consumo do público, sendo disputada por estilistas e marcas. Além de divulgar semanalmente os detalhes sobre o figurino com fotos interativas, a HBO promoveu leilões dos itens do programa durante duas temporadas (AKASS; MCCABE, 2004). Os artigos (roupas, acessórios e objetos de cena) eram disponibilizados no site do canal após a exibição dos episódios, o valor arrecadado das vendas era destinado a instituições de caridade.

Após o encerramento da trama, em 2004, universo ficcional ainda foi ampliado em dois longas metragens, *Sex and the City* (2008) e *Sex and the City 2* (2010) e no *prequel The Carrie Diaries* (The CW, 2013–2014), que mostra a adolescência de Carrie Bradshaw. Recentemente,

a HBO anunciou a produção de novos episódios da série original (G1, 2021). Intitulada *And Just Like That...* a nova temporada será protagonizada por Sarah Jessica Parker, Cynthia Nixon e Kristin Davis e exibida com exclusividade na plataforma *on demand* HBO Max.

De acordo com Thorburn (2008, p. 62, tradução nossa) “*The Sopranos* marca um verdadeiro divisor de águas na cultura americana. A história é protagonizada por Tony Soprano (James Gandolfini), chefe da máfia e pai de família, que começa a ter ataques de pânico e decide procurar a ajuda de uma profissional, a Dra. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco). Nas sessões o mafioso discute sua intimidade e suas atividades profissionais, e as dificuldades do seu casamento com Carmela Soprano (Edie Falco). Além de ser precursora de aspectos criativos, mercadológicos e narrativos, a série gerou o que Lavery (2006) chama de *Sopranos Studies*, uma onda de estudos no campo da ficção seriada, a partir das mais variadas abordagens teórico-metodológicas, que tinham como objeto o universo ficcional da trama.

A ideia inicial de David Chase era produzir um longa-metragem sobre um mafioso na terapia, porém depois de uma conversa com o seu empresário, Lloyd Braun, optou por adaptar a história para a TV (LAVERY, 2006). Chase, que tinha trabalhado como roteirista e produtor de tramas como *Kolchak: The Night Stalker* (ABC, 1974-1975), *Switch* (CBS, 1975-1978), *The Rockford Files* (NBC, 1974 - 1980), *Northern Exposure* (CBS, 1990 -1995) e *I'll Fly Away* (NC/PBS, 1991 -1993), apresentou o piloto da série para diversas emissoras, mas apenas a Fox mostrou interesse. Entretanto, logo o canal aberto desistiu da ideia por conta da temática que retratava um grupo de mafiosos de New Jersey, com influências de filmes clássicos de gângster. Após uma reunião com Alberch, Chase teve o seu projeto aprovado, o acordo envolveu o financiamento de um episódio, filmado em 1997. Em dezembro do mesmo ano, após meses de espera, a emissora decidiu dar continuidade a série e encomendou uma temporada de 13 episódios.

A trajetória de David Chase na HBO foi marcada por polêmicas, ao longo das seis temporadas o roteirista e produtor criticou as políticas adotadas pelo canal e em diversas ocasiões falou da televisão de modo pejorativo. Martin (2014) ao descrever esta relação com a TV reproduz a seguinte fala de Chase: “Veja, eu não me importo com a televisão. Não me importo em saber onde ela está indo, nem com mais nada a respeito dela. [...] Sou um homem que queria fazer filmes. Ponto final” (MARTIN, 2014, p. 53). Porém, apesar de desprezar a

produção televisiva David Chase foi um dos percussores de uma geração de *showrunners*²⁶³ como Alan Ball (*Six Feet Under*, *True Blood*), Sam Levinson (*Euphoria*) e Misha Green (*Lovecraft Country*). Neste contexto, Chase teve um papel fundamental, mesmo contra a sua vontade, na adoção do *showrunner* como indicador de qualidade e exclusividade para as emissoras, em que a autoria é usada como estratégia de distinção.

Para Thompson (2007) e Thorburn (2008) o ambiente da TV paga foi um fator decisivo para a construção do universo ficcional de *The Sopranos*.

The Sopranos tira o máximo proveito de sua liberdade das restrições da televisão aberta. Os personagens masculinos e femininos falam com a franqueza profana de pessoas reais; o caos e o assassinato são dramatizados com uma franqueza impiedosa e chocante; há nudez considerável²⁶⁴. (THORBURN, 2008, p. 65, tradução nossa).

Além da liberdade criativa, a trama se beneficiou com as diretrizes empregadas pela HBO na época de sua exibição (LAVERY, 2006; SANTO, 2008). O trabalho da equipe técnica era organizado a partir de longos intervalos de produção. Desta forma, os arcos narrativos poderiam ser arquitetados com calma pelos roteiristas, sem as pressões de temporadas compostas por mais de 13 episódios e encadeadas na grade de programação em um curto espaço de tempo. Como pontua Lavery (2006), inicialmente David Chase tinha cerca de nove a dez meses para desenvolver uma temporada da série, posteriormente, entre a quarta e a quinta, este hiato foi ampliado para 15 meses e depois, nas temporadas finais, para 21 meses.

Uma das principais contribuições narrativas de *The Sopranos* está relacionada ao protagonista, Tony Soprano. Como discutimos no capítulo anterior, o personagem marcou a ascensão do anti-herói na ficção seriada televisiva contemporânea (LOTZ, 2014; JOST, 2018). A relação paratextual construída entre o mafioso e o público se configurou desde o piloto, que mostrava a complexa justaposição de ações morais e imorais do personagem.

Tony Soprano é um assassino e chefe da máfia, mas também é um pai de meia-idade com uma esposa descontente e filhos que se comportam como maioria dos adolescentes privilegiados do subúrbio que tem acesso à alta tecnologia, são motorizados e saturados de imagens. A justaposição - às vezes a interseção - desses mundos aparentemente alternativos gera uma complexidade jamais sonhada na maioria dos filmes e séries de televisão. O programa mobiliza uma experiência contínua, norteadada pela ambiguidade moral, à medida que Tony e alguns de seus camaradas criminosos exibem uma série de traços cômicos,

²⁶³ O termo se refere ao profissional que atua como produtor executivo e criativo de uma série, supervisionando a direção, gerenciando o cronograma, planejando o orçamento, definindo o tom da trama, etc. (BENNETT, 2014).

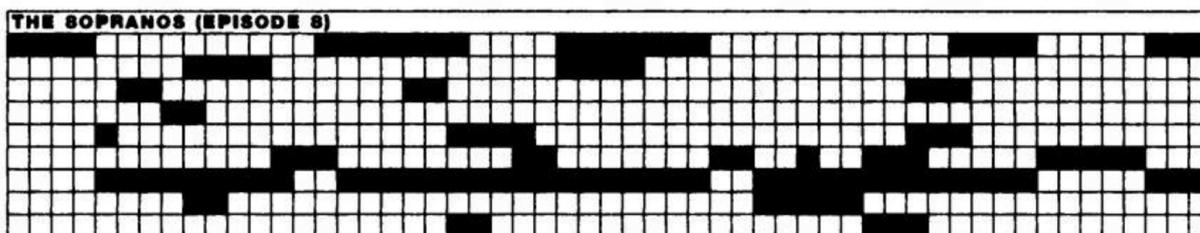
²⁶⁴ *The Sopranos* takes full advantage of its freedom from the constraints of broadcast television. Both male and female characters speak with the profane candor of real people; mayhem and murder are dramatized with pitiless, shocking directness; there is considerable nudity.

sentimentais e profundamente comuns em suas relações com pais idosos, esposas, filhos e amantes, e depois em outros momentos realizam atos repugnantes de deslealdade, brutalidade e assassinato²⁶⁵ (THORBURN, 2008, p. 67, tradução nossa).

À medida em que episódios iam ao ar, os telespectadores passavam a conhecer camadas mais densas da história de Tony como, por exemplo, que a corrupção, a violência e a hipocrisia são elementos incorporados pela sua família há gerações.

Outro ponto relevante no universo ficcional de *The Sopranos* está relacionado à multiplicidade narrativa e à rede social de personagens (JOHNSON, 2012). De acordo com Johnson (2012) o modo como estes elementos eram desenvolvidos na história engendravam novas demandas cognitivas do público. Como detalha o autor “[...] uma única cena de Família Soprano relaciona três linhas diferentes ao mesmo tempo, dispondo um enredo sobre o outro. E cada uma das linhas neste episódio de Família Sopranos baseia-se em acontecimentos de episódios anteriores e continua pelo resto da temporada, e mesmo além” (JOHNSON, 2012, p. 59). Isto é, “[...] quase todas as cenas do programa ligam-se a informações existentes fora da estrutura do episódio em que estão contidas” (JOHNSON, 2012, p. 59).

Figura 36 - Mapa dos arcos narrativos de *The Legend of Tennessee Moltisanti*, o oitavo episódio da primeira temporada de *The Sopranos*.



Fonte: Johnson (2012)

Além das dezenas de arcos narrativos que eram abertos e deixados em suspenso em cada episódio, a trama tinha uma rede social composta por mais de 20 personagens recorrentes. Neste sentido, para compreender os desdobramentos da história, o telespectador tinha que articular as

²⁶⁵ Tony Soprano is a stone killer and mob boss, but he is also a middle-aged father with a discontented spouse and a son and daughter no more deranged than most privileged teenagers in our high-tech, motorized, image-saturated suburbs. The juxtaposition—sometimes the intersection—of these apparently alternate worlds generates complexities undreamt of in most movies or earlier forms of television. The program mobilizes a sustained, ongoing experience of moral ambiguity, as Tony and some of his criminal cronies display a range of comic, sentimental, deeply ordinary traits in their dealings with aging parents, wives, children, and mistresses, and then in other moments perform acts of sickening disloyalty, brutality, and murder.

informações anteriores do episódio, sistematizar a multiplicidade narrativa e acompanhar a tridimensionalidade dos personagens, que se distanciavam de comportamentos pautados pela dualidade.

Porém, a chave de entendimento da complexidade de *The Sopranos* não se restringe apenas às regras do paratexto. Segundo Santo (2008) e Johnson (2012) os processos interpretativos demandados pela trama estabelecem um nítido diálogo com o repertório midiático do telespectador. Neste sentido, ao assistir a série, o público acionaria outras narrativas como, por exemplo, *Dragnet* (NBC, 1961 -1969), *Hill Street Blues* e *NYPD Blue* (ABC, 1993 -2005) para reconhecer e interpretar o modo como David Chase desdobrava o universo ficcional. Como pontua Johnson (2012, p. 60), “O público recebe de braços abertos essa complexidade porque passou por um treinamento de duas décadas de dramaturgia com multiplicidade de linhas”. Em outras palavras, é como se o entendimento da complexidade narrativa dependesse de um processo de alfabetização prévio do telespectador.

O repertório midiático do público também propicia uma experiência mais dinâmica com a história. De acordo com Thorburn (2008) os episódios de *The Sopranos* apresentam diversas referências intertextuais. O uso do recurso da narrativa abrange desde *quotes* de *O Poderoso Chefão* (1972) a justaposições mais densas. Como, por exemplo, a sequência em vemos Tony aos prantos assistindo *Inimigo Público* (1931) no dia do funeral de sua mãe. A correlação entre as narrativas está na abordagem feita por James Cagney sobre o amor adicional entre o gângster e sua mãe. Apesar de não serem fundamentais para a compreensão da trama, ao reconhecer as conexões dos elementos que vão além do paratexto o telespectador amplia as camadas interpretativas da série.

Segundo Mesce (2015) a trama de *The Sopranos* é pautada por diversas lacunas informacionais. Entretanto, o autor ressalta que a forma como Chase deixava os arcos narrativos em aberto frustrava boa parte do público. Um dos principais embates entre os telespectadores e o *showrunner* foi o último episódio da atração. “Tiveram espectadores que claramente esperavam um encerramento apocalíptico. Em vez disso, a cena final do último episódio teve o chefe da máfia Tony Soprano (James Gandolfini) esperando por sua família em uma lanchonete em Jersey”²⁶⁶. A quebra da expectativa do público foi ainda maior com a exibição da última sequência, enquanto a filha estaciona o carro, Tony e sua família se preparam para jantar, o

²⁶⁶ There were viewers who clearly expecting an apocalyptic finale. Instead, the closing scene of the last episode had mob boss Tony Soprano (James Gandolfini) waiting for his family in a Jersey diner.

protagonista olha para a janela e temos um corte seco acompanhado de dez segundos de uma tela preta.

Figura 37 - A cena final de *The Sopranos* é composta por lacunas informacionais



Fonte: HBO Max (2021)

Como descreve Mesce (2015), vários telespectadores chegaram a desligar os seus aparelhos televisivos achando que o sinal da HBO tinha saído do ar, outros acreditam na teoria de que Tony foi executado, por conta da guerra entre as máfias de Nova York e Nova Jersey. Nas entrevistas, quando questionado, Chase sempre abre brechas para que o público complete a lacuna: "Eu não tenho nenhum interesse em explicar, defender, interpretar ou adicionar qualquer coisa acerca do que foi mostrado ali. Quem quiser entender, está tudo lá"²⁶⁷ (SEITZ; SPINWALL, 2019, p. 396, tradução nossa).

Assim como *Sex and de City*, o universo de *The Sopranos* também foi expandido a partir da transmídia (LAVERY, 2006; DOS SANTOS, 2011; SEITZ; SPINWALL, 2019). As ações tinham como objetivo aprofundar alguns arcos narrativos da história e manter o interesse dos telespectadores durante os períodos de hiato entre as temporadas. Os desdobramentos ganharam estratégias mais concretas a partir de 2001, quando a HBO alterou a interface do seu site. Os conteúdos transmídia da trama abrangiam bate papo ao vivo (*live chat*) o elenco logo depois da

²⁶⁷ I have no interest in explaining, defending, interpreting or adding anything to what has been specified there. Whoever wants to understand, it's all there.

exibição dos episódios da terceira temporada, o diário virtual Meadow (Jamie-Lynn Sigler) da filha de Tony Soprano, o blog fictício de Jeffrey Wernick²⁶⁸ (Timothy Nolen). A página do personagem apresentava conteúdos como, por exemplo, dados das investigações (fotos, vídeos, transcrições de conversas, recortes de jornal e etc.).

Figura 38 - Site fictício do personagem Jeffrey Wernick.



Fonte: Wayback Machine (2021)

Durante a exibição da última temporada de *The Sopranos* foi lançado o jogo *The Sopranos: Road to Respect*²⁶⁹. A trama do game se passava entre quinta e sexta temporadas e seguia a jogabilidade da franquia *Grand Theft Auto* (GTA). De acordo com Seitz e Spinwall (2019) a série de Chase serviu de laboratório para diversas ações transmídia que hoje são recorrentes na HBO. Depois de 14 anos do *series finale*, o universo da trama irá ganhar novos desdobramentos. Com estreia prevista para 1 de outubro, o longa metragem *The Many Saints of Newark* irá mostrar a adolescência de Tony Soprano (G1, 2021). O prelúdio do programa televisivo tem o roteiro assinado por David Chase e Lawrence Konner, e será exibido nos cinemas e disponibilizado na plataforma *on demand* HBO Max.

Assim como *The Sopranos*, *Six Feet Under* (HBO, 2001 – 2005) também tinha como ponto central o núcleo familiar. A trama estreou no horário nobre da HBO um ano após o

²⁶⁸ Na trama ele era um escritor que investigava as famílias ligadas à máfia.

²⁶⁹ Disponível em: <

<https://web.archive.org/web/20061118010243/http://www.hbo.com/sopranos/roadtorespect/> >. Acesso em: 24 jul. 2021.

lançamento de *The Sopranos*. Na época, a emissora passava por uma reformulação da sua grade de programação com a implantação da faixa *Sunday Line Up* (SANTO, 2008). A estratégia, que norteia as grandes produções do canal até hoje, fez com que a HBO passasse também a competir com a audiência da TV aberta. De acordo com Santo (2008), a noite de domingo foi escolhida como o horário nobre da emissora a partir de dois critérios. O primeiro está relacionado ao tipo de conteúdo que era oferecido pelas concorrentes, ou seja, poucos canais exibiam séries destinadas ao público adulto no fim de semana. Já o segundo focava no perfil destes telespectadores, a HBO acreditava que o *Sunday Line Up* abrangeria assinantes com maior propensão de consumir tramas complexas e em sequência, já que a faixa de horário contemplava três atrações.

Apesar dos processos que envolvem a pré-produção de *Six Feet Under* serem permeados por diversas versões e questões jurídicas (AKASS; MCCABE, 2005; LOTZ, 2014;). Akass e McCabe (2005) afirmam que Alan Ball começou a ser sondado pela HBO após vencer o Oscar de melhor roteiro original, em 1999, por *Beleza Americana*. Depois de longas reuniões com Carolyn Strauss, na época vice-presidente sênior de programação original, Ball aceitou desenvolver um piloto de uma série para a emissora. Com a aprovação do projeto, a HBO bancou a produção de 13 episódios. As ações de divulgação da trama enfatizavam o posto de Alan Ball como *showrunner*, reforçando o selo de distinção do canal.

Composta por cinco temporadas, *Six Feet Under* tem como arco central os membros de uma família que gerenciam uma funerária e foi inspirada em experiências pessoais de Alan Ball. O acidente de carro que matou a sua irmã mais velha, Mary Ann, e a morte do seu pai, em decorrência de um câncer de pulmão, seis anos depois. Segundo Akass e McCabe (2005, p. 37, tradução nossa), “Ambos os lutos tiveram um impacto nos arcos narrativos da história em termos de enredo e personagem”²⁷⁰.

A hibridização de gêneros e a profundidade introspectiva da série são antecipadas logo no episódio piloto (AKASS; MCCABE, 2005; MESCE, 2015). Em *Pilot* o telespectador testemunha, nas sequências iniciais, o trágico acidente de Nathaniel Fisher (Richard Jenkins), que morre após ter seu carro atingido a caminho do aeroporto. Neste sentido, o piloto apresenta ao público o ponto norteador do universo ficcional *Six Feet Under*, a discussão sobre a fragilidade da vida e a finalidade da morte (AKASS; MCCABE, 2005; TURNOCK, 2005)

Mesmo sendo uma história que trata de temas densos e comoventes, os episódios transitavam por distintos gêneros. Como ressalta Mesce (2015, p. 204) “Havia momentos em

²⁷⁰ Both bereavements had an impact on the story lines in terms of plot and character.

que [o programa] era sombriamente cômico, outros em que era fortemente dramático e às vezes assustadoramente novelesco, e ainda outros em que era filosófico e existencial”²⁷¹. Ao mostrar a morte do patriarca logo no episódio piloto e os efeitos colaterais dessa perda em toda a família, a trama possibilitava a ampliação das discussões sociais e culturais, se distanciando de concepções dualistas e estimulando os telespectadores a continuarem refletindo sobre a história após a sua exibição na TV (AKASS; MCCABE, 2008; SEPINWALL, 2013). Segundo Akass e McCabe (2008), a medida em que a trama vai ao ar e o público conhece as nuances do paratexto, tornando os Fisher um símbolo da sociedade em que vivem, o Ocidente pós-patriarcal²⁷², na qual todas as regras devem ser refeitas. “Os personagens de *Six Feet Under* são de fato tirados das eras pós-Vietnã, pós-feminista, pós-direito civis, pós-Watergate de convulsão social, nas quais a autoridade patriarcal se tornou suspeita [...]”²⁷³. A ampliação das discussões propostas na trama pode ser observada também no modo como as categorias binárias de gênero são, dentro das limitações do paratexto, questionadas (AKASS; MCCABE, 2008).

Segundo Akass e McCabe (2008) e Seitz e Spinwall (2019) a composição imagética e a movimentação de câmera em *Six Feet Under* têm a função não só de reforçar visualmente o desdobramento dos arcos narrativos, mas de transmitir informações adicionais sobre os personagens. Os autores pontuam que muitas vezes o modo como os personagens se comportam em cena contradizia as setas chamativas indicadas pela fotografia. As alterações na temporalidade da série também estimulavam a leitura atenta do público como, por exemplo, no *series finale*, intitulado *Everyone's Waiting*, em que a mudança cronológica da cena de Claire Fisher (Lauren Ambrose) não é didaticamente indicada ao telespectador, isto é, não sabemos se as mortes dos personagens são um *flash forward* ou uma sequência fantasiosa.

Um ponto relevante em *Six Feet Under* é o modo como a trama foi repercutida, de uma maneira pouco usual para época, nos fóruns e blogs gerenciados por fãs (BURY, 2005). De acordo com Bury (2005) a medida em que os episódios eram exibidos pela HBO alguns telespectadores interagentes passavam por uma espécie de alfabetização cultural²⁷⁴. Este processo de formação, segundo o autor, podia ser observado nos fóruns de discussão. Porém, Bury (2005) ressalta que o conteúdo produzido pelos fãs expunha tanto uma visão elitista sobre

²⁷¹ There were times it was darkly comic, others when it was heavily dramatic and sometimes wincingly soap operatic, and yet other times when it was dauntingly philosophical and existential.

²⁷² Livre tradução para *the post-patriarchal West* (AKASS; MCCABE, 2008, p.76)

²⁷³ *Six Feet Under's* characters are indeed drawn from the post-Vietnam, postfeminist, post-civil rights, post-Watergate eras of social upheaval, in which patriarchal authority became suspect [...].

²⁷⁴ Livre tradução para *cultural literacy*.

a TV, como se os assinantes dos canais pagos fossem ‘mais cultos’ dos que aqueles que assistem os programas da TV aberta, quanto o desenvolvimento de critérios coletivos para avaliar e repercutir o episódio da semana, destacando a capacidade do *fandom* de sistematizar, qualificar e racionalizar o paratexto criado por Alan Ball.

Exibido entre 2002 e 2008, *The Wire* rompeu com a linguagem e a estrutura das séries policiais da época (ROSE, 2008; SPINWALL, 2013; ARAÚJO, 2019). A trama foi ao ar na faixa do *Sunday Line Up* após um ano de revisões no roteiro e na estrutura do programa. Segundo Rose (2008), um dos principais argumentos usados pelo *showrunner* David Simon para convencer os executivos do canal foi que *The Wire* daria a HBO a oportunidade de subverter um dos gêneros mais populares da TV estadunidense. Simon vinha de uma extensa carreira como jornalista, além de trabalhar em grandes redações, ele ainda chegou a publicar dois livros-reportagem *Homicide: A Year on the Killing Streets*, em 1991, e *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, em 1997, ambos, posteriormente, adaptados²⁷⁵ para a televisão. De acordo com Araújo e Jacob (2020, p. 138-139) a criação e algumas escolhas narrativas de *The Wire* teriam sido impulsionadas pela “conduta jornalística” do roteirista.

A trama é ambientada em Baltimore, nos Estados Unidos, e aborda o narcotráfico a partir da perspectiva dos agentes das unidades de forças tarefas e dos líderes e traficantes das facções criminosas da cidade. Ao explorar diversas perspectivas, a série quebrava estereótipos e se distanciava de finais conclusivos norteados por setas chamativas (ROSE, 2008; SPINWALL, 2013; ARAÚJO, 2019). Como pontua Rose (2008, p. 82, tradução nossa),

O policial invencível, capaz de impedir, às vezes sozinho, as erupções contínuas de violência e atividades ilegais das entranhas da cidade já não existe mais. Também são extintas as soluções rápidas e as explicações fáceis de triunfo da justiça apresentadas no final de cada episódio para apaziguar os espectadores com a garantia de que seu mundo não estava fora de controle.²⁷⁶

A estrutura narrativa de *The Wire* também propiciava o desenvolvimento de múltiplas camadas interpretativas (ROSE, 2008). Cada episódio apresentava cerca de 13 arcos narrativos simultâneos que, muitas vezes, eram deixados em aberto e retomados em temporadas posteriores, e uma ampla rede social de personagens tridimensionais. Neste contexto, a

²⁷⁵ *Homicide* (NBC, 1993-1999) e *The Corner* (HBO, 2000).

²⁷⁶ Gone would be the stalwart cop, able to thwart, sometimes single-handedly, the continuous eruptions of violence and illegal activity from the bowels of the city. Banished also would be the one-hour solutions and easy, triumph-of-justice explanations carted out at the end of each episode to mollify viewers with the reassurance that their world was not spinning wildly out of control.

complexidade da série demandava um esforço cognitivo constante do público para acompanhar as reviravoltas do universo ficcional. Em outras palavras, os telespectadores “[...] precisavam ficar muito atentos para se manter atualizados e fazer conexões temáticas que raramente ficavam em destaque ou em primeiro plano.”²⁷⁷ (ROSE, 2008, p. 83, tradução nossa).

Outro ponto de inovação de *The Wire* está relacionado à rede social de personagens. O recurso não se limitava apenas aos sujeitos ligados às unidades de força tarefa e às facções criminosas, mas abrangia todos os envolvidos no enredo de inquérito (SPINWALL, 2013; ARAÚJO, 2019), tais como a alta cúpula da polícia, os promotores, os informantes, os detentos, os traficantes e etc. O modo como os arcos narrativos da trama eram retomados também complexificava essa ampla rede social. Como ressaltam Araújo e Jacob (2020, p. 140), as “[...] instâncias de recapitulação diegética da obra são aproveitadas para apresentar os eventos recapitulados sob a perspectiva de personagens distintas, com frequência pertencentes a núcleos e posições actanciais diversas”. Neste sentido, ao longo da temporada, são exploradas múltiplas perspectivas do mesmo inquérito, isto é, vemos várias pistas sendo investigadas simultaneamente pelos detetives.

Criada por Alan Ball *True Blood* é baseada na série de livros *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013), de Charlaine Harris. Na trama os vampiros se tornam cidadãos comuns após cientistas japoneses inventarem um sangue sintético, fazendo com que os humanos deixassem de ser sua principal presa. A atração é protagonizada por Sookie (Anna Paquin), uma garçonete que tem o poder de ouvir os pensamentos das pessoas, e Bill Compton (Stephen Moyer), um vampiro de 173 anos de idade que se muda para Bon Temps, numa pequena cidade de Lousiana, nos Estados Unidos.

Apesar de ir ao ar na HBO em setembro de 2008 o universo ficcional de *True Blood* começou a ser explorado pelos telespectadores meses antes de sua estreia na TV (IRWIN *et al.*, 2010; LESSA, 2020). Com o objetivo de apresentar a trama ao público a emissora lançou a ação transmídia *BloodCopy*, que misturava ficção e realidade a partir da discussão da produção de um sangue sintético.

Segundo Lessa (2020) a ação transmídia funcionava com um prelúdio da série e se organizava a partir de duas linhas centrais: os detalhes sobre a invenção do sangue sintético, arco que desencadeia a possibilidade dos vampiros conviverem em sociedade; e a luta por direitos igualitários entre os seres humanos e os vampiros, abrangendo diferentes instituições e

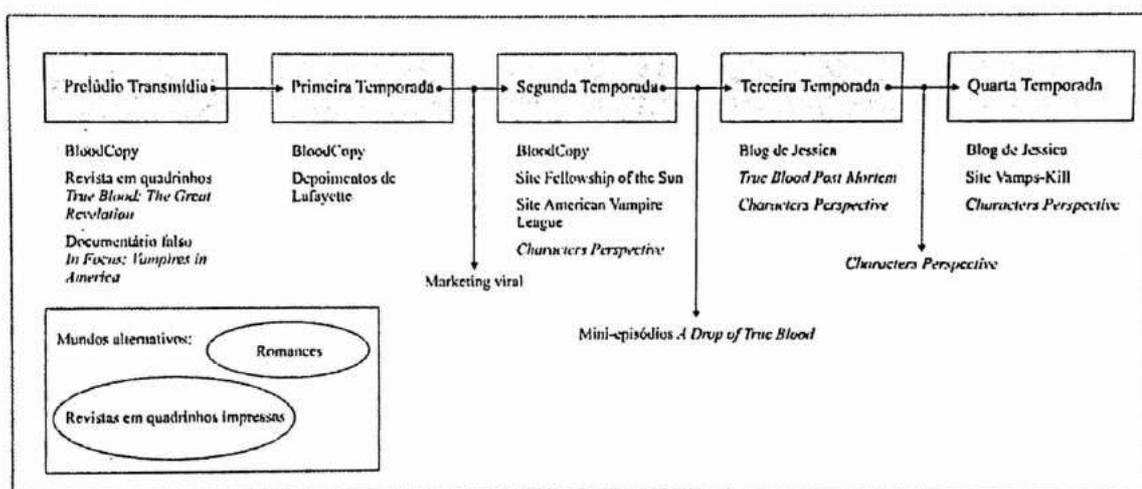
²⁷⁷ [...] viewers needed to work hard to keep up and make thematic connections that were rarely italicized or foregrounded.

atores da sociedade civil. O *BloodCopy* era ancorado pelo blogueiro fictício Andrew, que investigava a existência dos vampiros, desde a antiguidade, e as motivações por trás da invenção do sangue sintético. Lessa (2020, p.97) afirma que além do site oficial (www.bloodcopy.com) a ação foi desdobrada em

[...] um blog, duas páginas no Facebook, um perfil no Twitter, uma página no MySpace, um canal no YouTube, dois grupos de discussão no Facebook, um perfil no site de rede social Last.FM e uma variedade de sites ficcionais, como uma rede social de relacionamentos (LoveBitten.net) e o site comercial da bebida de sangue sintético (TruBeverage.com).

Conforme pontuam Irwin *et al* (2010); Hardy (2011) e Lessa (2019) ao longo das temporadas de *True Blood* a HBO produziu ações transmídia de maneira até então inédita no âmbito televisivo. Os arcos narrativos das temporadas eram antecipados, aprofundados e ampliados em vídeos no YouTube, websódios, sites de organizações fictícias da história, blogs, perfis nas redes sociais, HQs e etc. Como, por exemplo, *A Drop of True Blood*, um conjunto de seis *minisodes* online que repercutiam os acontecimentos entre o final da segunda temporada e o início da terceira, eram vídeos caseiros postados por Lafayette (Nelsan Ellis) no YouTube, em que o personagem contava fofocas sobre os moradores de Bon Temps, e os anúncios do sangue sintético em jornais e revistas que apresentavam mensagens ocultas para serem decodificadas pelo público. Ao ampliar o universo ficcional da trama em distintas linguagens e plataformas, a emissora engendrava a leitura polissêmica dos telespectadores interagentes, que tinham que correlacionar as ações com a nave mãe.

Figura 39 - Mapa das ações transmídia que foram desenvolvidas pela HBO durante a exibição de *True Blood*.



Fonte: Lessa (2020)

Como analisamos no segundo capítulo, *True Blood* foi pioneira ao estimular a conversação em rede de maneira síncrona à exibição dos episódios, especialmente no Twitter. Neste contexto, foram criadas ações de engajamento específicas para o *microblogging* propiciando a formação de teias colaborativas e a ressignificação do universo ficcional. A série também inovou ao fechar uma parceria com o extinto aplicativo de segunda tela *Get Glue*, que desbloqueava *badges* (físicas e virtuais) a partir com *check in* televisivo, estimulando o *appointment television*.

Os pontos discutidos a partir de *Oz*, *Sex in the City*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* e *True Blood* ressaltam questões importantes na materialização do selo de distinção da HBO. Como observamos, seja através dos temas abordados, das estruturas narrativas híbridas e dos arcos entrelaçados, dos personagens tridimensionais, e das estratégias transmídia, que propiciam uma leitura polissêmica da história, os universos ficcionais da emissora demandam o esforço cognitivo dos telespectadores interagentes. Neste sentido, compreendemos que o selo de distinção do canal vai além das séries aprofundadas neste capítulo.

Em outras palavras, aspectos que foram proconizados por *Oz*, *Sex in the City*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* e *True Blood* se tornaram recorrentes em diversas atrações da HBO. A liberdade criativa sistematizada no papel dos *showrunners* e a recorrência de temas provocativos integram, por exemplo, os universos de *The Leftovers* (HBO, 2014-2017) e *Euphoria* (HBO, 2019-atual), a multiplicidade de arcos e hibridização de gêneros norteia as temporadas de *Westworld* (HBO, 2016, atual) e *Watchmen* (HBO, 2019). Já o protagonismo de personagens que se distanciam do maniqueísmo pauta o desenvolvimento de *Boardwalk Empire* (HBO, 2010 -2011) e *Succession* (HBO, 2018-atual) e a elaboração de ações transmídia que engajam o público em distintas palaformas são fundamentais para a manutenção do metatexto de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) e *Lovecraft Country* (HBO, 2020). Em suma, a narrativa complexa é uma questão nativa e recorrente na ficção seriada da HBO.

No próximo capítulo iremos aprofundar o contexto de criação e as regras do universo ficcional de *Euphoria*, que dá continuidade aos aspectos narrativos, estéticos e estilísticos de outros programas do canal estadunidense, reforçando pontos como a autoria, os personagens anti-heróis, a intertextualidade, a quebra de estereótipos, entre outros.

5. EUPHORIA

Criada por Sam Levinson, a série do canal pago estadunidense HBO *Euphoria* é protagonizada por Rue (Zendaya), uma adolescente viciada em drogas desde a morte do pai, cuja história explora os conflitos e os traumas de um grupo de estudantes do ensino médio e mostra como cada um deles lida com seus problemas e inseguranças (HBO BRASIL, 2022). Assim como em outras tramas complexas, o mapa social dos personagens é amplo e pautado por diversas nuances que são alteradas à medida em que os episódios vão ao ar. De acordo com Marghitu (2021) os desdobramentos narrativos do programa estão intrinsicamente relacionados ao perfil e à trajetória dos personagens que frequentam a *East Highland High School*.

Nesse contexto, de modo geral, o universo ficcional de *Euphoria* se organiza a partir de dois núcleos centrais: o escolar e o familiar. O escolar, ambientado em *East Highland High School*, abarca a maioria dos personagens regulares, são eles: Rue Bennett, Lexi Howard (Maude Apatow), Maddy Perez (Alexa Demie), Nate Jacobs (Jacob Elordi), Kat Hernandez (Barbie Ferreira), Elliot²⁷⁸ (Dominic Fike), Jules Vaughn (Hunter Schafer), Cassie Howard (Sydney Sweeney) e Ethan Daley (Austin Abrams). Já o núcleo familiar está relacionado com a família de alguns personagens recorrentes e se organiza da seguinte forma: a família de Rue é composta por Robert Bennett (Bruce Wexler), Leslie Bennett (Nika King) e Gia Bennett (Storm Reid); a de Nate é formada por Cal Jacobs (Eric Dane), Marsha Jacobs (Paula Marshall) e Aaron Jacobs (Zak Steiner), e, por fim, a de Cassie e Lexi é constituída apenas por Suze Howard (Alanna Ubach).

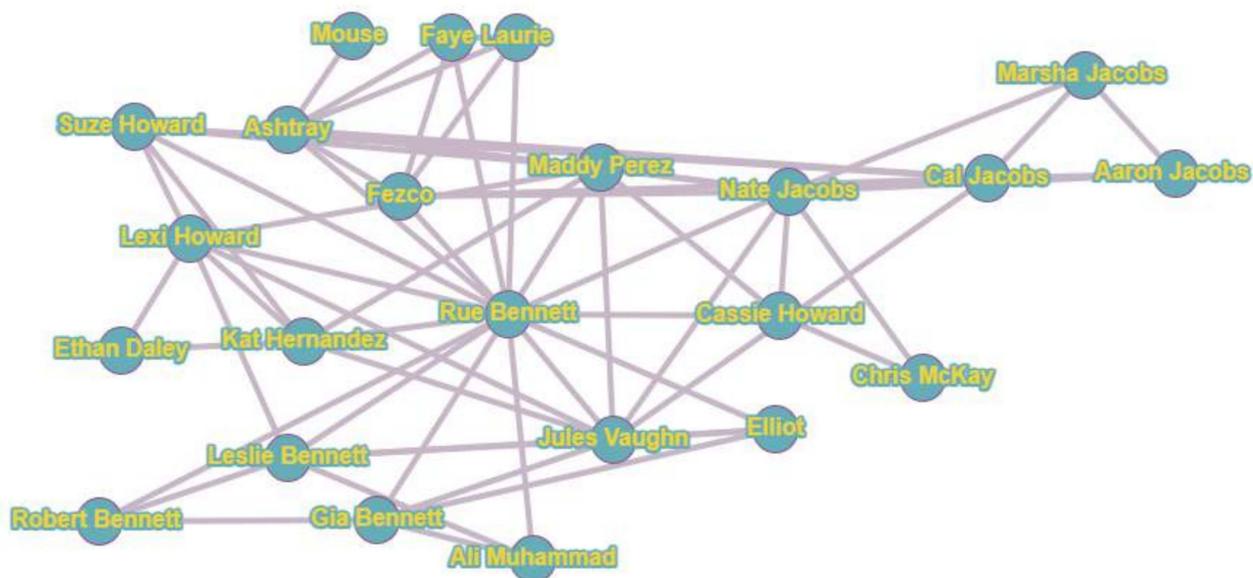
Além destes dois núcleos, em que é desenvolvida a maior parte dos *plots* e *subplots*, o universo ficcional da série ainda é composto pelo núcleo de Fezco (Angus Cloud), Ashtray (Javon ‘Wanna’ Walton), Mouse (Meeko), Laurie²⁷⁹ (Martha Kelly) e Faye²⁸⁰ (Chloe Cherry), que perpassa os arcos narrativos relacionados ao tráfico e ao consumo de drogas; e de Chris McKay (Algee Smith), namorado de Cassie, que integra as discussões sobre as reflexões sobre a masculinidade tóxica e o relacionamento abusivo no ambiente universitário, e do de Ali Muhammad (Colman Domingo), padrinho de Rue no Narcóticos Anônimos, que explora questões como a recuperação da dependência química, a *overdose*, o suicídio, etc.

²⁷⁸ Se restringe a segunda temporada.

²⁷⁹ Se restringe a segunda temporada.

²⁸⁰ Se restringe a segunda temporada.

Grapho 1²⁸¹ - No mapa de rede social dos personagens de *Euphoria* os vértices representam os personagens regulares e recorrentes e as arestas entre eles se referem ao compartilhamento de arcos narrativos



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A trama é composta atualmente por 18 episódios, sendo oito da primeira temporada, exibida entre 16 de junho de 2019 e 4 de agosto de 2019, 2 dos especiais que foram ao ar durante a pandemia da Covid-19, e 8 da segunda temporada, exibida de 9 de janeiro de 2022 a 27 de fevereiro de 2022. Os episódios especiais *Trouble don't last always – Part 1: Rue* e *Fuck anyone who's not a sea blob – Part 2: Jules* são focados em Rue e Jules (Hunter Schafer) e apresentam o ponto de vista das personagens sobre alguns eventos da primeira temporada. Com o atraso das gravações da segunda temporada em decorrência da pandemia de Covid-10, a HBO optou por produzir dois episódios especiais. Seguindo os protocolos sanitários, as gravações foram adaptadas para que uma equipe reduzida de profissionais pudesse executar suas funções, viabilizando a trama. Posteriormente, foram gravados os episódios da segunda temporada, conforme o cronograma que tinha sido apresentado antes da pandemia. Em 2022, *Euphoria* foi renovada para a terceira temporada, e os episódios inéditos irão ao ar em 2024.

²⁸¹ O *grapho* foi gerado a partir do *software* NodeXL, para isso organizamos o nome dos 15 personagens regulares e dos oito personagens recorrentes da série em uma planilha *csv* e atribuímos o valor 1 para cada aresta, representando o compartilhamento de arcos narrativos. Caso o personagem compartilhe algum arco narrativo com outro personagem o valor atribuído a aresta é 1, caso o personagem não compartilhe o valor atribuído a aresta é 0.

Tabela 1 - Sistematização das temporadas e episódios de *Euphoria*

Temporada	Número de Episódios	Início de temporada	Final da temporada
1	8	16 de junho de 2019	4 de agosto de 2019
Especial	2	6 de dezembro de 2020	24 de janeiro de 2021
2	8	9 de janeiro de 2022	27 de fevereiro de 2022

Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Euphoria recebeu 87 indicações abrangendo premiações como o *GLAAD Media Awards*, o *Screen Actors Guild Awards*, o *Black Reel Awards for Television*, o *Emmy* e o *Globo de Ouro*, e venceu 28 categorias. Em 2020 e 2022 Zendaya venceu o *Emmy* de melhor atriz em série dramática e em 2023 o *Globo de Ouro* na mesma categoria. Nos quesitos técnicos do *Emmy*, *Euphoria* ganhou em 2020 e 2022 o prêmio de melhor maquiagem contemporânea (sem próteses), em 2020 de melhor música e letra originais, em 2022 de melhor cinematografia para uma série (*one hour*) e de melhor edição de série dramática (*single-camera*). Por fim, em 2022, Colman Domingo levou o *Emmy* de melhor ator convidado de série de drama.

Apesar de ter estreado em 2019, o processo de pré-produção de *Euphoria* (HBO, 2019 – atual) começou dois anos antes. De acordo com Kaufman *et al.* (2020) e Marghitu (2021) em 2017 a vice-presidente executiva de programação da HBO, Francesca Orsi, convidou Sam Levinson para adaptar a minissérie²⁸² israelense homônima. A versão original da trama do canal estadunidense, criada pelos roteiristas Ron Leshem, Daphna Levin e Tmira Yardeni, foi exibida entre 2012 e 2013 pela emissora Hot3 e tinha como ponto central os dramas, os medos e as inseguranças da geração X²⁸³. A história, ambientada nos anos 1990, era protagonizada por um grupo de estudantes do ensino médio e narrada a partir da perspectiva de Hofit (Roni Dalumi), uma jovem que foi assassinada. Hofit conta, um ano após a tragédia, os desdobramentos da vida de cada um dos amigos que estavam no clube quando ela foi morta. Norteados por sequências gráficas de violência, de sexo e de consumo de drogas os dez episódios da minissérie exploravam recursos estilísticos e narrativos que reforçavam a proposta da atração em discutir, entre outras questões, as nuances da relação familiar dos adolescentes como, por exemplo, a presença praticamente inexistente de atores e atrizes mais velhos. Segundo Pereira (2022, On-

²⁸² Disponível em: <https://youtu.be/hE_kOtZeI00>. Acesso em: 3 jan. 2023.

²⁸³ Abrange a geração nascida entre 1965 e 1981 (PETERSEN, 2020).

line) com o “[...] objetivo de abordar o abandono por parte dos pais, a minissérie nunca mostrava os rostos deles”.

Mesmo com o sucesso da versão israelense, a HBO optou por adaptar livremente a trama explorando outros aspectos estilísticos e narrativos, como iremos detalhar a seguir. Levinson afirma que o ponto de partida para o desenvolvimento de *Euphoria* foi a sua própria vivência.

Estava numa reunião com a diretora de dramas da HBO e perguntei o que ela mais gostava na série israelense. Ela disse que era o fato de se tratar de um retrato cru e honesto das drogas e da adolescência. Comecei a lhe falar sobre a minha própria história ligada às drogas, que fui um viciado durante muitos anos e que estava limpo há outros tantos. E ela me disse para escrever sobre isso (VIDAL, 2022, On-line).

O primeiro esboço do roteiro de *Euphoria* reunia trechos de um projeto iniciado por Sam Levinson em 2006 e trazia, além de sua experiência com a dependência química, discussões sobre a ansiedade e a depressão na adolescência (A24, 2020).

Em março de 2018, durante a Innovative TV Conference (INTV), em Jerusalém, o presidente de programação da HBO, Casey Bloys, anunciou oficialmente a produção do episódio piloto de *Euphoria*, que seria feito em colaboração com a A24 Television²⁸⁴. De acordo com Marghita (2021) a série representa um marco na história do canal pago estadunidense por ser a primeira trama original da HBO que tem como ponto central a adolescência. Apesar de atrações como, por exemplo, *Girls*, *High Maintenance* (2016), *Insecure* (2016-2021) e *I May Destroy You* (2021) abordarem, mesmo que indiretamente, algumas questões relacionadas à juventude, os programas são voltados para as discussões sobre a faixa denominada como jovem adulto²⁸⁵. Nesse sentido, conforme pontua Marghita (2021), a produção de *Euphoria* foi em parte motivada por um interesse comercial da emissora de preencher esta lacuna em sua programação. A autora também ressalta que até então as séries mais populares que retratavam a adolescência de maneira mais realista, tais como *Skins* (E4, 2007-2013) e *Skam* (NRK, 2013-2017), eram voltadas para o público entre 16 e 18 anos. Entretanto, apesar de *Euphoria* ter como ponto norteador a adolescência, o programa não é destinado para este público, mas para os telespectadores acima de 18 anos. Durante a exibição dos episódios diversos grupos

²⁸⁴ A produtora é um braço da A24, o estúdio já esteve à frente de longas como *Sob a Pele* (2013), *Moonlight: Sob a luz do luar* (2016), *Projeto Flórida* (2017), *Midsommar – o mal não espera a noite* (2019), *Minari: em busca da felicidade* (2020), *Tudo em todo lugar ao mesmo tempo* (2022) e *Aftersun* (2022). A A24 é reconhecida por estar, nos últimos anos, nas principais premiações do cinema e por estimular a liberdade crítica dos profissionais a frente dos projetos.

²⁸⁵ Abrange o início dos vinte anos e se estende até os trinta anos de idade.

conversadores, como o *Parents Television and Media Council*, protestaram contra o programa, enviando abaixo-assinados para que a HBO cancelasse a atração (DEGGANS, 2022).

A partir deste contexto, este capítulo tem como objetivo apresentar um panorama dos pontos centrais da série. Abrangendo as regras do universo ficcional, os temas abordados na trama, o modo como os personagens são explorados e as ações transmídia desenvolvidas pela HBO durante a primeira temporada e os episódios especiais.

5.1 AS REGRAS DO UNIVERSO FICCIONAL DE *EUPHORIA*

Conforme discutimos anteriormente, no âmbito das produções da HBO a autoria é usada como estratégia de distinção das tramas, reforçando o indicador de qualidade e de exclusividade dos profissionais envolvidos no desenvolvimento das atrações. Em *Euphoria*, a influência de Levinson na criação do universo ficcional não se restringe ao seu papel de *showrunner*. É possível observar a perspectiva e a história de vida do autor em diversos pontos da série, abrangendo desde as ações transmídia divulgadas pela emissora até as repercussões de fãs e de telespectadores interagentes nas redes sociais. Tracy (2022) e Booth (2022) afirmam que Levinson é constantemente associado à produção de sentido do público em torno dos desdobramentos narrativos de *Euphoria*, seja para criticar o modo como os temas são abordados e/ou para justificar a atitude de alguns personagens.

Embora alguns programas de televisão de prestígio tenham tornado seus *showrunners* celebridades, é incomum que um roteirista e diretor fora da tela apareça com tanto destaque no discurso do público. E o teor é indiscutivelmente diferente das últimas temporadas de um sucesso anterior da HBO, *Game of Thrones*²⁸⁶ (TRACY, 2022, On-line, tradução nossa).

De acordo com a *Variety* (2019), o piloto de *Euphoria* foi assistido simultaneamente por 577 mil telespectadores e após a exibição, na mesma noite, a trama atingiu a marca de um milhão com a audiência da reprise e as visualizações na plataforma de *streaming* HBO Max. O episódio vai ao encontro das discussões propostas por Mittell (2015) no contexto da complexidade narrativa. Isto é, além de apresentar os elementos que caracterizam um piloto também é possível identificar a introdução de uma espécie de manual de instruções do universo ficcional. Deste modo, ao longo dos episódios os telespectadores terão não só que

²⁸⁶ While some prestige television shows have made their showrunners celebrities of a kind, for an offscreen writer-director to feature so prominently in viewer discourse is unusual. And the tenor is arguably different than during the later seasons of an earlier HBO hit, *Game of Thrones*.

lembrar e correlacionar estas regras da trama, mas aplicá-las em diferentes situações e subvertê-las, fazendo com que tudo o que foi desdobrado até o momento seja reconsiderado. Os dez minutos iniciais do piloto de *Euphoria* sistematizam vários aspectos recorrentes na série, abrangendo elementos estilísticos e narrativos.

O primeiro contato que temos com Rue é através de sua voz, a narração em *voice over* da personagem está presente em todos os episódios da primeira temporada. Porém, na sequência inicial Rue afirma que não é uma narradora confiável, que a dependência química afetou a sua percepção da realidade e as suas lembranças do passado, principalmente dos 8 aos 12 anos, que apresentam uma série de lacunas em decorrência dos remédios que foram prescritos para os seus distúrbios neuronais²⁸⁷. A confissão da personagem reverbera nas emblemáticas sequências fantasiosas da trama, que se estendem por toda a atração trazendo dubiedade para a perspectiva que Rue tem de si mesmo, da realidade e dos outros personagens. Neste sentido, como a história é contada, em sua maioria, a partir do seu ponto de vista e, este não é confiável, o telespectador compreende que uma das regras do universo ficcional é de questionar os fatos da série.

Exibido em dezembro de 2020, o episódio especial *Trouble don't last always* mostra uma cena em que Rue afirma para Ali (Colman Domingo) que durante o namoro, ela e Jules (Hunter Schafer) não fizeram uma tatuagem juntas. A confissão da protagonista desmente um *plot* do quinto episódio da primeira temporada, intitulado *Bonnie and Clyde*, confirmando as informações do piloto sobre o ponto de vista ambíguo da personagem. Dessa forma, o telespectador pode relacionar a declaração de Rue com o episódio de abertura, problematizar como essa questão irá influenciar em outros pontos da trama ou se surpreender com a revelação, pois não compreendeu as regras do universo ficcional que formam delimitadas no início da temporada.

²⁸⁷ O termo é adotado por Han (2022).

Figura 40 - Os *tweets* destacam três desdobramentos da informação do episódio piloto



Fonte: Twitter (2023)

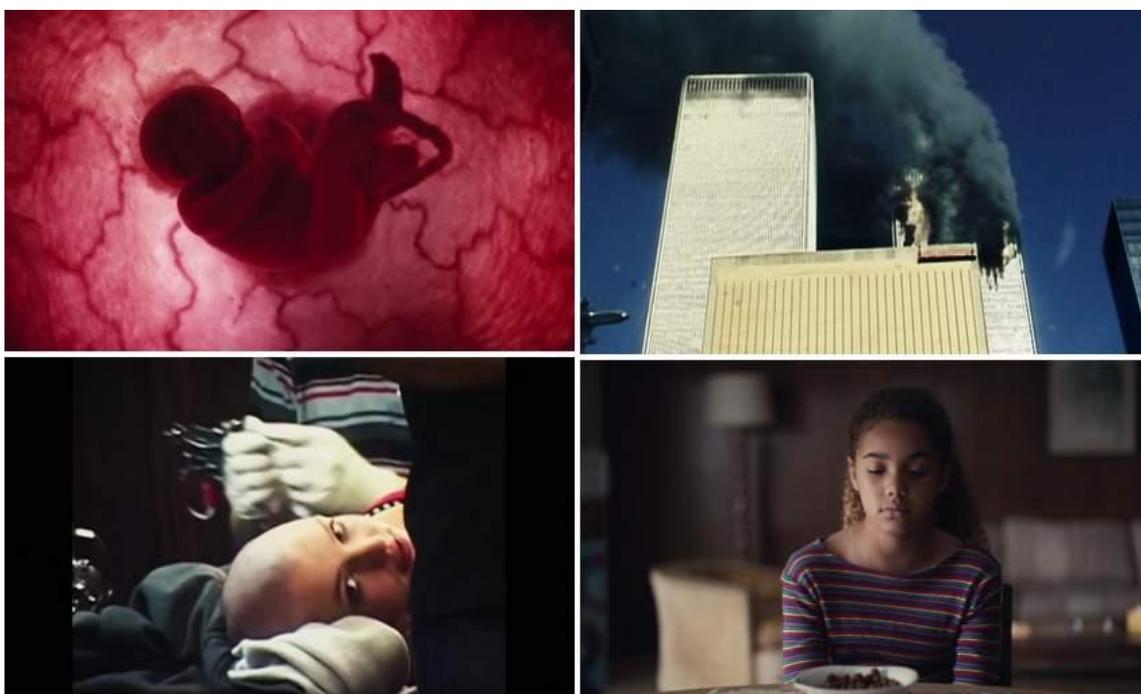
Além de indicar que a narração de Rue será um guia impreciso para os acontecimentos de *Euphoria*, os dez minutos iniciais de *Pilot* introduzem outras regras do universo ficcional. Norteadas por cortes secos e pela mudança repentina de imagens e sons a montagem da série apresenta aos telespectadores qual será o clima, o ritmo e os conflitos centrais da história. A sequência de abertura, que abrange diversos momentos separados no tempo e no espaço, reforça não só a inquietação mental da protagonista, mas o modo como o descolamento temporal será explorado no programa.

De acordo com Mittell (2015), as narrativas complexas entrelaçam em um mesmo episódio distintas temporalidades. No caso do piloto de *Euphoria*, os primeiros dez minutos se desdobram a partir de alguns eventos do passado e do presente da personagem como, por exemplo, o nascimento, a infância e a chegada da adolescência. O salto temporal introduz ao

telespectador não só o contexto inicial da primeira *overdose* da protagonista, mas elementos recorrentes do universo ficcional, como a ausência de setas chamativas na mudança de temporalidade, que não é didaticamente indicada em grafismos e/ou mudanças consideráveis na fotografia, e a constante sucessão de informações e imagens em um curto espaço de tempo.

Os cortes secos característicos da montagem de *Euphoria*, que estimulam a rápida associação do público a partir de uma progressão veloz de diferentes cenas que misturam o paratexto do programa com figuras da cultura pop e imagens midiáticas mundialmente conhecidas, também estão relacionadas com a forma como a série irá abordar a juventude contemporânea. Diferente da versão israelense, a atração da HBO tem como foco a geração Z²⁸⁸, é a partir da especificidade geracional retratada na trama que são exploradas questões ligadas a juventude, tais como a depressão, o transtorno de ansiedade, a autoestima, o consumo de drogas e os relacionamentos abusivos (KAUFMAN *et al.*, 2020; MASANET *et al.*, 2022; MARGHITU, 2021). A intensidade de sentimentos e emoções, típicos da adolescência, ainda são amplificados pela exposição nas redes sociais e pela comunicação instantânea dos dispositivos móveis.

Figura 41 - A sequência inicial do piloto mistura diversas imagens: o nascimento e a infância de Rue, figuras da cultura pop como Britney Spears e o atentado terrorista contra as torres gêmeas em 11/09, nos Estados Unidos



Fonte: HBO (2019)

²⁸⁸ Abrange a geração nascida entre 1995 e 2010 (PETERSEN, 2020).

Conforme pontua Marghitu (2021, p. 190, tradução nossa),

A especificidade geracional é mostrada [em *Euphoria*] a partir de diagnóstico precoce de uma variedade de condições de saúde mental e uma abundância de prescrições médicas. Além da exposição ao sexo por meio de pornografia, das ameaças aleatórias de violência através de mensagens de texto, dos problemas de imagem corporal, dos tiroteios em escolas, do sistema de saúde dos EUA e do constante abuso sexual de um colega de classe.²⁸⁹

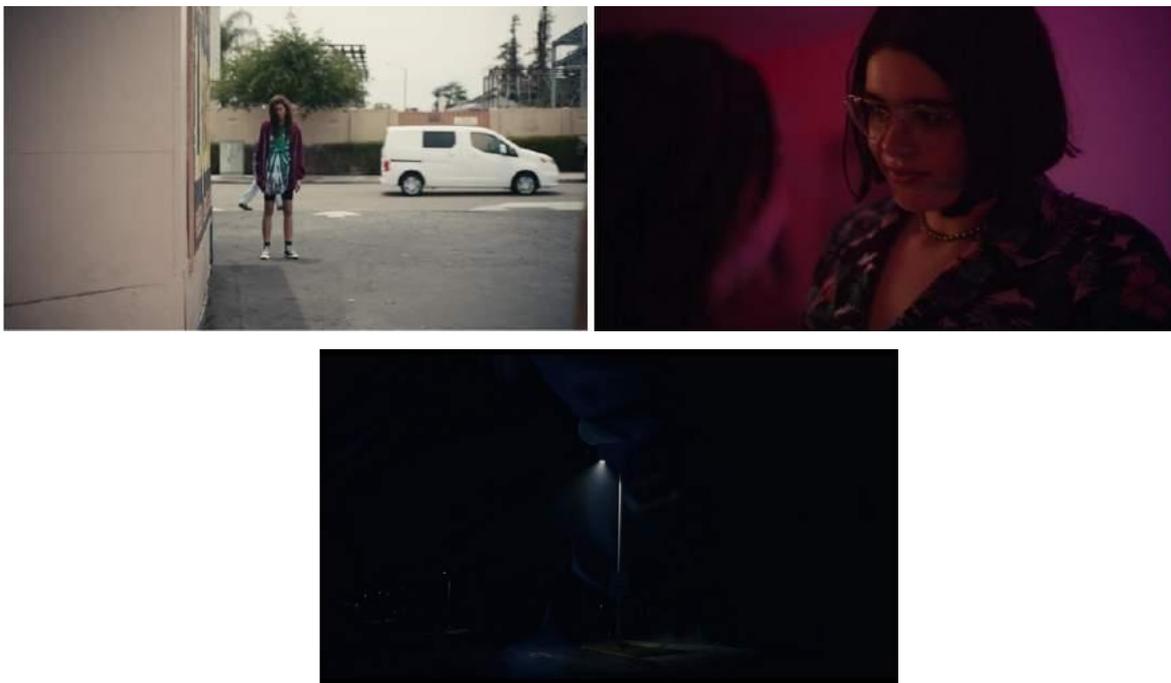
A abertura do piloto sistematiza outros aspectos importantes na construção do universo ficcional de *Euphoria*, tais como a fotografia, os movimentos de câmera que serão adotados com frequência e a importância da trilha sonora para a ambientação da trama. Segundo o diretor de fotografia do programa, Marcell Rév, a discussão sobre o modo como a atração iria trabalhar a luz e as cores começou antes da fase de pré-produção, quando os roteiros ainda não estavam finalizados (DEADLINE, 2020; A24, 2020). Rév afirma que para Sam Levinson era fundamental que *Euphoria* tivesse uma estética bem definida desde o início, principalmente nos quatro primeiros episódios que iriam ao ar. Neste sentido, a fotografia da série tem como objetivo representar a percepção dos personagens, a idealização que os jovens fazem sobre suas vidas, como eles imaginam e projetam a realidade. Como pontua o diretor de fotografia, “Então, não é realmente baseado no realismo. Chamamos isso de ‘realismo emocional’, que é mais baseado nas emoções dos personagens e não em como o mundo ao seu redor realmente se parece” (DEADLINE, 2020, On-line, tradução nossa)²⁹⁰

O modo como a série trabalha a luz e as cores na primeira temporada apresenta três variações principais, todas introduzidas no episódio de abertura.

²⁸⁹ Generational specificity is shown, such as early diagnosis of a variety mental health conditions and an abundance of prescriptions, exposure to sex through pornography, random threats of violence through text messaging, body image issues, school shooting drills, the US healthcare system, and blatant sexual abuse from a classmate.

²⁹⁰ So, it’s not really based on realism. We called it ‘emotional realism’ that’s more based in the characters’ emotions, and not how the world surrounding them really looks. So, that was his brief, basically, and then we’ve gone from there and developed a vision, technically.

Figura 42 - As três principais recorrências na fotografia de *Euphoria* são apresentadas no episódio piloto da série



Fonte: HBO (2019)

A iluminação natural é usada com frequência em cenas gravadas em ambientes externos diurnos. Sem gerar contrastes demarcados, a fotografia realça o clima ensolarado da cidade fictícia de East Highland, na Califórnia. A segunda variação está relacionada às sequências externas noturnas, que explora elementos como, por exemplo, o luar e os postes de luz amarelos para ressaltar a névoa em torno dos personagens, criando uma atmosfera onírica, como se eles estivessem dentro de um sonho. A terceira e última recorrência é a mais característica e emblemática do programa. Sob o brilho néon inspirado nos filtros das redes sociais e, principalmente, no realismo emocional proposto por Marcell Rév e Sam Levinson, a paleta usada nas cenas que se passam em ambientes internos à noite tem como base a combinação de duas cores, tais como azul e rosa, azul e vermelho e laranja e verde. Os tons que permeiam todos os episódios da primeira temporada compõem a identidade visual do programa. A logomarca, exibida no início do piloto, antecipa a estética da série que, como iremos analisar adiante, será modificada na segunda temporada. Neste sentido, a atração apresenta características da complexidade narrativa. Num primeiro momento a trama introduz o modo como a fotografia será explorada e sua importância para a história e, posteriormente, a altera, fazendo com que os telespectadores não só reconsiderem, mas recontextualizem o uso de luz e cor em *Euphoria*.

Figura 43 - A fotografia de *Euphoria* é antecipada na logo da série, que apresenta os mesmos tons explorados nas sequências que se passam em internas noturnas



Fonte: HBO (2023)

De acordo com Marghitu (2021), além de externalizar a percepção dos personagens, a fotografia também evidencia outros aspectos relevantes na construção do universo ficcional como, por exemplo, a maquiagem. O recurso contribuiu diretamente para a popularização e o fortalecimento da série como fenômeno cultural, sendo reproduzido por inúmeros²⁹¹ interagentes que, muitas vezes, nem acompanhavam a trama da HBO. Segundo a chefe do departamento de maquiagem de *Euphoria*, Doniella Davy, a maquiagem tem o intuito de refletir o contexto de cada sequência e os sentimentos dos personagens (VALENTI, 2019). “A inspiração desde o começo foi como a Geração Z consegue expressar sua liberdade individual através de maquiagens fora da curva, contribuindo para o avanço do enredo e desenvolvimento do personagem”, afirma. (VALENTI, 2019, On-line, tradução nossa)²⁹²

Marcada pelo uso de *glitter*, delineadores coloridos e pedrinhas de *strass*, a maquiagem reforça, por exemplo, como algumas alucinações de Rue serão retratadas na história. Nos dez minutos iniciais da série vemos a protagonista, sob efeito de drogas, chorando extasiada, porém as lágrimas são de *glitter*. Desde modo, o consumo de drogas não é demarcado através de mudanças drásticas na fotografia e no uso imagens distorcidas, mas por meio de uma pequena

²⁹¹ No TikTok, por exemplo, o termo *euphoria makeup* tem mais de 716 milhões de visualizações.

²⁹² Inspiration from the beginning was how Generation Z is able to express their individual freedom through off-the-chart makeup, contributing to storyline advancement and character development.

variação em um elemento que integra a composição imagética em que se insere a personagem. O *glitter* não se limita apenas às sequências em que Rue se droga, mas avança de acordo com o estado emocional da jovem.

O modo como a série explora a movimentação da câmera, a angulação e o foco também é introduzido no episódio piloto. Segundo Marcell Rév, “Para os movimentos de câmera, realmente queríamos que tivesse uma certa energia que unisse as diferentes histórias. Então, eu diria que o movimento da câmera é a cola da série, que cola tudo” (DEADLINE, 2020, On-line, tradução nossa)²⁹³. Deste modo, os movimentos de câmera contínuos, em algumas sequências feitos a partir de gruas e trilhos e com o uso recorrente de *tracking shots* e *whip pans*, além de interligarem visualmente os arcos narrativos trazem agilidade para a narrativa. Ao evitar ângulos parados, privilegiando enquadramentos tortos e muitas vezes não convencionais, as cenas se desdobram com mais fluidez e ritmo, valorizando o papel da trilha sonora na trama. O foco corrobora com outros elementos pautados pela importância que a perspectiva individual dos personagens desempenha na construção do universo ficcional de *Euphoria*. Do mesmo modo que a abordagem temática/geracional, a fotografia e a maquiagem, o foco também ajuda na distinção do personagem no ambiente, destacando o seu ponto de vista.

Figura 44 - Algumas recorrências na angulação, no foco e nos movimentos de câmera são apresentadas no episódio piloto da série



Fonte: HBO (2019)

²⁹³ For camera movements, we really wanted it to have a certain energy that ties the different storylines together. So, I would say the camera movement is the glue in the show, that glues it together

De acordo com Mittell (2015), as narrativas complexas são compostas por elementos metalinguísticos (autorreferenciais) e irônicos. O recurso, que geralmente integra a composição imagética, não só reforça algumas regras do universo ficcional, mas engendra novas camadas interpretativas à história. Em *Euphoria* esta característica pode ser observada no modo como a série explora o auto-sarcasmo e a intertextualidade. Como, por exemplo, nas sequências em que Rue ironiza a sua própria condição. Esta auto reflexividade irônica, em que a atração faz referência ao seu paratexto, é introduzida ao telespectador ainda no episódio piloto quando a personagem explica o passo a passo de “Como passar em um teste de drogas”. Ao longo da primeira e da segunda temporada, como iremos analisar adiante, outros tutoriais serão apresentados ao público, sempre pautados na ironia e na metalinguagem.

A composição imagética também é um ponto norteador no universo ficcional da atração. Neste contexto a trama sinaliza ao telespectador de maneira gradativa a função que cada elemento irá desempenhar na história. A granulosidade, por exemplo, opera tanto na compressão dos desdobramentos narrativos quanto no viés artístico de percepção facultativa. Um bom exemplo refere-se ao característico casaco vinho de moletom que acompanha Rue em vários episódios do programa. A origem e o simbolismo por trás da peça são didaticamente explicados para telespectador na *season finale*, quando acompanhamos o *flashback* da morte do pai da personagem, Robert Bennet (Bruce Wexler). Após o corpo ser levado pelos bombeiros, Rue entra no quarto e vê a mãe chorando, pega o casaco que está em cima da cama e cheira. Porém, a pista sobre o significado que a peça tem para a protagonista foi deixada nos minutos iniciais do episódio piloto. Apesar de durar poucos segundos, na sequência de abertura é possível observar o pai de Rue usando o mesmo casaco na maternidade, no dia do nascimento da filha. Deste modo, ao introduzir gradativamente, a partir de pistas, a importância de o telespectador ficar atento à granulosidade do universo ficcional, o recurso estimula a leitura atenta da composição imagética e o raciocínio hipotético-dedutivo do público que terá que correlacionar as informações em momentos específicos da história.

Figura 45 - A primeira aparição do casaco vinho é durante a sequência do nascimento de Rue, Robert Bennet (Bruce Wexler) usa a peça na maternidade, ainda no episódio piloto vemos Rue usando o mesmo casaco após sair da reabilitação. Na *season finale* a pista deixada no episódio de abertura é explicada, contribuindo para simbologia da cena final, que abrange desde as camadas interpretativas da relação da protagonista com o pai, ou seja, o porquê ela está usando o casaco até a composição visual da sequência, que é pautada pela cor vinho.



Fonte: HBO (2023)

Já a função artística de percepção facultativa é explorada em *Euphoria* principalmente a partir de *easter eggs*, *inner jokes* e menções a filmes, propiciando uma experiência mais profunda e enriquecedora com a atração. Em *pilot*, por exemplo, vemos um pôster da artista trans Hari Nef no quarto de Jules. Apesar de não interferir nos desdobramentos narrativos da trama, o *easter egg* reforça traços da identidade da personagem e amplia as camadas interpretativas que envolvem o universo ficcional. Após a exibição da cena, a referência intertextual foi instantaneamente repercutida nas redes sociais, Hari chegou a compartilhar o frame da sequência em seu perfil²⁹⁴ no Instagram. O recurso não só propicia uma leitura semiológica da composição imagética, tornando a experiência televisiva uma espécie de jogo.

²⁹⁴ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/BzW9vIeB8JL/> > . Acesso em: 14 fev. 2023.

Figura 46 - Os telespectadores interagentes repercutem o *easter egg* de *Euphoria*

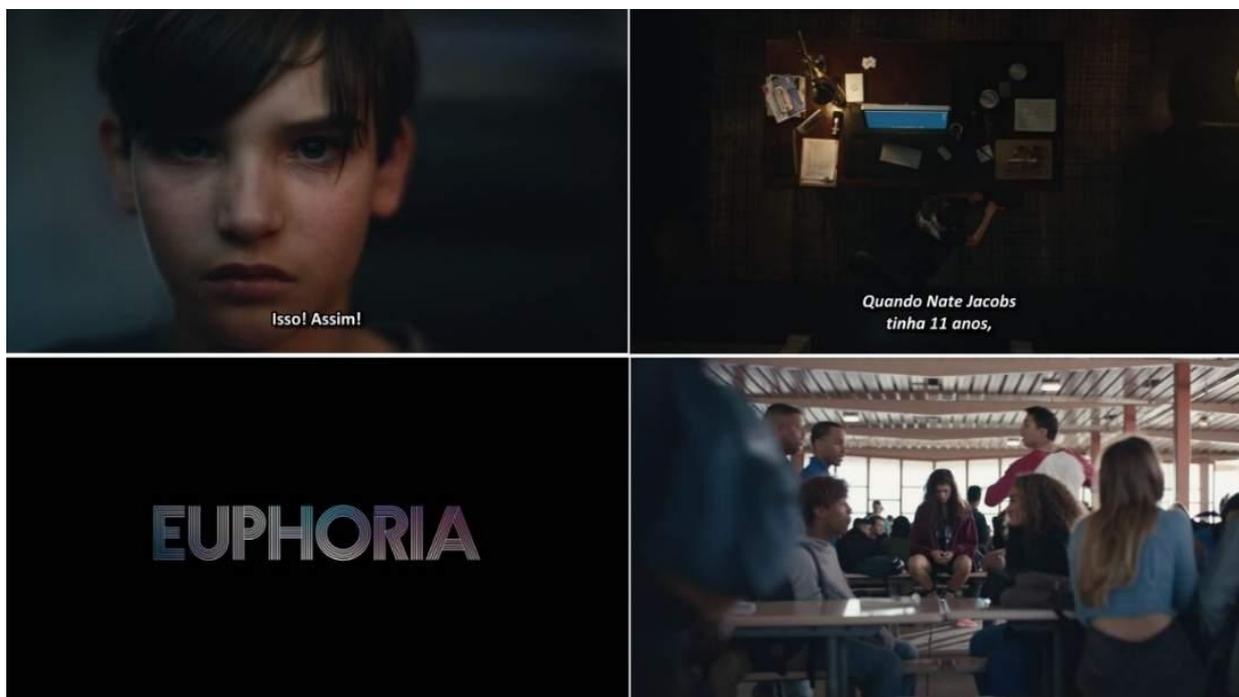


Fonte: Twitter (2023)

A estrutura dos episódios de *Euphoria* segue o nível básico da complexidade narrativa. A trama se desenvolve a partir das micronarrativas (episódica) e das macronarrativas (seriada) (MITTELL, 2015). Neste sentido, no piloto, por exemplo, podemos observar arcos que se fecham no final da exibição, tais como a saída da protagonista da reabilitação e o reencontro de Rue e Fezco, e arcos que irão reverberar durante toda a temporada, como o caso entre Jules e Cal. De acordo com Marghitu (2021) o episódio piloto introduz a forma como alguns *plots* da série irão se organizar na primeira temporada. “Cada episódio começa com a história de fundo de um personagem diferente e a narração de Rue antes dos créditos do título, depois temos a mudança para o presente.”²⁹⁵ (MARGHITU, 2021, p. 187, tradução nossa).

²⁹⁵ Each episode starts with a different character's backstory and Rue's narration before the title credits, then we switch to the present.

Figura 47 - No episódio *Stuntin' Like My Daddy* temos a abertura com o *flashback* que aprofunda a infância e a pré-adolescência de Nate Jacobs, narrada por Rue, a inserção da logo da série, e o salto para o presente, com Rue na escola



Fonte: HBO (2019)

Em outras palavras, sete dos oito episódios da primeira temporada apresentam uma ordem recorrente em sua estrutura: a abertura é composta pela história de um personagem, geralmente um *flashback*; a narração de Rue sobre este arco; a inserção da logomarca do programa, e o salto temporal para o presente. Apenas a *season finale* da primeira temporada não segue a regra até então introduzida ao telespectador.

Tabela 2 - Os títulos dos episódios da primeira temporada - que em sua maioria fazem referência a músicas - os personagens que têm o seu passado aprofundado no prólogo e a respectiva data de exibição da atração

Título do episódio	Personagem	Exibição
<i>Pilot</i>	Rue Bennett	16 de junho de 2019
<i>Stuntin' Like My Daddy</i>	Nate Jacobs	23 de junho de 2019
<i>Made You Look</i>	Kat Hernandez	30 de junho de 2019
<i>Shook One, Pt. II</i>	Jules Vaughn	7 de julho de 2019
<i>03 Bonnie and Clyde</i>	Maddy Perez	14 de julho de 2019
<i>The Next Episode</i>	Chris McKay	21 de julho de 2019
<i>The Trials and Tribulations of Trying to Pee While Depressed</i>	Cassie Howard	28 de julho de 2019
<i>And Salt the Earth Behind You</i>	–	4 de agosto de 2019

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Esta quebra faz com que a *season finale* da primeira temporada sirva de ponto de partida para outras variações na série, que serão exploradas nos episódios especiais (*Trouble Don't Last Always* e *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob*) e, principalmente, na segunda temporada. Como, por exemplo, *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob* que é protagonizado por Jules, rompendo assim algumas regras da série, tais como a narração em *off*, a predominância da perspectiva de Rue sobre os acontecimentos, os cortes rápidos e o uso de cores saturadas na fotografia.

Conforme discutimos anteriormente, de acordo com Mittell (2015), na complexidade narrativa alguns personagens integram contextos extratextuais, indo além das camadas interpretativas do universo ficcional. Em *Euphoria*, este aspecto se configura, por exemplo, na escalção de Zendaya, Hunter Schafer e Barbie Ferreira. Zendaya ficou conhecida do grande público durante a exibição de *Shake It Up* (2010-2013), produzida pelo Disney Channel a trama infanto-juvenil girava em torno das melhores amigas Cece Jones (Bella Thorne) e Rocky Blue (Zendaya), que sonhavam ser dançarinas profissionais. O programa dava continuidade ao perfil de narrativas do canal estadunidense, envolvendo musicais, bastidores e o ambiente escolar. Com o sucesso da atração, Zendaya foi escalada para interpretar o par romântico de Peter Parker/Homem Aranha (Tom Holland), na reformulação da franquia da Marvel *Homem-*

*Aranha: De Volta ao Lar*²⁹⁶. Michelle “MJ” Jones reforçava o mesmo estereótipo de Rocky Blue, uma menina engraçada, companheira, com atitudes pautadas no respeito e na empatia. Deste modo, o nome de Zendaya, ao longo desses e de outros trabalhos, era sempre associado ao arquétipo de “boa moça”, da heroína. Revistas como a Vogue e a Elle, além de marcas mundialmente conhecidas, tais como Chanel e Tommy Hilfiger, nomearam a atriz como ‘a garota-propaganda da geração Z’, cristalizando ainda mais a figura de Zendaya ao modelo ideal do que é ser jovem na contemporaneidade.

Neste sentido, ao aceitar o convite de Levinson para interpretar Rue, a atriz ressignifica não só a correlação que existia entre a sua imagem e um perfil específico de personagem, mas também o seu próprio público. Como iremos discutir adiante, ao longo da exibição de diversos episódios da segunda temporada, que será analisada nesta tese, Zendaya ressaltava em suas redes sociais, que somam mais 184²⁹⁷ milhões de seguidores, a importância de acolher as falhas de Rue Bennett e que, ao contrário dos seus trabalhos anteriores, *Euphoria* não era indicada ao público infanto-juvenil. Antes da estreia da série da HBO, a atriz já levantava pautas sociais em seus perfis no Instagram e no Twitter, se tornando uma figura pública importante para os movimentos ligados ao feminismo e ao ativismo antirracista. Desde modo, ao romper o estereótipo até então associado à sua imagem e endossar publicamente questões que são abordadas na trama, a escalção da atriz para interpretar Rue reforça o viés extratextual da complexidade narrativa, proposta por Mittell (2015). Ao saber das informações, o público terá uma experiência televisiva mais dinâmica, com novas camadas intertextuais.

De acordo com Marghitu (2021) e Kaufman *et al.* (2021) a mobilização em torno de causas sociais e de grupos minoritários também se estende aos perfis de outras atrizes do programa, como, por exemplo, Hunter Schafer e Barbie Ferreira. Contribuindo assim, mesmo que indiretamente, para a ampliação das camadas interpretativas das personagens. Marghitu (2021, p. 198, tradução nossa) pontua que

[...] várias outras atrizes estrearam pela primeira vez na televisão em *Euphoria*, embora tivessem personas *online*, produção de conteúdo original e muitos seguidores. Além do *fandom* estabelecido, a consciência social não se restringe a Zendaya, Hunter Schafer e Barbie Ferreira também [...] defendem

²⁹⁶ A atriz ainda atuou nos dois longas da trilogia: *Homem-Aranha: longe de casa* (2019) e *Homem-Aranha: sem volta para casa* (2021)

²⁹⁷ Soma do número de seguidores no perfil no Instagram e no Twitter da atriz no dia 10 de janeiro de 2023.

questões socialmente conscientes em suas vidas públicas e que refletem seus personagens²⁹⁸.

Hunter Schafer é modelo, atriz e ativista dos direitos LGBTQIA+. Schafer é uma mulher trans e, conforme afirmam Bento (2008) e Louro (2018), a transexualidade é uma das variadas possibilidades de identidade de gênero. Neste sentido, é importante ressaltar que, apesar de se tangenciarem, a transexualidade e transgeneridade são expressões identitárias diferentes (JORGE; TRAVASSOS, 2018). De acordo com Jorge e Travassos (2018, p. 59), transgênero [...] é o termo utilizado para fazer referência às pessoas que, apesar do sexo de nascimento, não se reconhecem na identidade de gênero correspondente [...]”. Já o termo transexualidade

[...] dentre o variado leque de classificação que contempla as expressões de transgeneridade, é a única que contém em sua descrição a exigência de intervenção corporal para adequar o sexo de origem à identidade de gênero, ou seja, não basta o *parecer* pertencer a um sexo, há uma requisição de *ser* de fato de outro sexo (JORGE; TRAVASSOS, 2018, p. 59, grifo do autor)

A participação de Hunter na luta pelos direitos das pessoas trans começou, de maneira efetiva, quando a atriz tinha 17 anos. A partir do seu perfil no Instagram, a intérprete de Jules mobilizou inúmeros jovens estadunidenses nos protestos contra um pacote de leis²⁹⁹ que tinha sido recém aprovado pelo estado da Carolina do Norte. Meses depois, Hunter foi convidada por Hillary Clinton, na época Secretária de Estado do governo de Barack Obama, para discutir as políticas de inclusão de pessoas trans, especialmente em escolas públicas. Sam Levinson afirma que apesar de não ter sido um fator determinante para a escalção de Hunter, o ativismo da atriz foi importante para que a produção de *Euphoria* estabelecesse um contato direto com a comunidade trans e para a elaboração de alguns arcos narrativos que se misturam com fatos da vida da jovem (VIDAL, 2022). “Há muito de mim na Jules. Acredito que estas linhas coincidentes entre eu e a personagem, a tornam mais profunda e interessante”, pontua Hunter (VIDAL, 2022, On-line). Neste contexto, ao conhecer a trajetória da atriz e a sua inserção na comunidade trans, a produção de sentido em torno do universo ficcional é ampliada, ganhando novos significados.

²⁹⁸ [...] several of the other actors first debuted on television in *Euphoria*, although had online personas and original content, and strong fan followings. In addition to Zendaya’s established social awareness, Hunter Schafer and Barbie Ferreira are also [...] champion socially conscious issues in their public life that reflect their characters.

²⁹⁹ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/carolina-do-norte-processa-governo-dos-eua-para-manter-lei-anti-trans-19262151>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Antes de estrear na trama da HBO, Barbie Ferreira já tinha viralizado na internet ao protagonizar a propaganda da marca Aerie. As imagens, compartilhadas por inúmeros interagentes em diversas redes sociais e sites, mostravam o corpo gordo da jovem sem qualquer retoque feito por programas de edição. O convite para participar da campanha veio depois que Barbie começou a publicar vídeos e textos no Tumblr sobre autoestima e a importância de respeitar e legitimar os tipos corporais. De acordo com Vasconcelos *et al.* (2004) e Jimenez (2022), o corpo gordo é pautado por preconceitos, discriminações e estigmas. Na contemporaneidade, tanto pelo imaginário social quanto pelo modo como é representado na mídia, o corpo gordo apresenta “[...] um caráter pejorativo de uma falência moral quanto um corpo com falta de saúde” (VASCONCELOS *et al.*, 2004, p. 66). Após a campanha da Aerie, Barbie se tornou um nome de referência nas discussões sobre a gordofobia e a importância de se discutir o apagamento do corpo da mulher gorda na mídia. De acordo com a atriz, a escalção para série para interpretar Kat Hernandez fez com que ela contribuísse para que os personagens gordos não fossem abordados a partir de arquétipos, descritos por ela como, por exemplo, a “melhor amiga engraçada [da protagonista], que é gordinha e feia” (G1, *On-line*, 2019). Neste contexto, a presença de Barbie em *Euphoria* engendra novos significados ao universo ficcional, apresentando uma relação intertextual com Kat.

Outra característica da complexidade narrativa que pode ser observada na série da HBO é o modo como os personagens são desenvolvidos ao longo dos episódios. De acordo com Mittell (2015), neste modelo narratológico as transformações, tais como o comportamento habitual, o registro da linguagem e a identidade visual dos personagens, se dão a partir de nuances, desdobradas gradualmente. Isto é, o personagem reage aos acontecimentos da trama, se opondo a reviravoltas esquizofrênicas. Em *Euphoria* esse processo gradativo e que exige a leitura atenta do telespectador integra a construção não só da protagonista Rue Bennett, abrangendo todo o mundo social da série como, por exemplo, o desdobramento de um dos elementos que compõe a personagem Jules. Segundo Kaufman *et al.* (2021) e Masanet *et al.* (2022) a feminilidade³⁰⁰ é um dos pilares narrativos da jovem, o aspecto norteia tanto as discussões sobre gênero propostas na atração, que serão aprofundadas adiante, quanto traços físicos e psicológicos de Jules.

Nos episódios iniciais este ponto norteador é indicado ao público de vários modos, a partir da percepção dos outros personagens, da forma como Jules se veste e, principalmente, do seu comportamento. A primeira imagem que vemos da jovem remete à fragilidade e à leveza,

³⁰⁰ Se refere a feminilidade hegemônica, normativa.

com a personagem andando de bicicleta com os cabelos longos pintados de rosa, vestindo uma blusa e uma saia em tons claros. Na sequência, ainda no piloto, Fezco faz a seguinte descrição de Jules: “Ela veio ontem toda de *Sailor Moon* e tal, eu pensei, ela parece alguém com quem Rue se daria bem ...” (PILOT, 2019, tradução nossa)³⁰¹. Criada por Naoko Takeuchi, *Sailor Moon* é a protagonista da série japonesa de mangás homônima. No Japão, “[...] a roupa das estudantes é motivo de enorme fetiche entre os homens, o que explica o porquê da autora erotizar dessa maneira a roupa das heroínas” (LEONI; BRANDÃO, 2006, p. 6).

Figura 48 - O modo como Jules se veste vai ao encontro da necessidade da jovem em afirmar a sua feminilidade



Fonte: HBO (2019)

A fala de Fezco dá ao telespectador uma pista importante sobre a forma como Jules afirma a sua feminilidade. Além da constante referência imagética que a personagem faz do universo feminino, com o uso de roupas em tons de rosa, e o seus trejeitos delicados e frágeis, a busca da jovem pela legitimação se mostra no modo como ela se relaciona com os homens. Isto é, como ela quer ser vista e desejada por eles. Jules geralmente se relaciona com homens brancos, cisgêneros, heterossexuais e comprometidos, os encontros não apresentam qualquer viés romântico e sempre são pautados pela violência. Entretanto, estes relacionamentos se configuram como uma forma da personagem validar-se como mulher, ou seja, a legitimação da feminilidade se dá através da conquista de homens.

³⁰¹ She came in yesterday all *Sailor Moon* and shit and I thought, she looks like someone Rue would get along with.

Porém, os acontecimentos narrativos da trama, tais como o abuso de Cal, as chantagens de Nate, o relacionamento com o Rue e o próprio processo formação da identidade, característico da adolescência, vão aos poucos gerando reações na personagem, reverberando gradativamente em diversos aspectos físicos e psicológicos de Jules. No penúltimo episódio da primeira temporada, em uma conversa com Anna (Quintessa Swindell) e TC (Bobbi S. Menuez) a jovem dá indícios dessa mudança.

Jules: Na minha cabeça, é tipo... Se eu conseguir conquistar homens, então eu consigo conquistar a feminilidade.

Anna: Por que você precisa de um menino para fazer com que você se sinta mais feminina?

Anna: Nós vamos voltar nisso depois. Então você conseguiu?

Jules: Conseguiu o quê?

Anna: Conquistar a feminilidade?

Jules: Eu não sei. Mas, não é como se eu quisesse mesmo conquistá-la. Eu quero aniquilá-la. E então mover para o próximo nível. (THE TRIALS AND TRIBULATIONS OF TRYING TO PEE WHILE DEPRESSED, 2019, tradução nossa)³⁰²

Entretanto, cabe ao telespectador identificar e interpretar este percurso de desenvolvimento da personagem a partir do repertório acumulado sobre o universo ficcional. Em outras palavras, para compreender o comportamento da personagem em sua totalidade nos episódios seguintes da série o público terá que correlacionar os registros iniciais de Jules, o desenvolvimento os *plots* que envolvem as conexões do mapa social da personagem e como esses elementos refletem no arco narrativo que está no ar.

Produzido durante a pandemia de Covid-19, o episódio *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob* é centrado em Jules. A trama se distancia dos característicos maneirismos visuais e técnicos recorrentes na série e foca essencialmente nos diálogos e silêncios de uma sessão de terapia. Na trama, além de aprofundar o seu rompimento³⁰³ com Rue, a jovem verbaliza os efeitos que os acontecimentos e relacionamentos recentes tiveram no seu comportamento, na construção da sua identidade e no seu processo de transição. Ao ressaltar a complexidade das atitudes da personagem, explorando a densidade e as nuances das situações, *Euphoria* não só utiliza o mesmo modelo narratológico proposto por Mittell (2015), mas também introduz

³⁰² Jules: In my head, it's like...If I can conquer men, then I can conquer femininity. Anna: Why do you need a guy to make you feel more feminine? Anna: We'll circle back to that one.So have you? Jules: Have I what? Anna: Conquered femininity? Jules: I don't know. It's like I want to fuckin' obliterate it. And then move on to the next level

³⁰³ Um dos principais arcos do último episódio da primeira temporada.

informações fundamentais para a compreensão de algumas atitudes de Jules na segunda temporada, que será analisada neste trabalho.

Figura 49 - O episódio *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob* reforça as mudanças gradativas na personagem Jules, observamos reações dos desdobramentos narrativos no comportamento e na identidade visual da jovem



Fonte: HBO (2023)

A atração da HBO também é norteadora por anti-heróis, propiciando uma abordagem mais densa do perfil psicológico, emocional e social dos personagens. Deste modo, tanto a protagonista quanto os personagens secundários apresentam atitudes moralmente ambíguas, se opondo aos arquétipos de mocinhos e vilões. Essa regra do universo ficcional é introduzida aos poucos a partir do modo como os episódios são estruturados. Como discutimos anteriormente, sete dos oito episódios da primeira temporada apresentam um prelúdio focado no passado de um personagem em específico. Este recurso sinaliza ao telespectador, mesmo que indiretamente, que o comportamento dos personagens será, dentro das lógicas do paratexto, influenciado por uma série de acontecimentos do passado e que por isso não deve ser interpretado como um fato isolado. A forma como Nate performa a sua masculinidade a partir de atitudes moralmente questionáveis está relacionada com alguns eventos da sua infância, aprofundada no episódio *Stuntin' Like My Daddy*, tais como a constante exposição a violência e a relação abusiva com o seu pai, Cal. Porém, na segunda temporada essa regra do universo ficcional é alterada, como iremos detalhar, poucos episódios seguem a estrutura até então

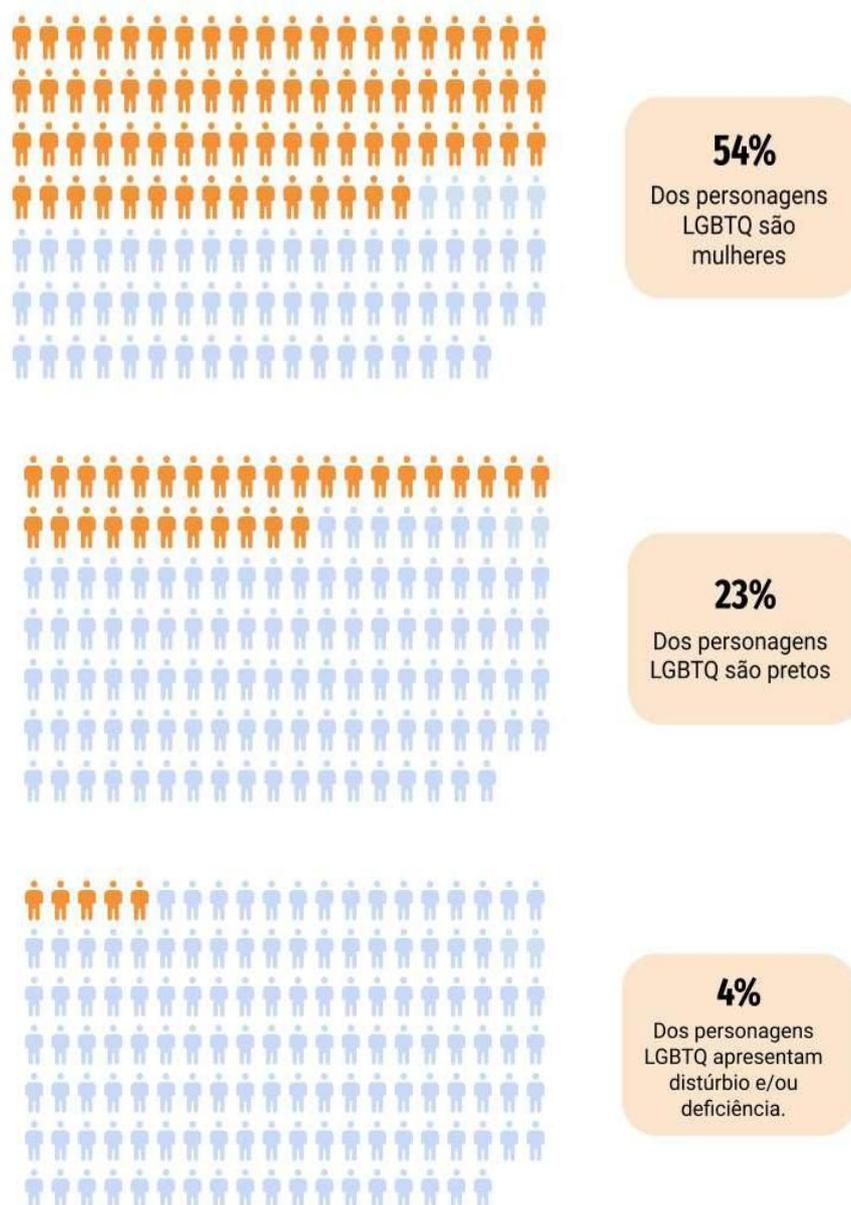
conhecida pelo público. Desde modo, cabe ao público se familiarizar com essa espécie de protocolo de leitura do perfil dos personagens, interpretar as atitudes dos anti-heróis com base em seus conflitos e contradições e se opor a reduções maquiavélicas. Em outras palavras, o telespectador terá que aplicar esta regra em outro contexto, considerando que a atitude do personagem não se dá de forma isolada, mas que está inserida em um contexto maior e pautado por nuances, mesmo que o episódio não explore os *flashbacks* em seu prelúdio.

Ao ressaltar a tridimensionalidade dos personagens, *Euphoria* se distancia dos arquétipos e estereótipos. De acordo com Kaufman *et al.* (2021) e Masanet *et al.* (2022) a diversidade e a representatividade são pontos norteadores na construção do mapa social da série, abrangendo distintos aspectos do programa, tais como os sujeitos que são representados na história e o modo como os temas são desenvolvidos. Neste sentido, a atração vai ao encontro dos indicadores de qualidade propostos por Borges (2014). Segundo a autora, a diversidade na representação dos grupos sociais e das temáticas, e a desconstrução de estereótipos, propiciam a leitura atenta, estimulando a reflexão crítica do público (BORGES, 2014; BORGES *et al.*, 2022)

A trama da HBO é protagonizada por uma mulher preta e LGBTQ³⁰⁴, inserindo Rue em grupos minoritários ainda poucos representados na ficção seriada estadunidense. Segundo o relatório do *We Are On TV*, divulgado anualmente pela GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*), na TV a cabo 138 (87 regulares e 51 recorrentes) personagens integram a população LGBTQ, sendo 35% lésbicas, 33% gays, 31% bissexuais e 1% sem orientação definida (GLAAD, 2022). Em relação ao gênero e a raça, 54% dos personagens LGBTQ são mulheres e apenas 23% são pretos. No caso de Rue, a personagem também é diagnosticada com distúrbios neuronais e dependência química, fazendo com que a jovem seja uma das cinco personagens LGBTQ no ar atualmente que se enquadram neste espectro (GLAAD, 2022).

³⁰⁴ Como estamos fazendo referência a pesquisa do GLAAD iremos adotar a mesma sigla que consta no documento, porém ao longo do trabalho a sigla padrão será LGBTQIA+.

Gráfico 8 - A protagonista de *Euphoria* se insere em diversas minorias, ressaltando a representatividade da série



Fonte: Adaptado pela autora a partir dos dados da GLAAD (2022).

Além de estar inserida em uma parcela pequena de personagens LGBTQ no âmbito da TV paga, o arco de Rue perpassa outros pontos importantes no âmbito da diversidade dos sujeitos representados. Na série, a protagonista se relaciona com Jules, uma mulher trans. Neste contexto, o principal casal da trama não é heterossexual e nem pautado em identidades normativas. De acordo o relatório *We Are On TV*, na televisão estadunidense estão no ar atualmente oito personagens trans, sendo apenas duas mulheres trans. O mapa social de

Euphoria, formado em sua maioria³⁰⁵ por mulheres, também abrange outros grupos minoritários, não se restringindo aos núcleos centrais.

Entretanto, é importante ressaltar que apesar da diversidade e da representação a proposta de uma história plural que abarque diversas identidades, corpos e sexualidades marginalizadas só se efetiva de fato no modo como os arcos narrativos são desenvolvidos. Mesmo tratando de temas amplos como, por exemplo, o vício, a saúde mental, a autoimagem, a masculinidade tóxica e a violência doméstica, todos perpassam, mesmo que indiretamente, pela discussão da construção da identidade e da sexualidade na Geração Z. De acordo com Louro (2021), assim como as identidades sociais, as identidades sexuais são transitórias e contingentes, caracterizadas por seu caráter fragmentado, instável e plural. No caso dos jovens, o ambiente escolar exerce uma ação pedagógica na sexualidade e no disciplinamento do corpo (CORRIGAN, 1988; LOURO, 2021). Este ponto destaca a pertinência da ambientação de *Euphoria*. A escola da East Highland High School, serve de ponto de partida para a discussão desse processo de formação dos personagens, integrando a narrativa de diversas formas. Para Corrigan (1988) e Louro (2021), mesmo que seja sutil e discreta, a pedagogia da sexualidade é contínua e duradoura na construção da identidade dos jovens em idade escolar. Os autores afirmam que a masculinidade, por exemplo, performada e apropriada pelos jovens é uma “[...] masculinidade dura, forjada no esporte, na competição e numa violência consentida” (LOURO, 2011, p.20).

Na série da HBO a discussão da masculinidade tóxica de Nate estabelece um diálogo com a pedagogia da sexualidade proposta por Corrigan (1988) e Louro (2021). Em seu prólogo, exibido no episódio *Stuntin' like my daddy*, podemos observar que o personagem performa a masculinidade a partir de três pontos: a habilidade atlética, o poder econômico e as conquistas sexuais. Porém, à medida em que os episódios vão ao ar, o personagem ganha mais profundidade e compreendemos, por exemplo, a influência da sua criação no modo agressivo como ele lida com os seus desejos, como silencia as suas emoções que contradizem o regime binário, e a necessidade de vencer todas as competições esportivas da escola para mostrar o seu valor como homem.

A abordagem narrativa de Jules também se distancia de estereótipos e arquétipos, não reduzindo a jovem a uma representação simplista e estigmatizada, que geralmente é associada aos personagens trans na ficção seriada (MASANET *et al.*, 2022). Conforme pontuam Masanet

³⁰⁵ As mulheres representam 56% dos personagens regulares da série.

et al. (2022, p. 152, tradução nossa)

Euphoria é uma obra audiovisual que nos ajuda a coletivizar as histórias de pessoas trans (STRYKER, 2017) a partir da representação de diferentes experiências que incluem histórias de transição únicas e também improváveis (TORTAJADA *et al.*, 2021). Além disso, a série apresenta um material instigante que pode ser usado para desencadear debates e discussões sobre indivíduos trans em ambientes escolares³⁰⁶.

O arco narrativo de Jules não reduz a personagem à sua identidade e à expressão de gênero. Os *plots* se desenvolvem a partir de outras questões relacionadas com a jovem, explorando diversas nuances e indo além da sua vivência trans. Neste sentido, Jules não é uma personagem estigmatizada, que ganha relevância na história apenas nas discussões envolvendo grupos minoritários. Segundo Butler (2018), Masanet *et al.* (2022) e Preciado (2022), de modo geral as concepções sociais tendem a não considerar a subjetividade do sujeito, focando apenas na sua condição. Este deslocamento do indivíduo de um espaço pré-discursivo para o centro da discussão, fazendo com que ele vá além de sua expressão identitária pode ser observado, por exemplo, no piloto de *Euphoria*. A identidade e a expressão de gênero de Jules só ganham destaque em uma sequência de poucos segundos exibida no final do episódio, depois que foram exploradas outras características da personagem, não tornando a transexualidade o núcleo central e determinante do seu arco narrativo.

Outro ponto importante na construção tridimensional de Jules é o modo como os envolvimento sexuais e amorosos da personagem são abordados na série. De acordo com Vegas (2019), na ficção seriada os personagens trans são, em sua maioria, representados como “objetos” de desejo fetichista, o que se desdobra em relacionamentos ligados à violência, à morbidade e à exclusão. Na atração da HBO, apesar de arco narrativo com Cal, que integra o piloto, ser pautado pelo fetiche e pela satisfação sexual imediata, objetificando o corpo trans sob um olhar machista, à medida em que os episódios vão ao ar a jovem passa a integrar o principal casal da série, o *ship* Rules, acrônimo de Jules e Rue. O relacionamento das personagens aprofunda aspectos como a intimidade, a cumplicidade, o romance e o amor. Neste

³⁰⁶ *Euphoria* becomes an audiovisual work that helps us collectivize the stories of trans people (STRYKER, 2017) from the representation of different experiences that include unique and also unlikely transition stories (TORTAJADA *et al.*, 2021). Furthermore, the series contains thought provoking material that could be used to spark debates and discussions around trans individuals in educational contexts. As indicated by Masanet and Dhaenens (2019), we should take advantage of the critical interplay that can provide fiction representations to work on critical issues in schools. This could help us to fight against the increasing discrimination and violence that the LGBTQ+ community is experiencing.

contexto, *Euphoria* se distancia de clichês e estereótipos ao mostrar Jules ocupando outros espaços, isto é, o relacionamento das jovens é complexo, se opondo a um desenvolvimento à margem, norteador pela exclusão e pelo fetichismo. Como ressaltam Masanet *et al.* (2022, p. 147, tradução nossa), “A história de amor entre Jules e Rue distancia a personagem de Jules das ruas, da violência e da morte e, portanto, do arquétipo da mulher que é descartada (marginalizada, humilhada, morta), que é constantemente explorado na ficção em arcos envolvendo personagens trans”³⁰⁷.

Por fim, a personagem não é representada como uma anomalia, o seu processo de transição é abordado como um percurso natural na discussão sobre a construção da identidade e da sexualidade na juventude. De acordo com Preciado (2022) desde os anos 1940 a transexualidade é constantemente associada à patologia. Termos como, por exemplo, “instinto sexual ao contrário”, “hermafroditas psicosexuais”, “psicopatas sexuais” e “doentes da identidade de gênero” foram usados até a década de 1980 em estudos sobre a identidade e a expressão de gênero (PRECIADO, 2022). No âmbito da psicologia e da psicanálise, algumas discussões sobre o processo de transição de gênero e/ou identificação de gênero não binária tem como base diagnósticos clínicos que justifiquem a condição do sujeito (PRECIADO, 2022). Como ressalta Preciado (2022, p. 32), “Uma das estratégias fundamentais desse discurso psicanalítico é detectar, [...], os signos da doença, investigar o traumatismo que desencadeou a inversão”.

A partir de 2010, principalmente com a divulgação do documento da Organização Mundial da Saúde (OMS) que afirma que “o gênero tipicamente descrito como masculino e feminino é uma construção social que varia de acordo com as culturas e com as épocas” (PRECIADO, 2022, p. 78), o processo de transição deixou, de modo mais profícuo, de estar ligado às noções normativas da masculinidade e da feminilidade, abarcando uma epistemologia mutável. Em *Euphoria*, o corpo de Jules não é associado a algo horrível e grotesco, como geralmente o corpo trans é representado pela ficção (VEGAS, 2019). Além disso, a personagem não integra composições imagéticas caracterizadas por uma estética sombria, deixando a personagem sempre na penumbra, remetendo à clandestinidade e à marginalidade. A série também ressalta as nuances do processo de transição, não reduzindo o arco narrativo a uma discussão simplista de um percurso complexo e pessoal. Desde modo, mesmo explorando o

³⁰⁷ The love story between Jules and Rue distances Jules’ character from the streets, from violence and death, and therefore, from the archetype of the “fallen woman” (marginalized and humiliated female characters linked to death), which has tended to be connected in fiction to trans characters.

preconceito, a patologização e a fetichização nos *flashbacks* e nos arcos introdutórios, o desdobramento narrativo de Jules é abordado de uma maneira densa, não reduzindo a jovem aos arquétipos e estigmas da expressão identitária.

5.2 O UNIVERSO TRANSMÍDIA DE *EUPHORIA*

De modo geral, as ações transmídia da série *Euphoria* têm como objetivo aprofundar os recursos técnicos (planos, enquadramento, fotografia, trilha sonora, maquiagem e etc.) e o perfil dos personagens (motivações, atitudes, temas, etc.). Neste contexto, as estratégias da HBO ampliam e detalham regras fundamentais do universo ficcional, auxiliando os telespectadores interagentes na compreensão da trama. O site³⁰⁸ da atração foi lançado três meses antes da exibição do episódio piloto. Ao acessar a página era possível assistir ao *teaser* da primeira temporada e navegar na seção *Everything to Know About Euphoria*, composta por informações gerais do programa, tais como equipe técnica, sinopse e elenco. O site também apresentava a seção *Enter Euphoria*, que convidava o público a acompanhar os bastidores das gravações e as novidades da atração no perfil da série no Instagram³⁰⁹.

Nos meses de abril e maio, respectivamente, o site oficial de *Euphoria* disponibilizou outros conteúdos sobre a trama como, por exemplo, o lançamento do canal do programa no YouTube³¹⁰ e um novo vídeo promocional, com cenas inéditas da temporada. Apesar de seguir a arquitetura operacional³¹¹ das outras páginas hospedadas no domínio da HBO, o site da série reforça a estética do universo ficcional a partir do uso das cores azul, rosa, roxo e vermelho. As seções também exploram o aspecto visual da trama, na adoção de imagens grandes e GIFs.

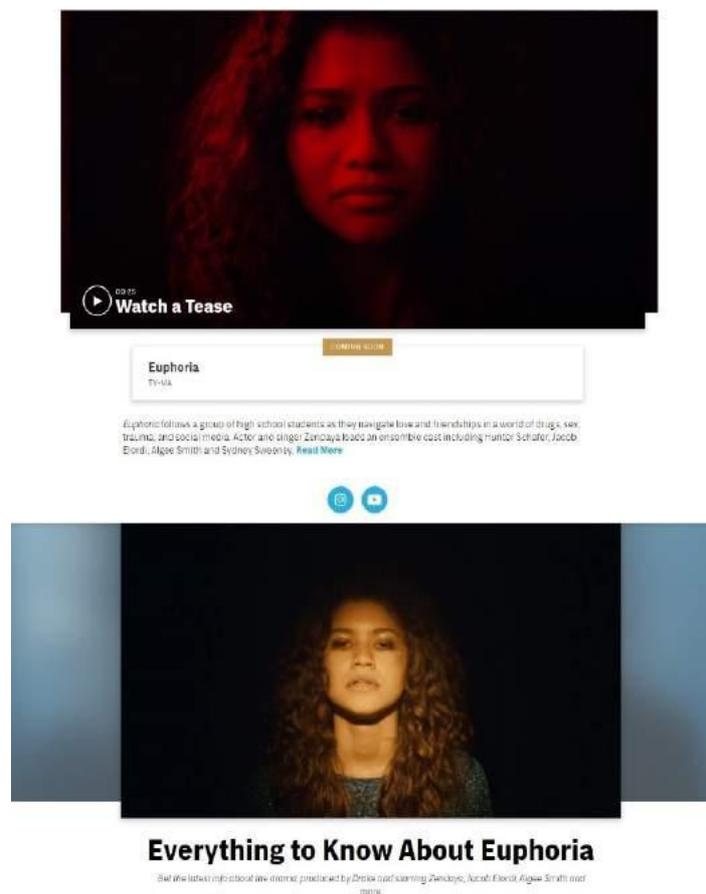
³⁰⁸ Disponível em: <<https://www.hbo.com/euphoria>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

³⁰⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/euphoria/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

³¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/euphoriahbo/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

³¹¹ Neste trabalho entendemos arquitetura operacional como a forma de funcionamento (sistema operacional, *interface* e configuração) e de acessibilidade (modo de interação intuitiva, desenvolvimento e disponibilidade de aplicações) de um dispositivo e/ou plataforma.

Figura 50 - Lançado em março de 2019, o site de *Euphoria* explora a estética da série.



Fonte: HBO (2019)

À medida em que os episódios da primeira temporada foram ao ar, o site foi se configurando como a principal plataforma das ações transmídia, reunindo todas as estratégias de engajamento desenvolvidas pelo canal pago estadunidense. Com o desdobramento da temporada, exibida entre junho e agosto de 2019, novas seções foram inseridas e a HBO passou a disponibilizar conteúdos regulares sobre o universo ficcional, e também foi criado um perfil específico do programa no Twitter³¹². As seções *About*, *Episodes*, *Cast & Crew* apresentavam informações gerais da trama e dos episódios, replicando *releases* divulgados pela emissora, redirecionando os telespectadores interagentes para a HBO Max e sistematizando brevemente o perfil dos personagens e seus respectivos intérpretes, além da equipe técnica envolvida na produção. Já as seções *Resources* e *Unfiltered* eram atualizadas semanalmente após a exibição dos episódios e tinham como objetivo aprofundar o universo ficcional de *Euphoria*.

³¹² Disponível em: < <https://twitter.com/euphoriaHBO>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Voltada para a discussão de algumas das causas sociais que integram a narrativa da série, a seção *Resources* abrange diversas informações sobre saúde mental. A principal ação, divulgada pela HBO durante a programação da emissora e antes dos episódios da trama, é a linha de suporte. Ao enviar³¹³ uma mensagem de texto (SMS) com a palavra *EUPHORIA* para o número 741741 o telespectador é direcionado para conselheiro de crise. O serviço é gratuito e funciona 24 horas durante toda a semana.

Figura 51 - O serviço de linha de suporte é explicado no site da série.



Fonte: HBO (2019)

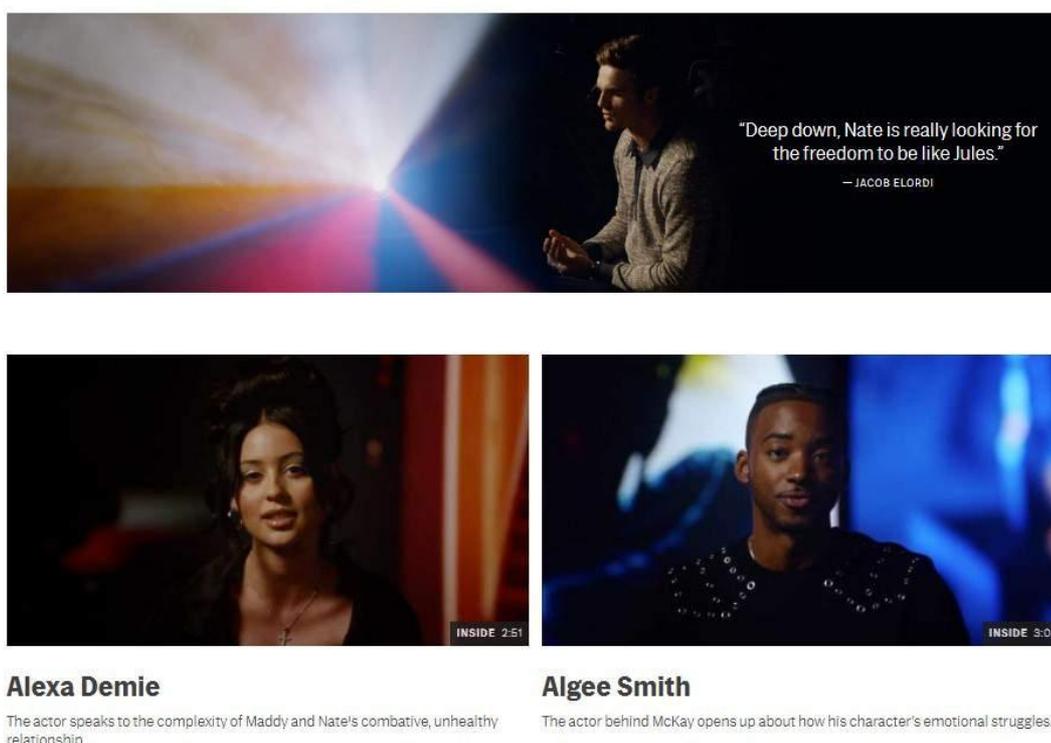
Na seção também estão disponíveis uma entrevista de Sam Levinson e Zendaya sobre saúde mental e dependência química, pesquisas sobre a incidência de depressão, de distúrbios alimentares, entre outras doenças, em adolescentes estadunidenses e *hiperlinks* de várias Organizações não Governamentais (ONGs) dedicadas a grupos minoritários e jovens. Composta por oito entrevistas, a seção *Unfiltered* aprofunda os arcos narrativos centrais de cada um dos episódios de *Euphoria*, abrangendo a importância e a verossimilhança na abordagem das temáticas ligadas às causas sociais, a justificativa das escolhas criativas e as motivações e nuances dos personagens. Como, por exemplo, o vídeo³¹⁴ *euphoria | unfiltered: zendaya and hunter schaffer on rue and jules | HBO* em que as atrizes Zendaya e Hunter Schafer discutem o relacionamento das personagens e o que modo como o passado de Rue e Jules interferem nos desdobramentos dessa relação. A ação transmídia também detalha o fechamento de um arco

³¹³ A ação é válida apenas para os Estados Unidos.

³¹⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/3FHB0s0>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

narrativo que integra o episódio *And Salt the Earth Behind You*. A *season finale* gerou discussões polarizadas entre o público e, neste contexto, no vídeo as atrizes aprofundam as motivações das personagens correlacionando *plots* iniciais com o encerramento da temporada.

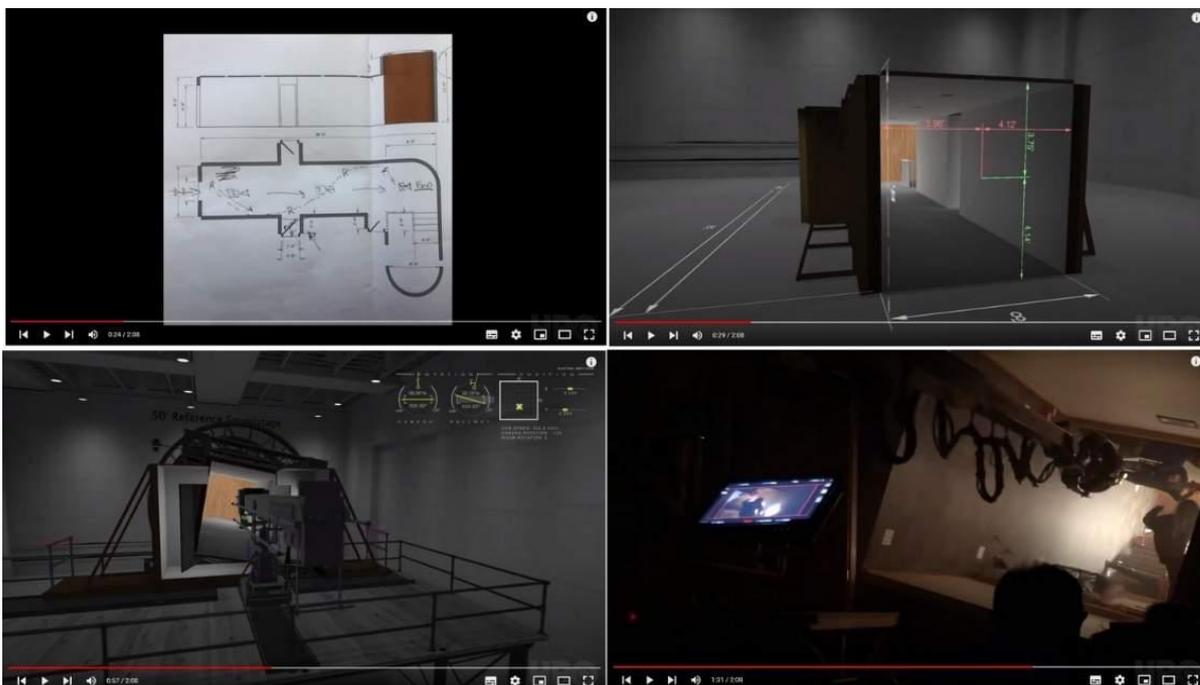
Figura 52- Conteúdos disponibilizados na seção *Unfiltered*.



Fonte: HBO (2019)

Alguns episódios como *Pilot*, *Stuntin' Like My Daddy*, *'03 Bonnie and Clyde* e *And Salt the Earth Behind You* também ganharam vídeos especiais, os conteúdos, disponibilizados no YouTube descreviam todo o processo de pré-produção e gravação das sequências com depoimentos dos atores e da equipe técnica envolvida. Além de ressaltar as regras do universo ficcional, refletindo sobre as camadas interpretativas das cenas e o porquê do uso de certos recursos técnicos, esse tipo de ação ia ao encontro do interesse do público, que desde a estreia da série repercute nas redes sociais os “truques cenográficos” do programa, tentando desvendar como as sequências foram gravadas.

Figura 53 - O vídeo *euphoria | rotating room scene breakdown - behind the scenes of season 1 episode 1 | HBO* detalha como a cena de Rue foi gravada

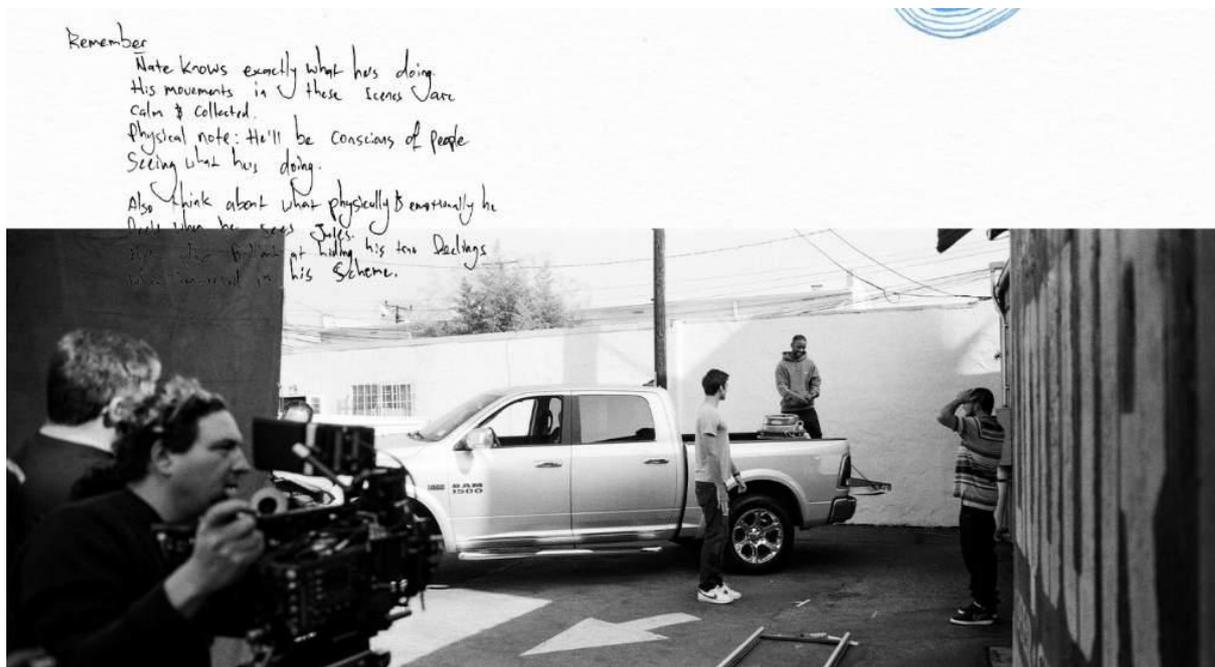


Fonte: HBO (2019)

Entre setembro de 2019 e novembro de 2020 novos conteúdos foram produzidos para manter o interesse dos telespectadores no universo ficcional de *Euphoria* durante o hiato. A seção³¹⁵ *Zine* reunia fotos tiradas pelo intérprete de Nate, Jacob Elordi, dos bastidores da série e uma espécie de diário das gravações, com pequenos textos do ator. À medida em que o telespectador rolava a página, as imagens e os grafismos, com desenhos e textos, apareciam de forma interativa na tela. Posteriormente, foi lançada uma versão impressa do *Zine*, com edição e distribuição da produtora A24.

³¹⁵ Apesar de também terem sido criadas no hiato, as seções *Event Converge* e *More From the Season 1* ficaram na *home* do site de *Euphoria* durante poucas semanas, pois eram direcionadas apenas para o período das premiações de televisão estadunidense.

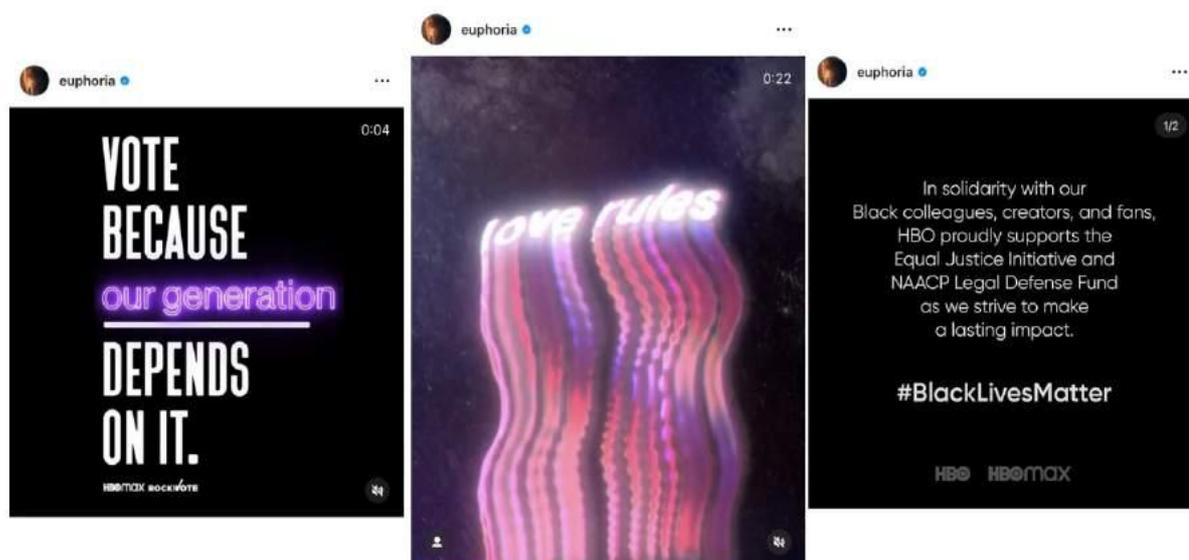
Figura 54 - O *Zine* foi disponibilizado durante o hiato entre a primeira temporada e a exibição dos episódios especiais



Fonte: HBO (2019)

Outra seção criada neste período foi a *Shop*, assim como no site das demais séries da HBO, ao acessar era possível comprar itens licenciados, tais como vinil com a trilha sonora original do programa, caneca, moletoms e etc. A emissora estadunidense também desenvolveu ações pontuais voltadas para eventos específicos como, por exemplo, as eleições presidenciais nos EUA, o mês do orgulho LGBTQIAPN+, o movimento *Black Lives Matter*, entre outros.

Figura 55 - As ações realizadas durante o período de hiato também reforçavam causas sociais e políticas



Fonte: HBO (2020)

Durante a exibição de *Trouble don't last always – Part 1: Rue* e *Fuck anyone who's not a sea blob – Part 2: Jules*, de dezembro de 2020 a janeiro de 2021, o canal manteve a mesma estratégia transmídia adotada na primeira temporada. Os vídeos divulgados depois que os episódios especiais foram ao ar explicavam o processo de preparação das atrizes Zendaya e Hunter e analisavam trechos dos diálogos para ressaltar as características das personagens e aprofundar as motivações dos arcos narrativos.

Como pontuamos anteriormente, além dos perfis gerais da HBO no Twitter³¹⁶, Instagram³¹⁷, YouTube³¹⁸ e Facebook³¹⁹, as ações transmídia de *Euphoria* também abrangem as páginas específicas da série no Instagram, Twitter e YouTube. De modo geral, as publicações realizadas pela emissora estadunidense ressaltam as idiosincrasias da arquitetura informacional das plataformas, divulgam os conteúdos postados no site da atração e desenvolvem conteúdos exclusivos. Como, por exemplo, o canal do programa no YouTube, além de replicar os vídeos que vão ar na programação linear da HBO, tais como teasers e vídeos promocionais, e os que integram o site, também foram criadas estratégias voltadas especificamente para a arquitetura informacional. Ao acessar a *playlist euphoria | official season one soundtrack (hbo)* o interagente encontra todas as músicas que não integram a trilha

³¹⁶ Disponível em: <<https://twitter.com/HBO>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

³¹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/hbo/>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

³¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/HBO>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

³¹⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/HBO/>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

sonora original da série, para criar a seção a página adotou a função do YouTube que permite agrupar vídeos de outros canais em uma mesma *playlist*.

Realizada em agosto de 2020, a *live* com o produtor e compositor *Labrinth*, responsável pela trilha original de *Euphoria*, também explora as idiossincrasias da plataforma. Apesar da divulgação da estratégia transmídia ter abarcado os outros perfis da HBO e da atração nas redes sociais, a escolha do YouTube como plataforma central da ação não foi por acaso. Ao viabilizar a transmissão ao vivo em alta resolução e na horizontal a arquitetura informacional do YouTube ia ao encontro da proposta estética da *live*, que tinha como objetivo apresentar aos telespectadores interagentes a trilha sonora original da série de maneira “imersiva”³²⁰, destacando o apuro visual da produção. Para isso, a HBO explorou planos abertos, ressaltando a visão panorâmica das projeções que estavam no telão.

Figura 56 - *Live* do produtor e compositor *Labrinth* transmitida pelo YouTube



Fonte: HBO (2020)

Por fim, o canal do YouTube da trama também desenvolveu uma estratégia direcionada para a temporada de premiações da TV estadunidense, tais como o *Emmy*, o *Globo de Ouro* e o *Annual*

³²⁰ Termo adotado pela emissora na divulgação da ação.

Screen Actors Guild Awards. Para comemorar e aprofundar as categorias técnicas em que a atração tinha sido indicada foram publicados vídeos, com cerca de oito minutos de duração. No conteúdo, os atores e as atrizes do programa entrevistaram as responsáveis pelos setores de maquiagem, figurino, etc. Em *all for the looks | in conversation with barbie ferreira and make-up artist doniella davy | hbo*, por exemplo, Barbie Ferreira entrevista Doniella Davy, detalhando o significado e as escolhas criativas por trás das maquiagens das personagens, abrangendo desde as cores escolhidas até as referências intertextuais.

As regras do universo ficcional de *Euphoria* reforçam não só os aspectos ligados a complexidade narrativa, mas também à qualidade no audiovisual. Deste modo, a trama estimula a leitura atenta do telespectador abrangendo tanto os recursos técnicos, quanto as temáticas e sujeitos representados. Além disso, a atração aborda temas contemporâneos pertinentes, tais como a dependência química, a saúde mental e o espectro da sexualidade. No próximo capítulo iremos detalhar o percurso teórico-metodológico adotado na análise da segunda temporada de *Euphoria*

6. PERCURSO METODOLÓGICO E JUSTIFICATIVA DA AMOSTRA

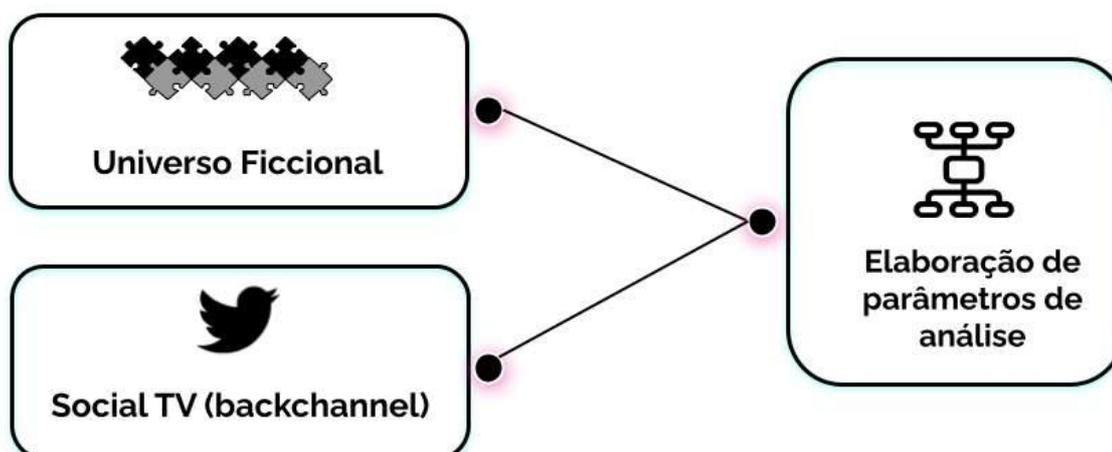
Este trabalho parte do seguinte problema de pesquisa, de que modo as características de séries complexas estimulam a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes? Isto é, quais elementos estilísticos, narrativos e ações de engajamento mobilizam as habilidades críticas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*? Para a investigação dessa questão iremos analisar o universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria*, exibida entre o dia 9 de janeiro de 2022 e 27 de fevereiro de 2022. Além de serem transmitidos pelo canal pago estadunidense HBO, os oito episódios inéditos, com cerca de 44 minutos de duração, também foram exibidos simultaneamente pelas versões locais³²¹ da emissora em outros países e disponibilizados na plataforma *on demand* HBO Max. Como iremos detalhar adiante, os arcos narrativos dão continuidade aos acontecimentos da primeira temporada e, principalmente, aos desdobramentos dos episódios especiais. Neste sentido, apesar de manter a proposta central da atração, isto é, a discussão da identidade e da sexualidade na geração Z, a série apresenta diversas mudanças estéticas e narrativas.

A investigação do problema de pesquisa será norteada por duas articulações principais. Inicialmente iremos nos debruçar sobre o universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria*, abrangendo a trama televisiva e as ações de engajamento. A partir da análise do estilo televisivo (BUTLER, 2002; 2010), das teorias cognitivas da compreensão narrativa (MITTELL, 2015) e das ações de engajamento (JENKINS *et al.* 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017) pretendemos discutir quais aspectos da história estimulam a análise atenta e crítica do telespectador, tais como a correlação de múltiplos arcos narrativos, a ausência de setas chamativas, a ampliação da trama em distintas plataformas, entre outros. A segunda articulação é focada nas impressões do público na *social TV*. Durante a exibição dos oito episódios da segunda temporada do programa realizamos um monitoramento dos conteúdos compartilhados no *backchannel*. A partir da codificação dos contextos conversacionais iremos discutir quais e de que modo os desdobramentos narrativos da série foram comentados, ampliados e ressignificados pelos telespectadores interagentes (BRUNS; MOE, 2014; RECUERO, 2014, SIGILIANO, 2017). Por fim, foram elaborados parâmetros de análise aproximando o campo da ficção seriada contemporânea e da literacia midiática. Para isso

³²¹ Termo adotado pela própria HBO. Disponível em: <<https://www.hbomaxlapress.com/>>. Acesso em: 4 abr. 2023.

definimos indicadores que abarcassem questões relacionadas à complexidade narrativa, à *social TV*, aos processos cognitivos e à capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar conteúdos a partir de um determinado contexto.

Diagrama 6 - Sistematização das articulações adotadas na análise o objeto



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Deste modo, este capítulo tem como objetivo detalhar o percurso metodológico de análise adotado na discussão da segunda temporada da série *Euphoria*. Num primeiro momento, iremos aprofundar a proposta teórico-metodológica de análise do estilo televisivo de Butler (2002, 2010), os pontos centrais das teorias cognitivas da compreensão narrativa de Mittell (2015) e das ações de engajamento (JENKINS *et al.* 2014; SCOLARI, 2016; SIGILIANO, 2017). Posteriormente, será apresentado o protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de dados no *backchannel*. Por fim, iremos desdobrar os parâmetros de análise abrangendo os campos da ficção seriada televisiva contemporânea e da literacia midiática.

6.1 ESTILO E NARRATIVA NA FICÇÃO SERIADA

De acordo com Pucci Jr. (2016) o estudo da ficção seriada televisiva deve ser norteado por metodologias complementares a fim de aproximar-se ao máximo do objeto em sua totalidade. Nesse sentido, a análise do universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria* é pautado por três direcionamentos teórico-metodológicos.

Caldwell (1995), Butler (2010) e Jacobs e Peacock (2013) pontuam que a análise do estilo televisivo ganhou notoriedade no âmbito acadêmico a partir da década de 1980, principalmente com a produção de séries consideradas inovadoras, que tiveram o reconhecimento da crítica especializada ao reunirem diretores e roteiristas da indústria cinematográfica. Entretanto, mesmo com a popularização da ficção seriada estadunidense, a análise do estilo televisivo ainda é pouco explorada se compararmos com outras abordagens como, por exemplo, a discussão das estruturas narrativas e da recepção dos telespectadores (BUTLER, 2010).

Pautados nas discussões propostas por Bordwell (2008), os estudos de Butler (2010; 2012; 2018) sobre a análise das formas estético-expressivas no âmbito televisivo começaram na década de 1970. Para o autor, o estilo se refere a qualquer padrão técnico de imagem-som que sirva uma função dentro do texto televisivo (BUTLER, 2010, p.3-25). Em outras palavras, o estilo é a superfície e a estrutura material da imagem televisiva, que une os seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados (BUTLER, 2010; 2012). De acordo com Butler (2012, p. 21, tradução nossa), além de considerarmos os contextos econômico, tecnológico e político nos quais o objeto está inserido, ao analisarmos as formas estético-expressivas é preciso “[...] olhar além da aparência de que a mídia promove e entender a receita que criou essa realidade. Nós devemos questionar sobre qualquer programa: Como essa história foi criada? Quais são seus componentes narrativos e como eles se relacionam entre si”³²². Deste modo, segundo Butler (2010; 2012; 2018), é a partir do estilo que um programa televisivo irá estabelecer aspectos como, por exemplo, o tom, a forma como as informações são apresentadas ao público, a conformação dos sentidos e etc. Isto é, de que modo os elementos (ambientação, fotografia, planos, edição e etc.) daquele programa irão construir significados e narrativas, despertando e atraindo a atenção dos telespectadores.

Para operacionalizar metodologicamente a análise do estilo televisivo, Butler (2010, 2012; 2018) propõe quatro dimensões: a descritiva, a funcional (interpretativa), a avaliativa (estética) e a histórica. A análise descritiva é, segundo o autor (2010, p.4), a vertente básica da proposta metodológica, que introduz o pesquisador à interpretação do texto televisivo e tem o objetivo de descrever o objeto, destacando os padrões e as estratégias de produção de sentido. De acordo com Butler (2012, p. 212, tradução nossa) para analisar o estilo, num primeiro

³²² We must look beyond the appearance of reality the medium promotes and understand the recipe that created that reality. We may ask of any program, ‘How is this story put together? What are its narrative components and how do they relate to one another?’

momento é preciso descrevê-lo sistematicamente, “Para investigar por que os programas de televisão se parecem e soam de tal maneira, nós devemos entender o processo pelo qual eles foram feitos”³²³. Deste modo, ao analisar a dimensão descritiva o pesquisador deverá detalhar pontos como o enquadramento, os movimentos de câmera, a edição, a composição imagética, a fotografia e as angulações. Entretanto, é importante ressaltar que é fundamental que esta dimensão não se resuma a uma simples replicação do programa (PUCCI JR, 2016), mas cumpra a função de promover a engenharia invertida do objeto, destrinchando assim a materialidade audiovisual.

Pautada nos estudos da teoria funcional do estilo no cinema de Carrol (2003), a segunda dimensão proposta por Butler (2010, p.11) é a funcional (interpretativa) e visa identificar os propósitos do estilo e suas funções na composição imagem-palavra-som. De acordo o autor (2010, p. 11, tradução nossa) o pesquisador terá que desconstruir de que modo o estilo preenche essa função, e examinar “[...] o funcionamento do estilo dentro do sistema textual, procurando as recorrências dos elementos estilísticos e, num nível superior, o relacionamento entre esses padrões”³²⁴. Isto é, compreender o propósito e a função dos recursos estilísticos do objeto.

Segundo Butler (2010) a terceira dimensão é focada no exame estilístico. Entretanto, para o autor a dimensão avaliativa (estética) ainda carece de parâmetros mais específicos para que seja realizada de maneira eficaz no contexto televisivo. Neste sentido, o autor aponta apenas para a possibilidade de desenvolvimento desta dimensão, evitando considerações reducionistas e subjetivas sobre a estética do texto televisivo. Por fim, a dimensão histórica propõe um recuo no programa ou gênero, identificando os padrões e rotinas criativas (BUTLER, 2010, p.19). Como pontua Butler (2010, p.1, tradução nossa), “Minha abordagem fundamental para a história do estilo televisivo é que o estilo existe na interseção da economia, tecnologia, padrões da indústria e códigos semióticos/estéticos; e cada um desses elementos tem sua própria história semi-independente”³²⁵. Deste modo, o pesquisador deverá localizar o objeto analisado dentro do contexto histórico no qual ele está inserido, refletindo sobre as recorrências, inovações e mudanças relacionadas ao gênero/formato em questão.

³²³ In order to investigate why television programs look and sound the way they do, we must understand the process by which they are made

³²⁴ To do so, the stylistician examines the workings of style within the textual system - seeking patterns of stylistic elements and, on a higher level, the relationship among those patterns themselves.

³²⁵ My fundamental approach to television-style history is that style exists at the intersection of economics, technology, industry standards, and semiotic/aesthetic codes; and each of these elements has their own, semi-independent history.

A partir da proposta teórico-metodológica de Butler (2010; 2012; 2018) iremos analisar o universo ficcional de *Euphoria* com base em duas dimensões, são elas a descritiva e a funcional (interpretativa). Optamos por não realizar a análise avaliativa, pois o próprio autor a classifica como problemática, pela falta de parâmetros de investigação. Já a exclusão da análise histórica se justifica não só pela extensão do recuo nos programas produzidos pela HBO, mas pela correlação do objetivo desta dimensão com o problema de pesquisa da tese. Ou seja, o que nos interessa é identificar as características da complexidade narrativa, por isso a realização de um retrospecto histórico do canal a partir da análise de diversas séries, a fim de identificar seus padrões e idiossincrasias, não seria pertinente para as discussões propostas no trabalho.

O segundo direcionamento teórico-metodológico que será adotado na análise do universo ficcional de *Euphoria* abarca as discussões da psicologia cognitiva e da complexidade narrativa. Conforme detalhamos anteriormente, as teorias cognitivas da compreensão narrativa, proposta por Mittell (2015), se desdobram em quatro pontos centrais. Como abordagem do autor já foi aprofundada no capítulo sobre a complexidade narrativa, iremos apenas sistematizar as questões centrais discutidas por Mittell (2015).

O primeiro ponto, definido pelo autor como o nível mais básico, é pautado pela reviravolta, em que o telespectador se pergunta “O que aconteceu?”. Deste modo, em um dado momento a série subverte e/ou altera os padrões do universo ficcional e/ou das narrativas ficcionais de maneira geral. Ou seja, os protocolos estéticos e/ou narrativos reforçados ao longo da trama e/ou do repertório midiático do telespectador são interrompidos, cabendo ao público reconsiderar e adequar a nova informação ao contexto da história que está no ar, alterando o processo pré-consciente de gerenciamento de informações. O segundo ponto se refere ao tempo de tela, de acordo com Mittell (2015) na complexidade narrativa os processos de compreensão de suposições e interferências pré-conscientes de hipóteses são em alguma medida rompidos. Em outras palavras, as tramas tendem a alterar o curso adotado nas estruturas convencionais das narrativas clássicas através da ruptura dos acontecimentos, da moralidade dos personagens, entre outros, quebrando de algum modo as expectativas e projeções narrativas do público sobre aquele universo ficcional.

O terceiro ponto das teorias cognitivas da compreensão narrativa está relacionado à elaboração de quebra cabeças narrativos (MITTELL, 2015). De acordo com Mittell (2015), ao ser norteada por diversas lacunas informacionais as camadas interpretativas e intertextuais das tramas são ampliadas, formando estruturas mais densas. Para compreender a história em sua totalidade o telespectador deverá correlacionar informações de diferentes plataformas (vídeo

promocional, episódio da semana, podcast da emissora, etc), reconhecer elementos que vão além do cânone e analisar a granulosidade da composição imagética. O quarto e último ponto proposto por Mittell (2015) é norteado pela elaboração de arcos narrativos que exigem a leitura atenta do público. Nesse sentido, a complexidade narrativa demanda não só a memória a curto prazo, mas a longo prazo. O autor ressalta que apesar de os roteiristas adotarem técnicas de ativação da memória (*flashbacks*, marcações temporais, etc.), os recursos não são didaticamente sinalizados ao telespectador a partir de várias setas chamativas.

O terceiro direcionamento teórico-metodológico tem como base as discussões sobre a narrativa transmídia propostas por Jenkins *et al.* (2014) e Scolari (2016). Como pontua Scolari (2016, p.3, tradução nossa), “Para compreender um universo transmídia, o leitor/espectador/usuário deve correlacionar os conteúdos espalhados por diferentes meios e plataformas, como se fosse um quebra-cabeça”³²⁶. Para que as estratégias façam sentido é preciso que o público compreenda não só o conteúdo vinculado na ação, mas sua ligação com a nave mãe, estabelecendo interconexões a partir da especificidade de cada mídia. Ao explorar os desdobramentos narrativos em diversas linguagens e formatos, a trama se torna mais dinâmica e densa, já que cada ponto pode ser aprofundado, indo além do episódio televisivo. Dessa forma, iremos observar quais pontos do universo ficcional são ampliados e aprofundados, além do incentivo à participação dos telespectadores na produção e a leitura polissêmica dos conteúdos.

Para a análise dos episódios da segunda temporada de *Euphoria* optamos por nos debruçar sobre as cenas que geraram mais *tweets* no *backchannel*. No âmbito da ficção seriada, Wolf (2012) propõe um método para decompor a estrutura narrativa a partir de três conceitos: o fio, a trama e o tecido narrativo. Segundo o autor (2012), o fio abrange diversos eventos que compartilham os mesmos contextos (materiais) diegéticos, e ao se entrelaçarem estes fios foram as tramas. As tramas, por sua vez, se organizam em torno, por exemplo, de uma temática, um personagem, etc. Já o tecido narrativo é a estrutura que sustenta essas tramas, que apresentam uma hierarquia variável tendo mais ou menos destaque ao longo da temporada.

Considerando a extensão do *corpus*, a proposta de Wolf (2012) irá auxiliar a: 1) isolar cada uma das cenas da série, 2) identificar com precisão quais geraram mais *tweets* no *backchannel* e, posteriormente, 3) correlacionar com os contextos conversacionais identificados

³²⁶ Para comprender un mundo narrativo transmedia, el lector/espectador/usuario debe integrar las piezas textuales desperdigadas en diferentes medios y plataformas como si se tratara de un rompecabezas.

na fase de codificação, que será detalhada a seguir. De acordo com Bauer e Aarts (2000), os *corpora* de análise extensos devem estar organizados a partir de um sistema de fácil acesso, em que o pesquisador consiga localizar detalhes de sua estrutura, propiciando a identificação de pontos relevantes da investigação. Deste modo, as cenas de *Euphoria* foram decupadas e exportadas para o *software* de análise qualitativa *Atlas.ti*.

Na *interface* do *software* criamos um projeto para cada um dos episódios, o arquivo era composto pelos seguintes elementos: 1) transcrição do episódio, facilitando a identificação de elementos como os personagens que participaram da sequência e as alterações temporais; 2) planilha geral de cada um dos fios, com a minutagem do fio, o vídeo do trecho, e uma pequena descrição.

Figura 57 - Mapeamento dos fios narrativos de *Euphoria* na interface no *Atlas.ti*.

The image shows a screenshot of the Atlas.ti software interface. At the top, a blue header box contains the episode title "S02E01 'Trying to Get to Heaven Before They Close the Door'" and the date "Data de exibição: 09/01/2022". Below this is a block of text representing the episode transcript. A red arrow points from this text to the label "Transcrição do episódio.". Below the transcript is a table with two rows. Each row contains a video thumbnail on the left, a timecode in the middle, and a description on the right. Red arrows point from each row to labels: "Vídeo do fio identificado.", "Descrição do fio identificado.", and "Minutagem do fio identificado.".

Timecode	Video Thumbnail	Description
49m51s	[Video thumbnail of Rue]	Rue vê Jules.
51m38s	[Video thumbnail of Rue and Jules]	Rue e Jules conversam.

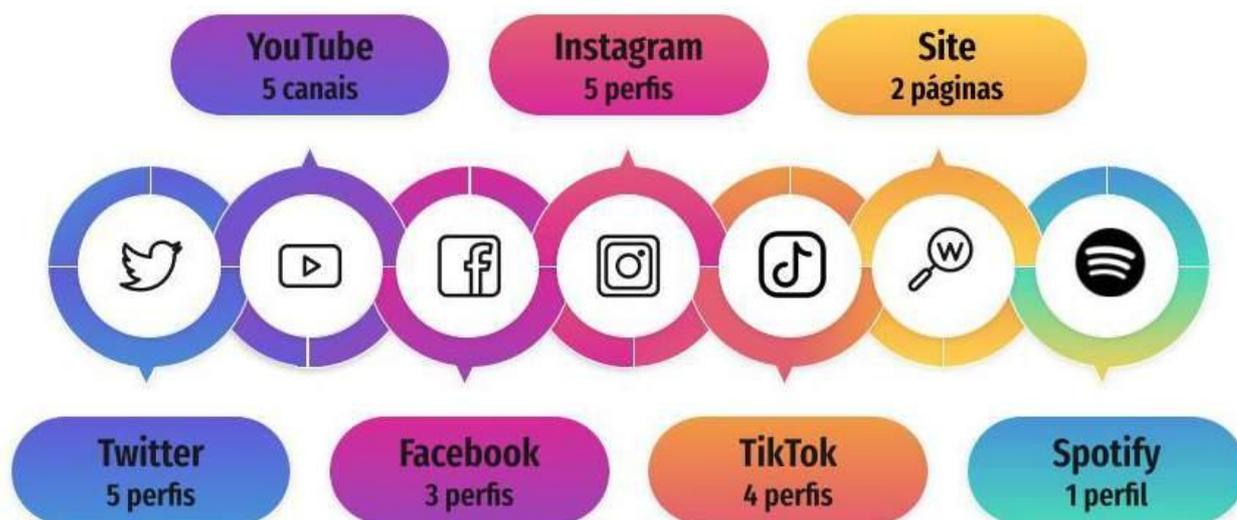
Fonte: Atlas.ti. (2022)

Posteriormente, identificamos os fios que mais geraram *tweets* no *backchannel* e seus respectivos contextos conversacionais. Considerando a extensão do *corpus*, para cada um dos

episódios foram selecionados dois fios norteadores, totalizando 16 fios compondo a amostra final. Adotamos essa nomenclatura pois, por mais precisa que seja a correlação entre a exibição da série e o *backchannel*, os comentários publicados pelos telespectadores interagentes no Twitter podem apresentar inter-relações com outros fios do episódio e/ou da série. Deste modo, apesar de serem norteadas pelos fios, as discussões podem não se restringir somente à amostra.

O protocolo de abordagem de monitoramento das ações transmídia realizadas pela HBO na segunda temporada de *Euphoria* abrangeu o período de julho de 2022 a março de 2023. Conforme realizamos em trabalhos anteriores desenvolvidos no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual* (SIGILIANO, 2017; BORGES; SIGILIANO, 2021; BORGES *et al.* 2022), inicialmente fizemos um levantamento de todos os perfis de redes sociais e plataformas digitais gerenciados pela HBO e pela HBO Brasil que estavam em atividade e apresentavam conteúdos relacionados com a série.

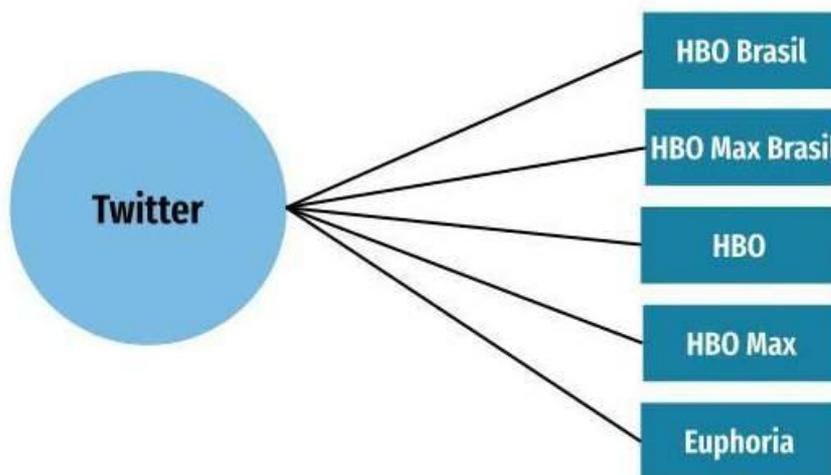
Figura 58 - Sistematização dos perfis em redes sociais e plataformas gerenciados pela HBO e HBO Brasil que foram monitorados



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

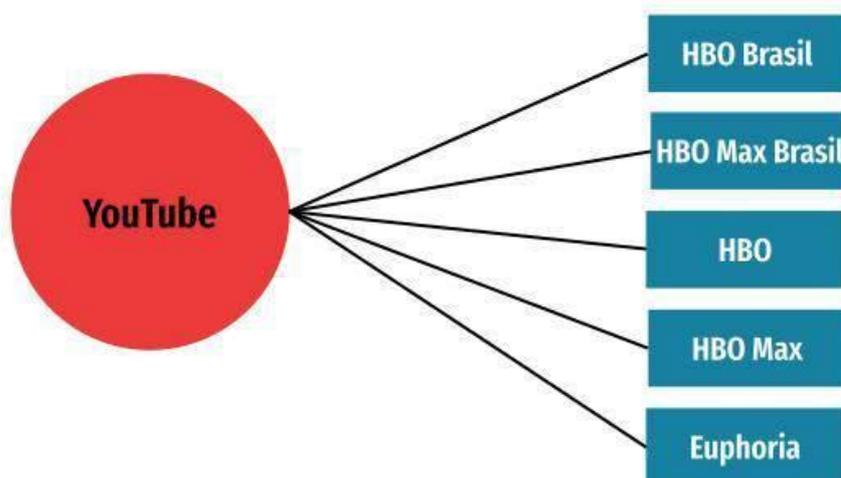
Posteriormente, listamos todos os perfis e plataformas em uma tabela no Excel, totalizando 23 páginas gerais e específicas, além dos 2 sites gerenciados pela emissora. Considerando as características da arquitetura informacional e operacional, além dos dados fornecidos pelas versões mais recentes das respectivas APIs, coletamos manualmente os dados relacionados à *Euphoria* e exportamos para uma tabela no Excel.

Figura 59 - No Twitter foram monitorados cinco perfis, são eles HBO Brasil³²⁷, HBO Max Brasil³²⁸, HBO³²⁹, HBO Max³³⁰ e *Euphoria*³³¹



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Figura 60 - No YouTube foram monitorados cinco canais, são eles HBO Brasil³³², HBO Max Brasil³³³, HBO³³⁴, HBO Max³³⁵ e *Euphoria*³³⁶.



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

³²⁷ Disponível em: < https://twitter.com/HBO_Brasil>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³²⁸ Disponível em: < <https://twitter.com/HBOMaxBR>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³²⁹ Disponível em: < <https://twitter.com/HBO>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³⁰ Disponível em: < <https://twitter.com/HBOMax>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³¹ Disponível em: < <https://twitter.com/euphoriaHBO>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³² Disponível em: < <https://www.youtube.com/c/HBOBrasil>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

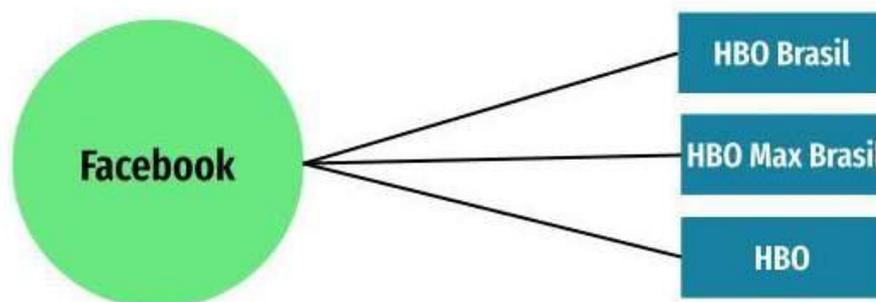
³³³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/c/HBOMaxBr>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/user/HBO>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/c/hbomax>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

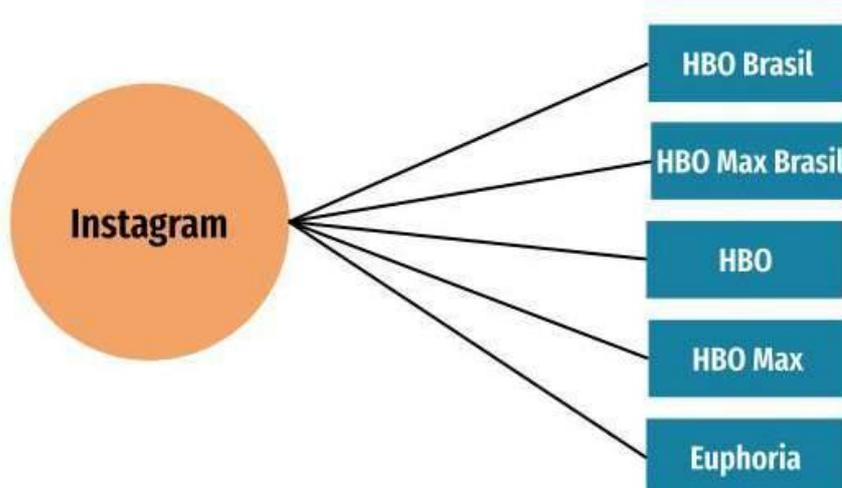
³³⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCTU5PYs3vQvY8b9kOMoQGUg>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Figura 61 - No Facebook foram monitorados três perfis, são eles HBO Brasil³³⁷, HBO Max Brasil³³⁸ e HBO³³⁹



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Figura 62 - No Instagram foram monitorados cinco perfis, são eles HBO Brasil³⁴⁰, HBO Max Brasil³⁴¹, HBO³⁴², HBO Max³⁴³ e Euphoria³⁴⁴



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

³³⁷ Disponível em: < <https://www.facebook.com/HBOBR>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³⁸ Disponível em: < <https://www.facebook.com/HBOMaxBr>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³³⁹ Disponível em: < <https://www.facebook.com/HBO/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴⁰ Disponível em: < <https://www.instagram.com/hbobr/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

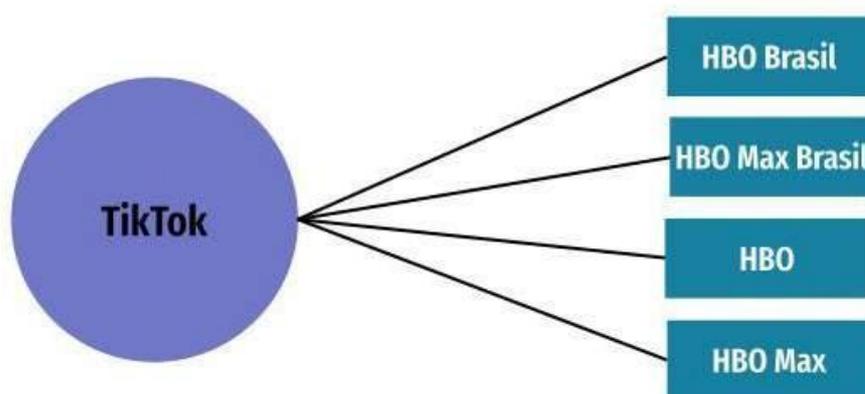
³⁴¹ Disponível em: < <https://www.instagram.com/hbomaxbr/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴² Disponível em: < <https://www.instagram.com/hbo/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴³ Disponível em: < <https://www.instagram.com/HBOMax/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

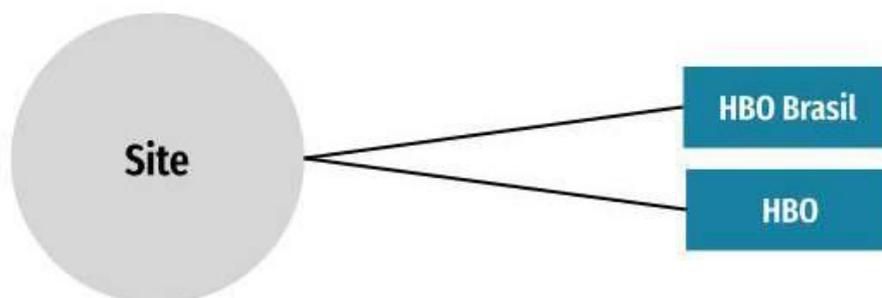
³⁴⁴ Disponível em: < <https://www.instagram.com/euphoria/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Figura 63 - No TikTok foram monitorados quatro perfis, são eles HBO Brasil³⁴⁵, HBO Max Brasil³⁴⁶, HBO³⁴⁷ e HBO Max³⁴⁸



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Figura 64 - No portal da HBO Brasil³⁴⁹ e da HBO³⁵⁰ foram monitoradas duas páginas referentes a série



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

³⁴⁵ Disponível em: < <https://www.tiktok.com/@hbobr>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴⁶ Disponível em: < <https://www.tiktok.com/@hbomaxbr>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

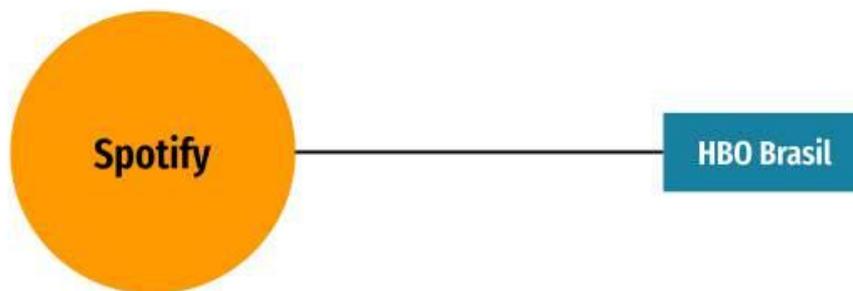
³⁴⁷ Disponível em: < <https://www.tiktok.com/@hbo>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴⁸ Disponível em: < <https://www.tiktok.com/@hbomax>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁴⁹ Disponível em: < <https://www.tiktok.com/@hbo>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁵⁰ Disponível em: < <https://www.hbo brasil.com/br/series/detail/euphoria/14795/TTL755105>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Figura 65 - No Spotify o perfil da HBO Brasil³⁵¹ foi monitorado



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Durante o período de exibição da série foram coletadas 1.236 publicações, abrangendo posts em redes sociais, postagens no site e episódios de *podcasts* no Spotify.

6.2 PROTOCOLO DE ABORDAGEM DE MONITORAMENTO, EXTRAÇÃO, CODIFICAÇÃO E VISUALIZAÇÃO DOS DADOS DO *BACKCHANNEL*

De acordo com D'Andréa (2020); Janetzko (2017), Stewart (2017), Russell e Klassen (2019) e Karsdorp *et al* (2021) o acesso a dados a partir de API públicas³⁵² representa um marco nas pesquisas acadêmicas voltadas para os estudos das redes sociais. Definidas por Ventutini e Rogers (2019, p. 1-2, tradução nossa) como “uma forma de investigação baseada nas informações coletadas pelas plataformas de mídia social e disponibilizadas por meio de comandos padronizados para consultar, filtrar, formatar e baixar estas informações”³⁵³, as pesquisas baseadas em API (*API-based research*) se solidificaram com a implantação das redes sociais 3.0. As plataformas que integravam a primeira e segunda geração, tais como MSN, Orkut e MySpace, apresentavam APIs de difícil acesso, impossibilitando a coleta sistemática de dados (BURGESS; BRUNS, 2012; VIMIEIRO; BARGAS, 2019). Em contrapartida, conforme ressaltam Janetzko (2017), Stewart (2017), Ventutini e Rogers (2019) e D'Andréa

³⁵¹ Disponível em: < <https://open.spotify.com/user/hbobr>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁵² “Recursos que permitem acessos não pagos a dados fornecidos por plataformas privadas” (D'ANDRÉA (2020, p. 2)

³⁵³ API-based research as a type of investigation based on the information collected by social media platforms and made available through standardized commands to query, filter, format and download such information.

(2020), o acesso³⁵⁴ facilitado às APIs públicas das redes sociais da terceira geração permitiu a extração automatizada, o processamento e a visualização de uma grande quantidade de dados gerados e/ou armazenados por essas plataformas, engendrando uma variedade de métodos e estudos pautados nas especificidades da extensão das informações coletadas.

Apesar da popularização das pesquisas baseadas em API a partir da adoção de ferramentas e procedimentos de monitoramento e extração de dados estruturados³⁵⁵, possibilitando um diálogo profícuo entre a Comunicação e outros campos como, por exemplo, o da Ciência da Informação e da Ciência da Computação. D'Andréa (2020), Santos (2017; 2019) e Russell e Klassen (2019) afirmam que o fácil acesso a estes protocolos pode gerar uma série de equívocos na abordagem teórico-metodológica e na interpretação das informações provenientes de redes sociais.

No campo das pesquisas acadêmicas que se apropriam de dados obtidos via APIs, a ênfase excessiva no volume de dados coletados, a pouca transparência dos processos metodológicos empreendidos e a adoção indiscriminada de termos como “monitoramento” ou “análise de sentimentos” podem ser indícios de uma excessiva crença na confiabilidade dos resultados obtidos (D'ANDRÉA, 2020, p. 6)

Neste sentido, é importante a adoção de protocolos de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização de dados de API públicas norteados pela materialidade e pelas características inerentes aos objetos digitais. De acordo com Manovich (2001); Santos (2019) e D'Andréa (2020) ao considerar as especificidades e a ontologia dos objetos digitais o pesquisador deverá realizar um exercício de “[...] reorientação dos métodos, ferramentas e técnicas de pesquisa” (SANTOS, 2019, p. 147), considerando as mediações tecnológicas, políticas e econômicas das plataformas. Segundo Janetzko (2017), Stewart (2017) e Santos (2017; 2019) as abordagens interdisciplinares auxiliam na ampliação das habilidades, agregando recursos computacionais mais robustos e direcionados, reforçando a complexidade dos metadados das API públicas e indo além de interpretações pautadas nas lógicas comerciais e/ou no empacotamento superficiais de dados.

³⁵⁴ É importante ressaltar estes dados são fornecidos por empresas, por isso, questões como a datificação, o modelo de negócio e a política de governança devem ser consideradas (VAN DIJCK, 2017).

³⁵⁵ Os dados estruturados são aqueles organizados e representados a partir de uma estrutura previamente planejada para armazená-los. Como, por exemplo, um banco de dados, uma planilha csv. Já os dados não-estruturados são flexíveis e dinâmicos, não apresentando restrições e/ou limites de edição e formatos (textos, imagens, vídeos, etc.)

A partir deste contexto, os protocolos voltados para monitoramento, extração, codificação e visualização do *backchannel* devem considerar abordagens que vão ao encontro do modelo de descentralização e recentralização adotado pelo Twitter em sua API e as variáveis relacionadas à velocidade, variedade e volume de dados gerados pelos telespectadores interagentes na *social TV*. Antes de detalharmos o percurso metodológico em operação no *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria*, é importante localizarmos nossa abordagem na escala de utilização dos métodos digitais.

Com base nas discussões de Rogers (2018), Santos (2019) propõe três níveis de representação, que deverão ser explorados pelo pesquisador de acordo com os objetivos da pesquisa e as características do fenômeno/objeto que será analisado. O primeiro nível (inicial) é pautado pela adoção de ferramentas e técnicas que apresentam uma configuração padrão (SANTOS, 2019) como, por exemplo, a busca por termos no Google e o *download* do *ranking* do *backchannel* disponibilizado pela Direct TV. O segundo nível (médio) proposto por Santos (2019) está relacionado com a personalização, em que o pesquisador pode realizar pequenos ajustes e/ou selecionar opções pré-definidas na configuração padrão das ferramentas e técnicas para melhor atender as demandas da pesquisa, tais como a criação de alertas na busca do Google, a raspagem de dados a partir do *Publish or Perish*, etc. O terceiro e último nível (alto) refere-se à customização de ferramentas, isto é, o pesquisador explora técnicas voltadas para a programação e o desenvolvimento de códigos (SANTOS, 2019). Em outras palavras, no nível alto os dados são, por exemplo, extraídos por meio da automatização de acesso a partir de códigos e a requisição é feita diretamente à API.

Nesse contexto, a justificativa das técnicas e ferramentas, inseridas no nível alto, adotadas neste trabalho se desdobra com base nas seguintes etapas listadas por Santos (2019). Segundo o autor, na etapa um o pesquisador deve identificar a estrutura que contém os dados que serão monitorados e extraídos. No caso desta pesquisa os dados estão em uma API pública de fácil acesso, se comparadas ao Facebook e ao Instagram, e que possibilita a adoção de códigos na requisição dos metadados. Na etapa dois deve-se formatar a requisição que será utilizada ao tipo de repositório/API em que os dados estão armazenados (SANTOS, 2019). Além ser norteadas por variáveis com volume, velocidade e variedade, o *backchannel* vai ao encontro da temporalidade *always on*. Neste sentido, é importante que as requisições sejam feitas a *Streaming API*, que possibilita a coleta dos dados que estão sendo publicados no momento em que o *script/prompt* é executado, resultando numa perda mínima de informação. Outro ponto a ser considerado é a especificidade do volume, ou seja, iremos monitorar uma

série de alcance mundial. Desde modo, o acesso a API do Twitter exigirá o registro de desenvolvedor, permitindo a extração de um número extenso de *tweets* que não é possível numa requisição direta a API a partir de um perfil. Por fim, na etapa três, Santos (2019) afirma que se deve analisar os dados a partir do processamento. Nesse sentido, devido a abrangência da pesquisa e as características da *social TV*, é importante a preparação de um computador/máquina que seja capaz de processar e armazenar os dados e pacotes que auxiliem a exportar e a estruturar os *tweets*, facilitando a codificação e a visualização do monitoramento.

Deste modo, a partir da localização da pesquisa na escala de utilização dos métodos digitais começamos o processo de solicitação do registro de desenvolvedor ao Twitter. Em linhas gerais, o registro de desenvolvedor do *microblogging* permite que o usuário faça requisições diretamente a API (*Rest API*, *Search API* e *Streaming API*) e tenha acesso aos *tokens* e *keys* para realizar os monitoramentos e extrações a partir de ferramentas mais complexas e direcionadas.

Para a liberação do registro, em 2020 submetemos uma aplicação no Twitter com informações básicas da pesquisa que justificassem a solicitação, tais como: de que forma os dados seriam usados, quais os objetivos da extração, se teria ou não o uso de *bots*, etc. Com a aprovação do registro, em março de 2020, pudemos verificar se as especificidades da conta de desenvolvedor eram compatíveis com as demandas da tese como, por exemplo, o limite de projetos (apps) ativos, a taxa de extração de *tweets* por mês, o número de requisições por dia, e a licença de uso dos *tweets*. Como ressaltamos anteriormente, o *backchannel* apresenta características que devem ser consideradas na delimitação das estratégias de ação. Isto é, além dos pré-testes, o monitoramento abrange os oito episódios da segunda temporada de *Euphoria*, gerando um volume considerável de dados. Nesse sentido, precisaríamos aumentar, por exemplo, a taxa de extração mensal de *tweets*. Em março de 2020, submetemos um novo projeto ao Twitter, solicitando acesso acadêmico a API, sendo que o mesmo só é liberado após a aprovação da conta de desenvolvedor. O formulário pedia que o pesquisador detalhasse questões como a descrição do projeto de pesquisa, o tipo de API que seria usada, a metodologia de extração e análise dos dados, como os resultados seriam apresentados, etc. Após o envio dessas informações, em abril de 2020 tivemos a aprovação necessária para o desenvolvimento da tese, com a atualização da taxa de extração mensal para 10 milhões de *tweets*, o aumento no número de requisições à API por hora e a liberação do uso não comercial dos metadados.

Figura 66 - Registros do projeto referente ao monitoramento do *backchannel* do *Euphoria*

The screenshot displays the 'App details' page for an application named 'Euphoria Tese'. The page includes an 'Edit' button, the app's name, a Twitter icon as the app icon, and the app ID '26293483'. A description states: 'This information will be visible to people who've authorized your App. This app was created to use the Twitter API.' Below this, the 'Keys and tokens' section is active, showing 'Consumer Keys' with a 'Regenerate' button and 'Authentication Tokens' with 'Revoke' and 'Regenerate' buttons. A 'Helpful docs' sidebar on the right lists various documentation links.

Fonte: Twitter Developers (2023)

O segundo passo neste processo de preparação do protocolo de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização de dados do *backchannel* consistiu na escolha da linguagem de programação que seria adotada. A escolha do Python se justifica por duas questões centrais: a legibilidade dos programas e códigos escritos, e a amplitude dessa linguagem. De acordo com Menezes (2020), McKinney (2019), Russell e Klassen (2019) e

Karsdorp *et al* (2021), ao contrário de outras linguagens de programação que adotam inúmeras marcações ao final de cada linha de comando e no início e fim dos blocos, além de palavra especiais, o Python é uma linguagem clara e objetiva, facilitando a compreensão tanto na escrita quanto na leitura.

Além de ser um *software* livre, o Python é uma linguagem completa e colaborativa. Conforme pontuam Menezes (2020) e Karsdorp *et al* (2021) o Python conta com bibliotecas amplas, que possibilitam o acesso a bancos de dados, APIs, processamentos de arquivos em XML, construção de interfaces gráficas, etc. Em outras palavras, a linguagem permite a adoção de módulos que foram criados previamente pela comunidade de usuários, facilitando a combinação de *scripts* e *prompts* na execução de tarefas. Deste modo, a escolha do Python vai ao encontro do tempo hábil de realização da tese, viabilizando o seu domínio e adequação às estratégias de ação, e atendendo às demandas do monitoramento e da extração de dados do Twitter.

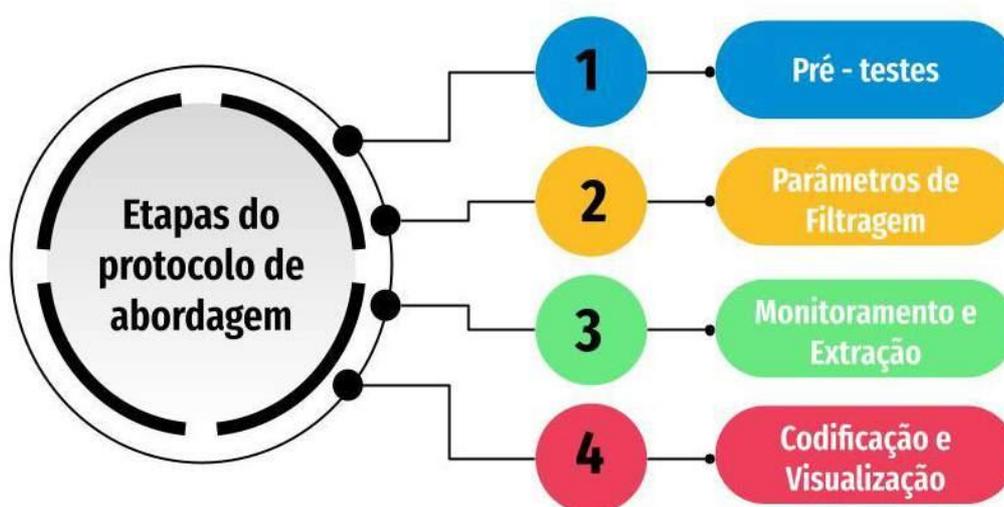
No terceiro e último passo, nós preparamos o computador (máquina) que iria processar os dados. Conforme pontuam Russell e Klassen (2019) e Karsdorp *et al* (2021) o volume e a velocidade da produção de conteúdo no Twitter devem ser considerados pelo pesquisador, ou seja, para que os dados sejam devidamente armazenados o computador usado na extração deve ser capaz de processar as informações. No caso do *backchannel* é importante ressaltar que a requisição é feita à *API Streaming*, deste modo qualquer atraso no processamento pode comprometer o resultado do monitoramento. Para isso, fizemos algumas adaptações que posteriormente foram aprimoradas, conforme iremos detalhar adiante, na fase de pré-testes. Deste modo, em linhas gerais, para a execução do protocolo de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização dos dados do *backchannel* ampliamos a memória RAM, melhorando a capacidade de desempenho da máquina; utilizamos um SSD para instalar o sistema operacional, facilitando a abertura de programas e arquivos; atualizamos o processador por uma versão mais recente do fabricante e substituímos a placa mãe por um modelo que conseguisse comportar essas mudanças. Por fim, acoplamos um sistema de arrefecimento, para amenizar a temperatura dos componentes, não comprometendo a frequência (*clock*) do sistema.

O protocolo de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização de dados do *backchannel* dá continuidade e aprofunda as pesquisas desenvolvidas no âmbito no *Observatório da Qualidade no Audiovisual*. Desde 2017 os projetos direcionados para discussão da ficção seriada e das práticas da cultura de fãs se voltam, em parte, para a elaboração de abordagens de monitoramento e análise das redes sociais, em especial o Twitter (BORGES;

SIGILIANO, 2021; BORGES *et al*, 2022; SIGILIANO; BORGES, 2021). Santos (2019), D'Andréa (2020) e Karsdorp *et al* (2021) ressaltam a importância da interdisciplinaridade e da experimentação metodológica no contexto dos métodos digitais, nesse sentido iremos detalhar o protocolo adotado nesta pesquisa a fim de reforçar a transparência e a aderência dos processos metodológicos às questões centrais deste trabalho.

O protocolo de abordagem se estrutura a partir de quatro etapas, são elas: 1) pré-teste; 2) parâmetros de filtragem; 3) monitoramento e extração e 4) codificação e visualização.

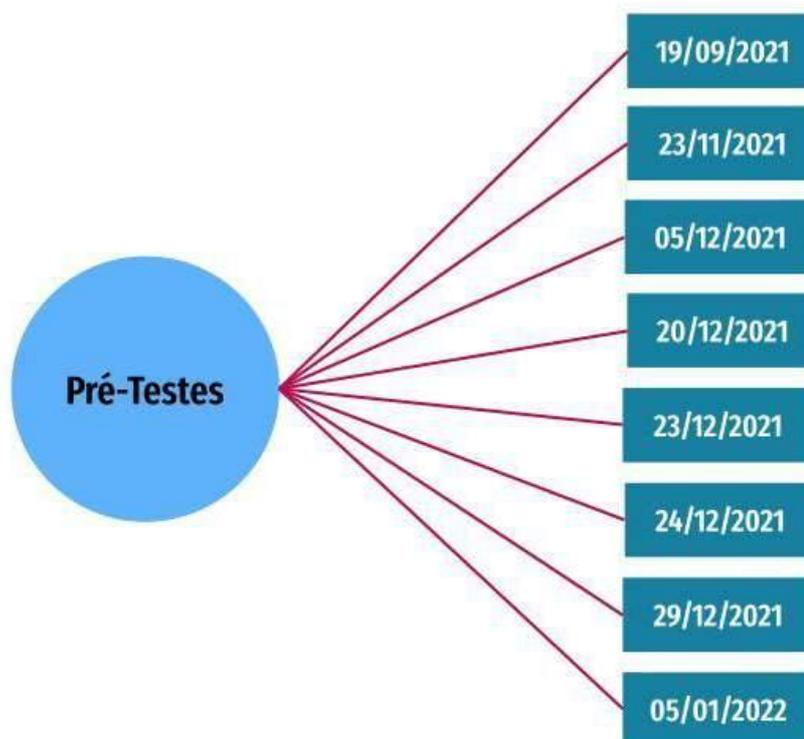
Diagrama 7 - Sistematização das etapas do protocolo de abordagem de monitoramento, extração, codificação e visualização de dados do *backchannel*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Na primeira etapa realizamos os pré-testes, abrangendo a verificação do funcionamento dos códigos e requisições a API, além da delimitação das indexações e palavras-chaves que seriam adotadas na fase seguinte do protocolo. Para isso monitoramos a conversação gerada no Twitter a partir dos vídeos promocionais lançados pela HBO na divulgação da segunda temporada de *Euphoria*. Ao todo foram realizados oito pré-testes, entre setembro de 2021 e janeiro de 2022. Nesta etapa conseguimos mapear as indexações e palavras-chaves que integravam as ações da HBO e compunham os *tweets* publicados pelos telespectadores interagentes, como, por exemplo, as *hashtags* #*Euphoria* e #*EuphoriaHBO*. Também definimos quais os perfis da emissora estadunidense seriam monitorados para a análise das estratégias transmídia e, conforme detalhamos anteriormente, iniciamos o monitoramento e a extração das postagens referentes a série.

Figura 67 - Datas de lançamento dos vídeos promocionais e realização dos pré-testes



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A etapa dos pré-testes foi fundamental para termos uma compreensão inicial do volume de *tweets* que seriam publicados, já que durante o lançamento de todos os vídeos promocionais a série e/ou aspectos relacionados ao universo ficcional ocuparam os *trending topics* do Twitter. Os conteúdos também apresentaram algumas pistas que posteriormente se desdobraram nos contextos conversacionais identificados na codificação, tais como a análise da composição imagética, a produção de memes e a lacunas deixadas propositalmente pela HBO nas ações de divulgação. Outro ponto importante realizado nesta etapa foi a edição e a atualização de alguns códigos em decorrência da alteração na API do *microblogging* feita pela empresa em dezembro de 2021. Pudemos também testar as etapas seguintes do protocolo, ajustando alguns *bugs* e/ou erros na execução.

A segunda etapa consistiu na delimitação final dos parâmetros de filtragem do *backchannel* que seriam extraídos a partir da API *Streaming* do Twitter. Os termos foram definidos com base em dois critérios: 1) a pertinência ao universo ficcional de *Euphoria*, isto é, palavras-chave, *hashtags* gerais e específicas que reproduzem na íntegra ou parcialmente o título da atração e/ou que fazem alusão ao título do episódio que está sendo exibido; que fazem referência aos casais, aos personagens e aos arcos narrativos da história; 2) recorrência dos

termos nos *tweets* extraídos nos pré-testes. Nesse sentido, foram delimitados 23 termos de filtragem, são eles: #Euphoria, #EuphoriaHBO, #EuphoriaHBOBrasil, #EuphoriaHBOMax, #EuphoriaDay, #EuphoriaSeason2, Euphoria, Rules, Rue, Lexi, Fezco, Cal, Maddy, Nate, Kat, Leslie, Gia, Jules, Cassie, McKay, Ash, Ethan e Elliot.

A terceira etapa foi focada no monitoramento e na extração do *backchannel* de *Euphoria*. A coleta abrangeu os oito episódios da segunda temporada da série, exibidos entre 9 de janeiro de 2022 e 27 de fevereiro de 2022, abarcando a transmissão³⁵⁶ nos Estados Unidos, a distribuição na plataforma HBO Max e transmissão nas redes locais, como a HBO Brasil. Apesar do foco desta pesquisa ser os conteúdos postados no Twitter durante a exibição da atração, o monitoramento e a extração abarcam todas as fases do *buzz* (ACIERNO, 2012). Na *social TV* o *buzz* pode ser dividido em três momentos. O *pre show*, que se refere ao período de maturação do *backchannel*, o *on air* que se estende durante toda a exibição do programa e, por fim temos o *post show*, período em que as publicações no *microblogging* diminuem consideravelmente (PROULX; SHEPATIN, 2012). Deste modo, o processo começou 30 minutos antes dos episódios serem exibidos e se estendeu até 30 minutos após o encerramento.

Como pontuamos anteriormente, a linguagem de programação Python é colaborativa, nesse sentido a partir da instalação a versão 3.7.2, adotamos e adaptamos os códigos de acordo com as especificidades do protocolo de abordagem e das características do *backchannel*. Deste modo, os *prompts* dos pacotes e bibliotecas Pandas, Tweepy, spaCy, NLTK e nest_asyncio, foram executados no Jupyter Notebook, totalizando 3.675.000 de *tweets* extraídos.

³⁵⁶ A transmissão da HBO é simultânea para as duas costas, Leste (*East Coast*) e Oeste (*West Coast*). Dispensando assim a realização de duas coletas de dados em horários distintos como, por exemplo, no monitoramento dos programas da TV aberta.

Tabela 3 - Número de tweets extraídos da API Streaming em cada um dos oito episódios da segunda temporada de *Euphoria*

Data de exibição	Episódios	Tweets extraídos
09/01/2022	<i>Trying to Get to Heaven Before They Close the Door</i>	968 mil
16/01/2022	<i>Out of Touch</i>	440 mil
23/01/2022	<i>Ruminations: Big and Little Bullys</i>	325 mil
30/01/2022	<i>You Who Cannot See, Think of Those Who Can</i>	299 mil
06/02/2022	<i>Stand Still Like the Hummingbird</i>	651 mil
13/02/2022	<i>A Thousand Little Trees of Blood</i>	146 mil
20/02/2022	<i>The Theater and Its Double</i>	461 mil
27/02/2022	<i>All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name</i>	385 mil

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A quinta e última fase abrangeu a codificação e a visualização dos *tweets* publicados de maneira síncrona à exibição da segunda temporada de *Euphoria*. Após o armazenamento dos dados, a partir do JSON (*JavaScript Object Notation*), os *tweets* foram exportados em uma tabela csv organizada em 15 colunas³⁵⁷, são elas: *id*, *conversation_id*, *created_at*, *date*, *time*, *user_id*, *username*, *name*, *tweet*, *language*, *mentions*, *replies_count*, *retweets_count*, *likes_count* e *hashtags*. Entretanto, em decorrência do número total de *tweets* e com objetivo de termos uma amostra mais pertinente e direcionada ao problema de pesquisa deste trabalho, optamos por limpar os dados antes de codificá-los. A filtragem, estruturada em NPL³⁵⁸ (processamento de linguagem natural), foi norteada com base em seis categorias relacionadas ao nível de elaboração dos *tweets*. É importante ressaltar que, por ser associada à conversação oral, a filtragem dos conteúdos publicados no *microblogging* é complexa, demandando ainda mais atenção nas diretrizes de recursos como, por exemplo, as *stop words*.

³⁵⁷ Os nomes das colunas são definidos pelos *prompts* usados na extração dos metadados.

³⁵⁸ O processamento de linguagem natural (*Natural Language Processing* ou NPL), conhecido também como linguística computacional, é subconjunto de ferramentas da ciência de dado. A aplicabilidade da NPL é ampla e pode ser observada, por exemplo, na tradução automatizada de texto, filtragem de *spam* no e-mail, detecção de discurso de ódio em redes sociais, etc (JACKSON; MOULINIER, 2002).

Diagrama 8 - Hierarquia das categorias adotadas na filtragem dos *tweets*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Isto é, a extração (tabela csv) do *backchannel* de cada um dos episódios de *Euphoria* foi inserida no Jupyter Notebook e filtrada a partir de seis *prompts*. A hierarquia da filtragem dos dados foi organizada com base na complexidade do *tweet* (conteúdo) e do *prompt* (comando de filtragem). Por exemplo, a elaboração do conteúdo e a adaptação de um código capaz de identificar e excluir um *tweet* publicado por um fã é mais complexa do que a filtragem de um spam.

Tabela 4 - Descrição dos parâmetros de filtragem das categorias

Categoria	Descrição
<i>Spam</i>	Se refere a filtragem e a exclusão dos <i>tweets</i> publicados a partir de atividades coordenadas de contas, tais como perfis falsos, automação de postagens, <i>bots</i> , etc
Idioma	Abrange a filtragem e a exclusão dos <i>tweets</i> publicados em idiomas estrangeiros, com exceção do inglês. Deste modo o <i>prompt</i> isolou apenas os conteúdos em português (PT-BR) e em inglês (ING).
RT/Link	Se refere a filtragem e a exclusão dos retuítes (sem comentários) e dos <i>tweets</i> compostos apenas por <i>hiperlink</i> .
Imagem	Abarca a filtragem e a exclusão dos <i>tweets</i> compostos apenas por uma imagem.
Perfil	Se refere a filtragem e a exclusão dos <i>tweets</i> publicados por perfis ³⁵⁹ da imprensa, comerciais e de fãs e/ou <i>fandoms</i> .
Reativo	Abrange os <i>tweets</i> compostos por opiniões sucintas, geralmente relacionadas ao juízo de valor. Como, por exemplo, “essa série é muito ruim #Euphoria”, “eu amo <i>Euphoria</i> ”, “best episode this season #EuphoriaHBO”

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O processo de filtragem dos 3.675.000 de *tweets* extraídos foi realizado entre 28 de fevereiro e 14 de abril de 2022. Após a aplicação dos *prompts*, chegamos à amostra final de 508 mil *tweets*.

Na quarta e última etapa, os dados foram identificados, descritos e categorizados manualmente, isto é, cada publicação foi analisada de forma individual no *software Atlas.ti*

³⁵⁹ Para realizar a filtragem e a exclusão usamos três arquivos *Stop Words*, o primeiro, pré-formatado, foi direcionado para veículos da imprensa estadunidense e nacional, o segundo, também pré-formatado, apresentava uma listagem de contas comerciais de marcas, e o terceiro, criado especificamente para essa tese, abrangia os perfis de fãs e de *fandoms* de *Euphoria* no Twitter. A listagem foi elaborada a partir das seguintes etapas. A primeira etapa, realizada em fevereiro de 2022, consistiu na inserção na barra de busca do Twitter, vinculada à sua API, das palavras chave e das *hashtags* relacionadas ao universo ficcional da série. Com base nos resultados os perfis foram selecionados a partir dos recursos de individualização (avatar, capa, *username* e descrição) e das camadas estruturais de informação (RECUERO, 2009; BRUNS; MOE, 2013). Desta forma, os perfis tinham que apresentar recursos estéticos e de conversação referentes a série *Euphoria*. Em relação às camadas estruturais de informação, que definem os diferentes níveis de conversação do Twitter (micro, meso e macro), observamos se os conteúdos, as menções e as indexações postadas faziam referência a trama da HBO. A partir dessa filtragem selecionamos 4.681 perfis ativos relacionados ao universo ficcional da série. Deste modo, todos os *tweets* publicados por essas contas foram identificados e excluídos na amostra.

(FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; RECUERO; BASTOS; ZAGO, 2015; SALDAÑA, 2013; BORGES; SIGILIANO, 2022). O objetivo foi agrupá-los de acordo com suas idiossincrasias, em busca de similaridades, dissimilaridades, padrões e peculiaridades (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; SIGILIANO, 2017; BORGES *et al.* 2022). Por conta do volume e da complexidade dos dados, a codificação foi dividida em duas fases: macrocodificação e microcodificação. Inicialmente, na macrocodificação categorizamos as postagens a partir do tema central do comentário feito pelo telespectador interagente, já na microcodificação a categorização foi norteada pelas especificidades destas postagens. Por exemplo, a macrocodificação “nostalgia” pode ser composta por três microcodificações, delimitando quais aspectos o público sente saudade como, por exemplo, dos atores, dos personagens, dos arcos narrativos. É importante ressaltar que as categorias da macrocodificação são excludentes, dessa forma o que delimita a categorização dos dados são as suas características mais latentes.

Tabela 5 - Contextos conversacionais identificados no *backchannel* da *Euphoria*

Tabela de Codificação	
S02E01 “Trying to Get to Heaven Before They Close the Door”	
Macrocodificação	24 contextos conversacionais
Microcodificação	36 contextos conversacionais
S02E02 “Out of Touch”	
Macrocodificação	27 contextos conversacionais
Microcodificação	32 contextos conversacionais
S02E03 “Ruminations: Big and Little Bullies”	
Macrocodificação	24 contextos conversacionais
Microcodificação	40 contextos conversacionais
S02E04 “You Who Cannot See, Think of Those Who Can”	
Macrocodificação	22 contextos conversacionais
Microcodificação	33 contextos conversacionais

S02E05 “Stand Still Like the Hummingbird”	
Macrocodificação	26 contextos conversacionais
Microcodificação	37 contextos conversacionais
S02E06 “A Thousand Little Trees of Blood”	
Macrocodificação	24 contextos conversacionais
Microcodificação	40 contextos conversacionais
S02E07 “The Theater and Its Double”	
Macrocodificação	25 contextos conversacionais
Microcodificação	39 contextos conversacionais
S02E08 “All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name”	
Macrocodificação	26 contextos conversacionais
Microcodificação	44 contextos conversacionais

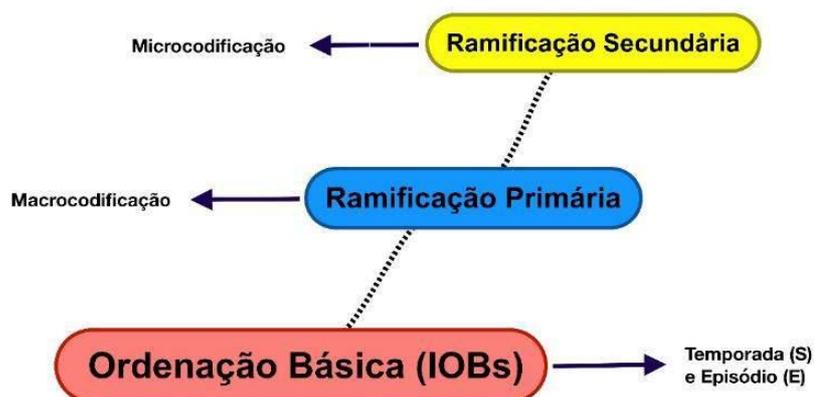
Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Posteriormente, os contextos conversacionais, formados pela macrocodificação e microcodificação, foram sistematizados em mapas mentais (JANETZKO, 2017; HAND, 2017; VITAK, 2017).

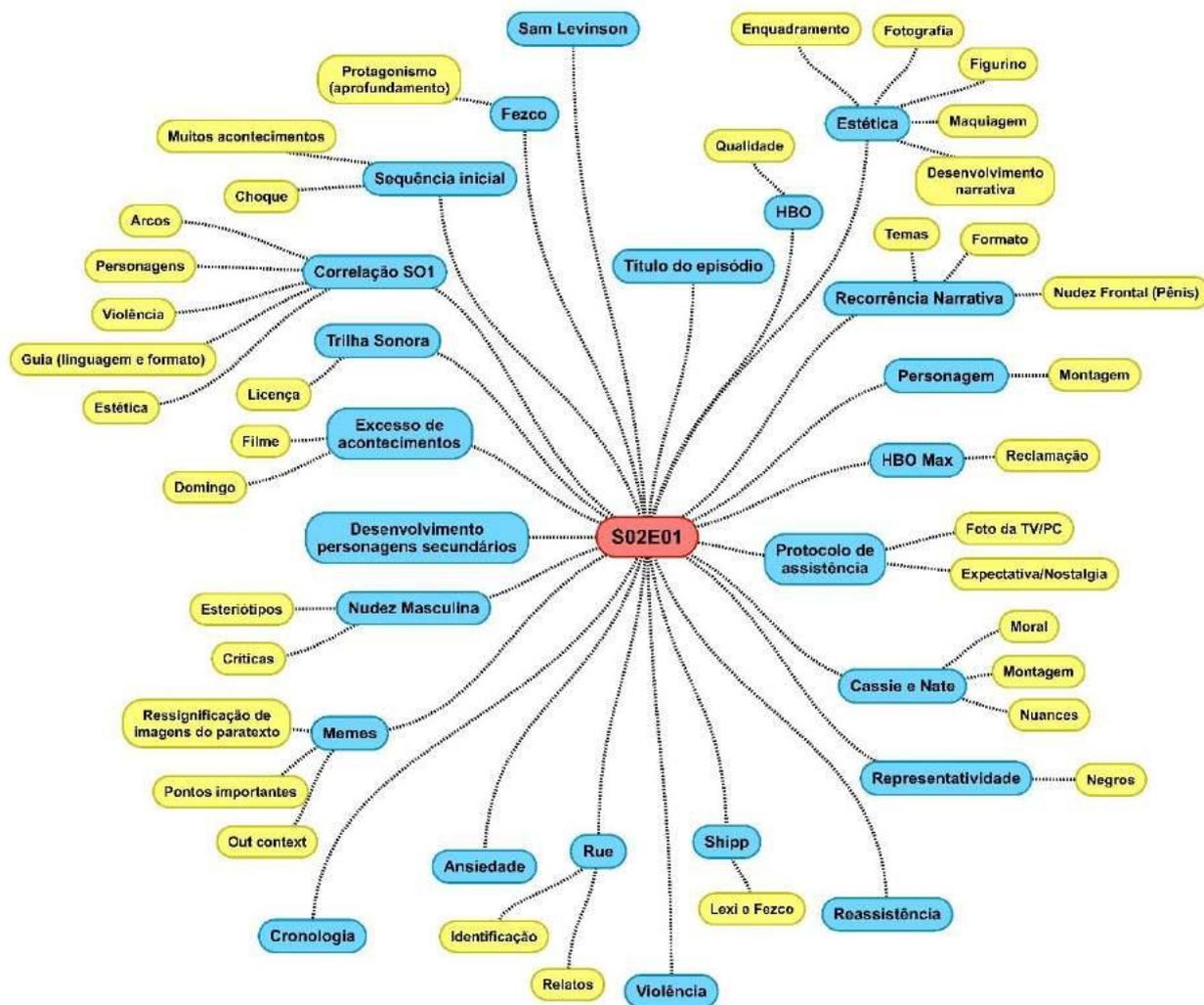
De acordo com Novak *et al.* (2008) e Buzan (2009) os mapas mentais possibilitam integrar e visualizar uma grande quantidade de dados complexos, facilitando o entendimento, a associação, a memorização e a conexão de ideias não lineares. Os mapas foram estruturados com base nas discussões de Buzan (2009), que afirma ser importante que as informações sejam reconhecidas com facilidade, estimulando a associação de ideias e de termos. Nesse sentido, os mapas devem ser organizados a partir de um termo central (Ordenação Básica ou IOBs) e este se expandirá de dentro para fora, englobando as especificidades das ramificações. Outro ponto destacado pelo autor está relacionado com a estética do mapa, que pontua que o uso de cores se configura como um recurso importante na definição da hierarquia das palavras-chaves. Deste modo, os oito mapas mentais dos contextos conversacionais do *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria* seguem a seguinte estrutura: no IOBs inserimos a temporada e o número do episódio referente à codificação, a partir do termo central, em vermelho, temos a ramificação primária em azul, representando os contextos conversacionais da

macrocodificação, e a ramificação primária em amarelo, representando os contextos conversacionais da microcodificação. O processo de codificação e elaboração dos mapas mentais foi realizado entre 16 de abril de 2022 e 14 de janeiro de 2023.

Figura 68 - Estrutura base do mapa mental



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Figura 69 - Mapa mental do *backchannel* de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A partir da codificação do *backchannel* do episódio *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* foram identificados 24 contextos conversacionais na macrocodificação e 36 na microcodificação. De modo geral, os *tweets* ressaltavam os pontos característicos do universo ficcional, tais como a importância da trilha sonora, os aspectos técnicos (fotografia, figurino, maquiagem, enquadramento e etc), a tridimensionalidade dos personagens e as questões relacionadas aos casais (Rue e Jules, Nate e Cassie, e Lexi e Fezco).

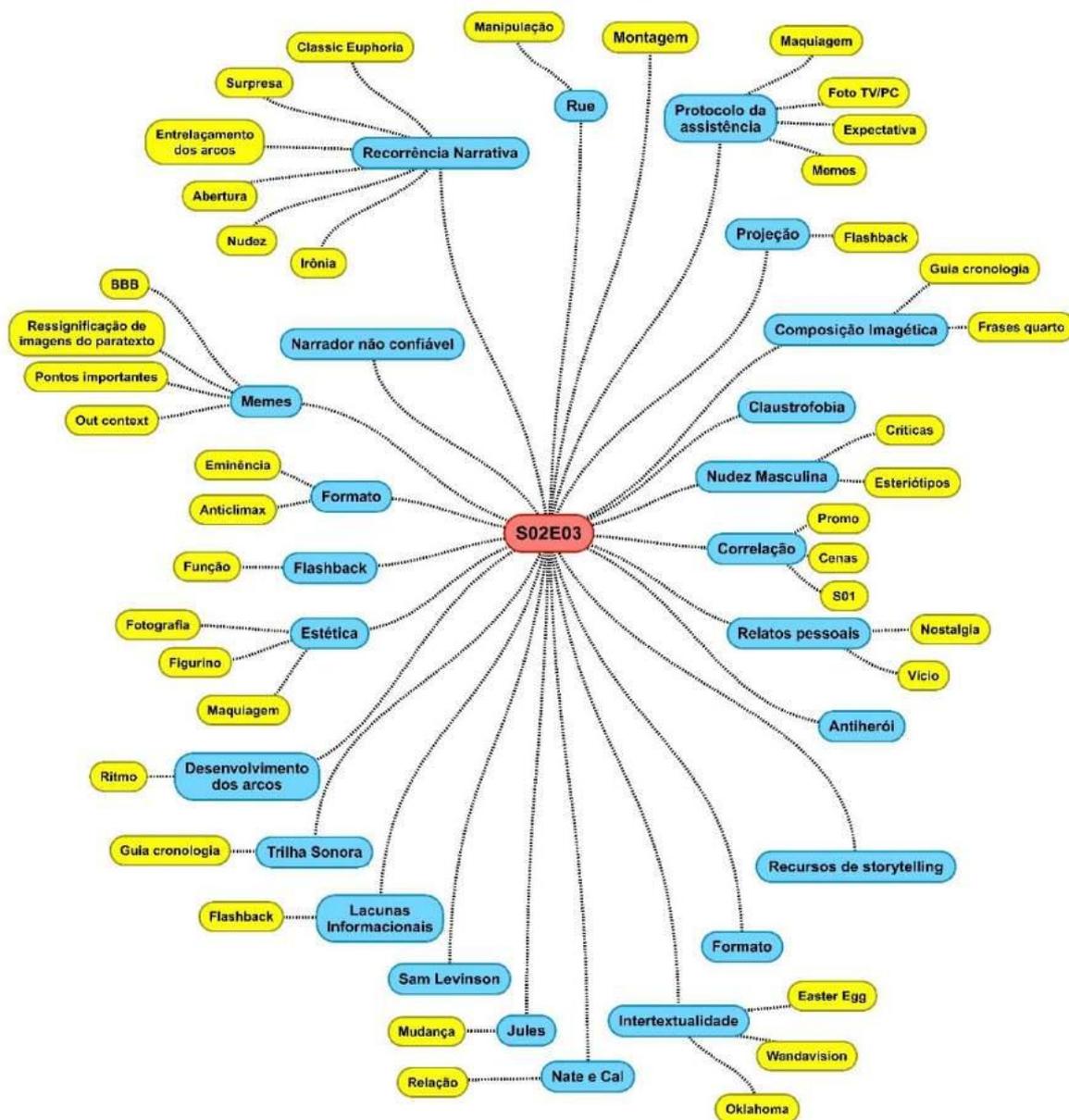
Figura 70 - Mapa mental do *backchannel* de *Out of Touch*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Durante a exibição de *Out of Touch*, foram codificados 27 contextos conversacionais referentes à macrocodificação e 32 à microcodificação. Os conteúdos publicados pelos telespectadores interagentes repercutiram, por exemplo, a intertextualidade do episódio, por conta das referências *Game of Thrones* e *Grey's Anatomy*, elaboraram teorias sobre o futuro do triângulo amoroso entre Jules, Rue e Elliot e como *plot* poderia afetar a qualidade e a representatividade do *shipp* Rules, o constante uso de músicas licenciadas na trilha sonora, além da necessidade de reassistir ao episódio para compreendê-lo. No *backchannel* também foram identificados relatos de dependentes químicos e/ou pessoas que já passaram por experiências semelhantes com parentes e amigos. Os *tweets* elogiavam o modo como o vício foi abordado

no episódio e frisavam a importância de não julgar o dependente e, principalmente, como todos os que estão à sua volta sofrem.

Figura 71 - Mapa mental do *backchannel* de *Ruminations: Big and Little Bullys*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A codificação do *backchannel* gerou 24 contextos conversacionais na macrocodificação e 40 na microcodificação. Nesse sentido, apesar de não integrarem diretamente os fios norteadores de *Ruminations: Big and Little Bullys* que serão analisados adiante, é importante ressaltar alguns contextos conversacionais que foram observados. A abertura do episódio é protagonizada por Cal, a cena mostra o seu envolvimento amoroso com Derek (Henry

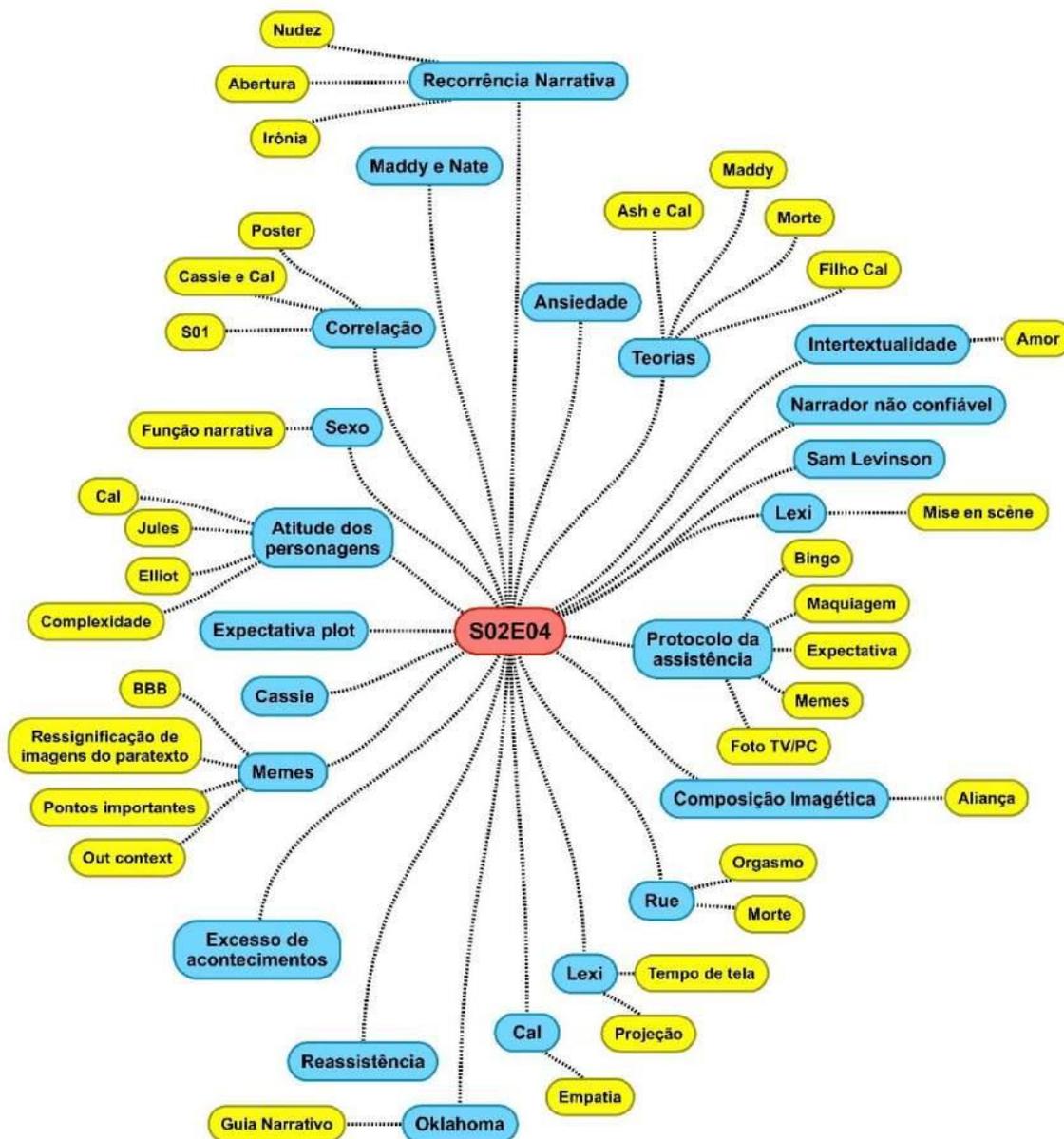
Eikenberry) e a gravidez inesperada de sua namorada, Marsha (Paula Marshall). Neste sentido, os telespectadores interagentes, num primeiro momento, identificaram que a trama iria seguir a estrutura narrativa recorrente na série e a função do *flashback*. O público repercutiu como a história do personagem era trágica e que algumas atitudes dele se justificariam por conta do seu passado.

As publicações ironizavam que o *flashback* cumpriu o seu objetivo de humanizar o personagem, que a partir de *Ruminations: big and little bulllys* seria complicado julgar Cal de maneira superficial, estabelecendo contraposições entre o bem e o mal. Os conteúdos postados no *backchannel* também sinalizaram a intertextualidade na escolha do nome Derek, os *tweets* resgataram fotos do ator Eric Dane em *Grey's Anatomy* ao lado de Derek Shepherd (Patrick Dempsey). Na atração de Shonda Rhimes, Mark Sloan (Eric Dane) e Derek eram melhores amigos. Deste modo, os telespectadores interagentes compartilharam memes explorando a coincidência dos nomes.

A constante adoção da nudez gráfica nos dez minutos iniciais do episódio foi novamente repercutida pelo público. Os *tweets* ressaltavam que a recorrência do recurso tinha se tornado um “clássico” no universo ficcional da trama, também foram compartilhados bingos e jogos *shot* satirizando a nudez dos personagens e que a reincidência funcionava como um aviso da *timeline* de que a exibição da série tinha começado.

Outros elementos característicos de *Euphoria* foram pontuados pelos telespectadores. Na sequência em que Rue dança ao som de *Call me irresponsible*, de Bobby Darin, as publicações chamavam a atenção para o casaco da personagem. Neste contexto, além de identificar a importância da peça para a trajetória da personagem, o público elaborou teorias, estabelecendo uma correlação entre o uso do casaco e a dependência química da personagem. Como se o figurino fosse um prenúncio para o agravamento do vício de Rue. O corredor da casa da jovem, que foi cenário de diversas cenas emblemáticas da atração, também foi destacado no *backchannel*.

Figura 72 - Mapa mental do *backchannel* de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A partir do *backchannel* de *You who cannot see, think of those who can* foram identificados 22 contextos conversacionais na macrocodificação e 33 na microcodificação. Os *tweets* ressaltavam pontos importantes não só da complexidade narrativa, mas das novas regras do universo ficcional da série. A ausência de cenas pautadas pela nudez e a violência foi discutida pelos telespectadores interagentes nos minutos iniciais da exibição, os *tweets* repercutiam a estranheza causada pela sequência de abertura que explorava questões ligadas ao amor romântico e à idealização da paixão. Outra questão pontuada pelo público no

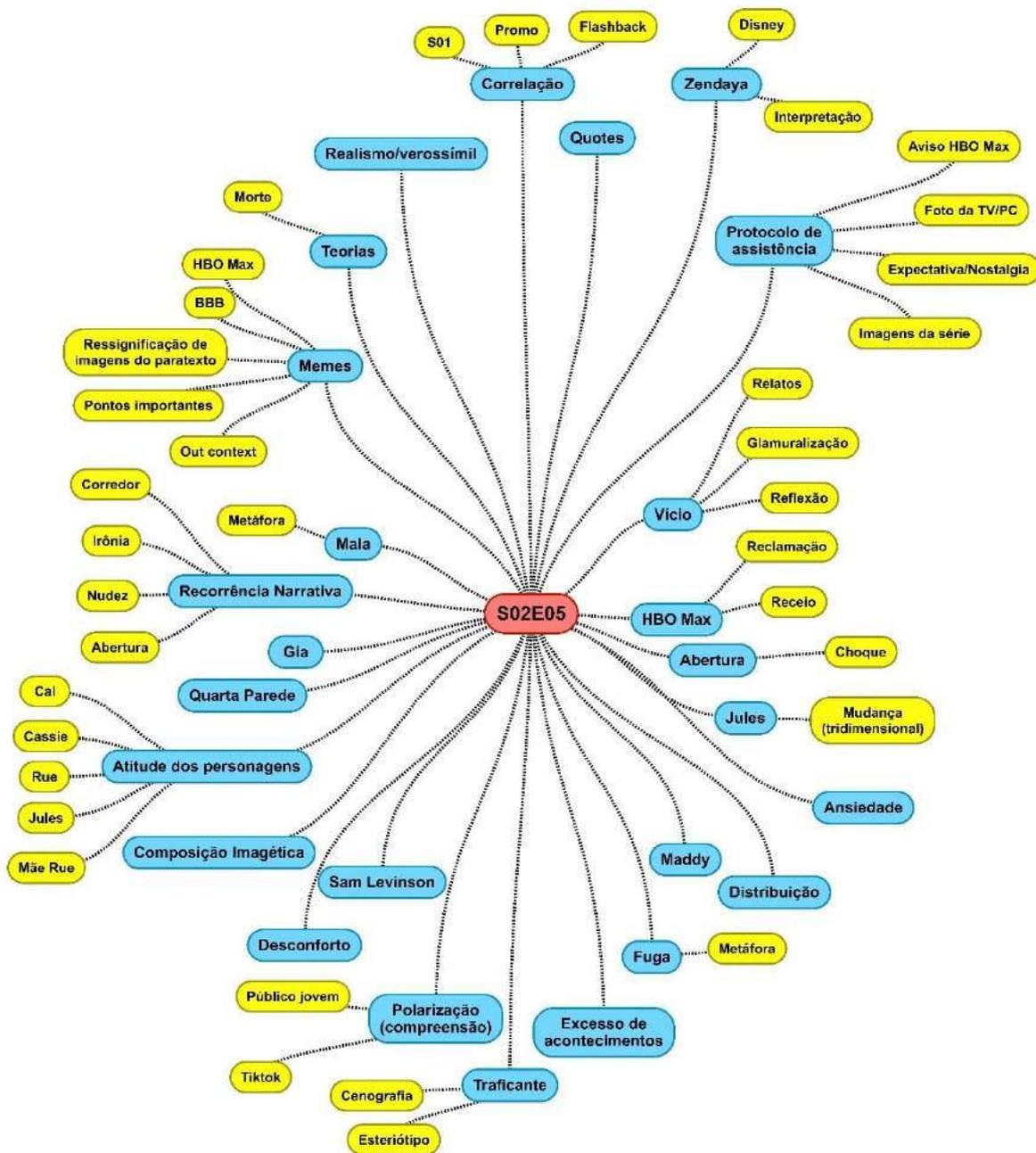
microblogging foi a tridimensionalidade dos personagens, principalmente as atitudes de Jules, Elliot e Rue. As publicações ironizavam as reações dos jovens ao descobrirem as fragilidades e traições envolvendo a amizade dos três. Entretanto, apesar dos memes serem norteados pelo humor, parte dos telespectadores interagentes enfatizou que a moralidade ambígua dos personagens estava relacionada não só com o universo ficcional da trama, mas a adolescência. Neste contexto, o público destacava que a traição de Jules, por exemplo, poderia ser um reflexo da impulsividade e imaturidade, aspectos característicos da juventude.

Essa recorrência na história de *Euphoria*, que se distancia de abordagens dicotômicas, também foi observada nos *tweets* sobre o arco narrativo de Cal. O público elogiava o desdobramento da trama, que ao aprofundar os traumas e nuances da trajetória do personagem fazia com que os telespectadores sentissem empatia pelo pai de Nate e/ou interpretassem as atitudes de Cal de forma mais densa, considerando o seu passado. O *plot* do personagem foi ampliado em diversas teias colaborativas, as publicações elaboraram teorias a partir da análise da composição imagética. Na cena final do episódio vemos uma foto da família de Cal, porém os telespectadores interagentes observaram que o casal aparece com três filhos na imagem, mas apenas dois integram a trama de *Euphoria*. Deste modo, as projeções no *backchannel* afirmavam que o irmão mais novo de Nate era Ash, estabelecendo uma correlação entre o *flashback* do episódio de estreia da segunda temporada e a sequência que estava no ar. As lacunas informacionais identificadas pelo público ressaltavam questões como, por exemplo, a forma como Ash foi abandonado quando era bebê, e as semelhanças físicas entre a criança da foto e a criança mostrada em *Trying to get to heaven before they close the door*. O *buzz* gerado em torno da lacuna fez com que a busca do termo “Cal Jacobs family photo” no Google aumentasse 550% após a exibição do episódio.

Figura 73 - Os tweets repercutem a moralidade ambígua dos personagens e as lacunas informacionais do arco narrativo de Cal



Fonte: Twitter (2022)

Figura 74 - Mapa mental do *backchannel* de *Stand Still Like the Hummingbird*

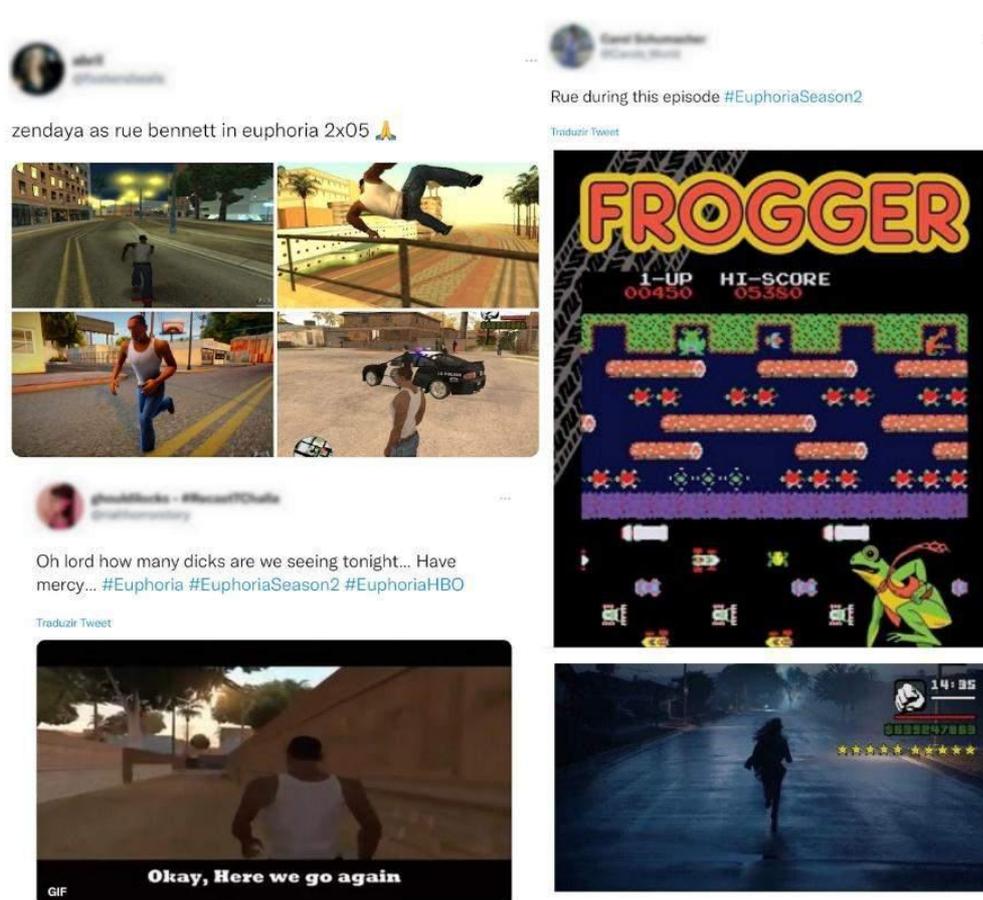
Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Na codificação dos *tweets* foram identificados 26 contextos conversacionais na macrocodificação e 37 na microcodificação. A composição imagética de *Stand Still Like the Hummingbird* foi repercutida pelos telespectadores interagentes para indicar pontos recorrentes no universo ficcional, preencher as lacunas informacionais e ressaltar granulosidades que desempenham uma função artística de percepção facultativa na cena. Como discutimos

anteriormente, o corredor da casa de Rue foi cenário de desdobramentos narrativos importantes na atração, durante a exibição da briga entre a protagonista e Leslie o público compartilhou frames da *mise-en-scène* de outros episódios. As publicações evidenciavam não só a semelhança entre as sequências, mas discutiam que a recorrência seria uma pista da importância que a cena que estava no ar teria para o desenvolvimento do arco de Rue nesta temporada. Os *tweets* também estabeleciam correlações entre o paratexto do programa como, por exemplo, o *plot* envolvendo a amizade entre Rue e Lexie. Na cronologia atual da série, as personagens não são muito próximas, porém é subentendido, a partir dos diálogos, que elas tiveram uma relação profícua no passado. No *flashback* do velório de Robert Bennett os telespectadores interagentes observaram a presença de Lexie ao lado da amiga. Deste modo, o detalhe da composição imagética foi reconhecido e interpretado pelo público, estabelecendo uma correlação entre a lacuna informacional referente ao *plot* atual de Lexie e Rue e o *flashback* do episódio.

Ao longo da exibição de *Stand still like the hummingbird* foram compartilhados diversos memes, as produções dos telespectadores interagentes ironizavam, principalmente, a sequência de fuga protagonizada do Rue e a recorrência da nudez gráfica na abertura do programa. As publicações questionavam, em tom de humor, a verossimilhança da cena em que a protagonista é perseguida por policiais e os constantes obstáculos, aproximando o arco da série com a narrativa dos jogos para videogame *GTA* e *Frogger*.

Figura 75 - Os memes ironizam a fuga de Rue e a recorrência da nudez gráfica nas sequências de abertura de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

A formação de teias colaborativas foi observada a partir dos contextos conversacionais relacionados ao subtexto do episódio e a cena em que Laurie aplica morfina em Rue. Deste modo, os telespectadores interagentes analisaram a inter-relação entre o significado do título do episódio e os empecilhos no caminho da personagem. Os *tweets* chamavam a atenção para o livro de Henry Miller que assim como o episódio é intitulado *Stand still like the hummingbird*. A obra, composta por textos ensaísticos, apresenta a seguinte passagem “Quando você está convencido de que todas as saídas estão bloqueadas, ou você começa a acreditar em milagres ou fica parado como o beija-flor” (MILLER, 1962, p. 28, tradução nossa). A partir do trecho o público repercutiu que algumas cenas funcionavam como uma metáfora para a passagem de Miller, já que as saídas e escapes de Rue são constantemente bloqueadas durante o episódio. Seja na fuga pelo trânsito movimentado, na perseguição dos policiais ou na discussão com Fezco a jovem é, a todo tempo, encurralada. No *backchannel*, alguns telespectadores

interagentes comentaram que as cenas transpunham a mesma sensação de pavor e incapacidade de escapar, gerando ansiedade no público.

Na sequência de Laurie os *tweets* especulavam qual seria a verdadeira intenção da traficante e as consequências da overdose de Rue. Pautados em elementos como, por exemplo, a entonação da voz de Laurie, os enquadramentos que misturam objetos díspares como uma seringa e um esquilo de louça, e o silêncio da cena, os telespectadores interagentes elaboraram projeções em relação ao *plot*. Neste contexto, a análise do público pontuava que a frieza e o desconforto visual gerado pela sequência, de certa forma, antecipariam o que estava por vir, que Laurie teria um plano para ressarcir o dinheiro de volta e que, por isso, não estaria ajudando Rue atoa.

Figura 76 - Mapa mental do *backchannel* de *A Thousand Little Trees of Blood*



No *backchannel* de *A Thousand Little Trees of Blood* foram codificados 24 contextos conversacionais na macrocodificação e 40 na microcodificação. Durante os dez minutos iniciais os telespectadores interagentes repercutiram a falta de cenas de nudez e violência. Os *tweets* pontuavam que a ausência do recurso era um indicativo de que o episódio seria bom. Ainda que as sequências de nudez e de violência gráfica integrem vários episódios, podemos observar que ironizar esta nova recorrência do universo ficcional se tornou um hábito do público ao longo da segunda temporada. Do mesmo modo que em tramas como, por exemplo, *Game of Thrones* e *Succession*, em que reproduzir a música de abertura fazia parte da experiência televisiva dos telespectadores interagentes, à medida em que os episódios de *Euphoria* foram ao ar foi possível identificar as idiossincrasias do contexto conversacional relacionado aos 10 minutos iniciais. Em outras palavras, repercutir o modo como a série explorava a nudez e a violência foi além das discussões sobre o conteúdo que estava no ar, se tornando um contexto conversacional de validação da comunidade momentânea formada no *backchannel*.

Assim como em outros episódios de *Euphoria*, o público explorou recursos multimodais para destacar as pontes visuais da trama. Em *A thousand little trees of blood* os *tweets* correlacionavam a estética do enquadramento de Cassie, no quarto episódio da segunda temporada, com o de Lexie no sexto episódio. Além de refletirem sobre o apuro visual dos *frames*, os telespectadores interagentes formaram teias colaborativas. As postagens elaboravam teorias e especulavam sobre o simbolismo das cores usadas e objetos (plantas e flores) a partir das lacunas informacionais das respectivas cenas.

Figura 77 – A partir da lacuna informacional das sequências os telespectadores interagentes repercutem a ponte visual e o simbolismo dos *frames*



Fonte: Twitter (2022)

Entre outros *plots*, *A thousand little trees of blood* aborda os reflexos da dependência química no núcleo familiar de Rue, entretanto o desenvolvimento de Gia foi criticado pelo público. No *backchannel*, os telespectadores interagentes afirmavam que a personagem só existia em função da irmã, que mesmo a atração estando na segunda temporada todas as sequências da jovem tinham como ponto de partida os arcos narrativos de Rue e que seria importante a história aprofundar as características de Gia.

O tempo de tela, discutido por Mittell (2015) na teoria cognitiva da compreensão narrativa, integrou as discussões sobre as expectativas do público em torno da briga entre Cassie e Maddy. A partir do arco narrativo do episódio anterior, que Maddy descobre a traição de Nate, os telespectadores interagentes compartilharam montagens correlacionando a partida do *Super Bowl LVI* com o possível conflito das personagens. As montagens faziam alusão à estética do campeonato de futebol americano e listavam as respectivas características de Maddy e Cassie, alguns *tweets* também adotaram indexações específicas para a sequência. Neste contexto, as *hashtags* *#TeamMaddy* e *#TeamCassie* reforçavam a rivalidade entre as jovens e incorporavam ao *backchannel* o viés da competição esportiva, colocando os telespectadores interagentes em lados opostos. Algumas cenas de *Euphoria* foram ressignificadas na criação de memes como, por exemplo, a publicação que usa uma cena de *Stand still like the hummingbird* com os dizeres da música gospel *Noites Traíçoeiras*, do Padre Marcelo Rossi, ironizando a apreensão em torno

da discussão das personagens e trazendo um novo sentido a cena da trama.

Figura 78 - Os memes faziam referência ao *Super Bowl LVI* e ressignificavam imagens da série

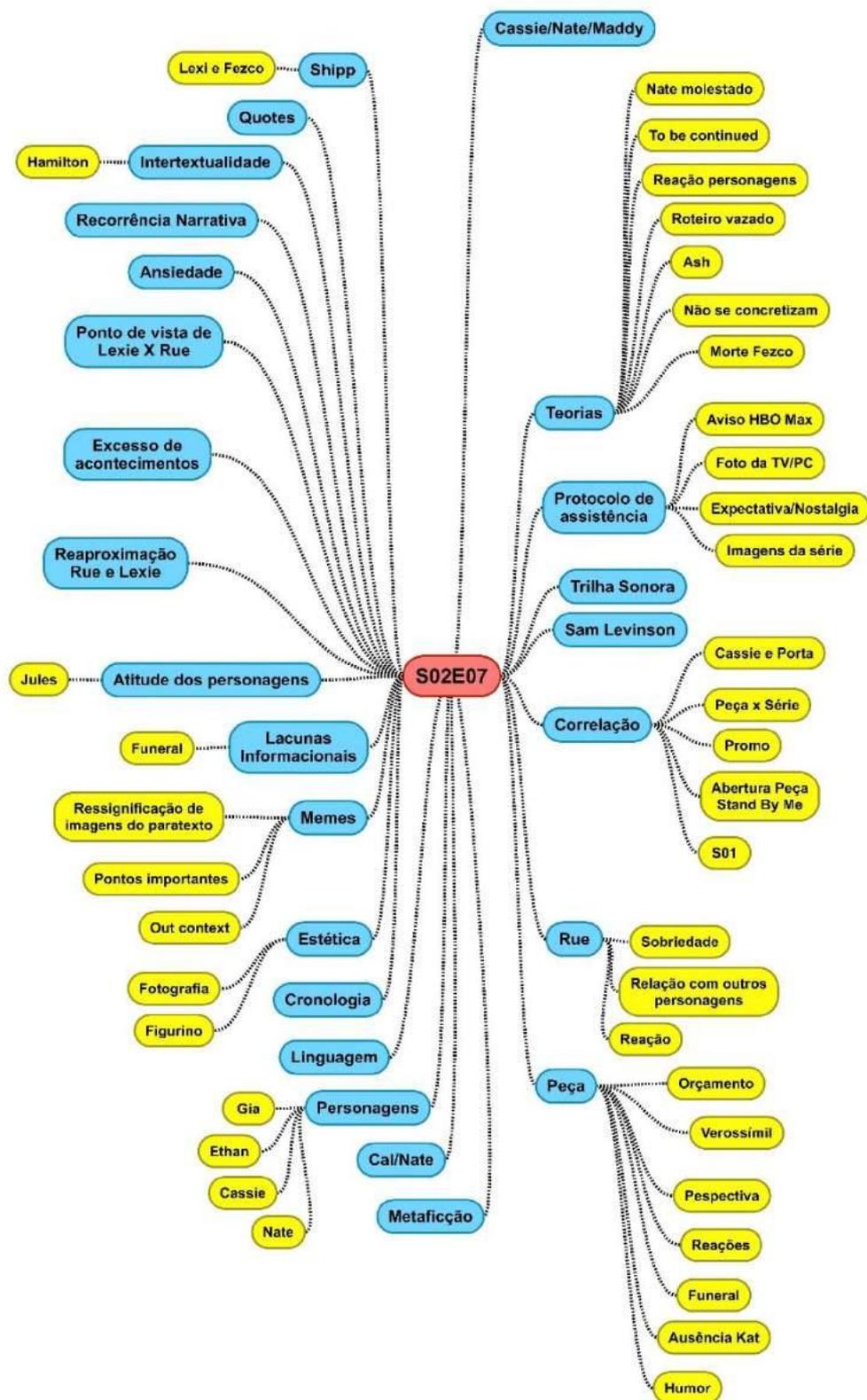


Fonte: Twitter (2022)

Entretanto, a série rompe com o esperado pelo público e, ao invés de brigar com Cassie, Maddy é ameaçada por Nate. Os telespectadores interagentes repercutiram a quebra da expectativa e, principalmente, a surpresa em relação a carga dramática da sequência. Em outras palavras, o público esperava uma cena “divertida”, em que as personagens iriam discutir, porém o exibido foi o desdobramento da relação abusiva de Nate e Maddy, em que o ex-namorado ameaça a jovem com uma arma.

Por fim, o retorno da narração de Rue foi identificado pelo público no *backchannel*, o recurso é um ponto importante no universo ficcional da atração. Neste contexto conversacional, as publicações ressaltavam pontos como, por exemplo, a correlação entre a saúde da personagem e a adoção do recurso e retomavam a questão, apresentada no especial *Trouble Don't Last Always – Part 1: Rue*. Isto é, de que a narração da jovem não era confiável e por isso todos os relatos e fatos poderiam não ter de fato acontecido.

Figura 79 - Mapa mental do *backchannel* de *The Theater and Its Double*

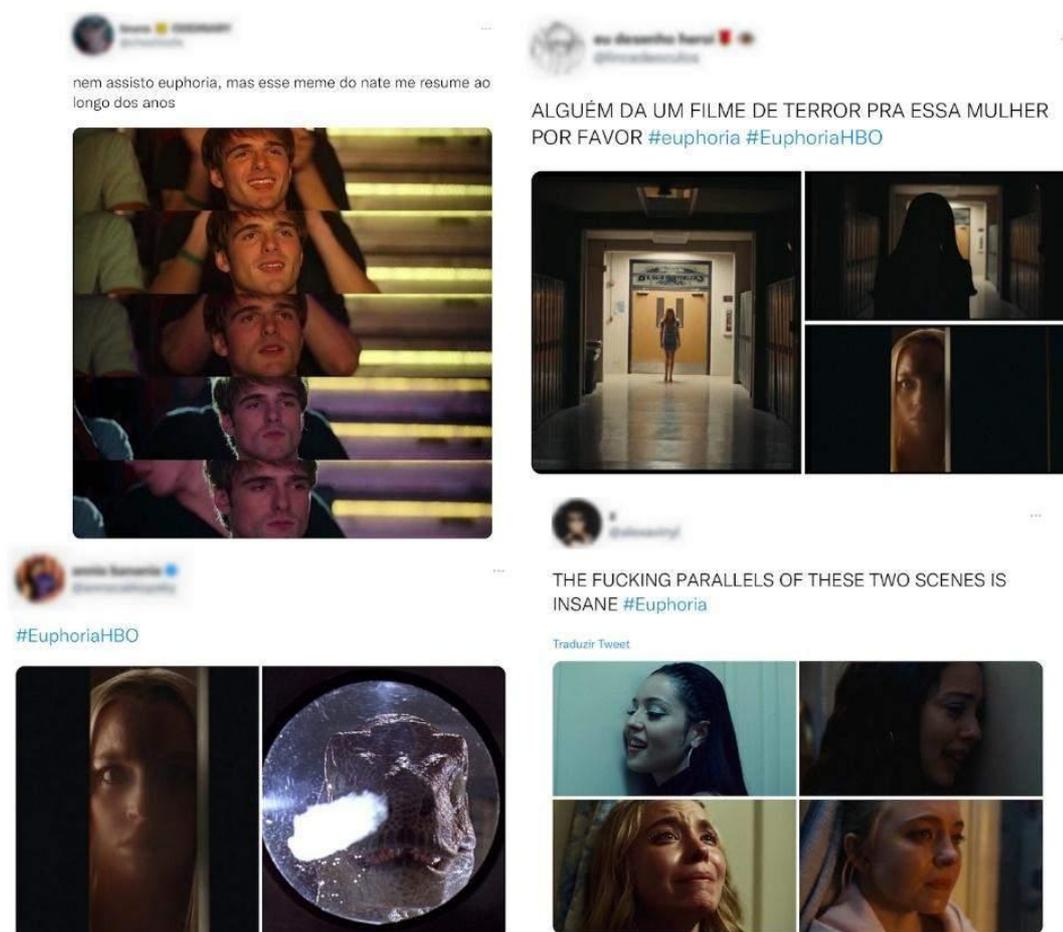


Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Na codificação dos *tweets* publicados de maneira síncrona à exibição de *The Theater and Its Double* foram identificados 25 contextos conversacionais na macrocodificação e 39 na microcodificação. Apesar de ter sido repercutido pontualmente nos *backchannels* anteriores, as escolhas criativas de Sam Levinson foram questionadas pelos telespectadores interagentes, em tom de humor as publicações ameaçavam o criador da série caso alguma coisa acontecesse com Fezco e Ash. As reações da plateia de *Our Life* geraram diversos memes, indo além das comunidades momentâneas formadas pelo público da trama no Twitter. Os telespectadores interagentes pontuavam que, mesmo não assistindo ao programa, se identificavam com as expressões dos personagens, estabelecendo uma correlação entre as imagens das cenas e situações do cotidiano.

Os *tweets* também estabeleciam pontes visuais, inter-relacionando sequências de distintos episódios e gêneros. Na briga de Maddy e Cassie, por exemplo, o público ressaltou o paralelo entre a cena de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*, primeiro episódio da segunda temporada, e *The Theater and Its Double*. Já a sequência final em que Cassie caminha pelos corredores da *East Highland High School* foi comparada no *backchannel* com o gênero do terror, os telespectadores interagentes mostravam como a *mise-en-scène* e a composição imagética dialogavam com momentos de suspense de alguns longas-metragens. Deste modo, além de identificarem a variação no gênero característico do paratexto, o repertório midiático do público engendrou novas camadas interpretativas, ampliando a produção de sentido da sequência.

Figura 80 - O meme com as reações de Nate viralizou no Twitter, indo além do *backchannel* da série. O público também ressaltou a correlação entre as cenas de Maddy e Cassie, além da influência do gênero do terror nas sequências finais do episódio



Fonte: Twitter (2022)

A sequência onírica envolvendo Nate, Cal, Cassie, Maddy e Jules gerou distintas impressões no *backchannel*. Nos contextos conversacionais observados os telespectadores interagentes destacavam a intertextualidade do *frame* em que o jovem está em frente a um espelho. Os *tweets* pontuavam que esta era a segunda vez em que uma pintura do artista surrealista René Magritte integrava a temporada e o simbolismo de *A Reprodução Interdita* na representação da relação de Nate com Cal. As comunidades momentâneas formadas repercutiam o fato de o espelho não reproduzir a imagem, mas duplicá-la, mostrando o vínculo ambíguo e tóxico entre pai e filho. Além de elaborarem teorias como, por exemplo, de que Nate teria sido abusado por Cal na infância, parte do público enfatizou a repulsa e o nojo ao assistir a cena, os *tweets* ainda afirmavam que a sequência era apelativa e desnecessária para a narrativa.

Figura 81 - O público repercute a sequência onírica protagonizada por Nate

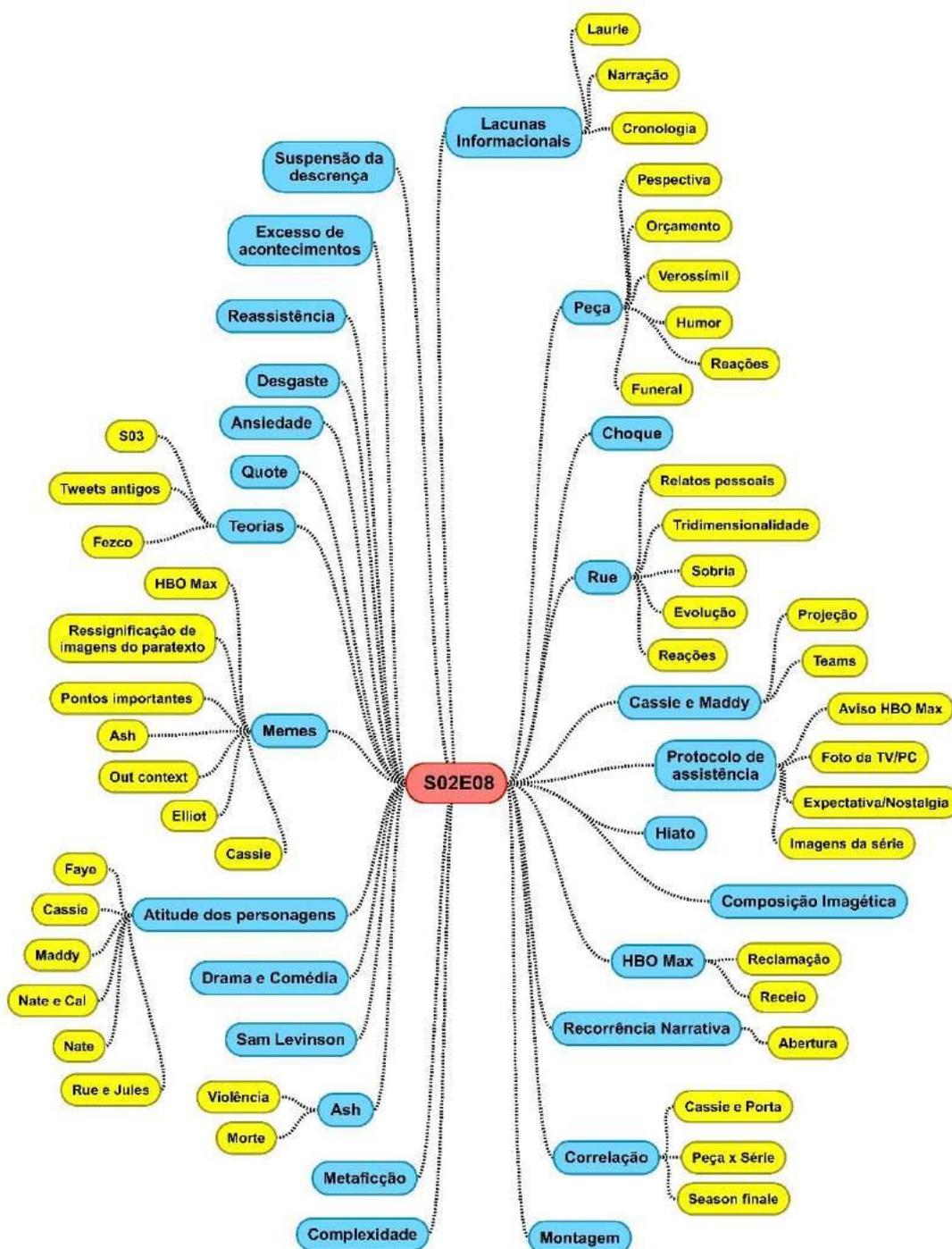


Fonte: Twitter (2022)

O protagonismo de Lexie e os arcos narrativos envolvendo a encenação *Our Life* foram repercutidos pelos telespectadores interagentes principalmente com base na criação de memes, os conteúdos ironizavam o modo como a personagem humilhou Nate e a inverossimilhança do orçamento da peça. Segundo as publicações, a jovem ficou quieta durante toda a temporada para poder expor os defeitos e as incoerências dos outros personagens nos momentos finais. As postagens também satirizavam a estrutura cênica de *Our Life*, destacando que o custo da produção seria incompatível com qualquer escola estadunidense.

Como iremos detalhar adiante a constante mudança nas temporalidades e as diferentes “versões” dos personagens, ambas pautadas pela ausência de setas chamativas, geraram confusão no público. Nos *tweets*, os telespectadores interagentes pediam ajuda para compreenderem a trama e exploravam recursos multimodais para expressarem as dúvidas geradas ao longo do episódio.

Figura 82 - Mapa mental do *backchannel* de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Durante o *backchannel* de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* foram codificados 26 contextos conversacionais na macrocodificação e 44 na microcodificação. Entre os *tweets* compartilhados de maneira síncrona, a exibição da atração os telespectadores interagentes repercutiram questões ligadas à correlação dos arcos narrativos

que foram desenvolvidos ao longo da temporada, interligando tanto a temática dos *plots* quanto as semelhanças identificadas na composição imagética. Esta macrocodificação pode ser observada na briga entre Maddy e Cassie no vestiário da *East Highland High School*, a partir de recursos multimodais, como imagens e GIFs, o público associou a cena do episódio de estreia da segunda temporada com a *season finale*, ressaltando similaridades entre as sequências. A violência gráfica explorada nos minutos iniciais de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* também integrou as discussões na *social TV*. Neste sentido, os telespectadores interagentes relatavam que precisariam de terapia e de uma boa noite de sono para se recuperarem dos momentos de tensão.

Figura 83 - Os telespectadores interagentes correlacionam a briga de Maddy e Cassie, interligando o início e o final da temporada, os *tweets* também repercutem o nervosismo em torno da *season finale*



Fonte: Twitter (2022)

Além disso, parte do público compartilhou memes ironizando a cena em que Ash mata Custer (Tyler Chase), os *tweets* destacavam a agilidade e a sede de vingança do personagem. Um dos arcos narrativos mais criticados no *backchannel* foi o de Elliot, segundo as publicações

a cena era incompatível com o ritmo da *season finale*, quebrando a expectativa dos telespectadores interagentes em torno dos acontecimentos finais da temporada. Por fim, a partir do repertório midiático, os telespectadores interagentes compartilharam no Twitter os minutos que faltavam para o encerramento do episódio e os possíveis desdobramentos que poderiam acontecer neste tempo, projetando os arcos narrativos a partir de hipóteses e suposições.

Figura 84 - No *backchannel* o público ironiza a violência presente na sequência de abertura e critica a cena protagonizada por Elliot



Fonte: Twitter (2022)

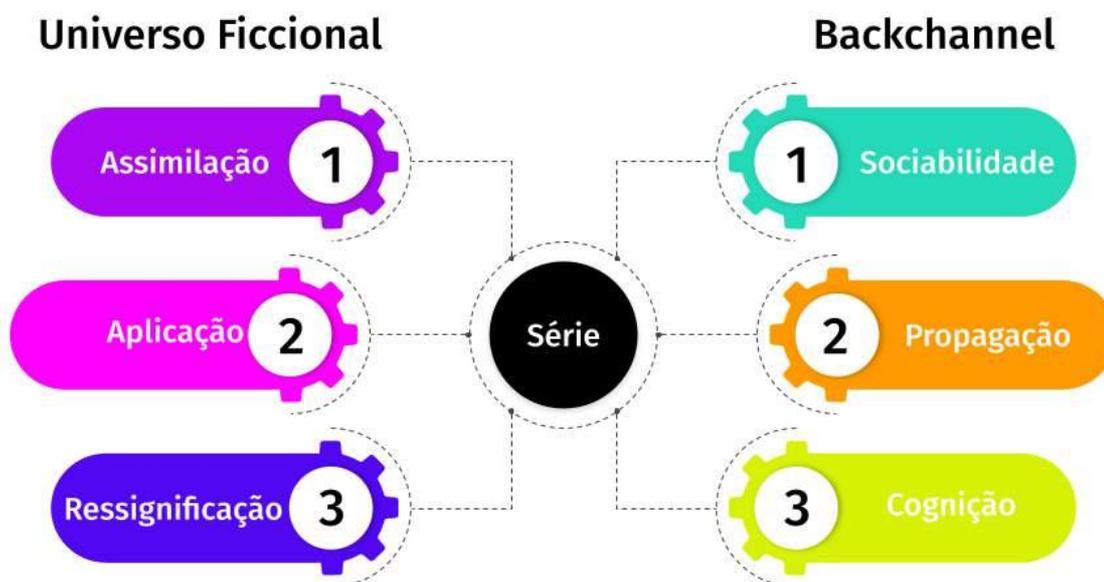
Para a realização da análise optamos por focar nos contextos conversacionais relacionados diretamente aos fios norteadores. Deste modo, os dados foram novamente codificados com o objetivo não só de estabelecer uma correlação específica entre os *tweets* compartilhados no *backchannel* e as respectivas cenas que compõem a amostra, mas também de gerar mapas mentais menores e mais objetivos, priorizando a macrocodificação dos contextos conversacionais. Viabilizando assim a inserção e a visualização nítida dos mapas, referentes aos comentários publicados pelos telespectadores interagentes durante a exibição dos 18 fios norteadores da segunda temporada de *Euphoria*, nos diagramas que serão apresentados no capítulo seguinte.

6.3 PROPOSTA METODOLÓGICA DE ANÁLISE DA COMPLEXIDADE NARRATIVA E A LITERACIA MIDIÁTICA

A proposta metodológica apresentada neste trabalho é de caráter experimental, deste modo é importante ressaltar que as discussões a seguir se configuram como um primeiro passo no desenvolvimento de parâmetros que sistematizem as pistas de pesquisa observadas a partir da análise do universo ficcional e do *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria*, e também da comprovação das hipóteses. Nesse sentido, nosso exercício é tentar aproximar, com base nestes dois eixos, as reflexões sobre a complexidade narrativa e a literacia midiática.

As análises do universo ficcional e do *backchannel* que integram esta proposta metodológica se organizam a partir de chaves de leitura, abrangendo três dimensões cada, tendo como ponto de partida a adoção de elementos básicos daquele contexto até a inserção do repertório cognitivo em novas estruturas.

Diagrama 9 - Diagrama da proposta metodológica



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A chave de leitura do universo ficcional é composta por três dimensões, são elas assimilação, aplicação e resignificação. Nosso objetivo é discutir, baseado nos processos cognitivos sobre a modificabilidade cognitiva estrutural (MCE), proposta por Feuerstein *et al* (2017), de que modo o universo ficcional estimula o desenvolvimento da literacia midiática. Ou seja, como as características de uma série complexa perpassam por três momentos: 1) a introdução da regra do universo ficcional, 2) o funcionamento desta regra no paratexto e 3) a

inserção desta regra em um novo contexto. Entretanto, é fundamental ressaltarmos que compreendemos as especificidades e as limitações na comprovação empírica dos estudos realizados por Feuerstein *et al* (2017) e o que estamos propondo neste exercício metodológico.

A dimensão assimilação se refere a capacidade da série de apresentar elementos relacionados com a complexidade narrativa, abrangendo aspectos ligados à estética, à estilística e à narrativa, servindo de base para a definição dos pontos que de fato serão recorrentes na trama. Como pontuamos ao longo deste trabalho, a complexidade narrativa parte de quatro elementos centrais: a fruição narratológica, o deslocamento temporal, os personagens tridimensionais e o uso de recursos metalinguísticos e irônicos. Nesse sentido, num primeiro momento, localizamos estes elementos em operação no objeto empírico.

É importante ressaltar que mesmo que a trama seja complexa ela pode não apresentar todas as características básicas descritas por Mittell (2015), por exemplo, *Succession* é uma série pautada por este modelo narratológico, mas não é composta por elementos metalinguísticos e irônicos, explorando o auto-sarcasmo e a auto-referência. O mesmo pode ser observado em *The Bear* (FX/ Hulu, 2022 – atual), apesar da atração integrar o passado e o presente dos personagens, o deslocamento temporal não é imbricado a ponto de confundir o público. Nesse contexto, para que a moralidade ambígua de um personagem, por exemplo, se torne uma regra do universo ficcional (aplicação) e posteriormente passe por um processo de mudança, ruptura e/ou subversão (ressignificação) é necessário que o personagem seja construído a partir de uma tridimensionalidade, apresentando densidade psicológica, reagindo as situações, etc. Em suma, a assimilação funciona como uma espécie de base para o desdobramento dos aspectos que serão regulares no programa, além de reforçados, aprofundados e/ou expandidos nas estratégias transmídia.

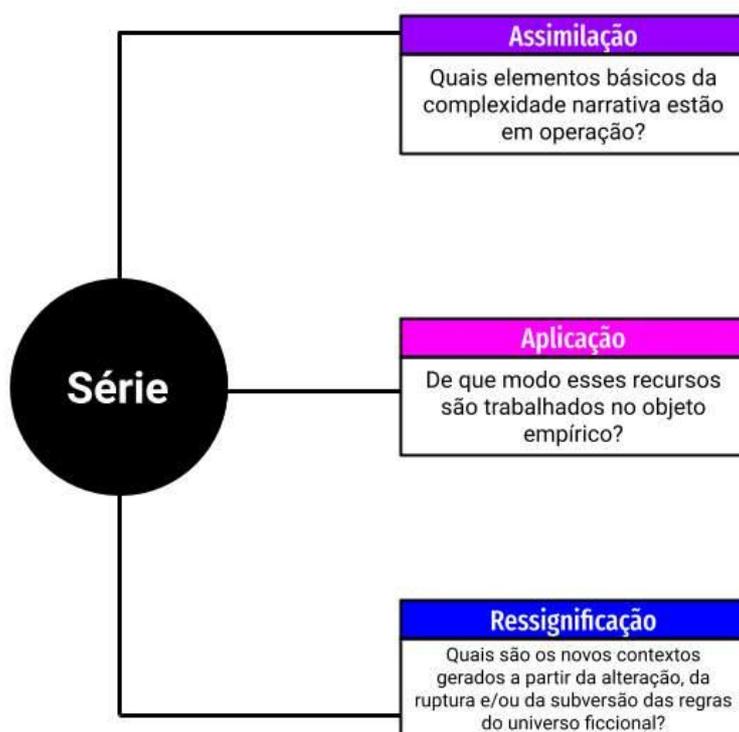
Diagrama 10 – Sistematização dos elementos que compõem a dimensão assimilação



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Depois de identificar os elementos básicos da complexidade narrativa que estão em operação, a segunda dimensão visa discutir de que modo esses recursos são trabalhados no objeto empírico. Desta forma, a dimensão aplicação abrange os elementos recorrentes da história, evidenciando quais recursos são norteadores para a construção e a definição das regras daquele universo ficcional em questão. Neste contexto é importante que essas regras sejam ressaltadas não só no episódio piloto, mas ao longo da temporada. A terceira e última dimensão abarca a inserção desses elementos recorrentes em novos contextos interpretativos, alterando, rompendo e/ou subvertendo, mesmo que pontualmente, as regras.

Diagrama 11 - Sitematização das chaves de leitura do universo ficcional



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A chave de leitura do *backchannel* é pautada por três dimensões: a sociabilidade, a propagação e a cognição, abrangendo as camadas estruturais (macro, meso e micro) a partir da *social TV*.

Diagrama 12 -- Sitematização das chaves de leitura do *backchannel*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A sociabilidade está relacionada com a capacidade do telespectador interagente de se expressar e de compartilhar suas impressões de maneira síncrona à exibição de um programa. Deste modo, a dimensão é focada na experiência televisiva, abarcando as apropriações, subversões e amplificações do *watercooler*, da experiência compartilhada e do laço social no contexto da *social TV*.

A propagação se refere à habilidade de acionar características da arquitetura informacional do Twitter para ampliar o alcance do conteúdo publicado no *backchannel*. Esta dimensão pode ser observada, por exemplo, na adoção de indexações gerais e específicas, no uso de recursos multimodais, na limitação textual dos *tweets*, na criação de *threads*, na formação de teias colaborativas a partir das conexões assimétricas, etc. A terceira e última dimensão abrange a discussão das narrativas complexas, demandando dos telespectadores interagentes estratégias cognitivas ligadas ao gerenciamento da atenção, a leitura polissêmica, a memória a longo prazo e a relação parassocial com os personagens da trama. No próximo capítulo iremos analisar o universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria* e os comentários que foram publicados no *backchannel* de maneira síncrona à exibição dos episódios, também iremos aplicar a proposta teórico-metodológica de análise da complexidade narrativa a partir dos estudos da literacia midiática.

7. ANÁLISE DA SEGUNDA TEMPORADA DE EUPHORIA

Conforme detalhamos anteriormente, esta tese irá investigar de que modo as características de séries complexas estimulam a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes. Ou seja, compreender quais elementos estilísticos, narrativos e ações de engajamento mobilizam as habilidades críticas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*.

O problema de pesquisa é norteado por três hipóteses, a primeira está relacionada ao repertório midiático dos telespectadores interagentes. De acordo com Feuerstein *et al.* (2010) e Fonseca (2005) o processo de aprendizado é diretamente favorecido pela continuidade ao longo do tempo, não bastando uma experiência isolada. Ao se estenderem por episódios e temporadas as narrativas ficcionais seriadas televisivas estadunidenses estimulariam gradualmente a leitura atenta dos telespectadores na compreensão do universo ficcional (JOHNSON, 2012; PUCCI, 2018). De acordo com Johnson (2012, p. 24) as séries contemporâneas “[...] têm cobrado mais esforço cognitivo dos espectadores, exercitando a mente de maneiras que trinta anos atrás seriam inéditas”. Para acompanhar a atração em sua totalidade o público deverá assistir sistematicamente todos os episódios, caso contrário não irá entender os desdobramentos da história. Como explicam Regis *et al.* (2008, p. 165), “Deixar de assistir a um único episódio pode significar a perda do nexo da trama. Sendo assim, uma boa narrativa contemporânea não exige apenas que o espectador se lembre, mas também que analise as informações”. A análise destacada pelos autores está relacionada ao modo como os arcos narrativos das séries são desenvolvidos durante as temporadas. Nesse sentido, cabe ao público correlacionar os arcos e a gama de personagens que integram as microestruturas (episódio) e macroestruturas (temporada) e que vão se entrelaçando de formas imprevisíveis. De acordo com Lotz (2010), o modo de fruição narrativa das séries contemporâneas resulta em uma estrutura instável deixando muitos arcos abertos e, conseqüentemente, exigindo do público um engajamento especializado e contínuo. Entretanto, seja em um episódio isolado, a partir de um arco narrativo de um personagem específico e/ou até em uma temporada, essas regras são alteradas, rompidas e/ou subvertidas. Para identificar, interpretar e avaliar a forma como essa mudança irá afetar o universo ficcional caberá ao telespectador interagente acionar este processo de familiarização que foi construído gradualmente ao consumir o universo ficcional

A segunda hipótese abrange as discussões sobre as lacunas informacionais deixadas propositalmente pelos roteiristas. Como explica Johnson (2012, p. 55) as séries “[...] exigem

dos espectadores o trabalho de acrescentar elementos cruciais que levam a complexidade a um nível mais desafiador”. Para compreender a sequência que está no ar o público deverá acrescentar informações que foram omitidas em momentos fundamentais da história. “Esses recursos, em vez de facilitar a fruição das obras populares, complicam-na exigindo muito mais esforço cognitivo do espectador do que os recursos usados nos programas anteriores” (REGIS *et al.*, 2008, p. 166). As informações omitidas na trama apresentam diversas variações abrangendo elementos internos e externos ao universo ficcional, além das composições visuais (JOHNSON, 2012; MITTELL, 2015; JOST, 2016). Como, por exemplo, o uso de *easter eggs*, *inner jokes*, menções a filmes e livros, entre outros.

Por fim, a terceira e última hipótese é pautada na produção de conteúdos multimodais e a formação de teias informacionais elaboradas coletivamente pelos telespectadores interagentes. De acordo com Scolari (2011) as narrativas contemporâneas engendram um novo modo de consumo. Como pontua o autor, “As pessoas dizem, por exemplo, ‘eu vejo *Lost*’ ou ‘eu vejo *Big Brother*’, mas esse ‘ver’ é, em muitos casos, radicalmente diferente do velho ‘ver’ televisivo” (SCOLARI, 2011, p. 128). Nesse sentido, o consumo contemporâneo engloba práticas que vão além da TV, tais como as ações transmídia e a repercussão das tramas nas redes sociais (SCOLARI, 2011). Ao se desdobrarem em múltiplas plataformas as narrativas transmídia estimulam a capacidade de interpretar de forma abrangente os discursos provenientes de diferentes meios e linguagens. Jenkins *et al.* (2009) e Massarolo *et al.* (2018) afirmam que o fenômeno abarca não só a multilateralidade, mas a participação do público. Os telespectadores interagentes analisam as ações de forma colaborativa nas redes e produzem novos conteúdos a partir das expansões dos universos ficcionais.

Segundo Mittell (2012, p. 44) a ficção seriada televisiva contemporânea convida “[...] os espectadores a se engajarem no programa assumindo o mesmo patamar de analistas formais, dissecando as técnicas utilizadas para transmitir demonstrações espetaculares da arte do *storytelling*”. Na *social TV* esta análise detalhada do público ganha novas possibilidades no *backchannel*. A arquitetura informacional do Twitter e as características da conversação em rede permitem que os telespectadores interagentes repercutam os acontecimentos de maneira síncrona à exibição dos episódios. O uso das *hashtags* e o foco da interação social do Twitter possibilitam a formação de comunidades momentâneas em que o público expõe suas dúvidas, teorias e explora novas perspectivas da trama. Recuero (2014) pontua a que conversação em rede tem a capacidade de agregar várias linguagens como, por exemplo, texto, imagens, vídeos, GIFs e representações gráficas (emojis, *emoticons*, *stickes*, etc.). Ao repercutir as atrações

televisivas os telespectadores interagentes podem incorporar às suas publicações distintas mídias. A coexistência de múltiplos formatos possibilita que o público ressalte pontos importantes das narrativas, crie intertextualidades, reforce o universo ficcional e amplie as tramas apresentadas na TV. Para Scolari (2011) e Jost (2016) a produção criativa dos telespectadores interagentes está correlacionada a densidade do universo ficcional da série, os autores defendem que a complexidade da trama, as tecnologias usadas na expansão dos arcos narrativos contribuem para a formação de comunidades online e a ressignificação da história.

A partir deste contexto, este capítulo tem como objetivo analisar o universo ficcional e o *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria* com base nas discussões de Butler (2002; 2010), Mittell (2015), Jenkins *et al.* (2014), Scolari (2016) Bruns e Moe (2014), Recuero (2014) e Sigiliano (2017). Deste modo, para cada um dos episódios serão analisados dois fios norteadores, correlacionando as características da complexidade narrativa com a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes. Posteriormente, iremos analisar as ações transmídia desenvolvidas pela HBO, discutindo os objetivos centrais das estratégias e quais pontos da história foram ampliados e aprofundados. Por fim, os parâmetros de análise abrangendo os campos da ficção seriada televisiva contemporânea e da literacia midiática serão aplicados na reflexão da trama.

7.1 A COMPREENSÃO CRÍTICA E A PRODUÇÃO CRIATIVA NO UNIVERSO FICCIONAL DE *EUPHORIA*

De acordo com o Deadline (2022) a segunda temporada de *Euphoria* gerou cerca de 34 milhões de *tweets*³⁶⁰, se tornando a série mais comentada da década, e foi assistida por 6,3 milhões de espectadores. Os novos episódios foram ao ar após o hiato de um ano e geraram expectativa ainda no período de maturação do *backchannel*. Minutos antes da trama ser exibida os *tweets* ressaltavam a ansiedade e os rituais de assistência em torno da atração. Neste sentido, as publicações faziam contagem regressiva, sinalizando quantos minutos faltavam para o início da exibição e, representavam, através de recursos multimodais (imagens, vídeos e GIFs), o entusiasmo ao assistir o retorno de *Euphoria*.

³⁶⁰ A métrica abrange os *tweets* publicados entre 9 de janeiro de 2022 a 27 de fevereiro de 2022 e não de maneira síncrona a exibição dos episódios. A informação divulgada pelo site também não detalha quais os critérios de filtragem dos termos relacionados a série.

Conforme discutimos em trabalhos anteriores, a *social TV* não só resgata como também engendra novas características ao protocolo de assistência³⁶¹ vinculado ao fluxo linear da programação (SIGILIANO, 2017; SIGILIANO; BORGES, 2017; BORGES; SIGILIANO, 2020; BORGES *et al*, 2022). Neste contexto, o público compartilhava fotos ilustrando os preparativos para acompanhar os episódios da série, tais como as comidas e bebidas que iriam consumir, os amigos que estavam reunidos para assistir ao programa juntos, os ajustes do equipamento (TV, *notebook*, *tablet*, etc.).

Figura 85 -- Os *tweets* ressaltam a expectativa do público no *pré show* e do protocolo de assistência



Fonte: Twitter (2022)

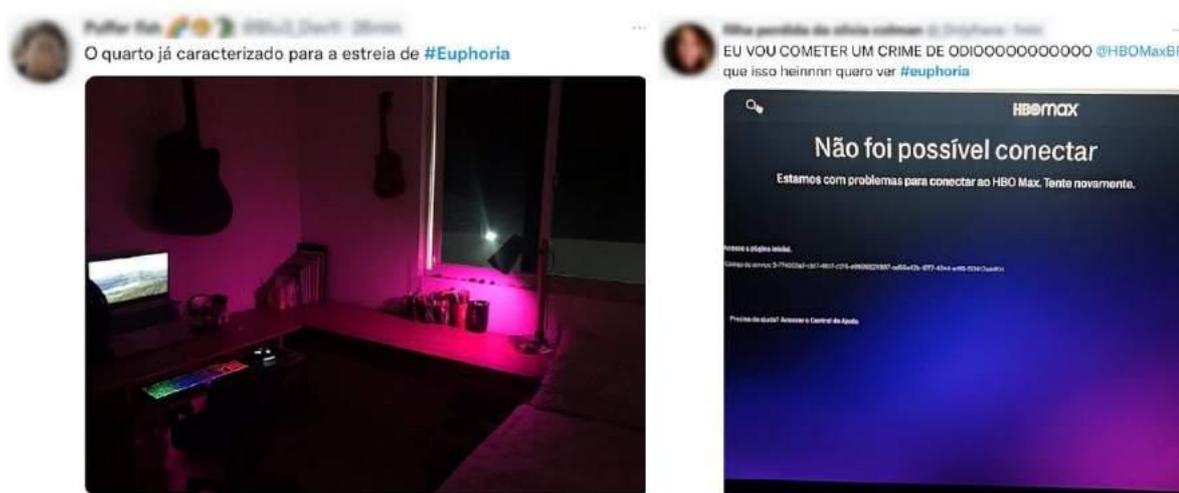
Entretanto, apesar deste protocolo de assistência ser recorrente no fenômeno da *social TV*, pois ao monitorarmos outras séries podemos observar comportamentos semelhantes, o *backchannel* da trama da HBO apresentou algumas especificidades. Os telespectadores interagentes, por exemplo, faziam referência às regras do universo ficcional do programa. As imagens mostravam o ambiente em que o público iria assistir ao episódio com uma estética que fazia alusão à fotografia *neon* da primeira temporada de *Euphoria*.

A comprovação do *appointment television* também foi pautada por elementos específicos relacionados à atração. Se em séries como *The X-Files* e *Grey's Anatomy* as fotos

³⁶¹ Segundo Jenkins (2015) o termo se refere ao ritual que é estabelecido durante a experiência televisiva.

da tela (TV, *notebook*, *smartphone*, *tablet*, etc) em que o episódio está sendo assistido são norteadas por contextos conversacionais relacionados à nostalgia e à comoção, respectivamente, no âmbito dos programas produzidos pela TV paga e/ou do *streaming* a comprovação do *appointment television* se desdobra a partir de outras características. Deste modo, além de funcionar como uma espécie de legitimação de acesso a um conteúdo pago, incorporando a experiência televisiva aos aspectos ligados à ostentação e à espetacularização das redes sociais, considerando que para assistir ao episódio o telespectador interagente tem que pagar uma assinatura, em *Euphoria* as imagens dos aparelhos televisivos e dispositivos ganharam novos desdobramentos. Num primeiro momento, as imagens iam ao encontro da legitimação de acesso ao conteúdo pago, distinguindo o público que poderia acompanhar a série em tempo real daquele que teria que esperar pela disponibilização de *hiperlinks* em sites de pirataria. Posteriormente, este hábito da *social TV* foi usado pelos telespectadores interagentes para sinalizar que a HBO já tinha disponibilizado o episódio da semana na HBO Max, amenizando a ansiedade em torno dos *spoilers*, e também para criticar os *bugs* da plataforma. Por conta do número de acessos simultâneos a HBO Max ficou fora do ar para vários assinantes, os *tweets* reclamavam da instabilidade e mencionavam o perfil da emissora. As críticas foram tantas que durante a segunda temporada palavras-chaves e indexadores relacionados à plataforma ficaram diversas vezes entre os *trending topics* do Twitter.

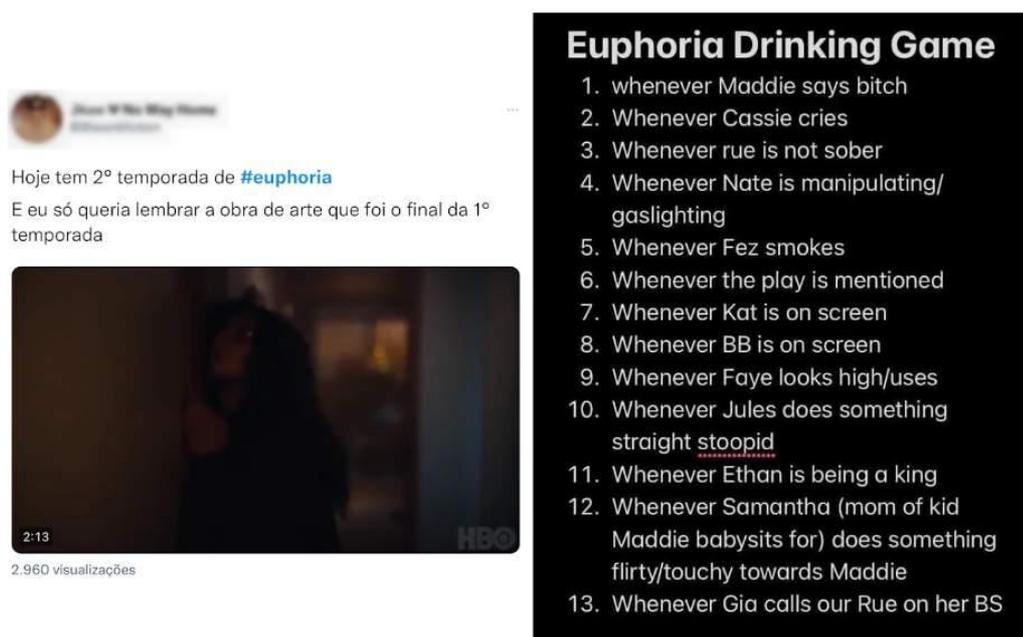
Figura 86 - Os *tweets* comprovação do *appointment television* a partir da estética de *Euphoria* e reclamam da instabilidade da HBO Max



Fonte: Twitter (2022)

Os *tweets* que foram publicados minutos antes dos episódios do programa também retomavam alguns arcos narrativos que foram deixados em aberto por Sam Levinson e ironizavam os acontecimentos recorrentes no universo ficcional de *Euphoria* como, por exemplo, o palavrão usado por Maddy em diversas cenas, as atitudes abusivas de Nate, a dependência química de Rue, etc.

Figura 87 -- Ainda no pré show da segunda temporada os telespectadores interagentes retomam os arcos em aberto nos episódios e ironizam os aspectos narrativos recorrentes no universo ficcional



Fonte: Twitter (2022)

Como iremos detalhar na análise dos oito episódios da segunda temporada de *Euphoria* diversos elementos da arquitetura informacional do Twitter foram explorados pelos telespectadores interagentes no *backchannel*. Deste modo, além de adotarem as indexações oficiais da atração, facilitando a propagação e a identificação dos *tweets* na *timeline* os conteúdos publicados pelo público apresentavam recursos multimodais. As imagens, por exemplo, foram norteadas com base em dois contextos centrais: a publicação de memes e a sinalização de aspectos narrativos, estilísticos e estéticos da história. Os memes ironizavam a trama a partir de conteúdos populares nas redes sociais e imagens da própria série da HBO. Este ponto pode ser observado no *tweet* publicado antes do programa que adapta um meme recorrente no Twitter para o contexto de *Euphoria*, inserido imagens dos personagens e a maquiagem de *glitter* característica da trama, e na publicação que usa uma captura de cena de

Rue para reclamar da emissora, ressignificando as camadas interpretativas [Figura 80].

Figura 88 - Os memes publicados no *bakchannel* partiam do repertório midiático das redes sociais, explorando imagens já populares no Twitter, e do universo ficcional da série, ressignificando as cenas da atração ao inseri-las em um novo contexto interpretativo



Fonte: Twitter (2022)

As imagens também foram usadas na análise dos episódios da atração. Em outras palavras, o recurso servia de suporte para o público complementar algum argumento sobre as teorias envolvendo os arcos narrativos da trama; para chamar a atenção para um ponto da composição imagética e etc. Os *tweets* eram compostos tanto por fotos promocionais das sequências divulgadas pela HBO quanto por fotografias da tela de televisores e notebooks.

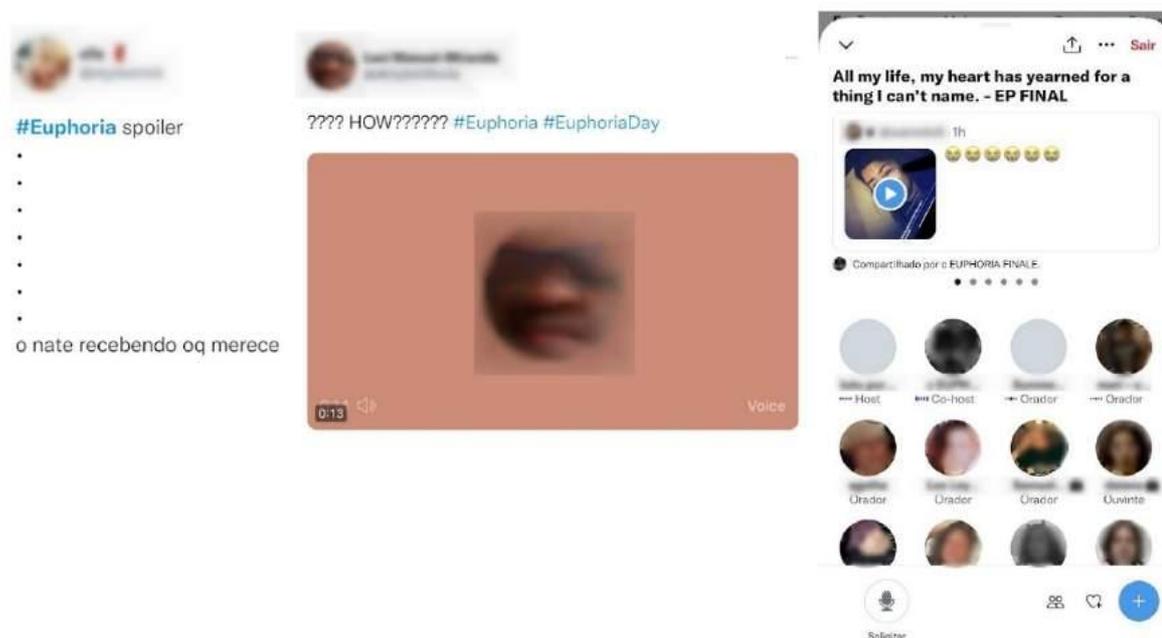
Figura 89 -- O uso de imagens também for recorrente na discussão e análise sobre o universo ficcional de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

Outros elementos da arquitetura informacional do Twitter também foram observados no *backchannel* da série. Neste sentido, com o objetivo de interligar os *tweets* sobre os desdobramentos narrativos de *Euphoria*, diversos telespectadores interagentes criaram *threads*. O recurso, além de unificar as postagens, facilitava que outros telespectadores acompanhassem as impressões sobre a história de maneira linear. Ou seja, ao clicar na publicação era possível acessar todos os comentários sobre o episódio que estava no ar, que foram compartilhados por aquele telespectador interagente em específico. Para evitar a divulgação de *spoilers* da atração na *timeline*, o público explorou os espaços e o uso de pontos (.) na elaboração dos *tweets*. Deste modo, para ler a publicação completa o telespectador tinha que obrigatoriamente clicar no *tweet*, impedindo a leitura involuntária do *spoiler* durante o *backchannel*. Além do uso de recursos multimodais e da linguagem textual no compartilhamento de impressões sobre o universo ficcional da trama da HBO, os telespectadores interagentes repercutiram os acontecimentos em tempo real em salas no *Space* e através da publicação de áudios, engendrando novas possibilidades ao *watercooler*.

Figura 90 -- Os telespectadores interagentes exploraram diferentes funções na arquitetura informacional do Twitter



Fonte: Twitter (2022)

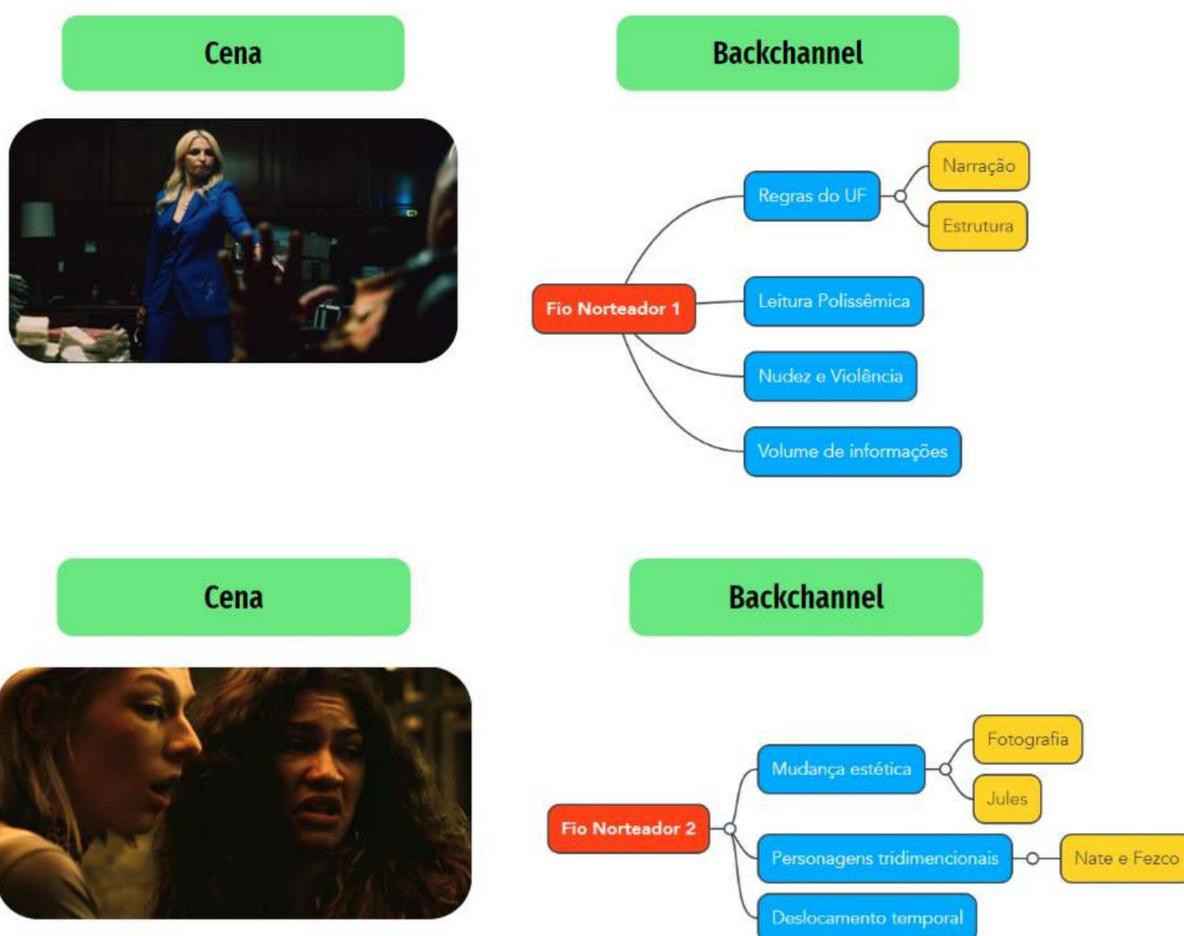
7.1.1 Trying to get to heaven before they close the door

Exibido no dia 9 de janeiro de 2022, o primeiro episódio da segunda temporada de *Euphoria* foi assistido por 13,1 milhões de telespectadores (RODRIGUES, 2022). A trama dá continuidade à cronologia dos acontecimentos explorados nos especiais que foram ao ar entre dezembro de 2020 e janeiro de 2021. Além de aprofundar o *plot* de Fezco, através do *flashback* de sua infância, mantendo a estrutura narrativa predominante da primeira temporada, *Trying to get to heaven before they close the door* reúne os principais personagens da série em uma festa de ano novo. Assim como em outros episódios de *Euphoria*, o título faz referência a uma canção, neste caso de autoria de Bob Dylan.

O diagrama abaixo sistematiza o conteúdo que será analisado no episódio de estreia da segunda temporada do programa. Deste modo, a discussão abarca dois fios norteadores que integram, respectivamente, a sequência de abertura e o encerramento de *Trying to get to heaven*

before they close the door, além do *backchannel* referente a cada uma das cenas que compõe a amostra (Diagrama 13).

Diagrama 13 - Sistematização da análise de *Trying to get to heaven before they close the door*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O fio que abre a *season premiere* é narrado por Rue, a personagem introduz a avó de Fezco com a seguinte frase “A avó do Fezco era uma gângster fodida”, após o *off o background* (BG) soube ao som de *Don't be cruel*, de Billy Swan. Acompanhamos uma sequência em câmera lenta, um *close-up* em um carro, a porta se abre e vemos um revólver empunhado. A câmera sobe pelo corpo de uma mulher, ela usa um terno azul, o tom faz referência a paleta de cores da primeira temporada, assim como os letreiros em vermelho *neon* da porta da boate a

que ela se dirige. No terno vemos os escritos *God's Word, God's Will*³⁶² e a avó do Fezco continua caminhando em direção a boate, um segurança a cumprimenta e abre a porta do estabelecimento. Ela entra na boate e temos o primeiro contato com um elemento que será recorrente nas sequências de abertura dos episódios da segunda temporada: a nudez gráfica. A ambientação retoma outras cores do universo ficcional da série, o azul e o rosa.

A mulher continua caminhando, seu andar emparelha com o ritmo das batidas de *Don't be cruel*. Os funcionários e os clientes da boate olham assustados para a avó de Fezco, o bartender bate com a mão em um vidro e se dirige até um telefone fazendo uma ligação, avisando sobre a chegada da mulher. Ela percorre o palco, vemos várias *stripers* nuas e homens as observando. Um das *stripers* parece estar curiosa com a presença da avó de Fezco, na sequência seguinte a mulher entra numa espécie de camarim, os corpos nus são enfatizados nos reflexos dos espelhos, apesar do BG de *Don't be cruel* é possível ouvir fragmentos das conversas das *stripers*. Quando a avó de Fezco passa, todas param de falar e a acompanham com o olhar, uma das *stripers* fala: “Caramba”. O tom azul neon, característico da primeira temporada é ressaltado na cena seguinte, em que uma mulher está performando para um dos clientes. A avó do Fezco passa no primeiro plano, deste modo o foco sai da *striper* e vai para às mãos da mulher, que segura um revólver. Ela passa por mais um palco da boate, vemos outras *stripers* seminuas e o tom azul neon da fotografia se mantém. Ao entrar em um novo cômodo do estabelecimento a fotografia muda, explorando tons até então inéditos na estética do universo ficcional. A avó do Fezco vai se aproximando da câmera, ela tira os óculos e se dirige em direção a um homem. Ele está sentado em uma cadeira recebendo sexo oral de uma das *stripers*, a avó de Fezco diz “Eí, seu filho da puta!”. O homem, se vira da cadeira, vemos o seu pênis, ele diz “Que porra é essa, sua doida?”, ela atira nos dois joelhos do homem. O enquadramento, em *close up*, mostra os dois joelhos feridos, sangrando, e o pênis. O homem grita de dor e a *striper* se apavora com a situação, ficando histérica. A sequência ressalta a nudez e a virilidade do homem, agora baleado pela avó de Fezco.

³⁶² Palavra de Deus, Vontade de Deus (tradução livre)

Figura 91 - Frames do primeiro fio norteador de *Trying to get to heaven before they close the door*

Fonte: HBO (2022)

Os gritos se misturam com a música, e a mulher deixa a boate sem olhar para trás e entra no carro. Ela se senta ao lado de uma criança, põe a mão e sua nuca e diz ao neto: “Ei, acabo de falar com o seu pai. Pode morar com a vovó agora”. A criança com um olho roxo faz um sinal de afirmativo com a cabeça, concordando com a mudança. A mulher dá partida no carro e deixa a boate, Fezco olha para trás e os funcionários da boate estão na porta perplexos, questionando o acontecimento.

Figura 92 - *Trying to get to heaven before they close the door* mostra o passado de Fezco



Fonte: HBO (2022)

Nos minutos iniciais da sequência de abertura duas regras do universo ficcional de *Euphoria* foram imediatamente reconhecidas pelos telespectadores interagentes: a narração de Rue e a estrutura do episódio. Nesse sentido, o público comemorava, em tom saudosista, que era bom escutar a voz da protagonista novamente e que estavam ansiosos para conhecer melhor a história de Fezco. Os *tweets* ressaltavam que os *flashbacks* da atração possibilitavam que todos os personagens da trama tivessem a oportunidade de terem seus arcos ampliados, desenvolvendo características relacionadas a personalidade, ao caráter e etc. As impressões do *backchannel* também correlacionaram o perfil de Fezco com os acontecimentos do seu passado, como se as atitudes do traficante no presente se justificassem pelos desdobramentos da sua infância. Apesar de serem pontuais ao longo da primeira temporada, as participações da avó de Fezco sempre foram pautadas pela fragilidade, as cenas enfatizavam o estado vegetativo da personagem. Desde modo, o público não só constituiu uma ponte entre os arcos narrados em temporadas distintas, como estabeleceu um argumento de causa e consequência entre as informações apresentadas, abrangendo tanto o perfil de Fezco quanto a convalescência da avó.

A sequência inicial de *Euphoria* quebrou a expectativa do público, durante a divulgação dos vídeos promocionais os telespectadores interagentes analisavam os frames dos conteúdos, projetando os acontecimentos e os possíveis arcos narrativos que seriam explorados na nova temporada. Porém, ao assistir a cena de abertura o público concluiu que a pessoa de terno azul não se tratava de Rue, mas da avó de Fezco. Nesse contexto, a partir da leitura polissêmica, abrangendo as ações de divulgação e a *season première*, os telespectadores interagentes foram surpreendidos ao descobrir que as projeções e teorias sobre a cena estavam erradas.

Figura 93 - Os telespectadores interagentes repercutem a estrutura do episódio e comentam sobre a expectativa em torno da cena que integravam os vídeos promocionais da série



Fonte: Twitter (2022)

Apesar da sequência de abertura do episódio apresentar alguns elementos recorrentes no universo ficcional da série, o modo como a violência e a nudez foram exploradas na trama, além da rápida sucessão de acontecimentos, gerou questionamentos no *backchannel*. Nesse contexto, os *tweets* repercutiam sobre volume de informações em um curto espaço de tempo e que precisariam de um tempo para compreender a cena, além de ironizarem que a única coisa que tinham conseguido processar num primeiro momento era a nudez.

O segundo fio norteador analisado neste episódio integra os momentos finais da exibição. Apesar de ter sido pontualmente explorada ao longo do episódio essa é a primeira vez que vemos, de fato, qual será a nova abordagem estética da atração. Ao invés de ser pautada por tons saturados em neon, a fotografia da segunda temporada é sombria, com cores mais quentes e contrastantes. De acordo o diretor de fotografia Marcell Rév,

A primeira temporada tinha um aspecto muito atual. Esta parece uma espécie de lembrança da escola. Num plano emocional, o uso do analógico foi a decisão certa. A ideia era causar a sensação de que estamos às cinco horas da manhã, já que a primeira pareceu ser uma festa às duas da madrugada (HEMPHILL, 2022, On-line, tradução nossa)³⁶³.

³⁶³ The first season had a very current look. This looks like some kind of school souvenir. On an emotional level, the use of analog was the right decision. The idea was to cause the feeling that we are at five o'clock in the morning, since the first one seemed to be a party at two in the morning.

Rév pontua que ao contrário do viés digital e contemporâneo da primeira temporada, para os novos episódios, todos gravados em 35 mm, foi usado um tipo específico de filme da Kodak, o Ektachrome³⁶⁴ (HEMPHILL, 2022). A paleta de cores da nova temporada também tem o objetivo de evidenciar o esgotamento dos personagens (HEMPHILL, 2022). A mudança vai ao encontro da discussão de Mittell (2015) sobre a alteração dos parâmetros pré-conscientes. Em outras palavras, ao alterar a fotografia da atração, uma das mais emblemáticas regras do universo ficcional, o público é obrigado a reconsiderar a leitura imagética que fazia até então da série, refletindo de que modo a nova abordagem estética irá afetar as histórias e quais os seus significados.

Na sequência analisada, ao som da trilha original de *Euphoria* vemos Rue na contraluz e algumas pessoas dançando ao fundo, seu rosto se ilumina com tons quentes, como se um holofote estivesse na sua frente. Ela olha em direção a câmera e diz: “Jules?”. Jules está na contraluz, porém ao escutar a voz de Rue, ela levanta o rosto, que também se ilumina por um breve momento, mas volta a ficar na contraluz. A velocidade da cena, quase em câmera lenta, os contrastes da sombra e a luz trazem um aspecto onírico ao diálogo.

A câmera volta para Rue, ela diz que sente muito pela discussão que tiveram minutos antes, que não quis ser cruel. A iluminação no rosto da personagem vai ser alternando entre a contraluz e os tons da nova abordagem estética da série. Ela continua dizendo que está passando por um momento difícil e que sente a falta da ex-namorada, a cena vai intercalado entre frames do rosto de Rue e de Jules. Jules afirma que também sentiu a falta dela. Rue diz: “Eu sei que nunca disse antes. Mas...quero ficar com você. Diz alguma coisa”. Jules sorri com o rosto iluminado. O *BG* sobe e vemos a silhueta do casal, com apenas um ponto de luz no centro. Elas se beijam na contraluz, ao fundo ouvimos a contagem regressiva para o *réveillon*.

³⁶⁴ O filme deixou de ser fabricado no início dos anos 2000, mas após um acordo com a HBO a Kodak produziu algumas unidades para a finalização das gravações (HEMPHILL, 2022).

Figura 94 - A sequência de Rue e Jules explora a nova abordagem estética da série



Fonte: HBO (2022)

Em meio aos convidados comemorando a chegada do ano novo, vemos agora Fezco. O personagem está na contraluz de costas, ele caminha em direção a um balcão, à medida em que ele caminha e pede licença para as pessoas, o contraste da fotografia vai aos poucos diminuindo. O BG da trilha original da trama é substituído por uma música ambiente da festa. Fezco encontra Nate, pega uma garrafa de bebida e um copo no balcão e pergunta se ele está se divertindo. O enquadramento abre, Fezco e Nate estão no primeiro plano e o restante dos convidados ao fundo, interagindo. Nate diz que está se divertindo e Fezco pergunta se ele fez alguma resolução de ano novo. Nate, em tom seco, diz: “Não. E você?”. Fezco responde: “Algumas”, a câmera se mantém em Nate durante todo o diálogo, ressaltando a expressão do jovem em relação ao traficante. Nate retoma o último encontro que eles tiveram, fazendo referência aos acontecimentos da primeira temporada. E diz: “Na última vez, não disse que queria me matar?”. A câmera evidencia a postura despreocupada de Fezco, o personagem desconversa e propõe um brinde ao ano novo. O plano se abre, quando Nate encosta o copo para brindar com Fezco, o traficante lhe dá uma garrafada na cabeça. Fezco joga Nate no balcão e começa a dar vários

socos em sequência, a música para e ouvimos o som dos convidados gritando, assustados com a briga.

Nate cai no chão, em contra *plongee* Fezco continua a agredir o jovem com socos. Cassie pede ao traficante para parar. A câmera corta para o rosto de Nate ensanguentando, a cor vermelha dos ferimentos vai ao encontro da nova estética da série pautada por tons quentes. Cassie tenta em vão segurar Fezco e pede ajuda a McKay, a câmera destaca a confusão em torno da briga, Fezco empurra Cassie e continua dando socos em Nate. Vemos Lexie espantada com o comportamento do traficante, Cassie chora e pede para que Fezco pare. A câmera mostra o rosto de Nate ainda mais machucado, a edição alterna entre cortes secos do rosto de Fezco e Nate. McKay consegue tirar Fezco de cima do amigo, Fezco se afasta e olha para Lexie, a câmera fica momentaneamente desfocada, Lexie olha de volta. Os convidados ajudam McKay, Maddy e Cassie a socorrer Nate, o jovem é carregado para fora da festa. Vemos Jules e Rue juntas, observando a situação, ao contrário de Rue, Jules está assustada. Rue diz: “Caralho!”.

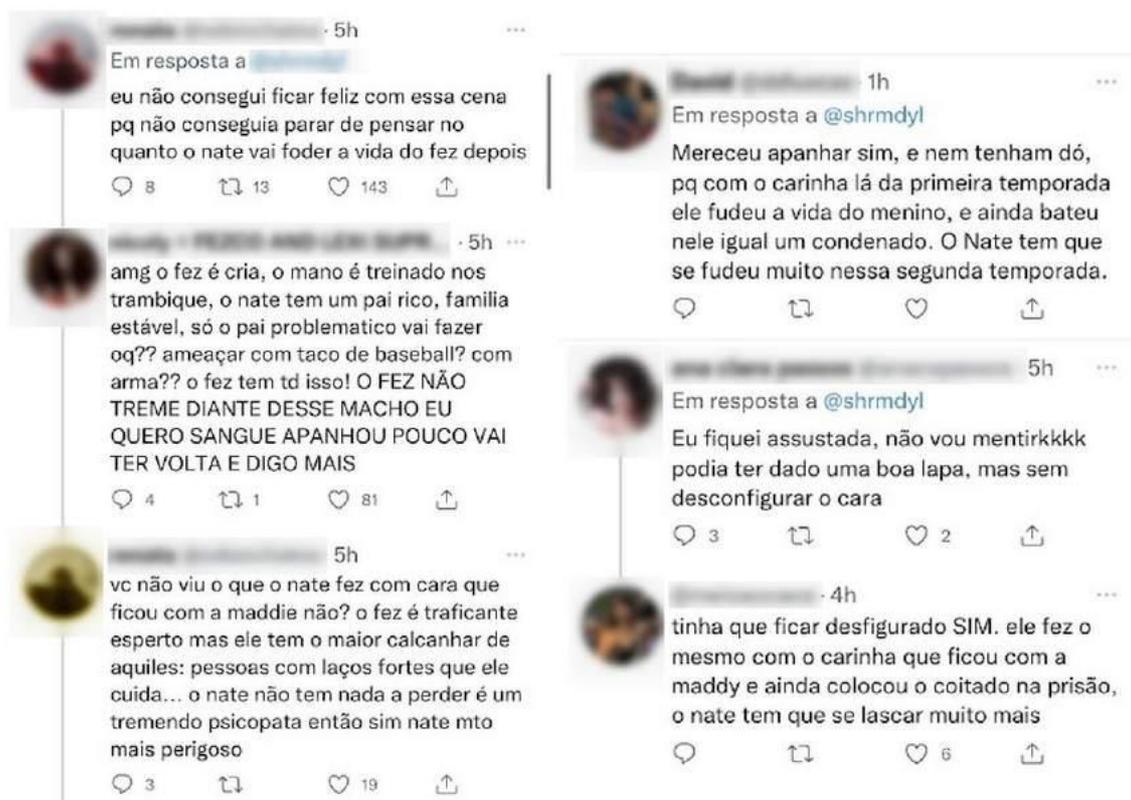
Figura 95 - Frames do segundo fio norteador de *Trying to get to heaven before they close the door*



Na codificação dos contextos conversacionais referentes ao segundo fio norteador pudemos observar três discussões centrais, a primeira está relacionada com a mudança estética abrangendo a fotografia e o figurino de Jules. Nesse sentido, além de identificar de modo instantâneo a alteração nas regras do universo ficcional o público inicialmente questiona o porquê da mudança e, posteriormente, repercute quais seriam as consequências e significados da nova fotografia. Na abordagem de Jules, os *tweets* retomam trechos do episódio especial *Fuck anyone who's not a sea blob* a fim de preencher a lacuna do *plot*, já que na trama a mudança na identidade visual da personagem não é didaticamente explicada. Isto é, cabe ao telespectador interagente, a partir das informações relacionadas a composição imagética de Jules, correlacionar o desabafo que a jovem faz durante a sessão de terapia com as mudanças no seu jeito de se vestir e maquiar. Apesar de a personagem só aparecer durante as sequências da festa, o público elaborou teorias, projetando que provavelmente a Jules, ao longo da temporada, iria se distanciar do arquétipo da feminidade hegemônica.

A tridimensionalidade dos personagens, característica na complexidade narrativa, foi repercutida pelos telespectadores interagentes na cena da briga entre Fezco e Nate. As discussões se desdobraram, em sua maioria, a partir de teias colaborativas. Os *tweets* abarcavam diversos pontos do arco narrativo como, por exemplo, quais seriam as consequências da agressão, se Nate iria se vingar de Fezco assim como fez com Tyler (Lukas Gage) na primeira temporada, se a atitude do traficante foi correta ou não, e se Nate mereceu apanhar. À medida em que a teia se desdobrava o público apresentava novos argumentos, tais como os acontecimentos dos episódios passados, o perfil dos personagens e seus laços afetivos e etc.

Figura 96 - A teia colaborativa se desdobramento durante a exibição da briga entre Fezco e Nate, os telespectadores interagentes avalizaram as causas e consequências do *plot*



Fonte: Twitter (2022)

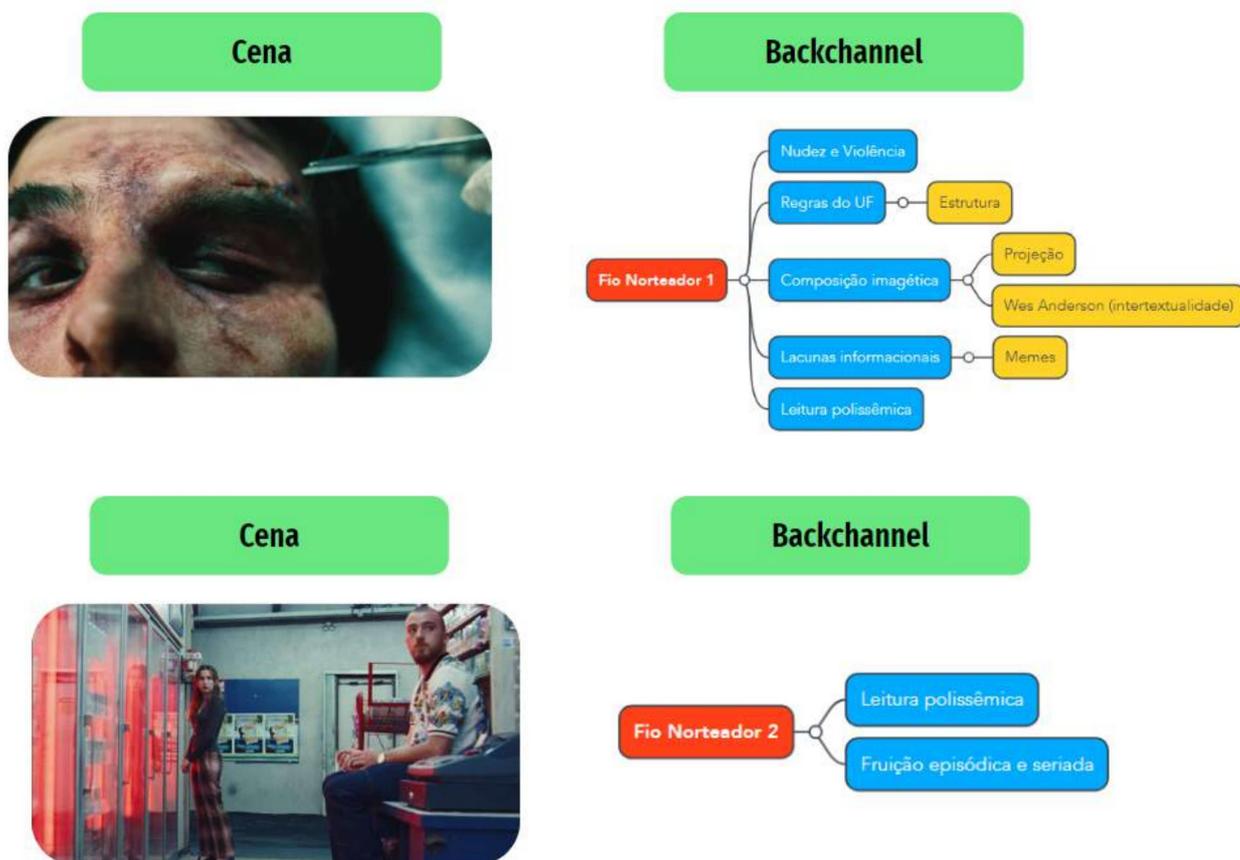
A exibição da briga entre os personagens amarrrou a cronologia do episódio, isto é, a sequência, que foi ao ar depois do *flashback* da avó de Fezco, acontece depois que o traficante agride o jovem na festa de ano novo. Apesar da ausência de setas chamativas que indicassem didaticamente a ordem dos acontecimentos, o público organizou a ordem dos eventos, concluindo que Fezco, Rue e Ash foram até a casa de Laurie após a briga.

7.1.2 Out of Touch

O segundo episódio, intitulado *Out of touch*, mostra os desdobramentos de alguns arcos narrativos da festa de ano novo. Deste modo, acompanhamos a recuperação de Nate e seu envolvimento conturbado com Cassie, a insegurança e o ciúmes de Jules ao descobrir que Elliot e Rue já se conheciam, e as investigações de Cal em busca de um culpado para as agressões que o filho sofreu. Reforçando a importância que a trilha sonora tem no universo ficcional da série, assim como a *season première* o título também faz referência a uma música, *Out of touch* integra o álbum *Big Bam Boom* da dupla estadunidense Hall & Oates.

No diagrama abaixo podemos observar a sistematização dos conteúdos do episódio de *Euphoria* que será analisado a seguir (Diagrama 14). Ambos os fios norteadores reverberam a briga entre Fezco e Nate exibida no final da *season premiere*, o primeiro corresponde a cinco macrodificações do *backchannel* e o segundo a duas macrodificações.

Diagrama 14 - Sistematização da análise de *Out of Touch*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

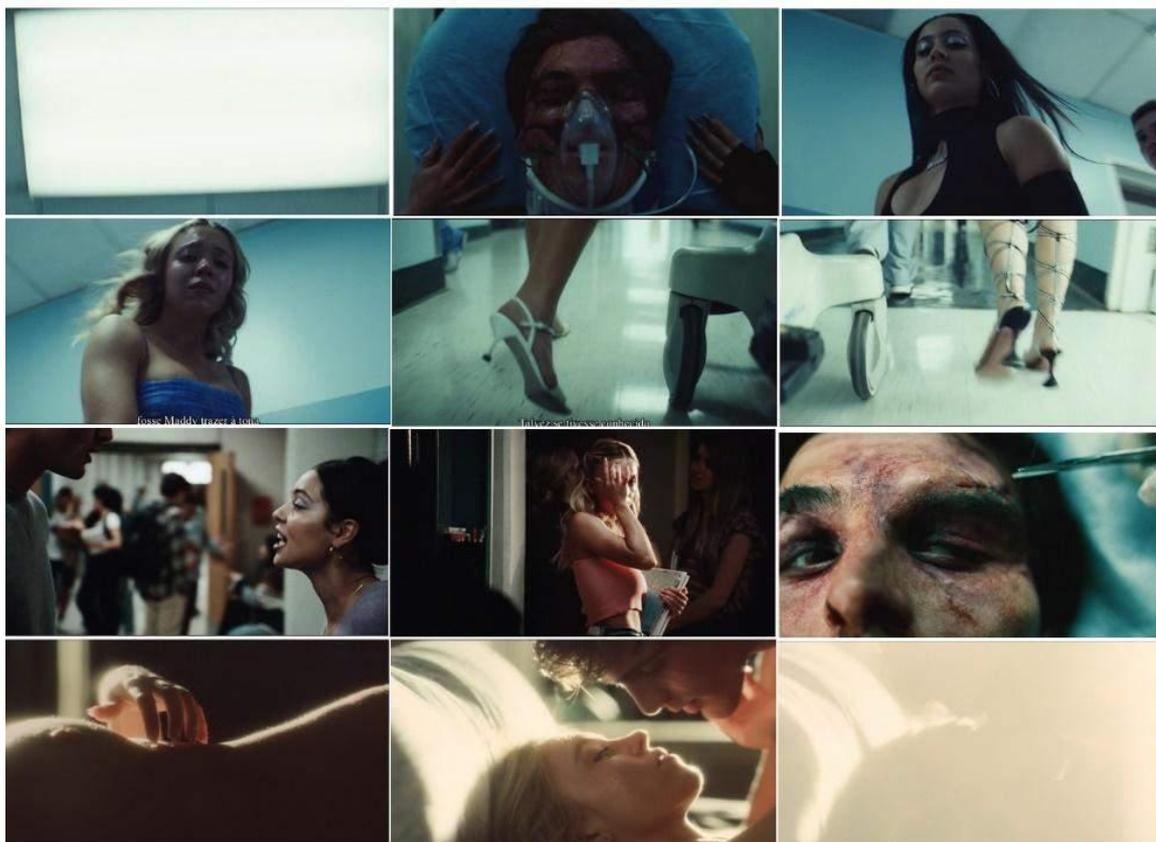
O primeiro fio narrativo analisado em *Out of touch* mostra a entrada de Nate no hospital, a sequência integra os dez minutos iniciais do episódio e é narrada por Rue. A ambientação do hospital é evidenciada pela passagem sucessiva das luminárias do teto, compartilhamos a visão de Nate, que está deitado na maca e olhando para o teto. O tom azul esverdeado do lugar e a rapidez com que o carregam pelos corredores da emergência ressaltam a sua confusão mental. No frame seguinte vemos em *close-up* o rosto do personagem, ele usa uma máscara de oxigênio, Cassie e Maddy o acompanham, cada uma de um lado da maca. O contraste das mãos das jovens chama a atenção, Cassie com unhas peroladas e a pele suja de sangue e Maddy com as unhas prateadas, pele limpa e com uma luva/manga preta. A narração em *off* de Rue aprofunda o

relacionamento de Nate com as personagens (Cassie e Maddy), indo ao encontro da dualidade sinalizada na composição imagética. A câmera volta a mostrar o campo visual de Nate, Maddy está em contra *plongée* e olha para o seu ex-namorado, ela corre pelos corredores do hospital para acompanhar a velocidade da maca e olha para Cassie, que está no lado oposto.

A câmera faz um giro de 180° e mostra Cassie, ao contrário de Maddy ela está chorando, aflita, a jovem olha de volta para a sua amiga. No seguinte frame, a dualidade entre as personagens, descrita por Rue no *off*, é representada pelos sapatos usados pelas jovens. Do lado de Cassie vemos um par de sandálias brancas, a personagem corre em passos descompassados pelo nervosismo e, na sequência, após o corte seco, vemos as sandálias pretas de strass de Maddy, a jovem caminha de modo mais linear que a amiga. À medida em que Rue narra sobre como a vida de Nate poderia ter sido diferente se ele tivesse se envolvido com Cassie e não Maddy a cena avança para um *flashback*. Sem sinalizações gráficas, o deslocamento temporal interrompe a agilidade dos corredores do hospital. A sequência é ambientada na escola e mostra Nate e Maddy discutindo enquanto Cassie os observa de longe, a câmera enquadra o casal no primeiro plano, passa entre os personagens e foca em Cassie, neste momento a nova estética da série é explorada. O entorno da jovem escurece e apenas ela fica iluminada.

A sequência apresenta outro deslocamento temporal, voltamos a acompanhar Nate no hospital, a fotografia retoma os tons em azul, característicos de ambientes impessoais e esterilizados. O *BG* com a trilha original da série é substituído pelo som de uma máquina de monitoramento de batimento cardíaco. Vemos apenas uma parte do rosto de Nate em *close-up* e seu supercílio sendo suturado. No *off*, Rue diz que Cassie representava tudo que o personagem queria em uma mulher, numa transição *fade in/fade out* ao som da trilha original Cassie e Nate transam. Num primeiro momento vemos o corpo nu da personagem na contraluz, a fotografia indica o tom onírico, sagrado. A jovem vai deslizando sua mão pelo corpo, com unhas grandes e brilhantes, até que a sua mão encontra com a de Nate. Os dedos se entrelaçam, no corte seguinte o casal se beija deitado na cama, a iluminação da cena fica ainda mais clara, quase não conseguimos ver os personagens.

Figura 97 - O fio norteador dá continuidade aos acontecimentos do episódio estreia da segunda temporada



Fonte: HBO (2022)

Assim como no episódio anterior, os *tweets* ressaltam as cenas gráficas de nudez e violência exibidas nos dez minutos iniciais da série. Entretanto, os telespectadores interagentes não repercutiram a sequência questionando os recursos, em tom de estranhamento, mas ironizando a sua recorrência. A introdução de *Out of touch* também chamou a atenção do público por não apresentar um *flashback* aprofundando a trajetória de algum personagem, estabelecendo uma correlação entre o passado e o presente. Conforme discutimos anteriormente, esta estrutura foi adotada em sete dos oito episódios da primeira temporada. Apesar da ruptura desta regra do universo ficcional da atração integrar um dos contextos conversacionais do *backchannel*, os *tweets* pontuavam que a mudança seria positiva para a história.

A composição imagética da sequência do hospital foi analisada sob dois pontos pelos telespectadores interagentes na *social TV*. A partir das cenas que enfatizavam a dualidade entre Cassie e Maddy o público discutiu a granularidade das imagens a fim de elaborar teorias sobre

o futuro do arco narrativo. Com base, por exemplo, na forma como as mãos das personagens foram representadas, os *tweets* projetavam que algo de ruim iria acontecer com Cassie, que o seu envolvimento com Nate, além passiona e abusivo, teria um final trágico. Os telespectadores também correlacionaram a fotografia em tons de azul esverdeado com a estética do longa metragem *Os Excêntricos Tenenbaums* (2002), de Wes Anderson. Neste contexto, a partir de capturas da cena em que Richie (Luke Wilson) tenta se matar no banheiro, as publicações no *microblogging* pontuavam a influência do trabalho de Anderson no processo criativo de Sam Levinson. A possível intertextualidade imagética foi enfatizada no *backchannel* através de recursos multimodais, tais como imagens e GIFs, estabelecendo paralelos entre o filme e a série da HBO.

Figura 98 -- Os *tweets* ironizam o uso de seqüências gráficas de sexo, discutem sobre a mudança na estrutura narrativa de *Euphoria*, analisam a composição imagética e estabelecem paralelos entre a estética de Sam Levinson e Wes Anderson

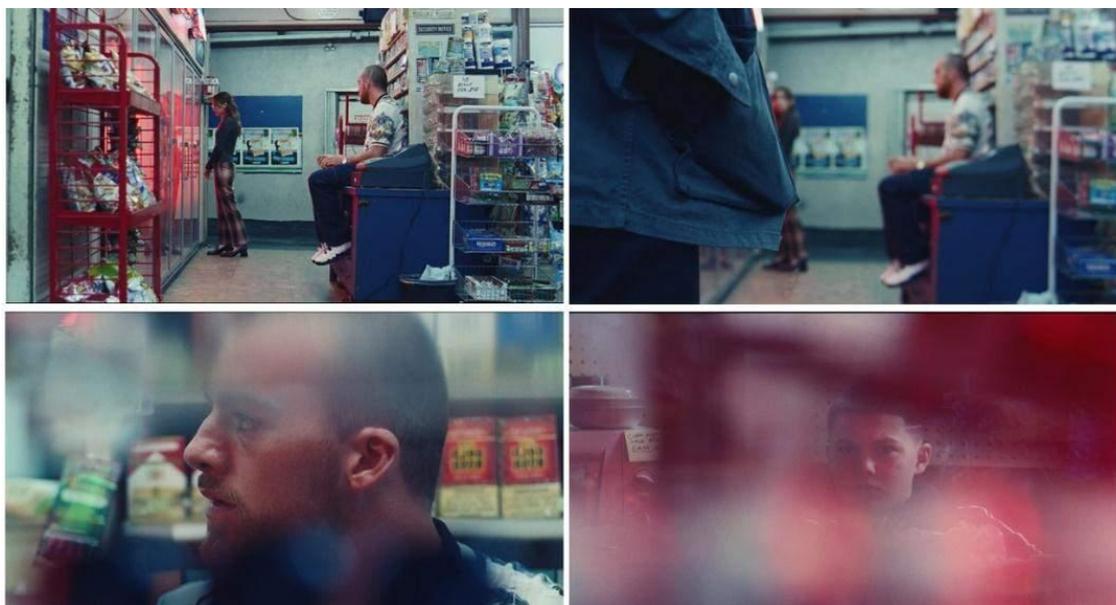




Fonte: Twitter (2022)

As lacunas informacionais exploradas nos descolamentos temporais durante a sequência de abertura de *Out of touch* foram repercutidas pelo público através de memes. Deste modo, os conteúdos destacavam como a ausência de setas chamativas dificultava o entendimento da cronologia da história. Os memes publicados não integravam o universo ficcional da série, mas ressaltavam a partir de figuras populares como a cantora Ludmila e Adele, expressões de dúvida e incompreensão. Outro contexto conversacional codificado no *backchannel* foi a leitura polissêmica, assim como no episódio anterior os telespectadores interagentes questionavam a quebra da expectativa. Em outras palavras, as teorias criadas pelo público durante o lançamento dos vídeos promocionais não foram ao encontro dos desdobramentos narrativos da atração. Nesse sentido, os *tweets* pontuavam se as ausências das cenas eram propositalis ou se integravam o formato dos *teasers*.

O segundo fio norteador analisado é centrado nas investigações de Cal sobre a agressão sofrida por seu filho, Nate. Como iremos detalhar, o trecho é ambientado na loja de Fezco e a movimentação dos personagens pelos corredores reforça o clima de tensão e ameaça. Na sequência, Lexi observa os itens da loja de Fezco, o traficante pede desculpas por não ter se despedido dela na festa de ano novo. A câmera vai se aproximando dos dois e desfoca, evidenciando a chegada de Cal. Ele está segurando uma arma dentro do bolso de seu casaco. Cal dá boa noite, interrompendo a conversa entre Lexi e Fezco. A câmera retoma o foco em Lexi e Fezco, o traficante diz: “E aí, cara?”. O *travelling* se estende até Lexi, ressaltando a expressão de medo e tensão da personagem ao ver o pai de Nate. No corte seguinte, Fezco olha para Ash no fundo da loja, o *BG* vai ao encontro do clima de apreensão da cena.

Figura 99 -- Segundo fio norteador de *Out of touch*

Fonte: HBO (2022)

Cal pega um dos produtos da loja, Lexi o observa de longe, o *travelling* se afasta da personagem entre as prateleiras e foca em Fezco. Vemos Cal em segundo plano, ele pergunta se tem chiclete de menta. Fezco diz que não sabe e aponta para a prateleira de chicletes, do lado oposto onde pai de Nate está. Cal passa por Fezco, encarando o traficante. Lexi vai para o lugar onde Cal estava, o pai de Nate pega o chiclete e pergunta se a loja é de Fezco, ele responde que é um negócio de família. Cal passa novamente por Lexi, o personagem continua a conversa com o traficante, “Seus pais são donos?”, diz. Ele pega um produto ao lado de Lexi, que está apreensiva. A câmera mostra Fezco que questiona o porquê de tantas perguntas. Cal pergunta para o traficante se Lexi contou quem ele é, a jovem observa, a câmera se aproxima de Fezco, que nega. Faith questiona se Cal é um policial, ele diz que não. No giro de 90° vemos Faith e Lexi e, no primeiro plano, o bolso de Cal. A câmera gira mais um pouco e enquadra Fezco. Ash, no fundo da loja, abre uma caixa de cereal, o *BG* aumenta, reforçando a iminência de que algo ruim irá acontecer. Fezco em *close-up* encara Cal, Ash tira um revólver da embalagem, em uma sequência de cortes secos vemos Lexi, o traficante e o pai de Nate.

A câmera foca em Cal tirando algo do bolso, Fezco acompanha os movimentos, Cal tira o dinheiro para pagar os produtos e deixa perto do caixa, dizendo “Só um pai preocupado”, o *BG* é substituído pelo som ambiente, reforçando a quebra da expectativa. Cal sai da loja, Fezco vai até a porta, e o observa a entrar no carro, a câmera se afasta, as luzes da fachada piscam.

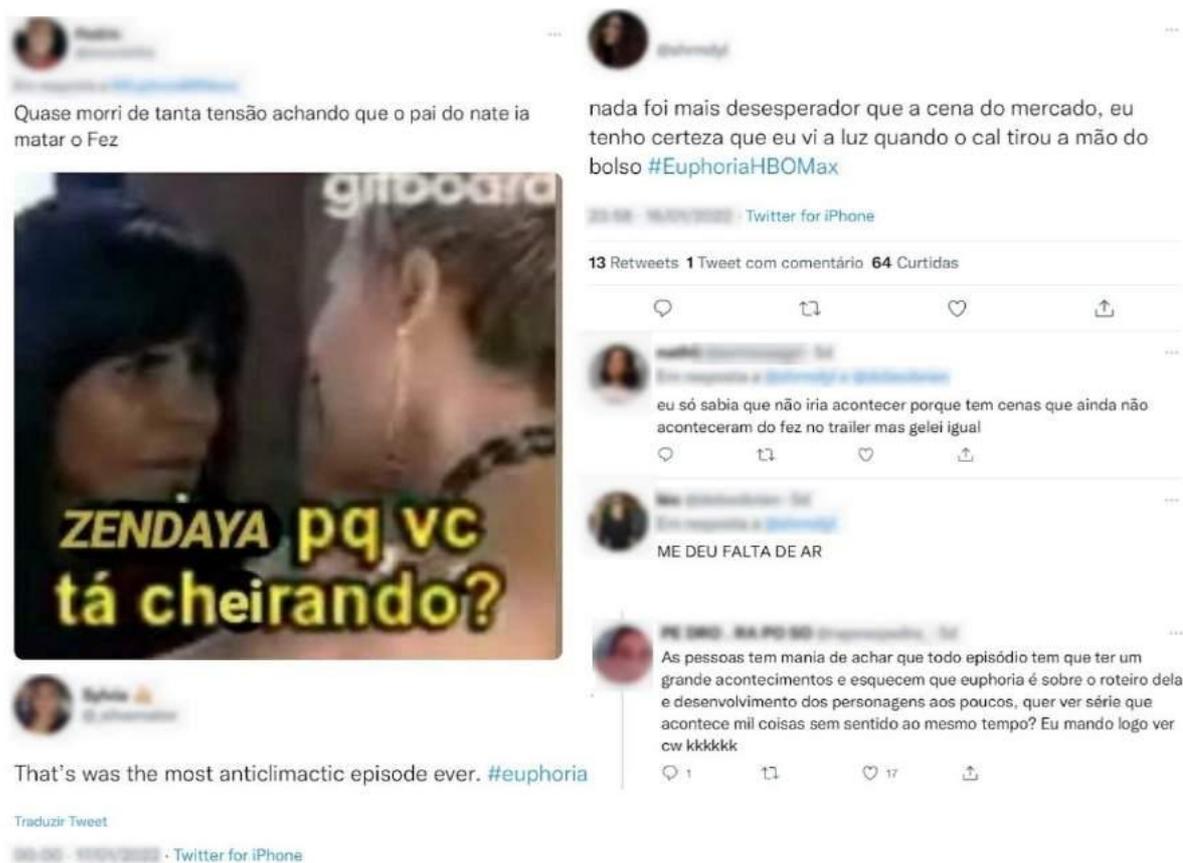
Figura 100 -- O enquadramento e a movimentação dos personagens reforçam o clima de tensão da cena



Fonte: HBO (2022)

Os *tweets* compartilhados no *backchannel* ressaltaram a tensão durante a cena, os telespectadores interagentes pontuavam que tudo indicava que Cal iria sacar a arma e atirar em Fezco, e que ficaram surpresos com o desfecho. Entretanto, algumas publicações destacavam que era possível prever o desdobramento da sequência por conta das imagens divulgadas nos vídeos promocionais. Desde modo, ao realizar a leitura polissêmica do universo ficcional e correlacionar as cenas que já tinham sido exibidas, os telespectadores interagentes conseguiram projetar os acontecimentos da história.

Figura 101 - Os telespectadores interagentes repercutem a quebra de expectativa da trama e o modo como o arco narrativo de Cal foi prolongado



Fonte: Twitter (2022)

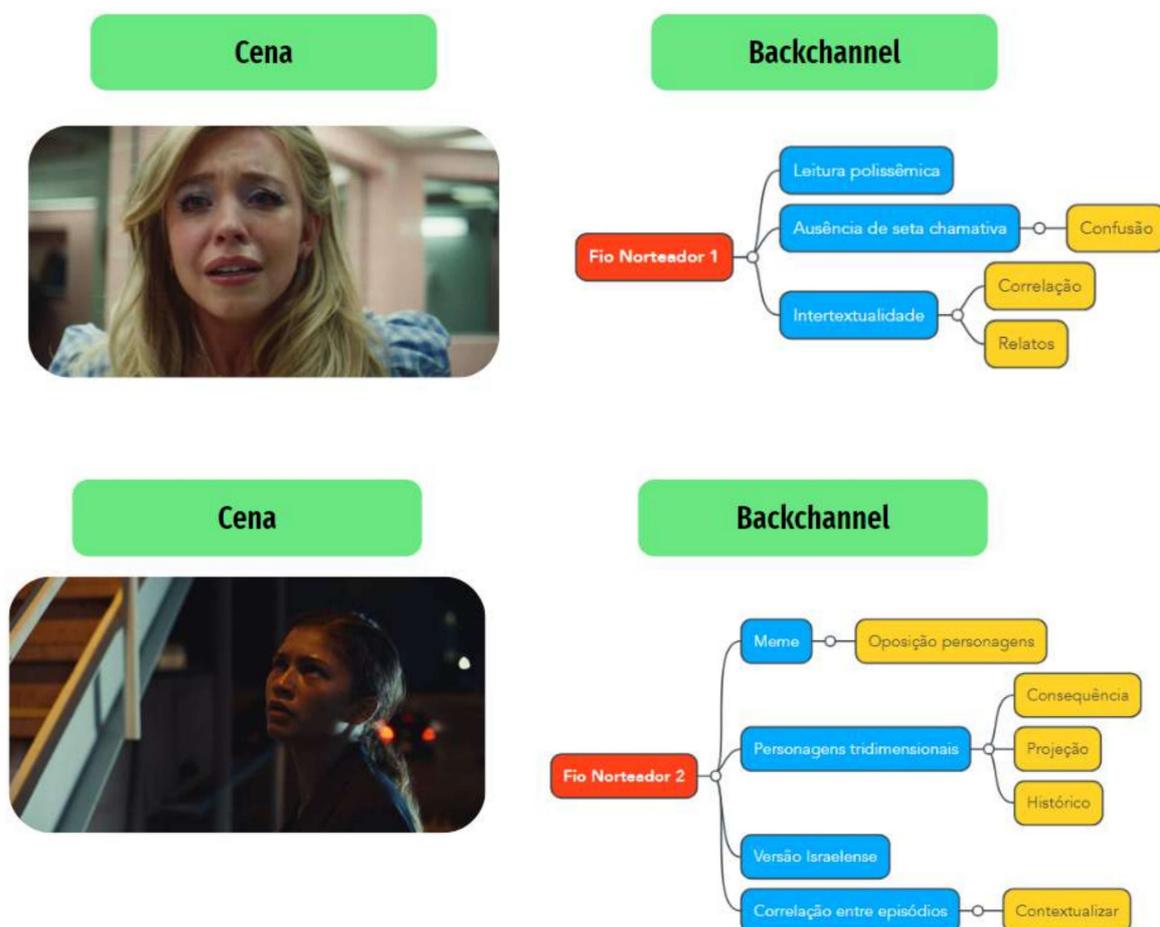
Outro ponto observado nos contextos conversacionais do *backchannel* foram as impressões polarizadas em relação ao modo como os arcos narrativos do episódio foram explorados. Parte dos *tweets* publicados reclamavam da ausência de grandes acontecimentos e reviravoltas, em contrapartida, outra parcela das publicações chamava a atenção para uma das regras do universo ficcional. Conforme discutimos anteriormente, *Euphoria* é pautada pela fruição episódica e seriada, deste modo alguns arcos narrativos se estendem por episódios e/ou temporadas. Nesse sentido, os telespectadores interagentes pontuavam que a cadência dos acontecimentos faz parte da atração e não deveria ser interpretado como uma falha no roteiro. Para reforçar o argumento, alguns *tweets* citaram tramas em que o arco episódico é predominante como, por exemplo, os programas dos canais CW e CBS.

7.1.3 Ruminations: big and little bullys

Ruminations: big and little bullys, o terceiro episódio da segunda temporada de *Euphoria*, foi exibido no dia 23 de janeiro de 2023. O episódio retoma a estrutura recorrente da trama da HBO, isto é, em que a sequência de abertura explora o passado de um personagem. Neste caso, acompanhamos a juventude de Cal, aprofundando pontos como o fim do ensino médio, a descoberta da sexualidade e a paternidade. A história também introduz dois arcos narrativos que serão fundamentais para a compreensão da *season finale*, são eles: a peça de Lexi e o envolvimento de Rue com a traficante Laurie.

No diagrama abaixo sistematizamos a amostra de análise de *Ruminations: big and little bullys*, abrangendo a cena de Cassie no banheiro da escola, correspondendo a três macrodefinições no *backchannel*, e a discussão entre Rue e Ali, exibida no final do episódio, referente a quatro macrodefinições (Diagrama 15).

Diagrama 15 - Sistematização da análise de *Ruminations: big and little bullys*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O primeiro fio norteador, é ambientado no banheiro feminino da East Highland High School. Tanto os elementos cênicos quanto o figurino das personagens reforçam a paleta de cores pautada por tons de azul e rosa. Lexi lava as mãos e diz que adoraria que Rue lesse a adaptação da peça que está fazendo para a escola, a jovem está em frente a um espelho. Como iremos detalhar, nesta sequência o espelho tem um papel importante, é através dele que acompanhamos a movimentação e a reação de alguns personagens. O objeto também funciona como uma metáfora para a crise de identidade de Cassie, que está traindo sua melhor amiga e se envolvendo em relacionamento abusivo com Nate.

A câmera, fixa em um tripé, gira 90° e vemos Rue no primeiro plano e, pelo reflexo do espelho Lexi e Cassie, que acaba de entrar no banheiro. O plano se abre, Cassie cumprimenta Rue. Rue olha para a roupa da amiga e pergunta se ela está na peça. Pelo reflexo do espelho a jovem questiona: “Que peça?”. A câmera se aproxima de Lexi, o *close-up* enfatiza o desconforto da personagem com a situação, ela responde que o nome da peça é Oklahoma. Cassie e Rue não compreendem, Cassie diz: “Meu Deus, eu pareço vir de Okalahoma?”. Rue não responde a amiga e continua a conversa com Lexi. Novamente, pelo reflexo do espelho vemos Lexi desconfortável, ela faz sinais para que Rue pare de falar sobre a peça. Maddy e Kat entram no banheiro, a câmera faz um novo giro de 90° e fixa em frente ao espelho, acompanhamos as personagens pelo reflexo. As amigas perguntam se Cassie não vai fazer um teste para Okalahoma, porque ela parece um personagem da história, Cassie fica ainda mais desestabilizada. Rue questiona, se referindo a adaptação de Lexi, se todos leram a peça. Kat responde que Okalahoma não é uma peça para ler. Cassie pergunta se Rue usou drogas, no enquadramento vemos a personagem no primeiro plano e, no segundo plano, o reflexo dela, Lexi, Kat e Maddy. Rue em *close-up* responde que sim, o plano se abre, enfatizando a reação das amigas com a afirmação de Rue. Ela diz que a recaída foi só com maconha. A conversa sobre Okalahoma é retomada, Kat diz que não entende por que Cassie está vestida daquele jeito. Kat pergunta se Cassie está bem, em *close-up* a personagem para de se olhar no espelho, se vira e começa a surtar, explanando toda a sua situação com Nate. À medida em que Cassie detalha o seu envolvimento com o ex-namorado de Maddy, a câmera mostra a reação de cada uma das amigas que estão no banheiro. Ela se vira novamente para o espelho, a câmera mostra o seu reflexo. A voz em *off* de Rue diz: “Mas ela não disse isso, na verdade foi bem mais estranho.

Ela só olhava para frente, como agora, sem dizer qualquer palavra”. Cassie respira fundo, arruma os seus cabelos, em silêncio.

Figura 102 - Frames do primeiro fio norteador analisado em *Ruminations: big and little bulllys*



Fonte: HBO (2022)

Ao apresentar pontos como, por exemplo, a rápida movimentação da câmera, o ritmo dos diálogos e os questionamentos feitos por Rue, Maddy e Kat, que contribuíam para a construção de uma atmosfera plausível para que Cassie relevasse toda a sua angústia, mas ainda assim alterar o curso dos acontecimentos, a sequência é pautada pelo que Mittell (2015) conceitua como tempo de tela. Isto é, ao quebrar a expectativa do público, o arco narrativo rompe com o que era esperado a partir dos aspectos narrativos e estéticos explorados na cena. Este processo de ruptura foi reverberado nos contextos conversacionais codificados no *backchannel*.

Desde a divulgação dos vídeos promocionais, em 2021, a sequência de Cassie chamou a atenção dos telespectadores interagentes. Os frames da personagem tendo um colapso emocional foram repercutidos pelo público que elaborava teorias, buscando contextualizar a crise da personagem aos desdobramentos narrativos da série. Deste modo, a quebra da expectativa abrangeu tanto os telespectadores interagentes que tinham consumido as ações de lançamento da HBO quanto aqueles, que com base na construção da cena, acreditaram no desabafo de Cassie. Durante a exibição da sequência o público compartilhou imagens dos vídeos promocionais destacando que finalmente o trecho tinha ido ao ar. Porém, ao concluírem

que tudo era fruto da imaginação da personagem, os telespectadores interagentes comentaram que o desdobramento era anticlimático, outras publicações do *backchannel* pontuavam o alívio por Cassie não ter exposto o seu relacionamento com Nate.

Figura 103 - A quebra de expectativa da sequência do banheiro abrangeu diversos contextos conversacionais, ressaltando pontos como, por exemplo, a leitura polissêmica e a falta de entendimento do público



Fonte: Twitter (2022)

Apesar de ser didaticamente explicado, a partir da seta chamativa do *off* de Rue, que a personagem não tinha revelado a traição, mas ficado em silêncio, também foram observados contextos conversacionais relacionados a falta de entendimento do público. Neste sentido, os *tweets* usavam recursos multimodais para enfatizar a complexidade da série, que constantemente explora esta inter-relação entre a realidade e a percepção do personagem, confundido os telespectadores interagentes.

A intertextualidade de *Oklahoma* foi aprofundada e ampliada no *backchannel* de *Euphoria*. Os *tweets* ressaltavam que o figurino usado por Cassie de fato apresentava uma correlação com a estética do longa-metragem de 1955, também foram criados memes que inseriam a personagem no universo do filme, ironizando o diálogo sobre o teste para a peça de

Lexi. Outro ponto observado foram os relatos dos telespectadores interagentes, as postagens compartilhavam imagens de adaptações de *Oklahoma* feitas em escolas, reforçando a verossimilhança do *plot* com o contexto dos estudantes estadunidenses.

Figura 104- Os *tweets* ampliam e aprofundam a intertextualidade de *Oklahoma*



Fonte: Twitter (2022)

O segundo fio norteador analisado no episódio *Ruminations: big and little bullies* dá continuidade ao arco narrativo sobre a recaída de Rue e o envolvimento da protagonista com o tráfico de drogas. Como iremos aprofundar, assim como na sequência do banheiro, a ambientação e a movimentação dos personagens também são importantes para a compreensão da cena. Rue deixa a reunião dos Narcóticos Anônimos com a mala de drogas que pegou com Laurie, a personagem sai pelos fundos. Ao abrir a porta Rue encontra Ali, seu padrinho, a câmera em *contraplongée* passa atrás do personagem, vemos sua silhueta e a jovem no topo da escada. Ali questiona Rue sobre o conteúdo da mala, a câmera corta para o personagem que está em primeiro plano. A paleta do figurino e a fotografia do fio norteador reforçam o

enquadramento estético da segunda temporada da série, explorando tons quentes, principalmente nas cores marrom e laranja.

Rue desce as escadas, em *contraplongée*, sinalizando visualmente que os personagens estão em proporções e percepções diferentes. A protagonista diz que a mala está cheia de livros de escola. Ali ironiza a resposta, dizendo que ela virou uma honrável estudante. Rue não gosta do comentário e diz que não está afim de sermão. Rue continua descendo as escadas, o padrinho pergunta que bicho mordeu a jovem. A personagem para no mesmo nível dos degraus em que Ali está, sem paciência Rue diz não quer ouvir o sermão “sobre como a vida melhoraria se ela parasse de usar drogas ou acreditasse em Deus, Alá, algo assim”. Porém, Ali continua ironizando o conteúdo da mala que a jovem carrega. Rue o manda calar a boca, gerando revolta no personagem que segura a mala repreendendo a fala da protagonista e impedindo que ela desça as escadas. Em plano conjunto, Ali diz “Não sou seu pai para me tratar feito merda”. Rue responde que não se pode esperar que ele seja um exemplo de paternidade. O plano detalhe chama a atenção para a composição imagética (a mão de Ali e a mala de Rue) e Ali segura novamente a mala de Rue, a atitude do personagem funciona como uma espécie de alerta.

Ali desce um degrau da escada, ficando em *contraplongée*, o personagem diz que quando ele confidenciou a Rue momentos delicados de sua vida não era para que ela os usasse contra ele, e avisa que se ela passar do limite novamente, acabou. Rue em *plongée*, a posição da câmera ressalta a vulnerabilidade da personagem naquele momento, observa a reação do padrinho e diz “Senão, o quê, Ali? Vai me bater?”. Ali em *contraplongée*, fica chocado com a resposta de Rue, se afasta e sobe as escadas. O plano se abre, vemos Ali subindo e Rue descendo, o som ambiente é substituído pela música *If*, interpretada por Jo Stafford.

Figura 105 - A posição de Rue e Ali nas escadas do Narcóticos Anônimos serve de metáfora para a discussão dos personagens

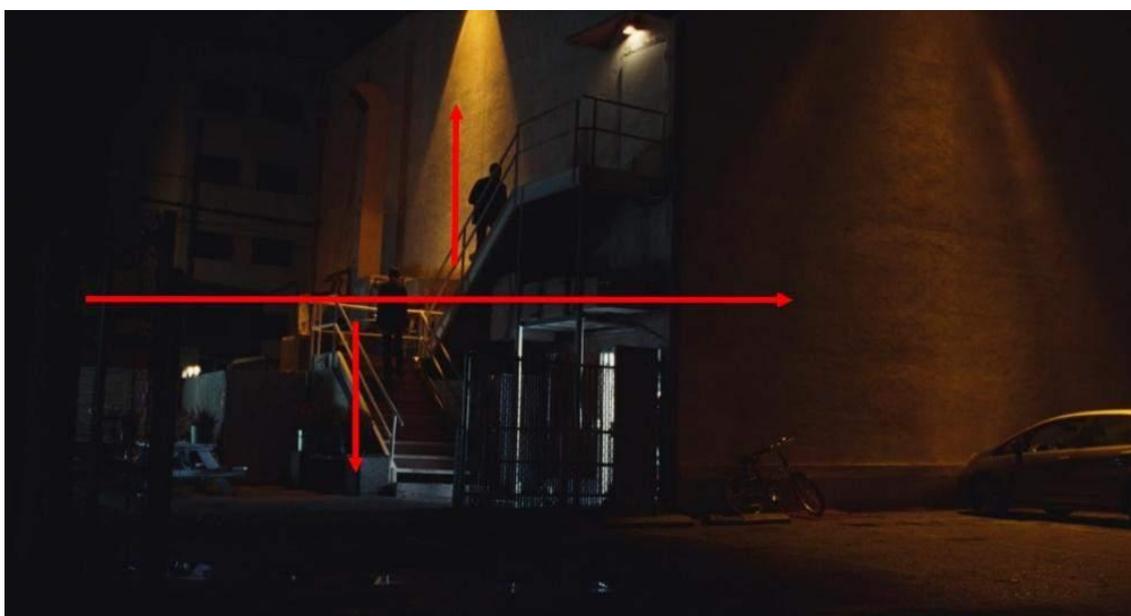


Fonte: HBO (2022)

A movimentação dos personagens e a composição imagética da sequência marca um ponto importante do arco narrativo de Rue, em que ela e Ali seguem caminhos opostos. Deste modo, ao descer a escala a protagonista simbolicamente cruza uma linha, rompendo a relação de cumplicidade que tinha estabelecido com o padrinho. A luminosidade dos caminhos escolhidos por Rue e Ali também são pautados por significados, o da jovem é escuro, representando o vício e a recaída, já o do personagem tem um feixe de luz, indicando a constante redenção do ex-viciado. A cena também apresenta elementos da complexidade narrativa, a atitude de Rue e o modo como ela ofende Ali, que sempre esteve ao lado da personagem, reforça a tridimensionalidade da protagonista. Isto é, o perfil da jovem é moralmente ambíguo, estimulando o público, como veremos adiante, a refletir e a reconsiderar as motivações e fragilidades por trás das atitudes de Rue. Ao retomar os acontecimentos de *Trouble Don't Last*

Always Part 1: Rue a série explora o que Mittell (2015) conceitua como ativação da memória, em que a trama interliga duas informações sem o uso, por exemplo, de *flashbacks*. Deste modo, para compreender a dimensão da fala de Rue e como ela ofende Ali, o telespectador interagente terá que lembrar dos desdobramentos do episódio especial.

Figura 106 - A escada apresenta uma simbologia importante na trama, durante o diálogo os personagens ocupam o meio dela, porém ao decidir levar adiante a discussão, Rue cruza a escada, representando a ruptura da relação de cumplicidade com Ali. As direções também são pautadas por significados, o caminho percorrido por Rue é escuro, já o de Ali tem um feixe de luz, marcando a relação dos personagens com o vício



Fonte: HBO (2022)

A discussão entre Rue e Ali foi repercutida no *backchannel* a partir de distintas camadas interpretativas do universo ficcional. Deste modo, foram codificados contextos conversacionais abrangendo a produção de memes e a formação de teias colaborativas. Os memes repreendiam a atitude de Rue, ressaltando que se pudessem protegeriam Ali das ofensas da protagonista. Os recursos multimodais também reforçavam a comunidade momentânea do *backchannel*, representando os interagentes do Twitter como parte de um mesmo grupo. Entretanto, as discussões propostas pelos conteúdos eram dicotômicas, ou seja, colocavam os personagens em posições opostas, em que Rue (mal) era o arquétipo da vilã e Ali do mocinho (bem), não aprofundando as nuances da cena.

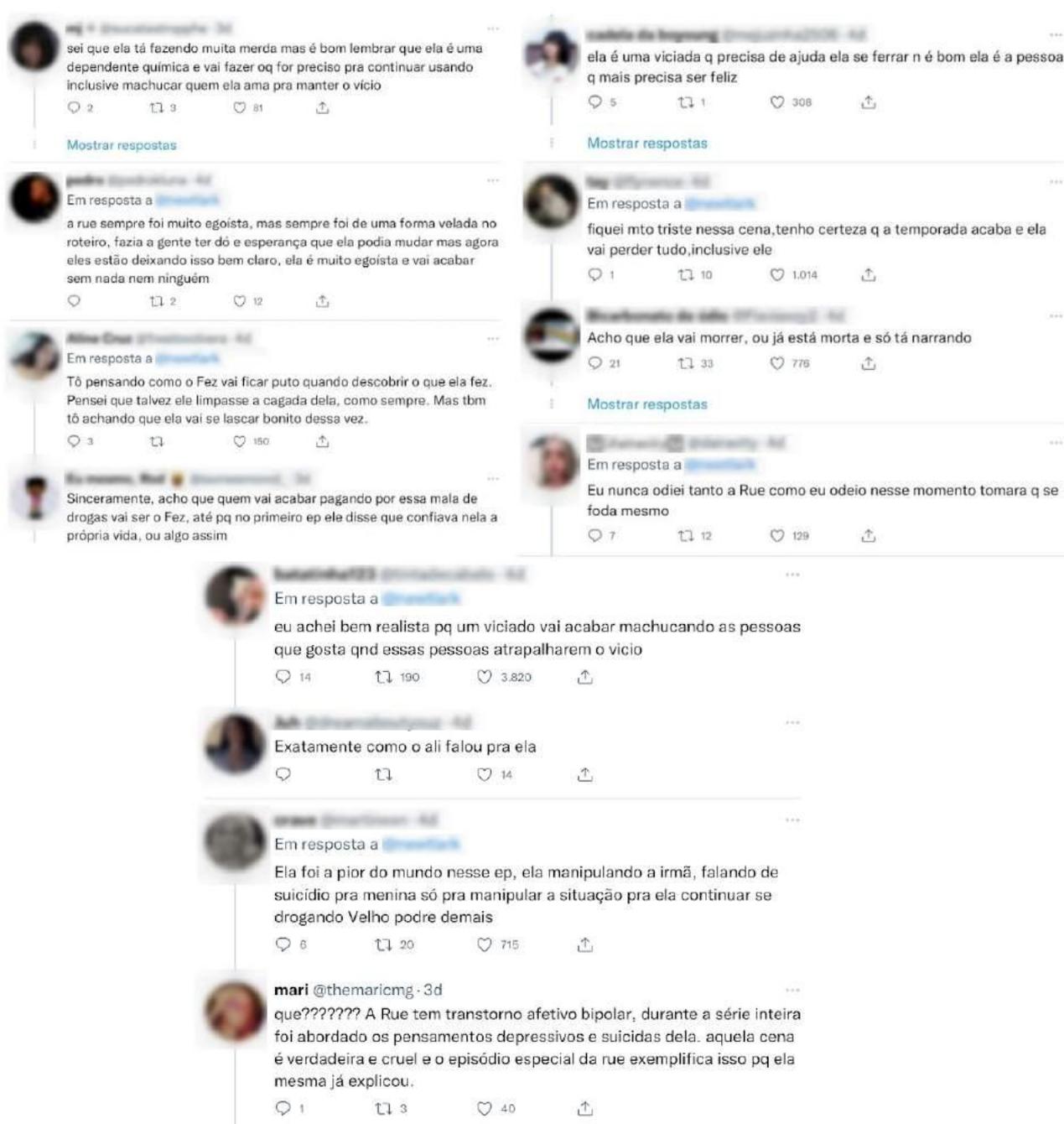
Figura 107 - O meme chama a atenção para a reação dos telespectadores interagentes durante a exibição da discussão entre Rue e Ali



Fonte: Twitter (2022)

Já as teias colaborativas formadas no *backchannel* analisavam questões como, por exemplo, as justificativas para o comportamento de Rue e as consequências do vício nas relações afetivas do dependente químico. Os *tweets* também argumentavam sobre a atitude da personagem com base nas informações do universo ficcional, resgatando os distúrbios neuronais da jovem que foram apresentados no episódio piloto e no especial *Trouble Don't Last Always Part 1: Rue*. Pontuando assim de que modo essas patologias teriam influenciado a reação de Rue. A partir dos desdobramentos narrativos da sequência os telespectadores interagentes elaboravam teorias sobre o futuro da jovem, as publicações ressaltavam que as atitudes da protagonista acabariam levando a solidão e a morte. As projeções também abrangeram a versão israelense de *Euphoria*, que é narrada por uma personagem morta, e o arco narrativo de Fezco. Os *tweets* discutiam qual seria a reação do traficante ao descobrir que a amiga pegou uma mala de drogas com a fornecedora dele e de Mouse. Neste contexto, ao assistir a cena, o público refletia sobre as nuances e camadas interpretativas da briga entre Rue e Ali, acionando aspectos centrais do universo ficcional da série.

Figura 108 - Os motivos e projeções da discussão entre Rue e Alie foram repercutidos pelos telespectadores no *backchannel*, formando uma teia colaborativa



Fonte: Twitter (2022)

Como pontuamos anteriormente, parte do diálogo dos personagens faz menção aos acontecimentos do episódio especial, exibido em dezembro de 2020. Ao identificar a correlação entre os *plots*, os telespectadores interagentes publicaram montagens com os frames das cenas de *Trouble Don't Last Always Part 1: Rue* e de *Ruminations: big and little bullies*, indicando a ligação entre os episódios. Além de contextualizarem as ofensas e acusações de Rue, os *tweets* compostos por imagens e GIFs funcionavam como espécie de sete chamativa, pois contribuíam

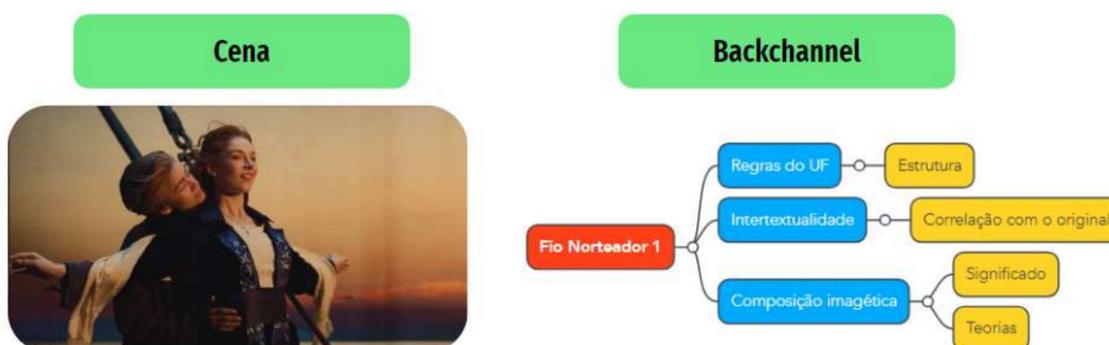
para a ativação da memória do público. Ao ler as publicações os telespectadores interagentes, que não tinham identificado inicialmente a conexão entre os *plots*, compreendiam o porquê de a personagem questionar a capacidade de Ali ser um bom pai.

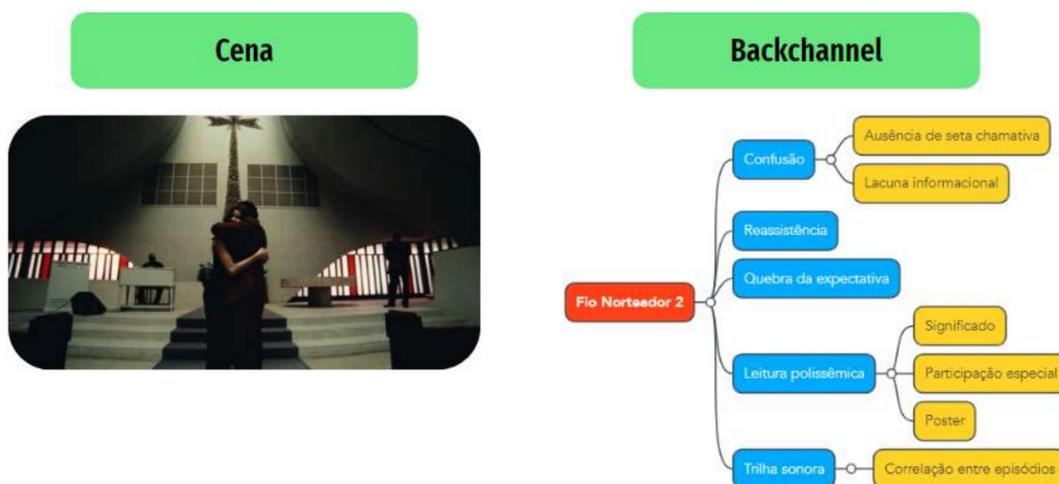
7.1.4 You Who Cannot See, Think of Those Who Can

Exibido em 30 de janeiro de 2022, o quarto episódio da segunda temporada de *Euphoria* explora o afunilamento de alguns arcos narrativos apresentados anteriormente na trama. Entre os principais *plots* estão a festa de aniversário de Maddy e a tensão entre ela, Cassie e Nate, o beijo de Jules e Elliot, na sequência o personagem ainda confessa para Jules que Rue teve uma recaída, além da discussão de Cal com a esposa e os filhos, o empresário revela para família que é homossexual e que sempre teve uma vida dupla. No arco envolvendo Rue, como iremos detalhar adiante, o desenvolvimento da história funciona como uma espécie de prenúncio para a estrutura do próximo episódio, que é inteiramente protagonizado pela personagem e foi considerado pela crítica especializada o ponto alto da temporada (TORRES, 2022).

Conforme sistematizado no diagrama abaixo, os fios norteadores que compõe a amostra de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can* integram a abertura do episódio e o encerramento, respectivamente (Diagrama 17). O primeiro fio norteador, que correspondente a três macrocodificações no *backchannel*, é protagonizado por Rue e Jules, já o segundo, referente a cinco macrocodificações, faz alusão ao poster de divulgação da temporada de *Euphoria*.

Diagrama 16 - Sistematização da análise de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can*





Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Apesar de retomar algumas regras do universo ficcional introduzidas no episódio piloto, o primeiro fio norteador analisado em *You who cannot see, think of those who can* parte, mesmo que inicialmente, relaciona-se com as cores quentes características da fotografia da segunda temporada. A sequência é narrada por Rue, indicando ao telespectador que os acontecimentos que serão apresentados estão sob a perspectiva imprecisa da personagem. Vemos em um plano detalhe (*close-up* fechado) os cabelos de Rue, a câmera se movimenta para cima, revelando o rosto da jovem, os tons da sua pele e de sua camiseta vão ao encontro da fotografia. O plano se abre, retomando um enquadramento que integra as regras do universo ficcional, Jules está fazendo sexo oral na namorada e pergunta se ela está gostando, Rue apática responde “Sim, está maravilhoso!”.

Figura 109 - O plano aberto de Rue na cama integra as regras do universo ficcional de *Euphoria*



Fonte: HBO (2019 - 2022)

O som ambiente é substituído pelo *voiceover* de Rue, a personagem diz: “Não acho que vocês entendem o quanto amo Jules”, o *BG* de *I'll Be Here in the Morning*, interpretada por Townes Van Zand, sobe introduzindo uma sequência de idealizações românticas no âmbito artístico e cinematográfico. A canção, com o refrão “*Close your eyes, I'll be here in the morning / Close your eyes, I'll be here for a while*” também funciona como uma extensão da frase de Rue, contextualizando a intensidade do amor que a personagem sente por Jules. A partir de uma série de referências intertextuais, a cena explora diversas camadas interpretativas que vão além do paratexto. Neste sentido, a primeira referência apresentada ao público é a pintura *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, Jules assume o papel de Vênus, em seguida o programa faz alusão a capa de 1981 da revista *Rolling Stones* com John Lennon e Yoko Ono. Assim como na obra de Botticelli, Jules representa a figura da mulher, neste caso Yoko, e Rue é John. Na próxima cena, o casal encena a pintura surrealista *Os Amantes*, de René Magritte. O movimento artístico, que começou na Europa em 1919, também integra o título do episódio. *You who cannot see, think of those who can* é uma frase usada nos folhetos que eram distribuídos pelos artistas surrealistas na França.

Na sequência, mantendo a estética de cada uma das respectivas referências intertextuais, temos o autorretrato *Diego em minha mente (autorretrato como Tehuana)*, de Frida Kahlo. Os papéis do casal se repetem, Jules é o arquétipo feminino e Rue o masculino, a clássica cena da argila de *Ghost - Do Outro Lado da Vida* (Jerry Zucker, 1990) também é reproduzida. Jules

está caracterizada de Molly Jensen (Demi Moore) e Rue de Sam Wheat (Patrick Swayze). Ainda no âmbito cinematográfico, a sequência de *Titanic* (James Cameron, 1997), com Jack (Leonardo Di Caprio) e Rose (Kate Winslet) na proa no navio de braços abertos é retratada pelas personagens. A cena repete o mesmo movimento de câmera do longa-metragem de James Cameron. Na sequência, a trama mantém a intertextualidade, mas a partir de outro formato, ao representar o beijo entre a princesa e o príncipe, em *Branca de Neve os Sete Anões* (Disney, 1938), *Euphoria* explora a animação. A cena reproduz os traços de Jules (princesa) e Rue (príncipe), porém é pautada pelo estilo e estética da produção da Disney dos anos 1938. Por fim, a última referência apresentada no fio norteador é a do filme *O Segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2006) que, ao contrário das obras artísticas e cinematográficas anteriores, é protagonizada por um casal homossexual.

Figura 110 - A sequência é norteada por diversas intertextualidades



Fonte: HBO (2022)

Os elementos usados em *Euphoria* para representar as idealizações românticas de Rue acionam dois pontos importantes da complexidade narrativa, são eles a intertextualidade e a fruição narratológica. De acordo com Mittell (2012; 2015), as tramas complexas exigem uma

leitura atenta do telespectador na compreensão das referências que vão além da trama. No caso da série da HBO o uso da intertextualidade abarca ao longo dos episódios tanto fatos reais como, por exemplo, os atentados terroristas de 11 de setembro nos Estados Unidos, quanto conteúdos relacionados à cultura pop. Em *You who cannot see, think of those who can* esta regra do universo ficcional da atração aprofunda os sentimentos de Rue a partir de casais e musas que permeiam o imaginário coletivo. Deste modo, para estabelecer a correlação entre obras artísticas e cinematográficas e o sentimento da protagonista o público deverá não só reconhecer as referências, mas refletir sobre os arquétipos do amor romântico que os conteúdos simbolizam. O recurso também introduz novas camadas interpretativas ao quebrar o estereótipo dos personagens trans e sáficos inserindo a figura de Jules sempre no papel da mulher (Vênus, Yoko, Frida, Branca de Neve, Molly e Rose).

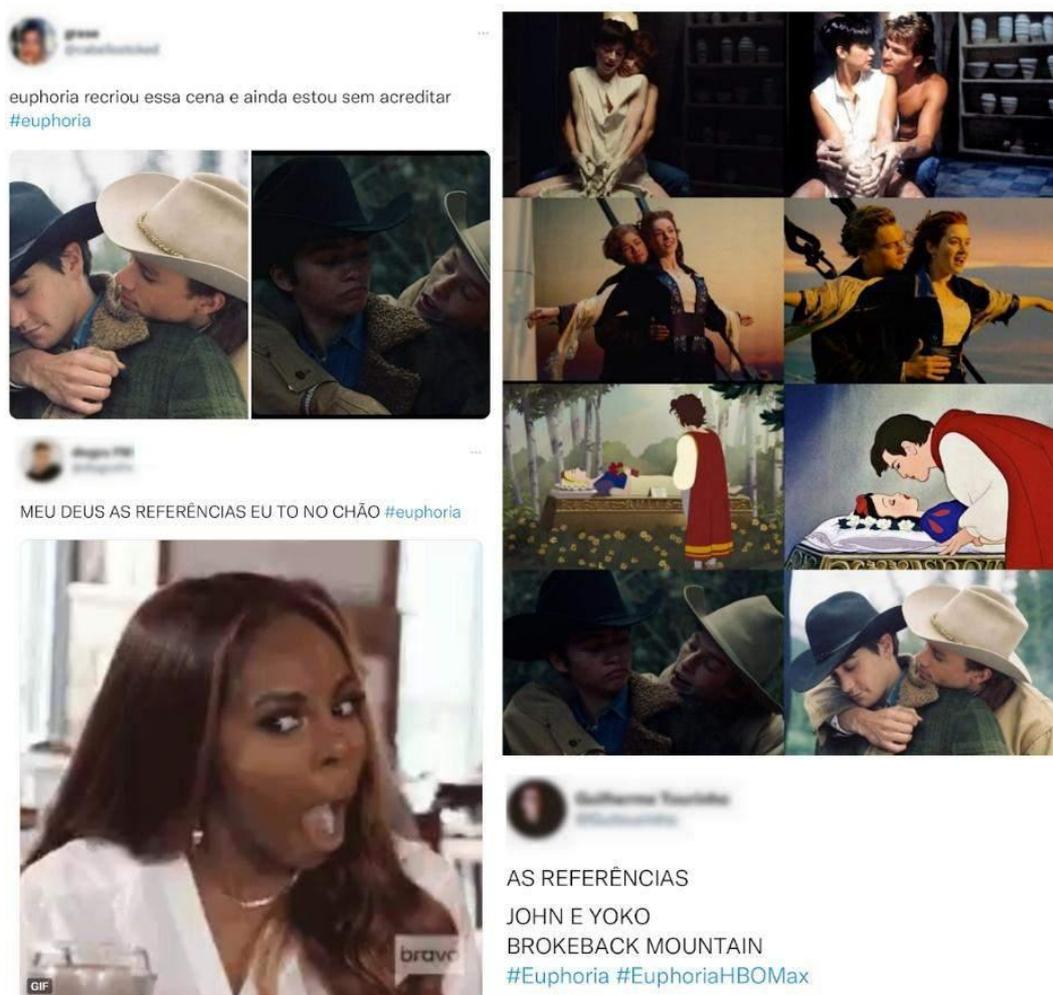
Outra questão importante na complexidade narrativa de *Euphoria* é a forma como a intertextualidade reforça a discussão sobre a sexualidade ao inserir um casal formado por duas mulheres em romances majoritariamente heteronormativos, ampliando a diversidade da atração. A autorreferência também pode ser observada na sequência, mesmo reproduzindo as referências artísticas e cinematográficas, as cenas apresentam alguns *easter eggs* como, por exemplo, a argila que Molly (Jules) e Sam (Rue) moldam tem um formato fálico, a palavra *Rules* (*shipp* de Rue e Jules) está escrita no caixão de vidro de Branca de Neve, na cena do filme de Ang Lee vemos um pônei ao invés de um cavalo. Apesar das referências intertextuais do episódio terem o mesmo objetivo, isto é, representar o amor que Rue sente por Jules, elas permeiam diferentes formatos e gêneros. Segundo Mittell (2015), ao transitar entre a forma seriada e a episódica, as atrações complexas estabelecem um hibridismo estilístico único. Deste modo, a fruição narratológica de *Euphoria* perpassa por pinturas de distintos movimentos artísticos, pelo cinema e pela música, fazendo com que as personagens integrem vários contextos e linguagens, não se restringindo ao paratexto do programa.

No *backchannel*, num primeiro momento, a discussão em torno da intertextualidade foi pautada pelo fato de que, assim como outros episódios da segunda temporada, *You who cannot see, think of those who can* não começa com um *flashback*. A mudança na estrutura da atração fez com que, com base na recorrência desta alteração nos episódios anteriores, os telespectadores interagentes comesçassem a elaborar teorias. Os *tweets* pontuavam que fato de a história não aprofundar o passado dos personagens estaria relacionado a dependência química de Rue. Ou seja, como a narração da protagonista funciona como uma seta chamativa para a introdução dos *flashbacks* o agravamento do seu vício a impediria de narrar as tramas. As

postagens no Twitter afirmavam que a alteração na estrutura na abertura dos episódios seria uma pista do estado apático e desconexo da personagem.

Os contextos conversacionais gerados a partir da exibição do fio norteador se desdobraram de duas formas, inicialmente os telespectadores interagentes identificaram de maneira instantânea a intertextualidade e os detalhes da composição imagética. Neste sentido, os *tweets* exploraram recursos multimodais para sinalizar as referências externas ao universo ficcional de *Euphoria* e, principalmente, para estabelecer um paralelo entre o original e a cena reproduzida pela trama da HBO. As imagens chamavam a atenção para a fidelidade das sequências representadas na história, o público compartilhava a referência e a encenação feita na atração ressaltando aspectos como o enquadramento, a fotografia e a *mise-en-scène*.

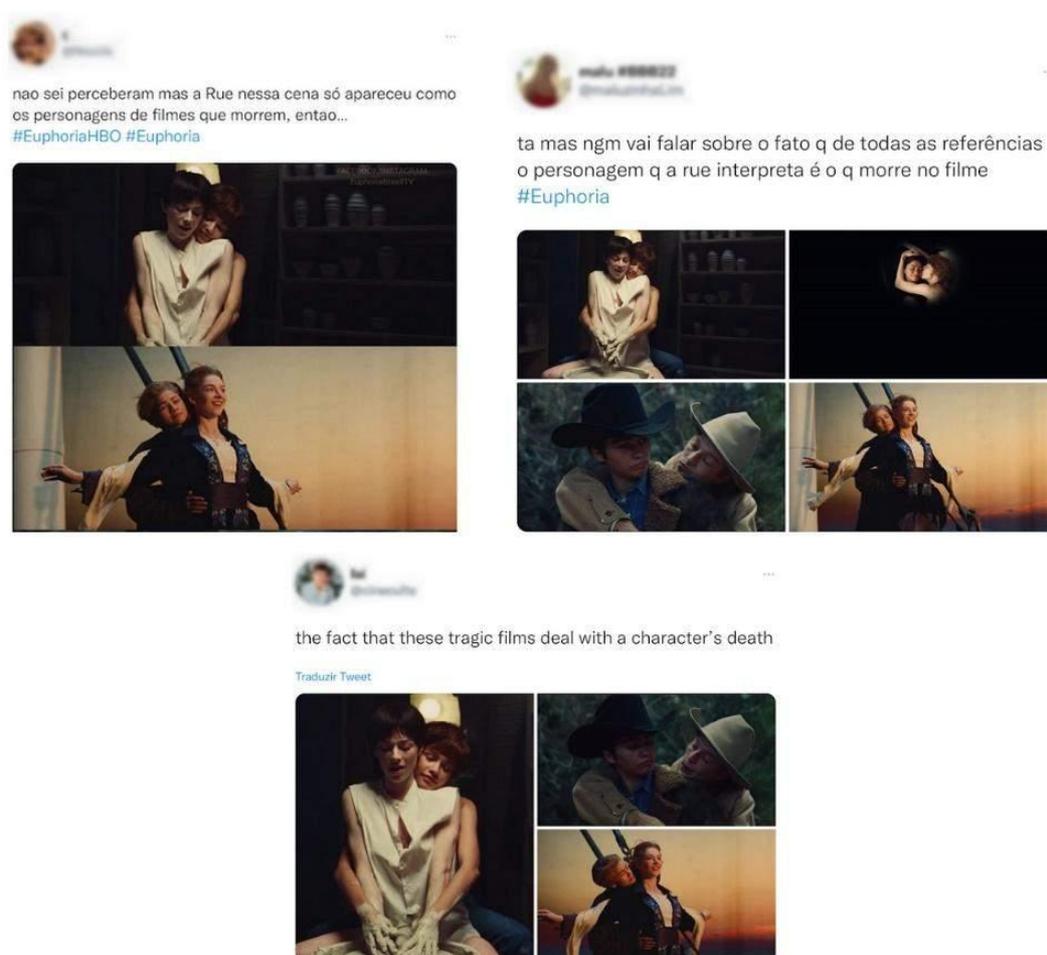
Figura 111 - Os telespectadores identificam a intertextualidade na sequência de abertura de *Euphoria* e correlacionam, a partir de recursos multimodais, o original e a reprodução na trama da HBO



Fonte: Twitter (2022)

Entretanto, os *tweets* publicados pelos telespectadores interagentes não se limitaram apenas a identificação deste elemento da complexidade narrativa. À medida em que as referências intertextuais foram exibidas, o público aprofundava as discussões, analisando o significado e o porquê da escolha dessas figuras para representar o amor de Rue por Jules. Neste contexto, a inter-relação estabelecida pelos telespectadores interagentes no *backchannel* era pautada pelo destino trágico dos personagens cinematográficos interpretados pela jovem. As publicações repercutiam que a sequência seria uma pista sobre o futuro de Rue, de que assim como as figuras representadas pela protagonista, ela também teria um final catastrófico.

Figura 112 - Os telespectadores analisam o simbolismo das referências intertextuais



Fonte: Twitter (2022)

O segundo fio norteador de *You who cannot see, think of those who can* mostra as alucinações de Rue. Entretanto, como iremos detalhar, na segunda temporada o arco narrativo envolvendo o consumo de drogas apresenta uma estética distinta da temporada anterior. Rue está de olhos fechados, a luz indireta que entra pela janela do seu quarto destaca a fotografia

em tons quentes. A câmera de mão traz movimento a sequência e aos poucos se aproxima da personagem. A jovem abre os olhos, como se escutasse um som, o *BG* de *I'm tired* (Labrinth e Zendaya), que integra a trilha original do programa, vai aos poucos aumentando. Rue se levanta, a imagem instável gerada pela câmera de mão acompanha os passos da jovem. À medida em que Rue caminha o contraste da fotografia fica mais latente, em alguns frames mal conseguimos enxergar o rosto da personagem.

Entretanto, em meio à sombra e à escuridão, vemos uma luz vindo de uma porta, não há seta chamativa indicando se o que a jovem vê é real ou não. Ela atravessa a porta e entra em uma igreja, no altar um homem está cantando *I'm tired*. O lugar é claro, luminoso e composto por vários vitrais. Rue caminha, o *tilt-down* sinaliza que a personagem está andando em direção ao altar, ela olha para o lado e em meio aos fiéis vê Jules e Elliot. A composição imagética apresenta uma simetria dos objetos colocando a protagonista no centro, ressaltando o feixe de luz em direção à sua cabeça. Em *close-up* vemos a comoção de Rue, o homem desce os degraus do altar e vai até a jovem, ele usa um terno da mesma cor (vinho) do casaco de Robert Bennett. O homem abraça Rue e a trilha sobe, acentuando o encontro. A câmera se aproxima da protagonista, o plano detalhe serve de transição para seta chamativa que sinaliza o simbolismo da sequência. No corte seco observamos Rue abraçada com o pai na sala de casa, ele veste o casaco vinho. A cena vai intercalando entre a ambientação da igreja (Rue abraçada ao homem) e da casa da personagem (Rue abraçada ao pai).

O plano detalhe mostra as mãos da protagonista agarradas ao terno/casaco vinho. Rue pede desculpas por ter decepcionado o pai, pois não é uma boa pessoa e que sente muito a sua falta. Robert diz que isso não é verdade e que sempre estará com a filha. A câmera gira em torno dos personagens, destacando as distintas ambientações. O *BG* da trilha original sobe, o plano se abre, vemos Rue e o homem abraçados no centro da igreja e os fiéis de pé. A câmara, em *travelling*, se afasta dos personagens e volta a mostrar a jovem com o pai. Após o corte seco, observamos Rue pela janela do seu quarto, ela está dançando sozinha.

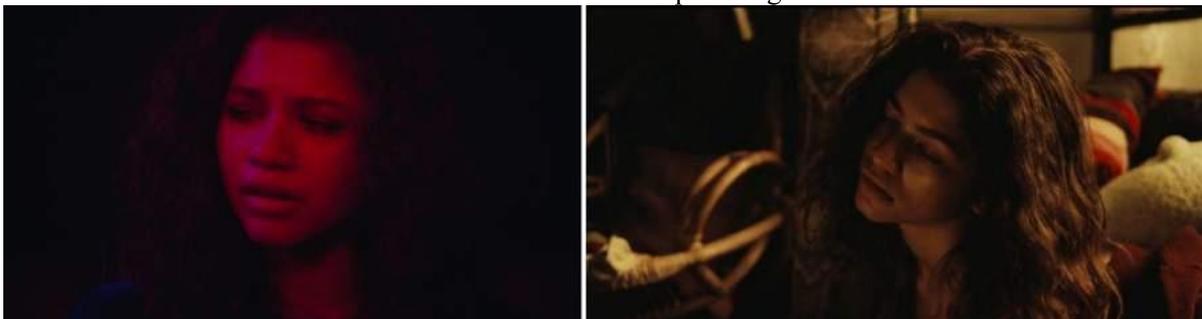
Figura 113 -A sequência vai ao encontro do pôster da temporada



Fonte: HBO (2022)

Ao retratar Rue sob o efeito de entorpecentes, a série reforça a mudança estética nas regras do universo ficcional. Nas sequências da primeira temporada, as experiências psicotrópicas da personagem exploravam uma fotografia norteadada pela combinação de duas cores, tais como azul e rosa, azul e vermelho, e laranja e verde, além do uso de *glitter*. Na segunda temporada, como discutimos anteriormente, há uma quebra na identidade visual da atração, a fotografia traz um tom melancólico às cenas a partir do uso de tons quentes e do contraste. Esta alteração estabelece um nítido diálogo com as questões ressaltadas por Mittell (2015) na discussão das teorias cognitivas da compreensão narrativa. Em outras palavras, a mudança não só subverte o reconhecimento pré-cognitivo do telespectador interagente, que agora terá que identificar e compreender os novos significados estéticos da trama, como também reforça a tridimensionalidade Rue. No contexto criativo de *Euphoria* a fotografia tem a função de explorar o “realismo emocional” e as emoções dos personagens (DEADLINE, 2020). Ao mudar o modo como as emoções da protagonista são representadas nas sequências em que ela está sob o efeito de drogas, observamos o desdobramento do arco narrativo. Ou seja, a personagem reage as ações e consequências dos seus atos e acumulando experiências ao longo dos episódios.

Figura 114 -A alteração na fotografia de *Euphoria*, principalmente nas sequências de Rue reforçam a tridimensionalidade da personagem



Fonte: HBO (2022)

Conforme afirma Mittell (2015) as lacunas informacionais estimulam a elaboração de teorias e hipóteses sobre o universo ficcional. Entretanto, este quebra cabeça narrativo é pautado por uma densa composição imagética e pela intertextualidade. No segundo fio norteador de *You who cannot see, think of those who can* apesar de os detalhes das imagens darem pistas aos telespectadores, as camadas interpretativas da cena não são didaticamente sinalizadas. A sequência retoma um ponto recorrente do arco narrativo de Rue, a moralidade. Em vários *plots* da série a personagem questiona se é uma boa pessoa ou não, no episódio especial *Trouble Don't Last Always Part 1: Rue*, por exemplo, a questão é abordada logo nos minutos iniciais. Porém, o simbolismo da cena é representado a partir da granulosidade da composição imagética e de referências que vão além do paratexto, tais como o uso da cor vinho para expressar o processo de luto após a morte do pai, a simetria dos objetos que centralizam Rue na igreja e evidenciam o feixe de luz em direção a sua cabeça, o homem que está cantando é interpretado pelo artista Labrinth, responsável pela trilha sonora do programa.

Assim como em outras sequências pautadas pela ausência de setas chamativas e por lacunas informacionais, a cena de Rue não foi compreendida por parte dos telespectadores interagentes. No *backchannel* o público ressaltava que estava perdido diante de tantas informações e que precisaria rever o episódio para entender a trama. De acordo com Mittell (2015), a reassistência integra a experiência de consumo das narrativas complexas, pois as histórias dificilmente são apreendidas, em sua totalidade, se assistidas apenas uma vez. No caso da atração da HBO, as publicações pontuavam não só a necessidade de rever o episódio como também a quebra de expectativa gerada pelos acontecimentos. Conforme discutimos anteriormente, na complexidade narrativa o tempo de tela é constantemente alterado, gerando assim uma ruptura nas hipóteses elaboradas pelos telespectadores interagentes com base nas regras do universo ficcional e do seu próprio repertório midiático. Neste sentido, o público

esperava uma grande reviravolta e/ou gancho no final do episódio, em que a cena de Rue encontrando o pai funcionasse como um prenúncio da sua morte. Porém, o fio norteador se encerra com a personagem alucinando sozinha em seu quarto.

Figura 115 -Os elementos da complexidade narrativa não foram compreendidos por parte dos telespectadores interagentes

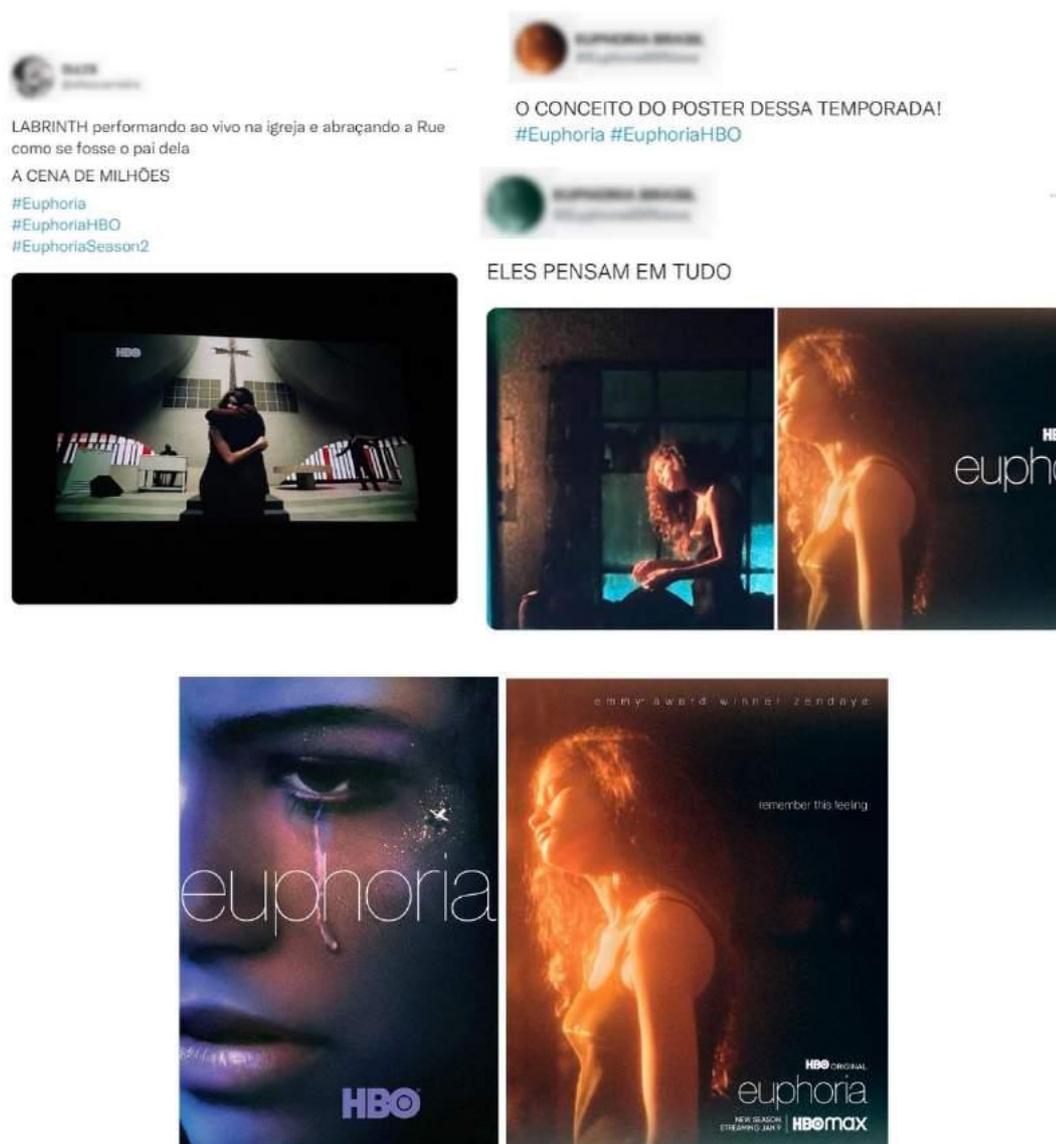


Fonte: Twitter (2022)

A leitura polissêmica também foi observada na codificação dos contextos conversacionais de *Euphoria*. Durante a exibição da sequência os telespectadores interagentes rapidamente reconheceram o artista Labrinth e elaboraram teorias que justificassem o *plot*. Os *tweets* repercutiram que os elementos cênicos e a correlação entre o figurino de Labrinth e de Robert Bennett representariam o processo de redenção da personagem. As discussões sobre o *frame* final do fio norteador abrangeram as ações de divulgação da segunda temporada da série. Os telespectadores interagentes identificaram que o trecho era mesmo usado pela HBO no pôster da atração, ressaltando que assim como na primeira temporada a peça de divulgação sistematizava os principais pontos da identidade visual da temporada. Outra recorrência intensificada no *backchannel* foi o instrumental de *I'm tired*, o público compartilhou pequenos vídeos indicando que a música já tinha sido trilha da cena final de *Trying to get to heaven before they close the door*, quando Rue e Jules se beijam. O que indicaria, segundo os *tweets*, que a canção teria a mesma importância nesta temporada, de externalizar os sentimentos da

protagonista e as angústias dos personagens, que *All for us* (Labrinth e Zendaya) teve na *season finale* da primeira temporada. Deste modo, o público não só inter-relaciona diferentes plataformas e linguagens, mas analisa a função destes conteúdos no universo ficcional do programa.

Figura 116 - Os telespectadores interagentes repercutem a participação de Labrinth e reconhecem o pôster da segunda temporada no *frame* final da sequência



Fonte: Twitter (2022)

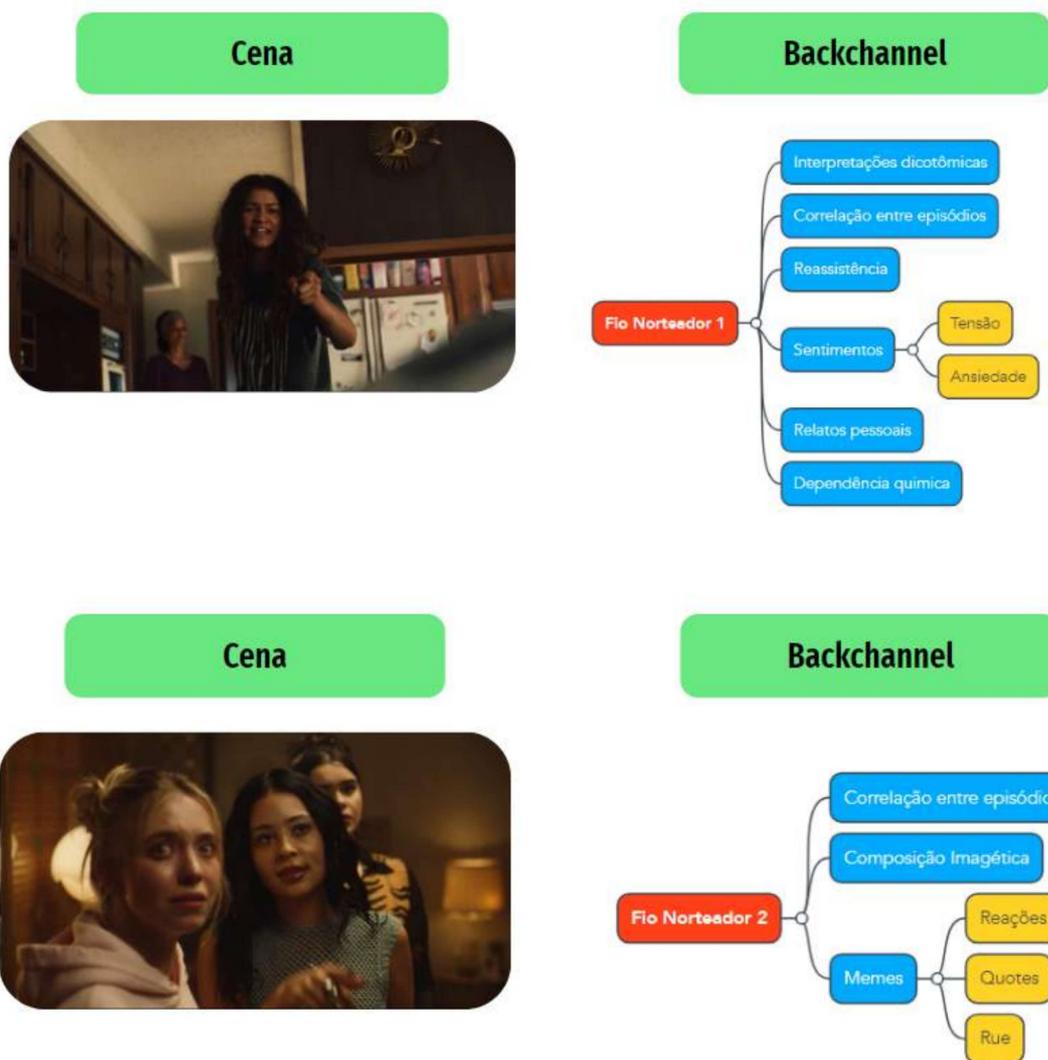
7.1.5 Stand still like the hummingbird

O quinto episódio da segunda temporada de *Euphoria* foi ao ar no dia 6 de fevereiro de 2022 e representa um ponto de virada no arco narrativo de Rue. *Stand still like the hummingbird* é inteiramente focado na personagem e gerou comentários do público e da imprensa especializada antes mesmo de ser exibido pela HBO (CHANEY, 2022). Na estreia da nova temporada críticos de veículos estadunidenses como, por exemplo, Deadline, Nylon Magazine e The New Yorker afirmaram que o quinto episódio seria o ponto alto da série e que, provavelmente, renderia uma indicação ao Emmy para Zendaya. *Stand still like the hummingbird* atingiu 88% de aprovação no Rotten Tomatoes e chamou a atenção pela carga dramática (ROTTEN TOMATOES, 2022). Segundo Annabel Nugent, do Independent (UK), “O que acontece no episódio é emocionalmente devastador e extingue qualquer felicidade que *Euphoria* ainda tinha para oferecer”³⁶⁵ (NUGENT, 2022, *On-line*, tradução nossa).

A trama é centrada em Rue, o episódio começa com uma discussão entre Leslie Bennett e a filha. Entretanto, a briga, que expõe o tráfico e a recaída da personagem, faz com que Rue fuja de casa e tenha uma overdose. O acontecimento é responsável pela virada do arco, nos episódios seguintes a jovem inicia um processo de reabilitação. Conforme discutimos anteriormente, segundo Mittell (2015), a complexidade narrativa engendra um hibridismo estilístico único. Este ponto pode ser observado em *Stand still like the hummingbird*, ao ser focado apenas em Rue e apresentar muitas micronarrativas, o episódio explora gêneros como o drama e a ação.

No diagrama a seguir sistematizamos a análise do episódio da segunda temporada de *Euphoria* (Diagrama 18). A amostra é composta pela sequência de abertura em que Rue discute com sua família e amigos, correspondendo a seis macrocodificações no *backchannel* durante a sua exibição, e pela cena em que Maddy descobre a traição de Nate e Cassie, que gerou três macrocodificações no Twitter.

³⁶⁵ What happens in the episode is emotionally devastating and extinguishes whatever happiness *Euphoria* still had to offer.

Diagrama 17 - Sistematização da análise de *Stand still like the hummingbird*

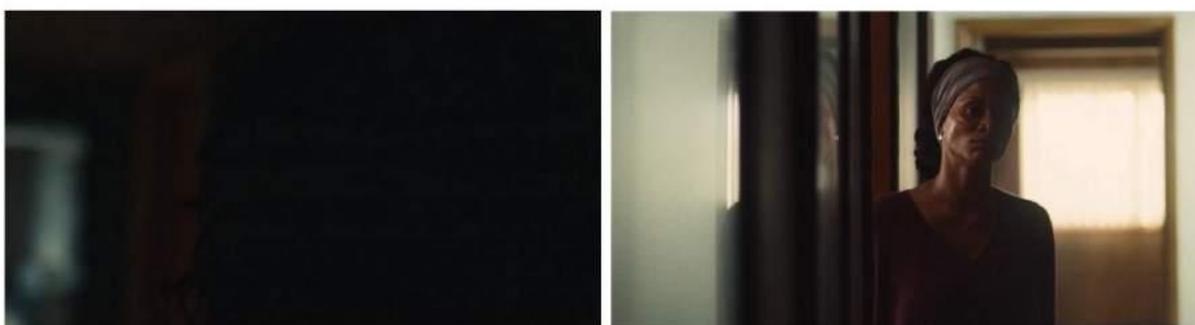
Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Como iremos detalhar adiante, o primeiro fio norteador de *Stand still like the hummingbird* explora a ambiguidade moral da protagonista. Nesse sentido, apesar deste aspecto se configurar como uma regra do universo ficcional de *Euphoria*, o comportamento de Rue no episódio e, em específico, nesta cena que será analisada, toma proporções ainda mais densas.

Na sequência, a personagem discute com a mãe e a irmã, Leslie Bennett acusa a filha de ter consumido e traficado opioides. Em *close-up* Rue pergunta o que a mãe fez com suas pílulas, porém quem responde é Jules. A personagem, em *off*, afirma que eles deram descarga nelas. Rue fica perplexa ao descobrir que a namorada estava ali presenciando a briga o tempo todo, e olha para mãe, que diz: “Parece envergonhada, Rue. Está envergonhada porque Jules

ouviu tudo? Não chore, banque as merdas que você disse”. A cena, assim como na discussão entre a jovem e Ali, no terceiro episódio da segunda temporada, ressalta o contraste entre a luz e a sombra. Apesar de ambas estarem no corredor de casa, o enquadramento de Rue é marcado pela escuridão, em alguns frames quase não conseguimos enxergar o seu rosto, já o do Leslie apresenta uma janela no segundo plano, enfatizando o ponto de claridade. Dessa forma, do mesmo modo que em *Ruminations: big and little bullies* Rue segue o “caminho” da escuridão e vai até Jules, questionar a namorada.

Figura 117 - A cena ressalta o contraste entre a luz e a sombra, simbolizando os caminhos e escolhas de Rue



Fonte: HBO (2022)

A personagem atravessa o corredor e chega na cozinha, Jules está sentada na mesa de jantar e Elliot no sofá da sala. Rue se aproxima da namorada, a sequência irá explorar, de modo geral, duas posições de câmera: o *close-up*, para enfatizar as emoções das personagens, e o *contra-plongée*, ressaltando a agressividade de Rue para que, assim como Jules, o telespectador também se sinta confrontado pela personagem. A câmera de mão reforça a tensão da situação, a jovem circula pela cozinha e diz que já sabe o que está acontecendo, os *frames* vão perpassando a reação de cada um dos personagens em cena. Rue expõe Elliot, “Elliot é a porra de um viciado, se desmentir é um mentiroso e traidor”, e o agride com um tapa na cabeça. Jules tenta justificar dizendo que o amigo se preocupa com ela, a personagem grita com a namorada, Jules diz que ela não quer que Rue se mate. A jovem fica ainda mais agressiva e pergunta por que a personagem contou tudo para a sua mãe.

Figura 118 - Jules e Rue discutem na sequência de abertura do episódio



Fonte: HBO (2022)

A ausência de trilha sonora sinaliza os silêncios e pausas da briga, em que a cada resposta de Jules, Rue se mostra mais furiosa. Jules, que não revida as ofensas e o tom violento da personagem, começa a chorar. O *contra-plongée* evidencia a instabilidade emocional da protagonista, Jules se declara para Rue, mas a personagem a acusa de sugar a vida das pessoas e de ser egoísta. Ao longo da briga, a composição imagética das personagens estabelece uma contraposição, no enquadramento de Rue, apesar da jovem estar em primeiro plano, também vemos Jules, a protagonista está em constante movimento, sempre confrontando a namorada. Já o de Jules é mais claro, estável, a personagem está de branco e sempre sozinha no quadro. A protagonista termina o relacionamento e lembra de quando a namorada a deixou sozinha na estação de trem e foi para Nova York, “Você me abandonou. Me abandonou quando eu... me abandonou quando eu estava na pior”.

Figura 119 - A composição imagética reforça a oposição entre Rue e Jules



Fonte: HBO (2022)

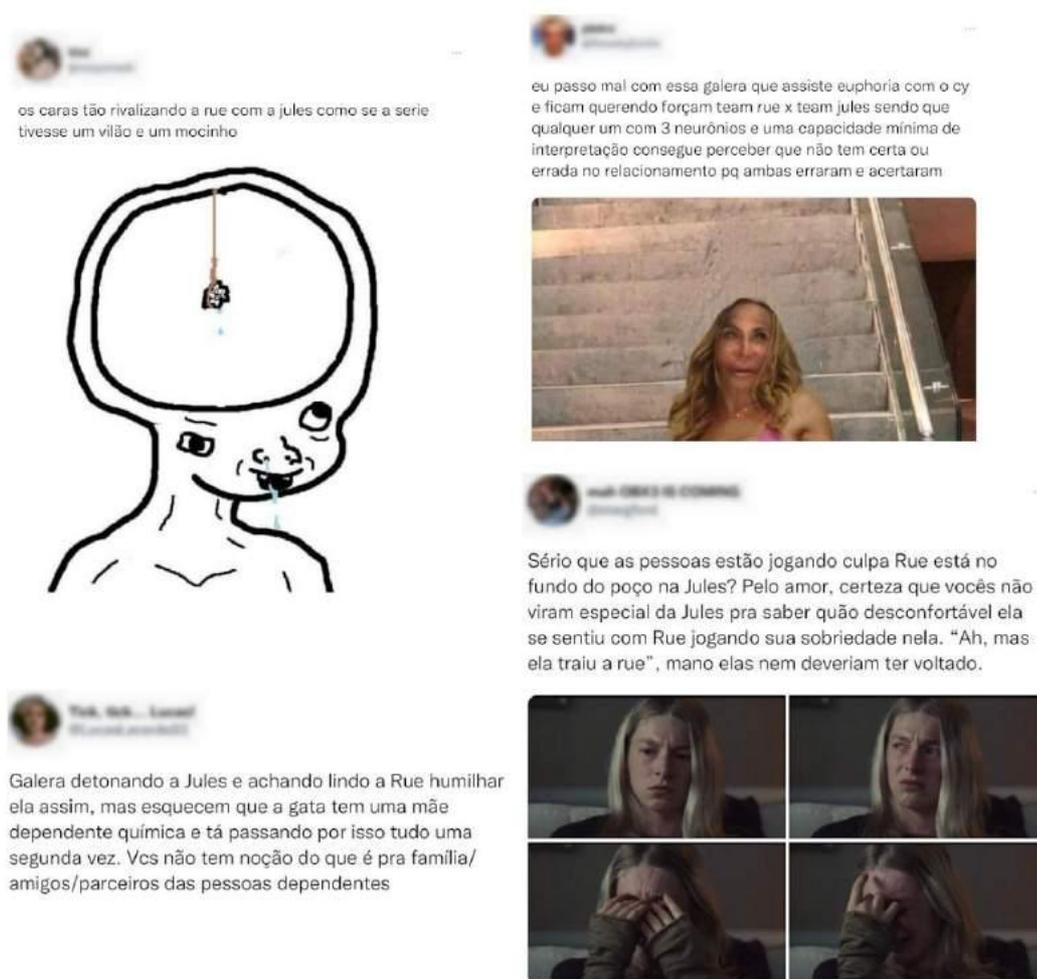
Além do arco narrativo da *season finale* da primeira temporada, outro *plot* também foi retomado, mas de forma indireta. Nos *flashbacks* do episódio especial *Fuck anyone who's not a sea blob - part 2: Jules*, a história de Jules e, principalmente, a relação com sua mãe é aprofundada. Entre os arcos narrativos explorados na trama está o da dependência química, acompanhamos como o vício de Amy Vaughn (Pell James) afetou a personagem de diversas formas. Nesse contexto, apesar de não estar didaticamente sinalizado na cena, as acusações que Rue faz e a atitude de Jules de contar para Leslie que a filha estava se drogando estão inter-relacionadas com o passado da personagem. Em outras palavras, por ter um dependente químico na família, a briga com Rue traz à tona os traumas vividos por Jules com a mãe. Entretanto, cabe ao público correlacionar os arcos narrativos, ampliando as camadas interpretativas da sequência.

No *backchannel* os telespectadores interagentes chamaram a atenção para algumas características da complexidade narrativa que integraram o fio norteador. Os *tweets* criticavam as interpretações dicotômicas da briga, que reforçavam a rivalidade entre Rue e Jules. Para o público, o modo como os personagens são desenvolvidos ao longo das temporadas de *Euphoria* tem como base as nuances do comportamento humano, se distanciando do bem e do mal, do vilão e do mocinho. Deste modo, os telespectadores interagentes identificam essa característica da complexidade narrativa, que é introduzida na série ainda no episódio piloto, e com base nela interpretam a cena, além de rebaterem as publicações norteadas pelo antagonismo entre as personagens.

Outro ponto repercutido pelo público foi o arco narrativo do episódio especial. Neste contexto, os telespectadores interagentes não só correlacionaram os *plots*, preenchendo a lacuna informacional da sequência, como analisaram as consequências da fala de Rue, já que Jules passou por uma situação semelhante com a mãe. Alguns tweets compartilham trechos e capturas

de tema da cena de *Fuck anyone who's not a sea blob - part 2: Jules*, em que a personagem relata o que viveu com a mãe.

Figura 120 - O público repercute as camadas interpretativas de briga entre Rue e Jules



Fonte: Twitter (2022)

Ao retomar os pontos importantes na leitura do universo ficcional de *Euphoria* o *backchannel* funcionava, mesmo que indiretamente, como um guia para os telespectadores interagentes que não compartilhavam o mesmo repertório midiático. Neste sentido, o público poderia não se lembrar, por exemplo, do arco narrativo sobre a dependência química da mãe de Jules, mas ao acompanhar os *tweets* ele tinha acesso às informações importantes na compreensão da história.

O hábito da reassistência, que integra a experiência televisiva da complexidade narrativa, também foi repercutido pelos telespectadores interagentes durante a exibição da briga entre Rue e Jules. Os *tweets* ressaltavam que o modelo de distribuição da HBO e a possibilidade

de rever o episódio seriam fundamentais para processar a carga dramática da sequência e os detalhes da cena, tais como as referências intertextuais. Como iremos aprofundar na análise das ações transmídia que foram desenvolvidas na segunda temporada de *Euphoria*, de modo geral as temáticas abordadas na trama geram no público sentimentos como a ansiedade e o estresse. O tópico é tão recorrente que em 2022 o *The New York Times* publicou a matéria “Assistindo ‘Euphoria’ - É um dos programas mais populares da televisão no momento. Mas às vezes até os fãs precisam se acalmar depois de um episódio” (tradução nossa)³⁶⁶, a partir do depoimento de vários telespectadores a reportagem afirmava que “[...] sentir-se estressado, ansioso ou inquieto enquanto assiste faz parte da experiência da série” (THE NEW YORK TIMES, 2022, On-line, tradução nossa)³⁶⁷.

No *backchannel* de *Stand still like the hummingbird* o público compartilhou suas impressões sobre a cena, pontuando que a briga tinha gerado muita ansiedade e tensão. Os sentimentos dos telespectadores interagentes eram expressos na *timeline* a partir de recursos multimodais (imagens, vídeos e GIFs). Parte desses *tweets* estava relacionada ao público que se identificava de alguma forma com o arco narrativo de Rue. Além de relatos pessoais sobre os estragos que a dependência química traz para o âmbito familiar e afetivo, as publicações refutavam as constantes críticas que a série recebe desde a sua estreia. Ao longo das duas temporadas de *Euphoria* grupos conservadores e programas ligados a polícia estadunidense como, por exemplo, o D.A.R.E. – Drug and Alcohol Resistance Education, organizam protestos e petições *on-line* pedindo o cancelamento da série, pois segundo eles a história glamouriza o consumo de drogas. Neste contexto, os telespectadores interagentes comentavam que as sequências de Rue eram tão pesadas que fazia com que o público tivesse medo até de tomar remédios como Ibuprofeno e Tylenol.

O segundo fio norteador viralizou minutos após a sua exibição, a sequência foi reproduzida nas redes sociais inúmeras vezes e em distintos contextos, não se limitando ao universo ficcional da trama. A cena em que Maddy briga com Cassie e a rápida mudança de expressão da personagem se transformou em um meme, sendo adotada nas discussões sobre a cultura pop e ressignificada no âmbito do esporte, da política, do ativismo, entre outros. O fio norteador dá continuidade à crise de abstinência de Rue, que depois de passar mal na rua vai até a casa de Lexie e pede para usar o banheiro. Após roubar joias e remédios no andar de cima

³⁶⁶ Watching ‘Euphoria’ - It’s one of the most popular shows on television right now. But sometimes even the fans need to calm down after an episode.

³⁶⁷ “[...] feeling stressed, anxious or restless while watching is part of the series experience”

da casa a protagonista desce as escadas e se depara com uma espécie de intervenção, reunindo os amigos e a mãe, Leslie Bennett. A surpresa de Rue é representada visualmente a partir do posicionamento da câmera. A personagem desce as escadas de costas para a câmera e quando se senta nos degraus, o plano se abre, e o público descobre o porquê de ela ter interrompido a sua fuga.

Leslie insiste para a filha ir ao hospital se tratar e questiona como Rue pode se sentir bem mentindo para as pessoas que ela ama. Lexie observa, ela é a única personagem neste fio norteador que não tem fala. Este ponto vai ao encontro do arco narrativo do terceiro episódio da segunda temporada, quando a jovem é descrita como uma “observadora”. Porém, este recurso da ativação da memória não é sinalizado através de *flashbacks*, a correlação está no comportamento da personagem, que é rapidamente mostrado na sequência em meio a outros desdobramentos narrativos.

Figura 121 -A ponte narrativa entre o terceiro e o quinto episódio da segunda temporada é indicada para os telespectadores interagentes, Lexie apenas observa a situação de Rue e está sempre afastada dos outros personagens em cena



Fonte: HBO (2022)

Rue diz a mãe que é impossível passar muito tempo sem consumir drogas, Cassie aconselha a amiga: “Não precisa, viva um dia de cada vez” e olha para os amigos e para a mãe, como se tivesse resolvido a situação. A atitude de Cassie irrita Rue, que expõe a traição com Nate, “Ei, Cass...eu tenho uma pergunta para você! Há quanto tempo você está fodendo o Nate

Jacobs?”. Cassie ri de nervoso, olha para as amigas Maddy e Kat negando a acusação de Rue, mas a protagonista fala que viu Cassie entrando no carro de Nate. O *close-up* chama a atenção para as constantes mudanças na expressão de Cassie, a cada detalhe que Rue explana a personagem se descontrola, evidenciando sua culpa.

Leslie vai até as escadas, se aproxima da filha e tenta convencê-la de ir até o hospital se tratar. Este entrelaçamento dos arcos narrativos é um ponto recorrente em *Euphoria*, deste modo o público terá que estar atento para não se perder nos desdobramentos que acontecem simultaneamente na cena, abrangendo a briga de Cassie e Maddy, o desconforto de Lexie e a fuga de Rue. Cassie começa a chorar e Maddy questiona os sentimentos da amiga, “É a pessoa mais egoísta que já conheci, trepa com o meu ex e é você quem chora?”. Cassie descredibiliza a acusação de Rue, “Não sei por que acredita em uma viciada”. Maddy pergunta para Rue quando ela viu Cassie e Nate juntos, a protagonista afirma que foi logo depois do ano novo, desencadeando uma nova discussão. Cassie corre e sobe as escadas, Rue aproveita a confusão e foge da casa de Lexie.

Figura 122 - Frames do segundo fio norteador de *Stand still like the hummingbird*



Fonte: HBO (2022)

De acordo com Mittell (2015), no âmbito das séries complexas a ativação da memória, que integra a teoria cognitiva da compreensão narrativa, reforça as pontes visuais e as inter-relações entre os *plots* e os *sub-plots*. Entretanto, este recurso não é didaticamente sinalizado ao telespectador através de setas chamativas, deste modo cabe ao público identificar e interligar os elementos narrativos. No segundo fio norteador de *Stand still like the hummingbird* esta característica pode ser observada tanto na construção da sequência, como detalhamos anteriormente, quanto na repercussão dos telespectadores interagentes. Os *tweets* exploravam recursos multimodais, tais como vídeos com trechos da cena e imagens com capturas da tela, para evidenciar o comportamento de Lexie durante a briga de Cassie e Maddy. As postagens também retomavam sequências de episódios anteriores corroborando com a informação apresentada em *Ruminations: big and little bullies*, indicando que de fato a personagem passava

a maior parte do tempo apenas observando os acontecimentos. Neste sentido, o público analisava a composição imagética da cena, identificando a pista da ativação da memória e correlacionando as informações do terceiro e do quinto episódio da segunda temporada, respectivamente. Em outras palavras, com base nas informações do universo ficcional, os telespectadores interagentes conseguiram “ler” o comportamento da personagem, que talvez para um público não familiarizado com as tramas complexas, e, em específico, com o repertório midiático de *Euphoria*, poderia ser interpretado de outra forma como, por exemplo, que Lexie ficou assustada com a situação e, por isso, não reagiu.

Durante a exibição do fio norteador foram compartilhados diversos memes, além de ironizarem trechos da briga, tais como a rápida mudança de expressão de Cassie e as ameaças de Maddy, os conteúdos ressignificavam frames da série para contextualizar as publicações no *backchannel*.

Figura 123 -O público identifica a ativação da memória e ressignifica o universo ficcional de *Euphoria*



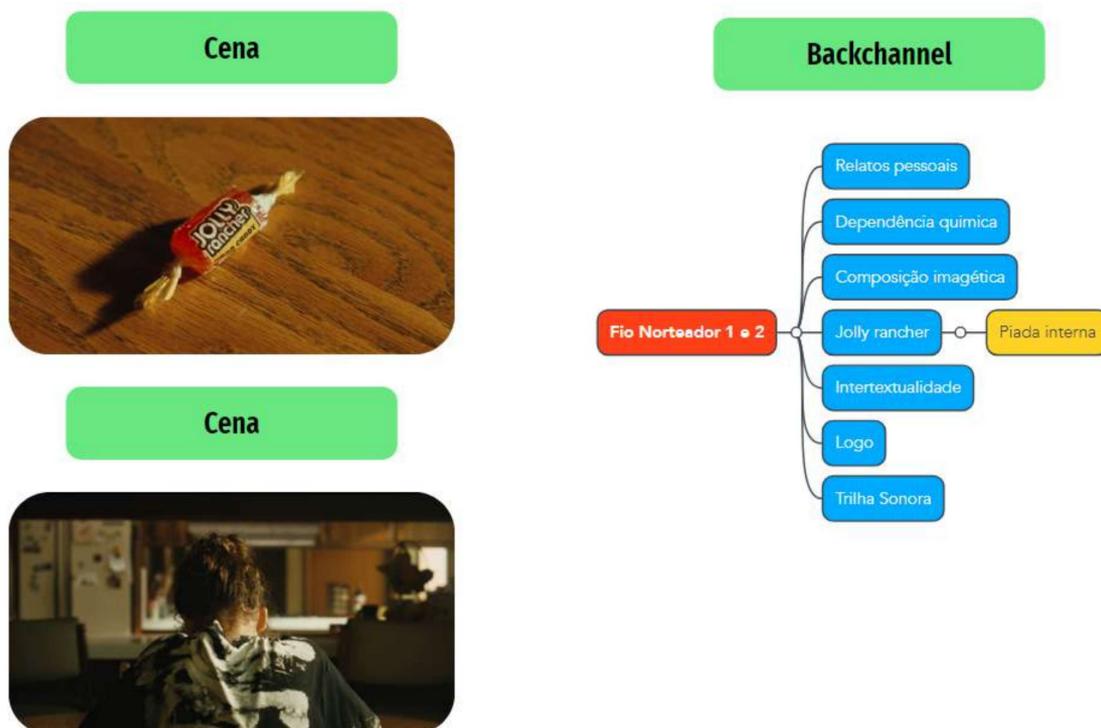
Fonte: Twitter (2022)

Os *quotes* dos personagens foram usados pelo público para externalizar suas impressões, geralmente ligadas à carga emocional da sequência e à multiplicidade narrativa como, por exemplo, “I feel fine. Do i look fine” de Cassie e “You're confused. I'm fuckin confused, bro” de Fezco. Os memes também exploravam em tom de humor a ambiguidade moral de Rue, as imagens ressaltavam que, apesar de tudo dar errado para a personagem, os telespectadores estavam do lado dela.

7.1.6 A thousand little trees of blood

A thousand little trees of blood foi exibido no dia 13 de fevereiro de 2022, apesar de ter ido ir ao ar após o *Super Bowl LVI* o episódio foi assistido por 5,1 milhões de telespectadores, apresentando um aumento de 20% em relação as métricas de *Ruminations: big and little bullies* (WHEELER, 2022). A quebra do ritmo acelerado e das sequências de ação do episódio anterior tem como objetivo servir como uma espécie de interlúdio para a peça de Lexie, que será explorada nos dois episódios finais da temporada, e de evidenciar o processo de “cura” e reflexão de Rue. Como iremos aprofundar adiante, os fios norteadores protagonizados pela personagem ressaltam o seu sofrimento e as consequências emocionais e sociais da dependência química. Deste modo, ao romper, mesmo que brevemente, a constante sucessão de acontecimentos e de informações, pontos estes recorrentes no universo ficcional da série, *A thousand little trees of blood* avança com as macronarrativas (seriada), de modo que elas alcancem o clímax nos momentos finais da temporada. Apesar da preparação para o encerramento da segunda temporada, o episódio também fecha algumas micronarrativas (episódica) como, por exemplo, a cena do término de Kat e Ethan.

Por conta da proximidade dos fios norteadores que serão analisados iremos adotar uma estrutura diferente da usada nos episódios anteriores. Ao invés de alternar a discussão da cena com os comentários que foram publicados no Twitter durante a sua exibição, vamos analisar os fios norteadores e, posteriormente, o *backchannel* (Diagrama 19). Conforme sistematizado abaixo, as sequências geraram sete macrocodificações na rede social.

Diagrama 18 - Sistematização da análise de *A thousand little trees of blood*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O primeiro fio norteador abre *A thousand little trees of blood*, vemos Rue em *close-up* na sala de sua casa, sentada na mesa de jantar. A fotografia da sequência vai ao encontro da identidade visual da segunda temporada. Como a protagonista não tem fala durante o fio norteador, o contraste de luz e sombra explorado na iluminação e o som ambiente (*BG*) desempenham um papel importante, ressaltando as expressões e a dificuldade da personagem para realizar uma simples tarefa. Rue boceja e retoma a respiração aos poucos, em plano detalhe vemos o objeto que está diante da jovem, uma bala *Jolly Rancher*. O plano se abre, Rue está ofegante e com as mãos trêmulas, o enquadramento destaca o esforço corporal da personagem. O plano detalhe é retomado, as mãos da jovem se arrastam até a bala, cada movimento, por menor que seja, soa como uma batalha para Rue. A jovem finalmente consegue alcançar a *Jolly Rancher*, ela está exaurida e o seu nariz escorre. Rue limpa o catarro, o plano se abre e Leslie entra na cozinha se dirigindo até a pia para pegar água. Rue tenta tirar a embalagem da bala, Leslie observa a filha, mas é interrompida pelo barulho do copo de água transbordando na pia. O plano se abre, o balcão da cozinha enquadra Rue, destacando ainda mais a fotografia da cena. Leslie se aproxima e oferece água para a filha, Rue, sem forças, recusa. Leslie pergunta se a filha precisa de ajuda para abrir a bala, em plano detalhe vemos a dificuldade e o empenho

da jovem em concluir a tarefa. A bala escapa de suas mãos e Rue chora, fraca. Em *close up*, a protagonista se deita sobre a mesa, ao lado da *Jolly Rancher*.

Figura 124 - Na sequência Rue não consegue realizar uma tarefa simples



Fonte: HBO (2022)

Ao abrir o episódio o fio narrativo sinaliza ao telespectador, mesmo que indiretamente, a quebra do ritmo das ações de Rue e, conseqüentemente, qual será a abordagem de *A thousand little trees of blood*. Se no episódio anterior a personagem passou boa parte das sequências em fuga pelas ruas de East Highland, neste a protagonista está tão debilitada que não consegue executar tarefas simples do dia a dia. Esta interrupção na constante sucessão de acontecimentos

é introduzida ao público no *plot* de Rue, mas integra todos os arcos narrativos do episódio, que são permeados por pausas e silêncios. Deste modo, cabe ao telespectador identificar esta característica da complexidade narrativa em operação em *A thousand little trees of blood*, adicionando uma nova camada interpretativa ao tempo de tela de *Euphoria*. Isto é, mesmo que os desdobramentos narrativos anteriores indiquem hipóteses como, por exemplo, a briga de Maddy e Cassie, o encontro de Jules e Rue, a vingança de Laurie, a abertura de *A thousand little trees of blood* rompe com o esperado e aponta ao público qual será o modo de condução da trama.

No segundo fio norteador vemos Rue, em plano aberto, em pé ao lado da janela da sala de estar. A luz que vem da janela realça as cores mais quentes e contrastantes da estética da segunda temporada. A personagem olha para o celular e para a bala *Jolly Racher* que estão em cima da mesa, toma coragem, se senta, pega o aparelho e faz uma ligação. Em *off* uma pessoa atende, é voz é de Ali, apesar de Rue estar de costas para a câmera o *BG* resalta ansiedade da personagem ao escutar o padrinho. Durante a ligação, em nenhum momento Ali aparece, ouvimos apenas sua voz, o recurso funciona como uma seta chamativa, pois sinaliza para o público a importância de priorizar e se concentrar nas reações de Rue. Deste modo, a estratégia de repetir elementos como, por exemplo, a ambientação e a *mise-en-scène* para mostrar o processo de “cura” da personagem a partir da correlação entre os dois fios, em que um a jovem não consegue executar a tarefa e no outro ela consegue e ainda pede perdão para Ali, é indicado ao telespectador interagente. A inter-relação entre as duas cenas também reforça o deslocamento temporal do episódio.

O plano muda e o enquadramento do *close up* destaca a granulosidade da composição imagética. Isto é, em um momento chave de sua reabilitação ela está usando uma camiseta do ativista Malcolm X, uma das maiores influências do movimento Black Power nos Estados Unidos. A reconciliação de Ali e Rue, dois dependentes químicos pretos, tem como “testemunha” a figura de Malcolm X.

Figura 125 - A granulosidade da composição imagética é pautada pela intertextualidade, o simbolismo da figura de Malcolm X para o contexto da sequência



Fonte: HBO (2022)

Rue explica para Ali que só ligou para pedir desculpas, que se arrepende muito. Ali a interrompe e diz que a perdoa, a personagem fica em silêncio, emocionada. Rue pergunta como ela vai saber se ele está falando sério, Ali diz: “Porque a hora está chegando, e aprender a perdoar é necessário”. A jovem suspira aliviada, chora, agradece ao padrinho, encerra a ligação e pega a *Jolly Rancher* que estava ao lado do celular. No *BG* ouvimos o som da embalagem se abrindo, Rue leva a bala até a boca e mastiga, agradecida. O som ambiente é substituído por *All For Us*, música que encerrou a primeira temporada, a logo da série é inserida em branco. A canção vai ao encontro do que Mittell (2015) conceitua como ativação da memória, isto é, ao estabelecer uma ponte narrativa entre dois momentos importantes do arco de Rue a trama não explora setas chamativas como, por exemplo, *flashbacks* para lembrar ao telespectador da sequência final de *And Salt the Earth Behind You* (S01E08), sinalizando didaticamente a correlação entre as sequências. Dessa forma, cabe ao público a partir do seu repertório midiático identificar a música e compreender a sua função na narrativa.

Figura 126 - O segundo fio noteador está inter-relacionado com o primeiro



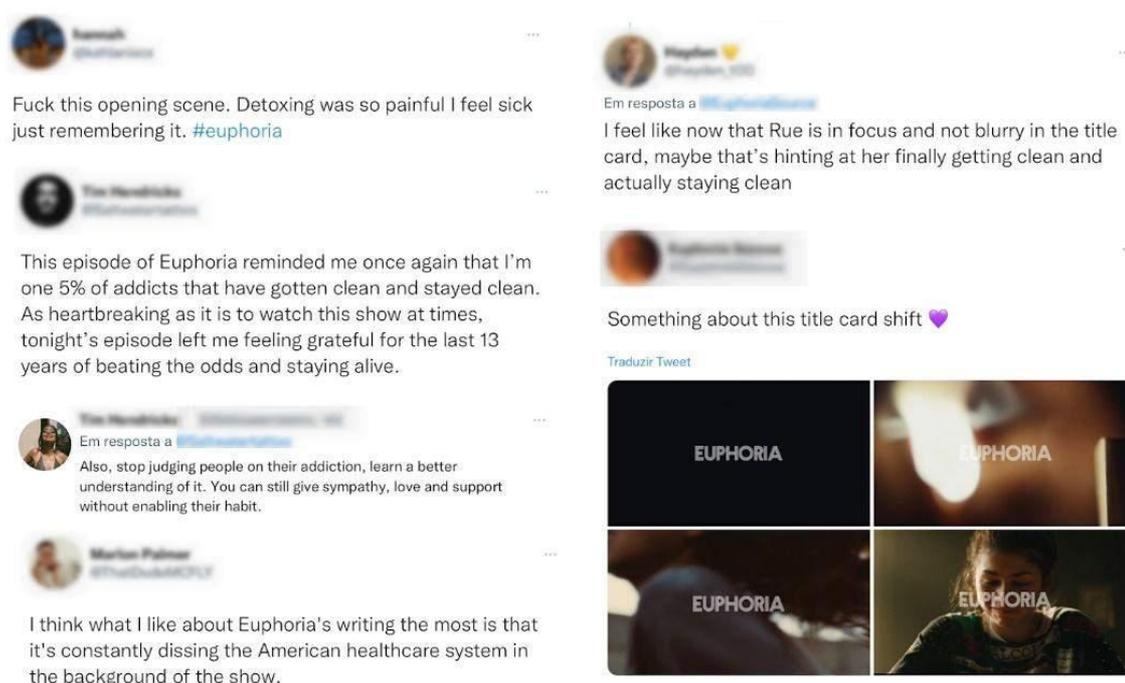
Fonte: HBO (2022)

Durante a exibição dos fios norteadores os telespectadores interagentes compartilharam relatos envolvendo a dependência química. Os *tweets* ressaltavam não só a verossimilhança das sequências, mas a identificação, principalmente a partir de experiências pessoais. Conforme pontuamos anteriormente, Livingstone (1998) afirma que o envolvimento a longo prazo inerente ao modo de produção e distribuição das narrativas ficcionais seriadas estimula a reflexão do público. De acordo com a autora, ao acompanhar os desdobramentos da história os telespectadores se colocam, inevitavelmente, no lugar dos personagens e, muitas vezes, refletem criticamente a partir de situações exploradas na trama. No caso de Rue, observamos no *backchannel* depoimentos de dependentes químicos em recuperação e de telespectadores interagentes que, ao assistirem a sequência, repercutiam sobre questões como o sistema de saúde estadunidense e a degradação das relações familiares, se identificando e/ou se colocando no lugar na protagonista.

As discussões em torno dos detalhes da composição imagética também foram codificadas nos contextos conversacionais referentes aos fios norteadores analisados. Durante

a exibição das cenas, os telespectadores interagentes compartilharam imagens e vídeos consumindo a bala *Jolly Rancher*, o produto acabou se tornando uma espécie de piada interna no *backchannel*, em que só o público de *Euphoria* compreendia a correlação entre o doce e o universo ficcional da série. Um ponto importante na repercussão da composição imagética no Twitter é como os telespectadores interagentes acionaram e/ou reconheceram algumas recorrências na linguagem da série. Ao identificar que Rue estava usando uma camisa do Malcolm X o público discutiu qual seria o significado da referência ao ativista estadunidense no contexto narrativo da atração. Desta forma, além de realizar uma leitura atenta da série percebendo as granulosidades da imagem, o público compreendia, a partir do seu repertório midiático e das regras do universo ficcional de *Euphoria*, a importância da intertextualidade e de que forma ela poderia interferir nos desdobramentos do programa. Em outras palavras, os telespectadores interagentes sabiam que na trama os detalhes da composição imagética são pautados por camadas interpretativas que ajudam na compreensão das lacunas informacionais. O mesmo pode ser observado no encerramento do segundo fio norteador analisado, os *tweets* compartilhados no *backchannel* estabeleciam uma correlação entre a logo da série e a reabilitação de Rue. A partir de recursos multimodais como imagens, vídeos e GIFs o público comparava a inserção do logo nos episódios anteriores, em que a personagem estava se drogando, com *A thousand little trees of blood*. Os *tweets* pontuavam que diferentes dos outros, na sequência do sexto episódio da segunda temporada a imagem de Rue ao fundo do logo estava nítida e que nesse sentido, o foco simbolizaria a sobriedade e a superação da jovem.

Figura 127 - Os telespectadores repercutem a arco narrativo envolvendo a dependência química de Rue e analisam a composição imagética



Fonte: Twitter (2022)

Como discutimos no capítulo dedicado a série, a trilha original de *Euphoria* desempenha um papel importante na leitura do programa, integrando as regras do universo ficcional. No caso de *All For Us* a canção, interpretada por Zendaya e Labyrinth, encerrou a primeira temporada, marcando a recaída de Rue após a personagem desistir de fugir com Jules. No Twitter os telespectadores interagentes correlacionaram os momentos em que a música foi executada na série, as publicações chamavam a atenção para as camadas interpretativas de *And Salt the Earth Behind You* (S01E08) e *A Thousand Little Trees of Blood* (S02E06), inter-relacionando a recaída com o processo de reabilitação da personagem.

Figura 128 - Os *tweets* identificam o recurso da ativação da memória e analisam as camadas interpretativas da ponta narrativa



Fonte: Twitter (2022)

Deste modo, a partir da ativação da memória conceituada por Mittell (2015), o público compreende a função de *All For Us* em estabelecer uma ponte narrativa entre dois momentos importantes na trajetória de Rue.

7.1.7 The theater and its double

O penúltimo episódio da segunda temporada de *Euphoria* foi ar no dia 20 de fevereiro de 2022, o título faz referência ao livro homônimo de Antonin Artaud. A intertextualidade está relacionada ao principal arco narrativo que é explorado durante o episódio, a peça *Our Life*. A encenação é norteadada por elementos metalinguísticos e irônicos, ambos característicos da complexidade narrativa. De acordo com Mittell (2015), ao adotar estes recursos a trama não só reforça as regras do universo ficcional, mas engendra novas camadas interpretativas a partir da autoparódia e do auto-sarcasmo. No caso de *Euphoria* o episódio tem como base um ponto recorrente na trama e familiar ao público, isto é, o desenvolvimento de vários arcos narrativos simultaneamente. Entretanto, à medida em que os arcos são desdobrados as regras do universo ficcional são alteradas, cabendo ao telespectador reconsiderar os elementos da trama. A

primeira mudança nas recorrências da série é a narração, ao contrário de todos os episódios de *Euphoria*, em *The Theater and Its Double* quem narra a história é Lexie. Deste modo, as perspectivas da série são ampliadas, ou seja, o público terá que refletir sobre o ponto de vista de Rue, pautado pela ambiguidade, e o de Lexie, além de elaborar hipóteses sobre a “real” versão dos fatos. O episódio também apresenta uma alteração na estrutura, retomando o recurso de focar em um personagem ao longo da história.

Tabela 6 -Tabela com episódios da segunda temporada e os respectivos personagens que tem o seu arco narrativo aprofundado

Título do episódio	Personagem
<i>Trying to Get to Heaven Before They Close the Door</i>	Fezco
<i>Out of Touch</i>	–
<i>Ruminations: Big and Little Bullys</i>	Cal Jacobs
<i>You Who Cannot See, Think of Those Who Can</i>	–
<i>Stand Still Like the Hummingbird</i>	Rue Bennett
<i>A Thousand Little Trees of Blood</i>	–
<i>The Theater and Its Double</i>	Lexi Howard
<i>All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name</i>	–

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

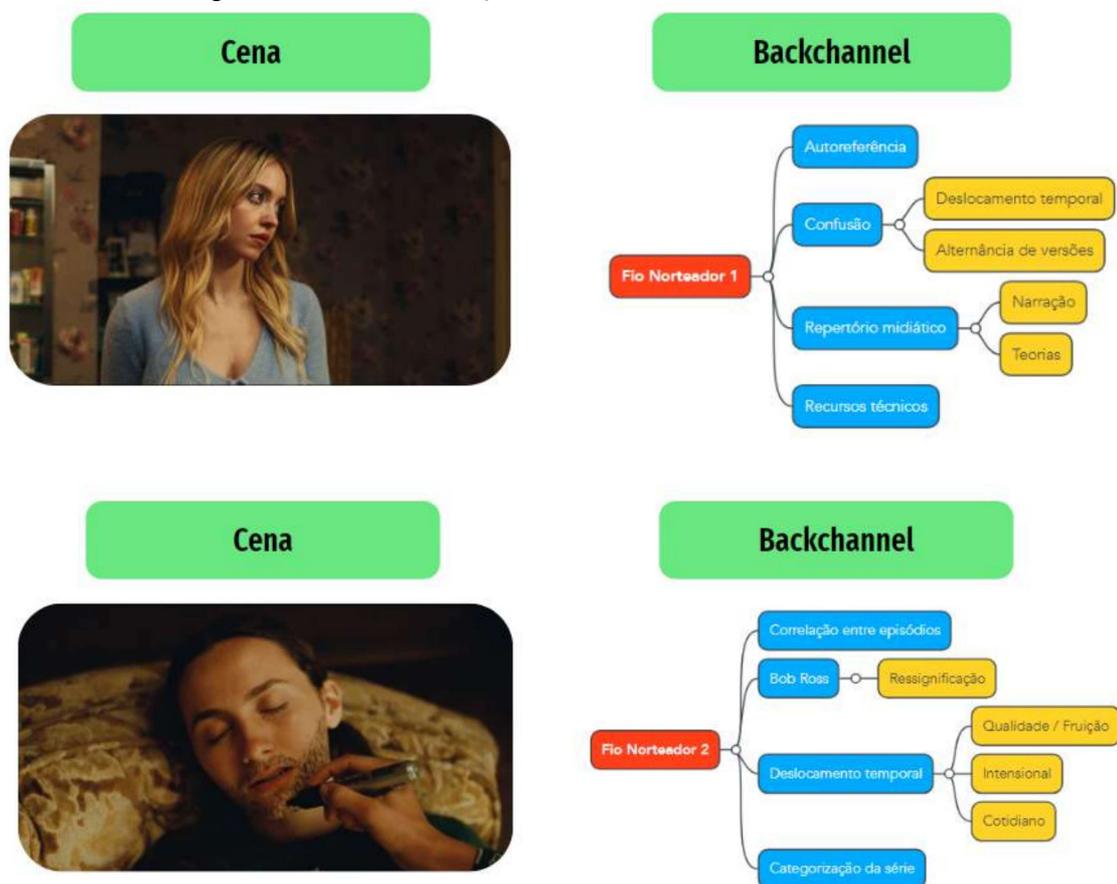
A escolha de Lexie para protagonizar e narrar vai ao encontro de uma mobilização do público desde a primeira temporada. Durante, por exemplo, os pré-testes realizados nos lançamentos dos vídeos promocionais dos novos episódios foram codificados diversos contextos conversacionais ligados a personagem, em que os telespectadores interagentes pediam o aprofundamento da história de Lexie. Ao dar protagonismo à jovem em *The Theater and Its Double*, Sam Levinson atende a um pedido do público, mas ironiza os elementos do universo ficcional. Além da peça de Lexie ser autorreferencial, encenando os acontecimentos da atração da HBO, o episódio subverte o papel de protagonista de Rue, já que a personagem nos momentos finais da temporada assume o posto de espectadora. *The Theater and Its Double* reflete sobre a relação entre o autor e o público, ponto este que sempre esteve presente nas repercussões sobre a série nas redes sociais. Assim como Levinson, Lexie também é

questionada sobre os limites da exposição de histórias alheias e as representações gráficas de sexo.

À medida em que o episódio vai ao ar, novas cronologias e angulações são introduzidas, neste sentido o telespectador tem que se localizar em meio a múltiplas temporalidades, perspectivas e representações do paratexto. O modo como a metalinguagem e as regras do universo ficcional são exploradas, rompidas e alteradas se configura num momento importante da atração. Além de corroborar com o clímax característico dos desdobramentos finais da temporada, as estratégias de leitura necessárias para a compreensão das camadas interpretativas de elementos, tais como as mudanças na narração e no protagonismo, e dos recursos autorreferentes depende do repertório midiático do público.

A amostra de *The theater and its double* é composta pelos fios norteadores que integram a peça de Lexie, *Our Life*. Conforme podemos observar no diagrama abaixo, a primeira cena analisada gerou quatro macrocodificações no *backchannel*, e a segunda corresponde a quatro macrocodificações (Diagrama 20).

Diagrama 19 - Sistematização da análise de *The theater and its double*



O primeiro fio norteador analisado em *The Theater and Its Double* reúne dois pontos fundamentais na complexidade narrativa dos episódios finais da segunda temporada: a metalinguagem e o deslocamento temporal, neste caso pautado também pelas “versões” dos personagens. Cassie está em seu quarto, e ao fundo vemos vários produtos de beleza que ajudam a contextualizar o diálogo que virá a seguir. A personagem diz, em tom de desdém, para a irmã: “Lexi, alguns caras preferem seios menores”. Cassie caminha em direção a penteadeira e passa atrás de Lexie. Porém, quando a personagem aparece novamente, agora de frente para o espelho, vemos a versão da jovem em *Our Life*. A transição do paratexto de *Euphoria* para o da peça não é sinalizada por qualquer seta chamativa, além de semelhança entre Cassie e a atriz que a interpreta, elementos como a fotografia, o som ambiente, a ambientação e o figuro permanecem os mesmos, dificultando a distinção.

Figura 129 - A transição da cena ressalta as duas versões de Cassie



Fonte: HBO (2022)

Deste modo, o público terá que compreender que a sequência inicial integra uma temporalidade diferente de *Our Life* e que a versão encenada parte da percepção de Lexie. O

diálogo continua, “Fake Cassie”³⁶⁸ diz que se pudesse trocaria de corpo com Lexie, a câmera se aproxima, ressaltando a contraposição entre as expressões de cada uma das irmãs. Lexie, em tom otimista, diz que talvez os seus seios ainda cresçam, “Fake Cassie” rapidamente corta a irmã, afirmando que eles não vão mais crescer. Lexie prontamente responde que na verdade ela não quer ser conhecida por seu corpo. A personagem veste seu casaco, a câmera acompanha Lexie que sai no cenário do seu quarto e se dirige em direção a plateia. Em um corte seco, vemos Nate e Cassie, que estão assistindo o espetáculo, e o *close up* resalta o desconforto da jovem em ser exposta pela irmã.

Um ponto interessante na sequência é a recorrência do espelho, o objeto funciona como uma espécie de metáfora para a metalinguagem do episódio. Materializando a autorreferência da série ao explorar uma versão teatral dos acontecimentos do universo ficcional, as múltiplas versões das personagens que acabam também estabelecendo um diálogo com as questões ligadas à adolescência e à identidade, temas norteadores da atração.

Figura 130 - A recorrência do espelho serve de metáfora não para a metalinguagem do episódio, mas para os temas norteadores de *Euphoria*.



Fonte: HBO (2022)

No *backchannel* os telespectadores interagentes repercutiram a similaridade entre os personagens de *Euphoria* e os de *Our Life*. Os comentários discutiam a autorreferência a partir de recursos multimodais abrangendo tanto o contexto da série da HBO quanto de outras narrativas ficcionais seriadas como, por exemplo, a cena em que Joey Tribbiani (Matt LeBlanc), de *Friends* (NBC, 1994 – 2004), se vê na TV. Entretanto, apesar da empolgação do público em assistir as versões “fictícias” dos personagens, parte dos telespectadores interagentes não compreendeu os deslocamentos temporais e a alternâncias entres as versões. Neste sentido, os *tweets* eram compostos por perguntas e críticas à adoção dos recursos no episódio, afirmando

³⁶⁸ Termo adotado nos roteiros dos episódios.

que eles não contribuía para o avanço da narrativa.

Figura 131 - O público repercute as versões “fictícias” dos personagens



Fonte: Twitter (2022)

Nos contextos conversacionais codificados também foi possível observar o processo de reconhecimento pré cognitivo do público, conceituado por Mittell (2015) na teoria cognitiva da compreensão narrativa. Ou seja, a partir do repertório midiático do universo ficcional os telespectadores interagentes num primeiro momento identificaram a alteração no protagonismo e na narração de Rue, e posteriormente projetaram como as mudanças nestas regras iriam afetar a trama. As teias colaborativas formadas no *backchannel* elaboraram teorias pontuando que a abertura da *season première* com Fezco e não com Rue seria, por exemplo, um prenúncio de que a personagem deixaria o papel central da atração, e que poderia indicar/antecipar que a mudança estava relacionada a possível morte da jovem na *season finale*. Neste sentido, o público não só identifica as rupturas nas recorrências da história, mas reavalia os arcos narrativos que foram desenvolvidos até então.

Conforme apontamos anteriormente, a repercussão em torno das técnicas usadas nas sequências da trama integra as ações transmídia da HBO e as publicações sobre a atração nas redes sociais e em sites especializados. Durante a exibição da cena os *tweets* elogiavam os recursos adotados na transição de Cassie para a “Fake Cassie” e a forma como os cenários e os

diálogos de *Our Life* faziam referência ao universo do programa. Os recursos multimodais como imagens e GIFs estabeleciam paralelos entre a *mise en scène* do programa e o da peça de Lexie.

O segundo fio norteador analisado em *The Theater and Its Double* abre com um *flashback* de Lexie, Rue e Fezco, o deslocamento temporal não apresenta seta chamativa. O plano *two-shot* em *contraplongée* usado em grande parte da sequência reforça alguns pontos importantes nesta cena, são eles a conexão de Rue e Fezco durante um dos primeiros contatos da adolescente com as drogas e como esta experiência acabou isolando Lexie, reverberando no distanciamento entre as personagens no presente. O *two-shot* enquadra Rue e Fezco que estão em pé diante de Lexie, a jovem está sonolenta sentada em um sofá na casa do traficante. Rue pinta o rosto da amiga, em *close-up* vemos que a protagonista está fazendo uma barba com uma caneta perante. Fezco diz: “Você a deixou parecida com aquele cara branco de afro que pintava na TV”. Rue ri e responde: “Bob Ross, ela parece o Bob Ross!”.

A referência intertextual no fio norteador estabelece não só uma conexão com *The Next Episode*, no sexto episódio da primeira temporada os personagens da série vão a uma festa de *Halloween* e Lexie está fantasiada de Bob Ross, mas é responsável pelo recurso da ativação da memória proposto por Mittell (2015). Entretanto, a cena em que a jovem aparece fantasiada é pautada por várias lacunas informacionais, também características da teoria cognitiva da compreensão narrativa. Na sequência, de *The Next Episode* (S01E06) Rue, Kat e Jules vão até a casa de Lexie para de lá seguirem para a festa, a personagem abre a porta vestida de Bob Ross, as amigas olham com ar de estranhamento e desaprovação, Lexie empolgada diz: “Sou Bob Ross, o pintor da PBS!”. A granulosidade da composição imagética mostra que ao se justificar Lexie olha para Rue, porém tanto a amiga quanto Kat e Jules não compreendem a referência e começam a rir.

Deste modo, o fio norteador preenche, depois de dois anos da exibição de *The Next Episode*, a lacuna informacional relacionada ao porquê de Lexie se fantasiar de Bob Ross e o motivo da personagem olhar para Rue quando explica a fantasia. Ao retomar a intertextualidade do apresentador de *The Joy of Painting* (PBS, 1983 - 1994) a série estimula o telespectador interagente a interligar as cenas de distintas temporadas e a reavaliar as camadas interpretativas. Porém, é importante ressaltar que a correlação entre as sequências em nenhum momento é didaticamente indicada ao público, cabe a ele associar as cenas a partir da ativação da memória proposta por Mittell (2015).

Figura 132 - Os recursos relacionados as lacunas informacionais e a ativação da memória, ambas da teoria cognitiva da compreensão narrativa de Mittell (2015), integram o segundo fio norteador analisado em *The Theater and Its Double*



Fonte: HBO (2022)

Dando continuidade à análise do segundo fio norteador de *The Theater and Its Double*, Rue e Fezco brincam com Lexie dizendo que a casa está pegando fogo e que a amiga precisa correr. Lexie acorda assustada. Após um corte seco, vemos Rue e Lexie voltando para a casa, elas caminham pelas ruas de *East Highland* e a fotografia vai ao encontro das regras do universo ficcional envolvendo as três variações na iluminação da série. A sequência externa e a noite ressaltam os postes de luz amarelos em torno das personagens criam uma atmosfera onírica. Durante o diálogo, Lexie conta que não gostou de fumar maconha, pois ela perdeu o controle da mente, Rue ri e diz que essa é a melhor parte. As luzes ao redor de Lexie se apagam, evidenciando ainda mais o tom fantasioso da sequência. Rue se despede da amiga, ainda em plano aberto agora vemos Lexie de costas, as luzes da plateia acendem e descobrimos que ela está no palco da peça, a alternância entre as temporalidades funde o *flashback* e *Our Life*.

Figura 133 - Frames do segundo fio norteador analisado



Fonte: HBO (2022)

No *backchannel* o público interligou de maneira instantânea as cenas da primeira e da segunda temporada explorando recursos multimodais. Neste contexto mesmo que algum telespectador interagente não tivesse compreendido o recurso da ativação da memória e as lacunas informacionais que integraram a cena, ao acessar o Twitter era possível navegar pelos *posts* que sinalizavam os elementos da complexidade narrativa, funcionando como uma espécie de guia narrativo da trama na *social TV*. A figura de Rob Ross também foi ressignificada na segunda tela, a partir de trechos do programa original do apresentador os telespectadores ironizaram o modo como Lexie estavam expondo os amigos nas encenações de *Our Life*.

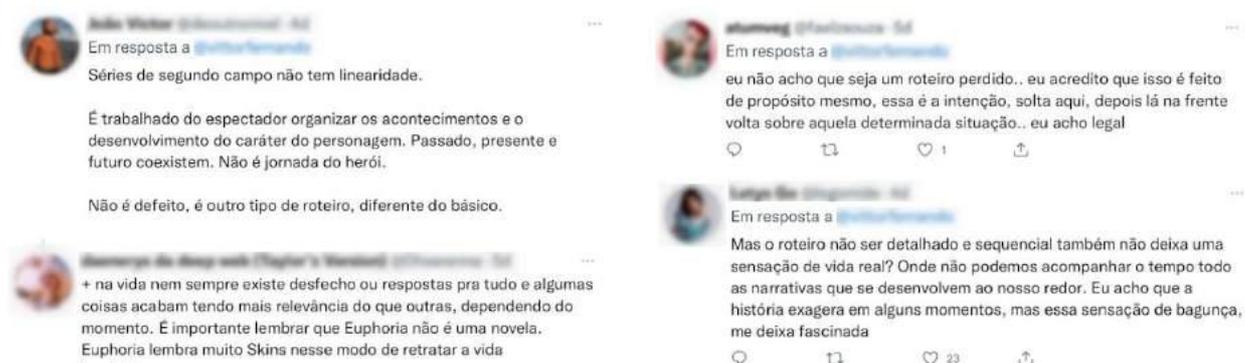
Figura 134 - Trechos do programa original de Rob Ross formam resignificados no *backchannel* para ironizar a exposição dos personagens na peça de Lexie, os telespectadores interagentes também repercutiram a conexão entre *The Theater and Its Double* e *The Next Episode*



Fonte: Twitter (2022)

A alternância de temporalidade foi repercutida no *backchannel* a partir da formação de teias colaborativas. Os *tweets* desdobravam um contexto conversacional composto por publicações que questionavam a qualidade da série, parte do público afirmava que a falta de linearidade e fechamento dos arcos narrativos atrapalhava a compreensão da trama. Em contrapartida, outros telespectadores interagentes pontuavam que os deslocamentos cronológicos e os *plots* deixados em aberto eram intencionais, que cabia ao público organizá-los. Na microcodificação também foram observadas publicações que correlacionavam estes aspectos do universo ficcional com os acontecimentos do cotidiano, isto é, que assim como na vida nem tudo necessariamente precisaria de resposta ou conclusão exata.

Figura 135 - Os telespectadores interagentes repercutem as críticas sobre os deslocamentos temporais e arcos narrativos seriados



Fonte: Twitter (2022)

Por fim, é importante ressaltar que ao discutir os deslocamentos temporais e o desenvolvimento de *plots* do fio norteador o público se referia a tramas como *Euphoria* usando termos como, por exemplo, “séries complicadas”, “séries adultas” e “séries de segundo campo”. Deste modo, mesmo não tendo, de modo geral, conhecimento sobre o arcabouço teórico do modelo narratológico da atração, os telespectadores interagentes conseguiram, com base no seu repertório midiático e do entendimento das regras do universo ficcional, identificar, distinguir e classificar a atração de acordo com suas características narrativas, estéticas e estilísticas.

7.1.8 All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name

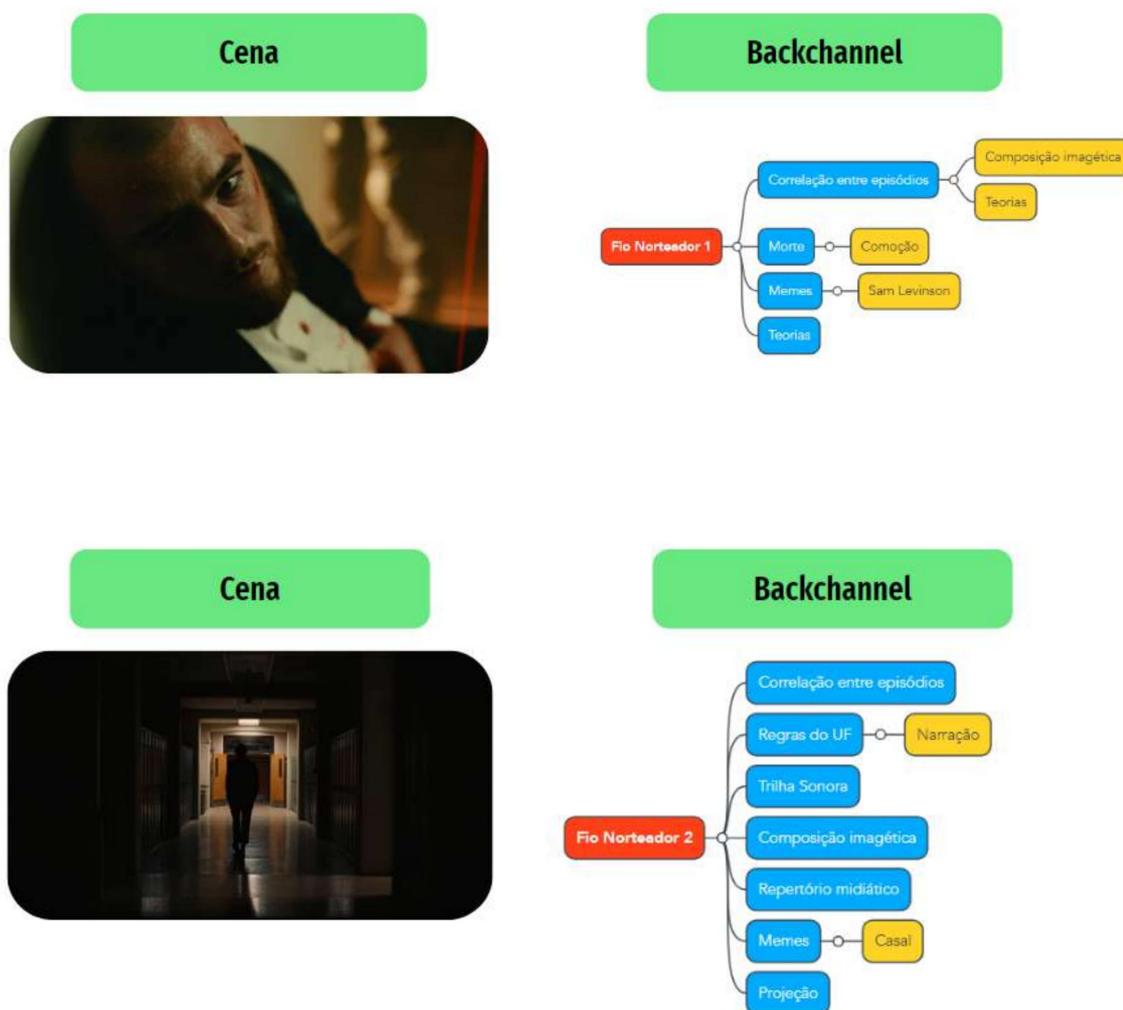
O último episódio da segunda temporada de *Euphoria* gerou instabilidade na plataforma HBO Max por conta no número de acessos simultâneos ao serviço da HBO, dias após a distribuição de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* os termos relacionados ao universo ficcional da atração continuaram entre os assuntos mais comentados do Twitter (DELGADO; MCNAB, 2022). A comoção em torno do episódio está relacionada, de modo geral, a dois arcos narrativos que apresentam elementos característicos do encerramento de uma temporada. São eles: a morte de um personagem querido pelo público, e uma sequência final pautada por questões em aberto e ganchos para novos episódios. Entretanto, como iremos analisar a seguir, as cenas são norteadas pela complexidade narrativa, deste modo a produção de sentido dos *plots* está diretamente relacionada ao repertório midiático dos telespectadores interagentes e do entendimento das regras do universo ficcional de *Euphoria*.

Apesar de retomar algumas regras da trama, em específico da segunda temporada, *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* mantém a metalinguagem e vai ao encontro do grafismo *To Be Continued* exibido no *frame* final de *The Theater and It's Double*, funcionando como uma espécie de parte dois do episódio anterior. A história avança em alguns arcos narrativos como a prisão de Cal e Fezco, a sobriedade de Rue, a briga de Cassie e Maddy, mas também engendra a possibilidade de desenvolvimento de novos desdobramentos, tais como se Laurie algum dia irá atrás de Rue?, para onde Maddy está se mudando?, a gravação de Jules está no *pendrive* que Nate entregou para a polícia?, entre outros.

No diagrama a seguir sistematizamos a amostra do episódio *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* (Diagrama 21). A análise abarca o primeiro fio norteador, que abre a *season finale* da temporada e é composto por quatro macrocodificações no

backchannel, e pelo segundo fio, protagonizado por Rue, referente a sete macrocodificações na rede social.

Diagrama 20 -Sistematização da análise de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*



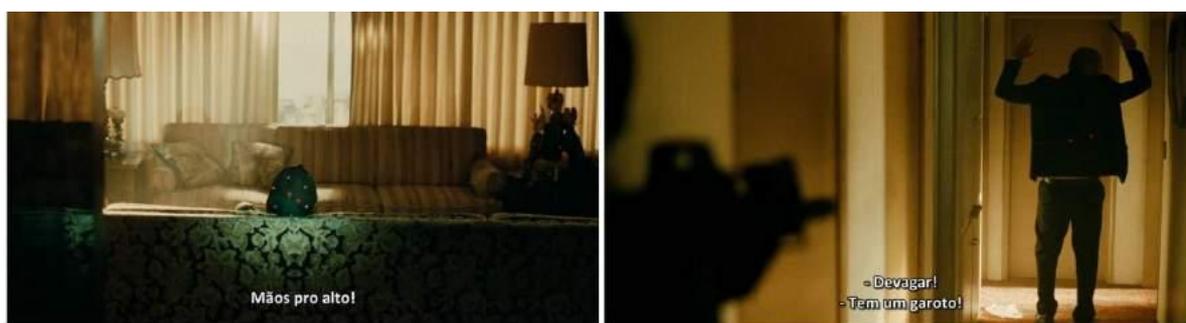
Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O primeiro fio norteador dá continuidade ao *plot* envolvendo Fezco, Ash e o assassinato de Mouse (Meeko Gattuso), iniciado na temporada anterior, exibida em 2019. A polícia invade a casa de Fezco, o *BG* ressalta o som da porta sendo arrombada e o barulho das bombas de gás lacrimogêneo. A fotografia vai ao encontro da estética da segunda temporada, explorando tons quentes e o contraste entre a luz e a sombra. Fezco bate na porta do banheiro, o *over the shoulder* mostra Ash escondido dentro da banheira, carregando uma arma. No frame seguinte os policiais caminham em direção a Custer, que está de costas sentado no sofá da sala, e a fotografia explora

o recurso do ponto de luz usado, por exemplo, no segundo fio norteador analisado de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01), deixando o personagem iluminado em evidência.

A sequência começa a intercalar três contextos que serão recorrentes no desenvolvimento da cena, são eles: Ash no banheiro, Fezco no corredor e a ação da polícia. A alternância destes contextos dá ritmo à cena, reforçando a tensão do fio norteador em questão. Os policiais rendem Faye (Chloe Cherry) e constataam que Custer está morto, a apreensão pela casa continua. A polícia localiza Ash, o enquadramento explora o corredor da casa e, conforme discutimos anteriormente, o elemento é um ponto recorrente na trama.

Figura 136 - O fio norteador explora dois pontos recorrentes na trama da HBO, são eles: a fotografia pautada por um ponto de luz, característica da segunda temporada, e a composição imagética do corredor



Fonte: HBO (2022)

Com as mãos para o alto Fezco pede aos policiais para não atirarem, “Não atirem, tem um garoto aí”, o traficante larga a faca e se rende. A trilha original da série, a mesma faixa usada no final da *season premiere*, evidencia a tensão e a expectativa em torno da cena. Em plano detalhe vemos Ash se aproximar do gatilho da metralhadora, os policiais lançam mais uma bomba de gás, Ash se assusta e começa a atirar. Durante troca de tiros no corredor Fezco é atingido, os lasers das armas dos policiais marcam os tons quentes da fotografia, atravessando os ambientes da casa. Mesmo no chão e ferido Fezco continua pedindo para Ash sair do banheiro, para não ser atingido pelos tiros o personagem se abaixa na banheira. A velocidade do fio norteador diminui, a câmera lenta traz mais dramaticidade para a cena, o *travelling* se aproxima da porta do banheiro, as marcas dos tiros estão por toda parte. Ash atira novamente e a velocidade da cena é retomada. O tiroteio continua, Fezco grita o nome do irmão e a casa é tomada pelos estilhaços.

Com o cessar fogo, o *travelling* se aproxima da porta cheia de tiros. Fezco chama por Ash, o *BG* destaca o som dos passos dos policiais, a granulosidade da composição imagética mostra o pé de um deles pisando no cartão que o traficante fez para Lexie. Aos poucos, com as silhuetas em *close up*, os policiais vão se aproximando do banheiro. Eles passam pelo quarto da avó de Fezco, que está deitada em uma cama. Ao mostrar a personagem, a série retoma, mesmo que indiretamente, a abertura da temporada, quando acompanhamos não só a trajetória do traficante e Ash, mas o passado de sua avó.

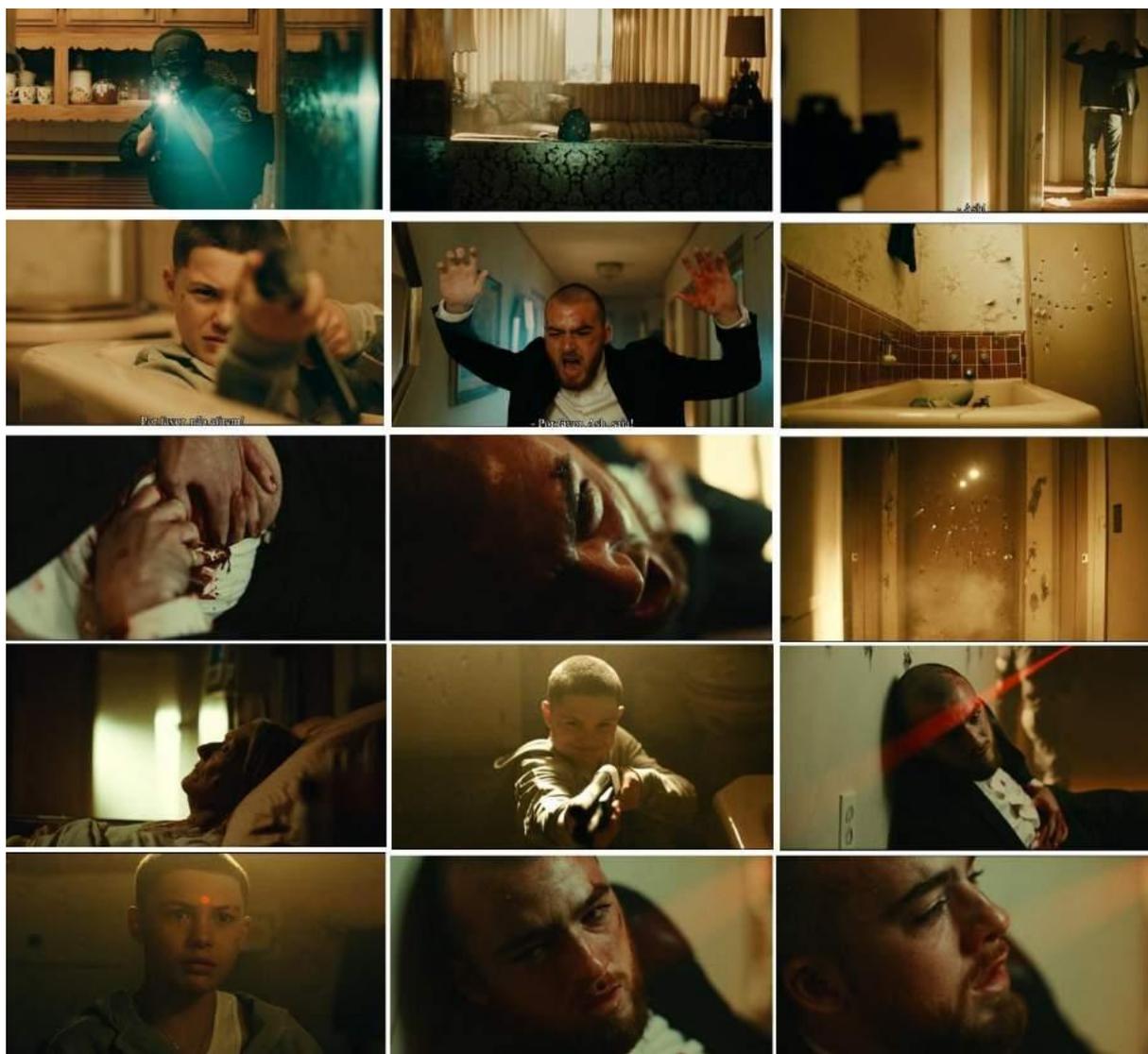
A polícia arromba a porta e vê Ash caído no chão, o policial se vira para avisar aos outros que localizou o jovem, mas é surpreendido por um tiro no ombro, o *travelling* se aproxima de Ash, que está ofegante. As miras lasers, que demarcam a fotografia, passam por Fezco e alcançam o rosto de Ash, que acompanha a mira subindo pelo seu corpo e chegando até a sua cabeça. Em *close up* vemos Fezco, os policiais atiram, no *BG* escuramos o som de um tiro e de um corpo caindo.

O fio norteador é composto por elementos importantes na construção do universo ficcional de *Euphoria*. Neste sentido, a sequência é pautada pela fotografia que integra a identidade visual da segunda temporada, explora a partir de diversos ângulos e enquadramentos a *mise en scène* do corredor, por fim a trilha sonora é a mesma usada nos momentos-chave da *season première*, o instrumental da canção original *I'm Tired*. A cena também retoma a dinâmica de abertura do episódio que introduziu a temporada, isto é, mesmo que em outro contexto, Fezco, Ash e a avó estão novamente juntos. O desdobramento dramático funciona como uma espécie de fechamento para o arco que só foi aprofundado e apresentado ao público em *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01). Isto é, ao acompanhar o *flashback* da infância de Fezco, os telespectadores interagentes compreenderam o amor que o traficante sente por Ash e as circunstâncias em que eles foram criados, engendrando assim novas camadas interpretativas ao fio norteador de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*.

Apesar de não se configurar como o tempo de tela conceituado por Mittell (2015), uma vez que ambos os personagens são traficantes e estão constantemente colocando sua integridade em risco, a morte de Ash quebra a expectativa do público. O modo como o arco narrativo de Fezco foi desenvolvido na segunda temporada, ou seja, sua relação com Lexie, as ameaças de Cal, a briga do Nate, a parceria com Laurie, o assassinato de Mouse e as sequências envolvendo a preparação do personagem para ir a peça da amiga tornaram plausível a sua morte na *season première*. Porém, nos momentos finais quem morre é Ash, gerando surpresa e comoção no

público.

Figura 137 - Frames do primeiro fio norteador analisado no último episódio da temporada



Fonte: HBO (2022)

No *backchannel* o principal contexto conversacional repercutido pelos telespectadores interagentes durante a exibição do fio norteador abrangeu as correlações entre o episódio de estreia da segunda temporada e o de encerramento. Os *tweets* compartilhavam desde *frames* ressaltando a semelhança na composição imagética como, por exemplo, entre o *plot* de Cassie na banheira se escondendo de Maddy e o de Ash na *season finale*, até teorias indicando que a morte do personagem teria sido antecipada na abertura de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*.

Figura 138 - Os telespectadores interagentes correlacionam a *season première* e a *season finale* a partir de vários contextos



Fonte: Twitter (2022)

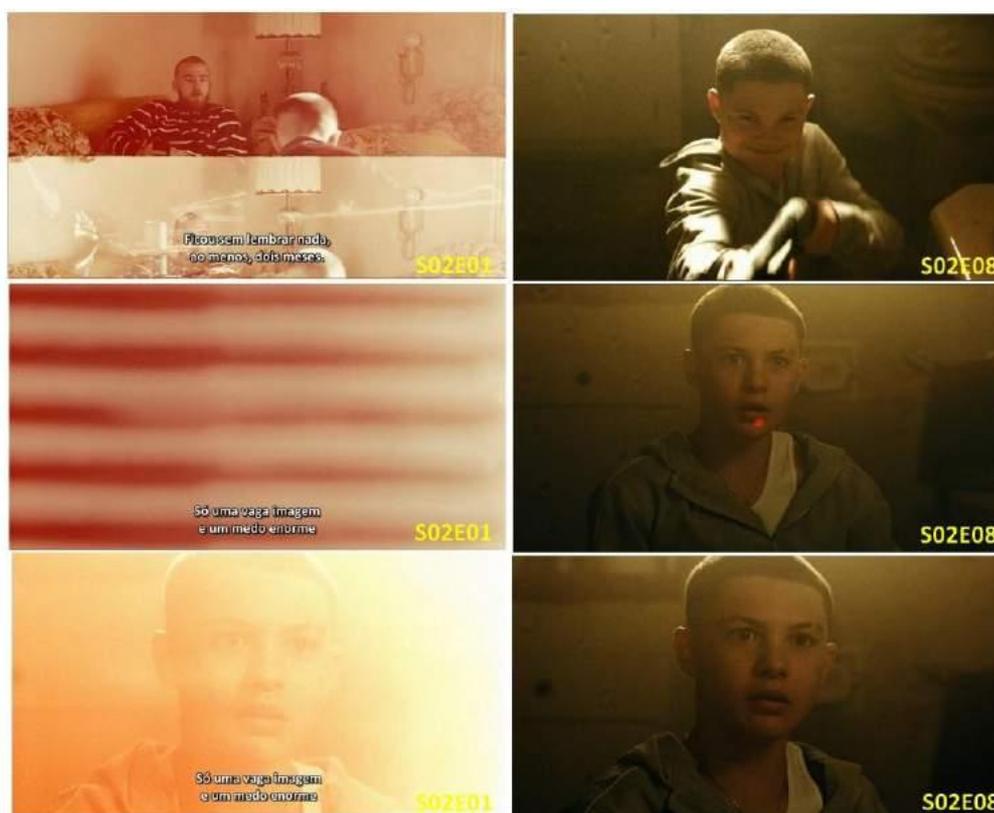
A hipótese discutida pelos telespectadores interagentes no Twitter tinha como base um trecho da sequência de abertura do episódio de estreia da segunda temporada. Durante o *flashback* de Fezco, logo após o personagem ser agredido acidentalmente pela avó e ficar desacordado, são exibidas várias imagens em alta velocidade. Este tipo de inserção é característico das narrativas seriadas contemporâneas, em específico das tramas complexas (JOHNSON, 2012; MITTELL, 2015; JOST, 2016), integrando diversas instâncias do universo ficcional, tais como os vídeos promocionais, os arcos narrativos, os conteúdos pós crédito, etc. Deste modo o público, a partir do seu repertório midiático ao assistir este tipo de sequência, já parte da hipótese de que poderá haver informações importantes para o desdobramento dos *plots* ou até mesmo referências intertextuais.

Como discutimos anteriormente, no caso de *Euphoria* os cortes secos característicos da montagem pautada numa progressão veloz de diferentes contextos estimulam a leitura atenta e a rápida associação dos telespectadores interagentes. Em outras palavras, desde o episódio piloto o público é introduzido a esta regra, ou seja, com o uso do recurso e a forma como ele pode ou não interferir na história. Nesse sentido, a partir da análise dos *frames* de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* os telespectadores interagentes identificaram que Ash aparecia em um dos quadros e que esse fragmento era o mesmo usado no episódio final.

Outro ponto observado na microcodificação foi a inter-relação entre a cena de Ash e a narração que é feita durante o trecho de abertura, destacando o pavor diante da tragédia. Quando

o *frame* do personagem aparece, Rue, que está descrevendo o que Fezco sentiu ao ser atingido pela avó, diz: “[...] só uma vaga imagem e um medo enorme”. Para os telespectadores interagentes a ligação entre as sequências também ressaltava as consequências e o modo como a vida de Fezco e Ash foram impactadas pelo tráfico. No caso de Fezco, é atingido acidentalmente ao tentar proteger a avó, e Ash é morto ao defender Fezco.

Figura 139 -A partir da leitura atenta das regras do universo ficcional os telespectadores interagentes identificaram que o *frame* da cena da morte de Ash tinha sido antecipada no episódio de estreia da temporada



Fonte: HBO (2022)

A morte do personagem gerou comoção e revolta no *backchannel*, os telespectadores interagentes pontuavam que era injusto o personagem sair da trama desta forma. Questões envolvendo a pouca idade e a forma como Ash se envolveu com o tráfico de drogas foram levantadas pelo público ao lamentar o desdobramento do arco narrativo. O criador de *Euphoria* Sam Levinson também foi criticado, os memes compartilhados no Twitter ressaltavam o fato de Ash ter sido morto na frente do irmão e exploravam capturas de tela da própria série para representar a contraposição entre a reação do público e de Levinson.

Figura 140 - O público critica a decisão criativa de Sam Levinson



Fonte: Twitter (2022)

Algumas teorias foram elaboradas pelos telespectadores interagentes, e as publicações pontuavam que o fato de a sequência não mostrar de maneira explícita o personagem morto poderia indicar que Ash teria sobrevivido ao tiroteio. Porém, a hipótese acabou sendo questionada por parte do público, neste contexto os memes ironizavam a teoria de uma possível continuação do arco, que na verdade estes telespectadores interagentes estariam em negação.

Figura 141 - O meme ironiza a teoria de que Ash teria sobrevivido



Fonte: Twitter (2022)

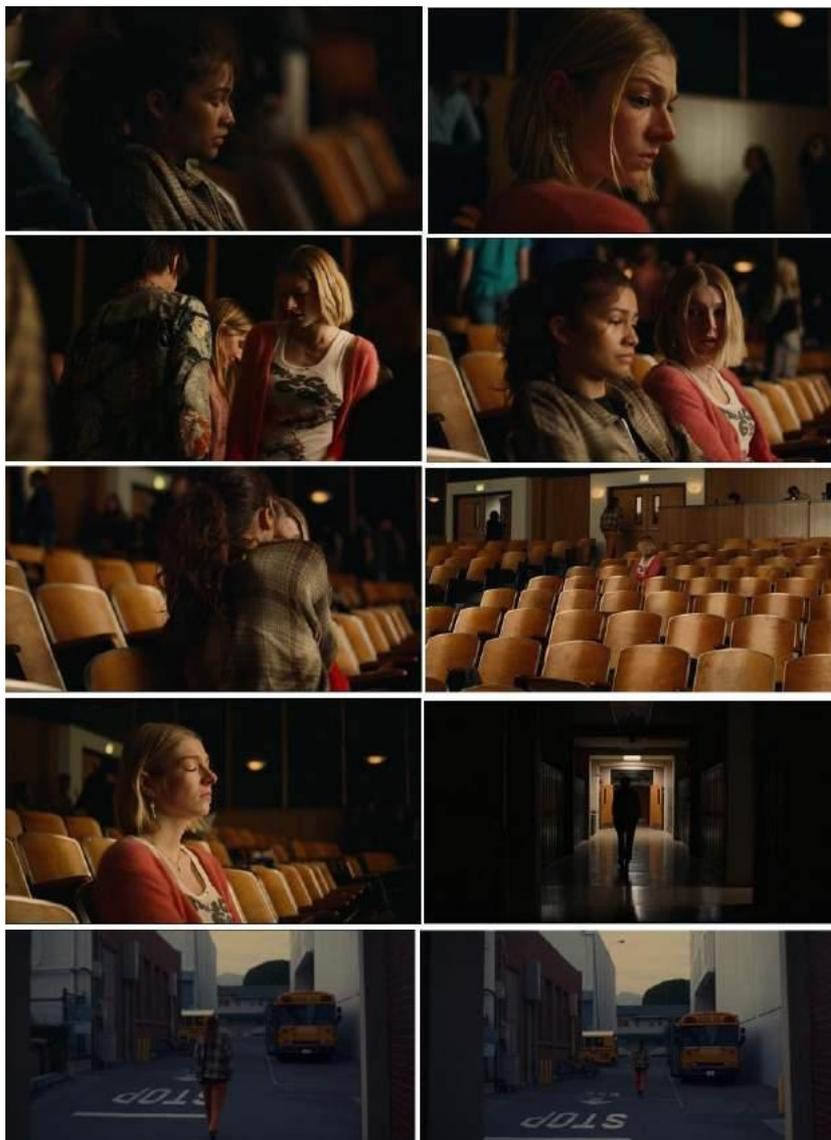
O segundo fio norteador analisado em *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* é a última cena da temporada. A peça de Lexie termina, aos poucos o público vai deixando o teatro da *East Highland High School*, Rue e Jules permanecem em seus lugares. A protagonista observa o palco como se refletisse sobre o que assistiu, em *close up* Jules olha para Rue de longe, se levanta e vai até onde a ex-namorada está sentada. Jules se senta ao lado de Rue e diz “Sei que ainda deve estar bem zangada comigo, mas só queria te dizer que te amo. E que sinto a sua falta demais”. Rue fica em silêncio, se volta para Jules, lhe dá dois beijos na testa e se levanta. Jules olha para a ex-namorada emocionada. O plano se abre, vemos Rue deixando o teatro e Jules sentada em meio as várias cadeiras vazias, ao fundo ouvimos o instrumental de *I'm Tired*. Rue caminha pelo corredor da escola, ao explorar uma *mise en scène* recorrente no universo ficcional o enquadramento faz referência a outras cenas da série. Em *voice over* Rue diz:

Jules foi meu primeiro amor. Gosto de lembrar assim. Não sei se é verdade mesmo. Acho que estava chapada na maior parte do tempo. E não foi fácil para ela. E espero que ela me perdoe. Fiquei limpa pelo resto do ano escolar. Gostaria de dizer que foi uma decisão minha. De um jeito, foi só mais fácil. Não sei se esta sensação vai durar para sempre. Mas estou tentando. Lembro o que Ali disse, “a ideia de talvez ser uma boa pessoa, é o que me faz tentar ser uma boa pessoa”. Talvez seja por aí (ALL MY LIFE, MY HEART HAS YEARNED FOR A THING I CANNOT NAME, 2022, *On-line*)

A narração, pela primeira vez na série, é feita em outro tempo verbal, como se a personagem estivesse no futuro relatando um acontecimento do passado. Rue deixa a escola, quando a personagem chega na parte externa da *East Highland High School* o *BG* sobe. O fundo sonoro deixa de ser instrumental e a letra de *I'm Tired* apresenta uma mudança sugestiva, reforçando a narração da personagem e o seu processo de recuperação. Ao invés do trecho “Hey, Lord, You know I'm tired. Hey, Lord, You know I'm tired of tears. Hey, Lord, just cut me loose³⁶⁹”, executado no quarto episódio da segunda temporada, ouvimos “Hey, Lord, You know I'm trying, It's all I've got, is this enough? Hey, Lord, I wanna stay”, a câmera que até então acompanhava os passos de Rue interrompe a movimentação, e a personagem continua caminhando.

³⁶⁹ Ei, Senhor, você sabe que estou cansado. Ei, Senhor, você sabe que estou cansado das lágrimas. Ei, Senhor, só me liberte (livre tradução para o português).
Ei, Senhor, você sabe que estou tentando. É tudo que tenho, é suficiente? Ei, Senhor, quero ficar (livre tradução para o português).

Figura 142 - No final do segundo fio norteador a narração de Rue é alterada



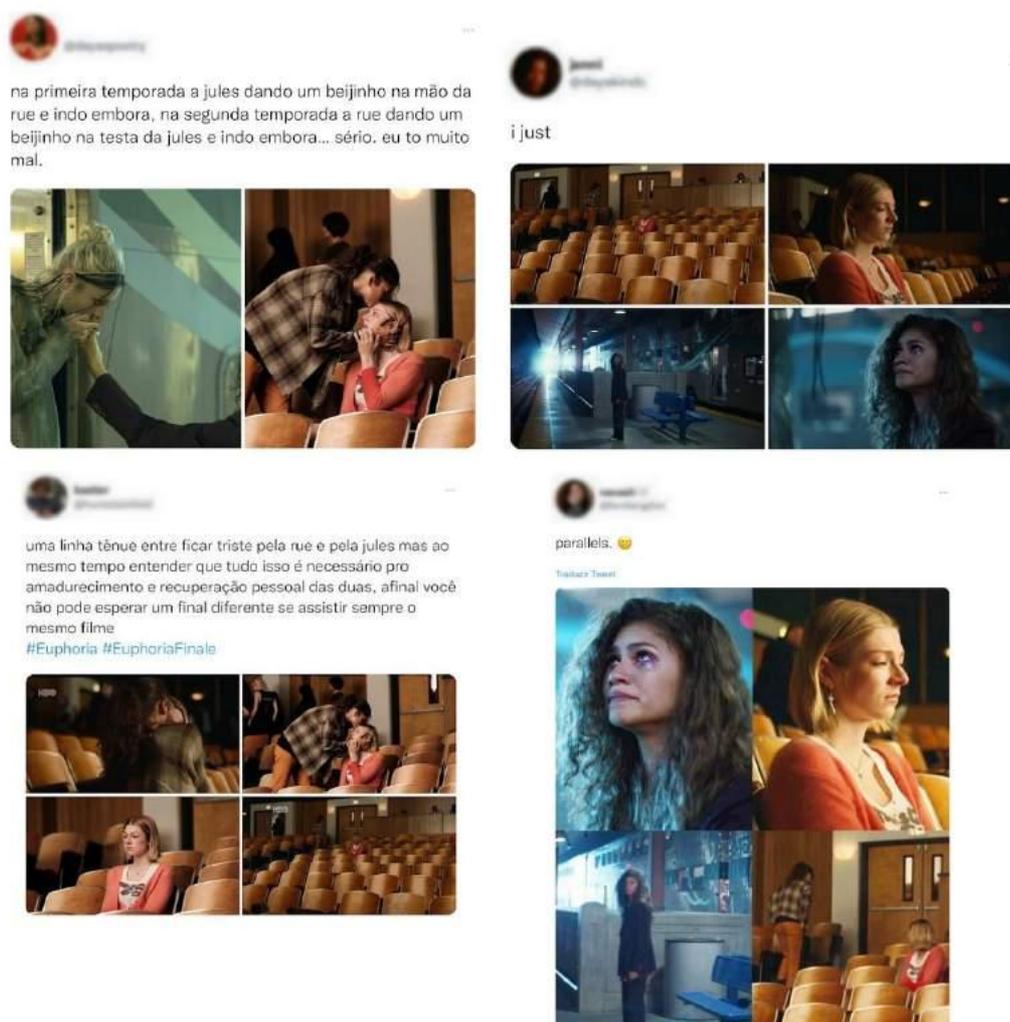
Fonte: HBO (2022)

O uso do *voice over* integra as regras do universo ficcional de *Euphoria*, como detalhamos anteriormente, o recurso é introduzido ao telespectador interagente no piloto da série e, à medida em que a trama se desdobra, a narração vai ganhando novas nuances como, por exemplo, a questão de Rue não ser uma narradora confiável, de existir uma possível correlação entre a sobriedade da jovem e o modo com ela relata os acontecimentos, etc. Desta forma, ao alterar esta característica recorrente da história, a trama rompe com o processo de reconhecimento pré cognitivo, discutido por Mittell (2015). Cabendo então ao público, num primeiro momento, identificar a mudança e, posteriormente, avaliar as consequências e projeções para os arcos narrativos do programa.

Outro ponto importante é o modo como a alteração no tempo verbal vai ao encontro da fotografia da segunda temporada num momento oportuno de encerramento, preenchendo as lacunas informacionais e engendrando novas possibilidades de desenvolvimento das regras do universo ficcional. Conforme detalhamos no início deste capítulo, de acordo com Marcell Rév a fotografia dos episódios exibidos em 2022 faz alusão às lembranças dos tempos de escola (HEMPHILL, 2022, On-line). Deste modo, ao se referir aos acontecimentos no passado a personagem, mesmo que indiretamente, estabelece uma correlação entre a fotografia e a narração.

Durante a exibição da cena final de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* os telespectadores interagentes pontuaram as inter-relações entre a *season finale* da primeira e da segunda temporada, repercutiram a letra de *I'm Tired* e analisaram a mudança no tempo verbal do *voice over* de Rue. Os *tweets* compartilhados pelo público no *backchannel* ressaltam as semelhanças na composição imagética entre a cena em que Jules abandona Rue na estação de trem e a cena em que a protagonista deixa a ex-namorada sozinha na plateia do teatro da *East Highland High School*. As publicações também pontuavam aspectos relacionados ao processo de amadurecimento das personagens entre as temporadas.

Figura 143 - Os telespectadores interagentes identificam a ponte visual entre as sequências



Fonte: Twitter (2022)

O arco narrativo envolvendo o casal gerou comoção na *social TV*, os memes exploravam imagens da própria atração para expressarem os sentimentos do público. Deste modo, a partir da metalinguagem os telespectadores interagentes ressignificavam o paratexto do programa, engendrando novas camadas interpretativas.

Figura 144 - Os memes partem de capturas de tela da trama, ressignificando o sentido original das imagens



Fonte: Twitter (2022)

A inserção de um “novo” trecho de *I'm Tired* no fio norteador foi discutida pelo público no *backchannel*, os telespectadores interagentes não só identificaram de maneira instantânea a mudança, mas analisaram o diálogo entre o processo de recuperação de Rue e a escolha criativa de executar a quarta e não a primeira estrofe da letra, mudando as palavras *tired* para *trying* e *just cut me loose* para *I wanna stay*. A alteração no tempo verbal do *voice over* foi repercutida em diversas macrocodificações, a partir do deslocamento temporal da fala da personagem o público tentou preencher as lacunas informacionais do *plot*, organizando uma possível linha cronológica do universo ficcional. Abrangendo os desdobramentos dos arcos narrativos desde os episódios exibidos em 2019 até *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*. Entretanto, parte dos telespectadores apesar de reconhecerem o rompimento no padrão da narração não conseguiram gerenciar a informação dentro do contexto da trama.

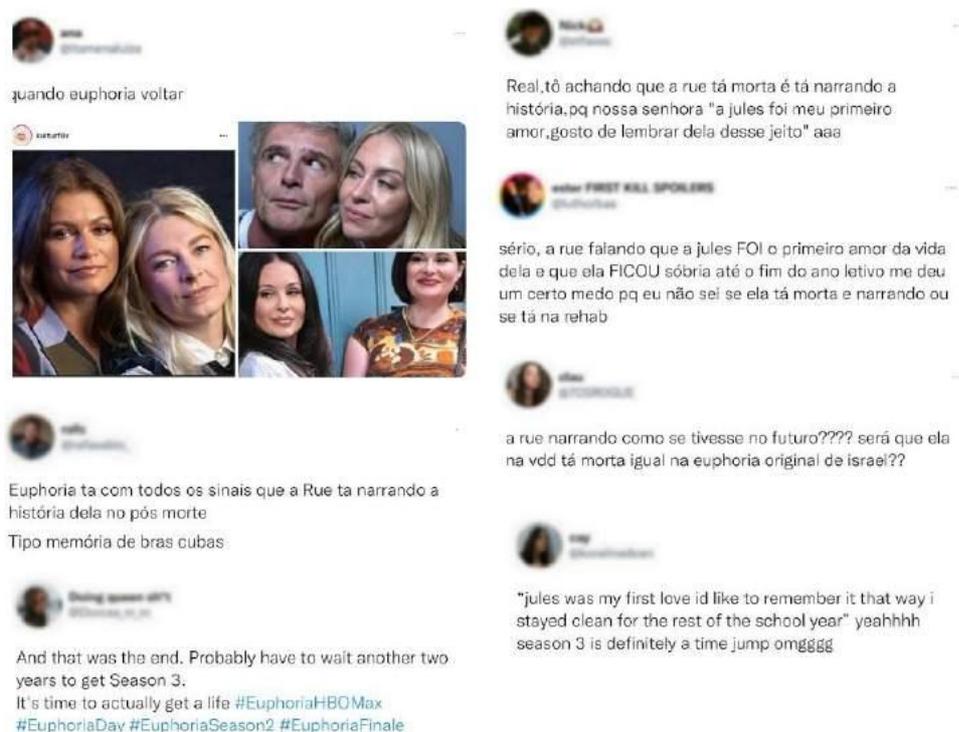
Figura 145 - A mudança na regra do universo ficcional estimulou a elaboração de teorias, entretanto parte do público não conseguiu associar a alteração com os arcos narrativos



Fonte: Twitter (2022)

A mudança na regra do universo ficcional também fomentou a elaboração de teorias e projeções em torno da trama, com base em seu repertório midiático, principalmente ao do paratexto da versão israelense da série, o público elaborou a hipótese de que Rue estaria morta, o que justificaria a forma como a personagem se referia aos acontecimentos. Ao constatarem que a jovem explorava outro tempo verbal, os telespectadores interagentes discutiram o que poderia acontecer nos episódios da próxima temporada como, por exemplo, os *tweets* que compartilharam montagens dos personagens mais velhos reforçando a teoria de que a atração passaria por um salto temporal.

Figura 146 - No *backchannel* foram compartilhadas teorias e projeções



Fonte: Twitter (2022)

Dando continuidade à análise do universo ficcional, no tópico seguinte iremos analisar as ações transmídia criadas pela HBO durante a segunda temporada de *Euphoria*.

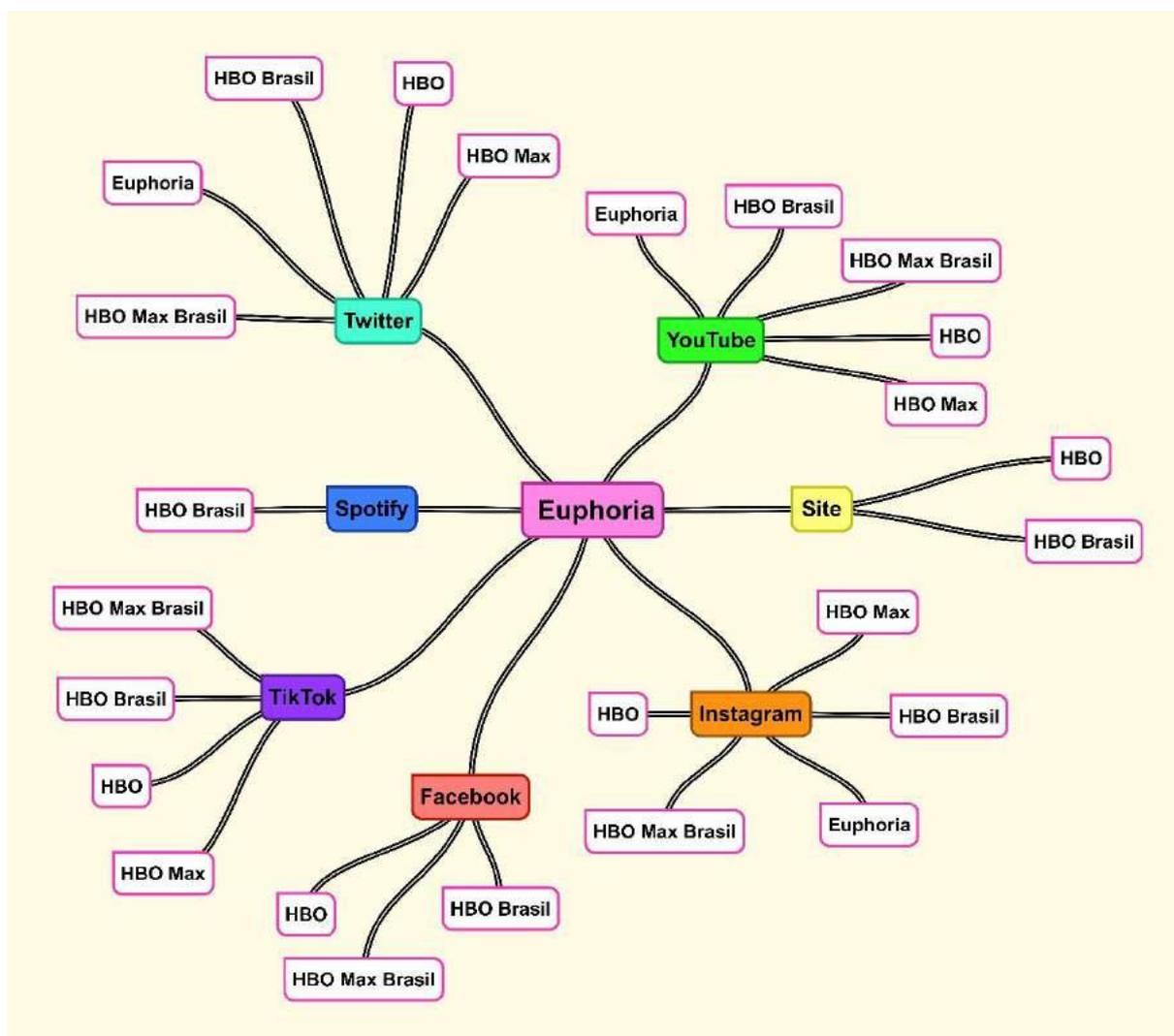
7.2 AS AÇÕES DE TRANSMÍDIA DA SEGUNDA TEMPORADA DE *EUPHORIA*

Conforme detalhamos no capítulo anterior, as ações transmídia desenvolvidas pela HBO foram monitoradas entre julho de 2021 e março de 2022, abrangendo o processo de delimitação dos perfis e sites que iriam compor a amostra final, além dos conteúdos veiculados antes, durante e depois da exibição da segunda temporada de *Euphoria*. Posteriormente, os dados foram listados em uma tabela do Excel³⁷⁰, abarcando 22 páginas gerais e específicas, totalizando 1.226 publicações, além de dois sites que integram o domínio da HBO e o perfil da HBO Brasil no Spotify.

³⁷⁰ Disponível em:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WcaCrekQg1gBPg_THY98KnTyT6jol65TD9IuTlkZCfM/edit?usp=sharing>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Figura 147 - Mapa mental dos perfis e sites monitorados durante a segunda temporada de *Euphoria*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Antes de analisarmos quais elementos do universo ficcional da série foram ampliados e aprofundados, além das estratégias de incentivo a participação dos telespectadores interagentes na produção e correlação dos conteúdos, iremos discutir as ações que anteciparam a estreia da segunda temporada. Mittell (2015) afirma que no contexto das narrativas complexas³⁷¹ os *teasers* e *trailers* não se limitam apenas à função de recuperar os acontecimentos da temporada anterior e de apresentar os novos ganchos que serão desenvolvidos nos episódios inéditos, os vídeos promocionais também são compostos por pistas que estimulam a leitura minuciosa do

³⁷¹ De modo geral no âmbito da ficção seriada são divulgados dois tipos de conteúdo promocionais, são eles os direcionadas para a temporada e para o episódio (SILVA; COSTA, 2014). Nesta análise iremos focar, por se tratar de conteúdos que foram divulgados pela HBO antes da estreia da segunda temporada, de *teasers* e *trailers* da temporada.

público. Nesse sentido, a partir do modo como recursos como, por exemplo, a edição e a montagem são explorados nos conteúdos produzidos pela HBO os telespectadores interagentes analisam frame a frame pontos que serão retomados na trama, projeções sobre os desdobramentos dos arcos narrativos, a granulosidade da composição imagética, etc.

Antes da estreia da segunda temporada foram divulgados oito vídeos promocionais. De modo geral, além de retomar e antecipar alguns acontecimentos da história, os conteúdos exploraram características da arquitetura informacional do Twitter, tais como dimensões dos vídeos (recursos multimodais), uso de indexações, menções aos perfis do elenco e da própria emissora, e a formação de conexões assimétricas. Neste tópico iremos detalhar a promoção de três vídeos, a amostra se justifica pela penitência dos conteúdos divulgados e a repercussão do público na rede social.

Disponibilizado no dia 19 de setembro de 2021 durante o intervalo comercial do *Emmy Award*, o primeiro *teaser*³⁷² tinha como objetivo divulgar os principais lançamentos da grade de programação da HBO para 2022. O conteúdo foi publicado inicialmente pelo perfil da HBO Max no Twitter e replicado nas outras contas gerenciadas pela emissora. Como iremos observar adiante, a gramatização da ação se configura como parte das estratégias de propagação do canal no Twitter.

No vídeo foram exibidos dois trechos de *Euphoria*, a cena em que Rue dança no corredor da sua casa e a sequência em que Jules está de Frida Kahlo, dos episódios *Ruminations: Big and Little Bullys* (S02E03) e *You Who Cannot See, Think of Those Who Can* (S02E04), respectivamente. A seleção dos trechos, com cerca de dois segundos de duração cada, rompia e reforçava aspectos recorrentes da história. Isto é, a cena de Rue contrapunha com o perfil denso da personagem, apresentando ao público uma nova perspectiva da protagonista, e a de Jules ia ao encontro da intertextualidade da atração.

³⁷² O *teaser* se caracteriza como um vídeo curto, geralmente com no máximo um minuto de duração.

Figura 148 - Frames da segunda temporada de *Euphoria* que foram divulgados no primeiro teaser



Fonte: Twitter (2021)

Após a divulgação do *teaser* os termos relacionados a série, tais como o título e os nomes de Rue e Jules, ocuparam os *Trending Topics*. Os telespectadores interagentes repercutiram pontos que, de certa forma, também integraram a análise do *backchannel* e que reforçam as estratégias de leitura do universo ficcional. Deste modo, os comentários compartilhados no Twitter abrangeram não só o contexto conversacional de *Euphoria*, mas das outras atrações que integraram o conteúdo promocional como, por exemplo, *And Just Like That...* (2021 - atual), *Succession* e *The Sex Lives of College Girls* (2021 - atual). Ao reconhecerem e apontarem suas expectativas em torno de outros programas da HBO o público evidenciava o seu repertório midiático e o seu consumo em cadeia³⁷³. Outro ponto interessante foi a estranheza que a cena de Rue gerou nos telespectadores interagentes, os *tweets* ironizavam a mudança no perfil da personagem, indicando que a “tristeza” e a “densidade” faziam parte da série e que caso estes elementos mudassem a trama perderia a qualidade e a coesão.

O primeiro *trailer*³⁷⁴ focado exclusivamente na segunda temporada foi lançado pelo perfil específico de *Euphoria* no Twitter em 23 de novembro de 2021, durante a divulgação dos indicados ao *Grammy*. O *post* foi retweetado (RT) pelas principais páginas gerenciadas pela emissora, pelo elenco e pela equipe técnica do programa, fortalecendo a gramatização da ação.

³⁷³ Neste trabalho termo consumo em cadeia se refere ao consumo de várias séries de um mesmo canal e/ou plataforma.

³⁷⁴ O trailer explora um formato mais extenso, podendo ter até 4 minutos de duração, e apresenta mais detalhes sobre o conteúdo em questão, indo além de uma prévia.

A estratégia retoma a tática de aproveitar o *buzz* de grandes eventos para amplificar o alcance a propagação do conteúdo, além do *Emmy* e da premiação da indústria fonográfica, a HBO também repetiu este planejamento na *première* do longa metragem *Homem-Aranha: sem volta para casa* (2021), que conta com Zendaya no elenco. Ao disponibilizar o *trailer* da trama junto com as nomeações do *Grammy*, a HBO reforça a importância que o âmbito musical tem para o universo ficcional, gerando a sobreposição de contextos conversacionais e de comunidades momentâneas no Twitter. Em outras palavras, a emissora aproveita a proximidade dos temas (*Grammy* e *Euphoria*) para atingir um maior número de interagentes no *microblogging*. Como iremos discutir a seguir, a integração da música ao paratexto da série não se restringiu à produção da trilha sonora original e ao uso da linguagem do videoclipe e de letras como elemento narrativo, durante a segunda temporada foram disponibilizadas *playlists* exclusivas, além de lançamentos de canções inéditas de artistas como Lana Del Rey e Tove Lo.

Norteadado pela nova fotografia da trama, o vídeo promocional mostrava Rue dublando a canção *Call Me Irresponsible*, de Bobby Darin e imagens dos personagens que integram o universo ficcional. A escolha da música vai ao encontro da complexidade narrativa discutida por Mittell (2015), explorando a autoironia ao satirizar a moralidade ambígua da personagem. O *trailer* também é pautado pelo seguinte texto, narrado na voz de Rue, “Quando você é jovem, tudo parece tão permanente. Mas quando vai envelhecendo, acaba percebendo que nada é. E todo mundo que você ama, pode se afastar”. A fala da personagem está inter-relacionada com *slogan* da temporada, apresentado pela HBO no mesmo dia. *Remember this feeling* estabelece um diálogo não só com o *slogan* da primeira temporada (*Feel something*), mas introduz, mesmo que nas entrelinhas, alguns elementos importantes dos episódios exibidos em 2022, tais como a justificativa criativa da identidade visual e a mudança do tempo verbal da *season finale*.

Um dos contextos conversacionais recorrentes na conversação gerada a partir do *trailer* foi o hábito de analisar *frame a frame* as imagens, os memes ironizavam a leitura atenta e minuciosa do público em busca de pistas sobre os acontecimentos da nova temporada. Nesse sentido, os próprios telespectadores interagentes reconhecem esta prática como parte da experiência de consumo da atração. O público também compartilhou *threads* com o objetivo de organizar e sequenciar as cenas divulgadas pela HBO, entretanto, como analisamos no tópico anterior, o modo como os *teasers* e *trailers* foram editados pela emissora muitas vezes fomentaram a elaboração de teorias e hipóteses que não se concretizaram, quebrando a expectativa dos telespectadores interagentes.

Assim como outros canais e plataformas de *on demand*, a HBO, em parceria com a HBO Brasil, lançou uma ação direcionada aos telespectadores brasileiros durante a *Comic Con Experience* (CCXP), realizada em dezembro de 2021 em São Paulo. O vídeo foi publicado pelo perfil da HBO Max Brasil no Twitter e, posteriormente, retweetado nas outras contas gerenciadas pela emissora. Além de cenas inéditas da segunda temporada, o *teaser* contava com uma pequena introdução feita pelas atrizes Zendaya, Sydney Sweeney, Hunter Schafer e Alexa Demie.

Figura 149 - A ação realizada durante a CCXP 21 foi direcionada ao público brasileiro



Fonte: Twitter (2021)

No vídeo as intérpretes de Rue, Cassie, Jules e Maddy cumprimentavam o público brasileiro e falavam, brevemente, das expectativas em torno da nova temporada e que estavam ansiosas pela recepção da audiência. A estratégia direcionada ao Brasil, além de fidelizar os telespectadores interagentes, estabelecia uma relação de pertencimento, já que as atrizes se referiam especialmente ao público nacional.

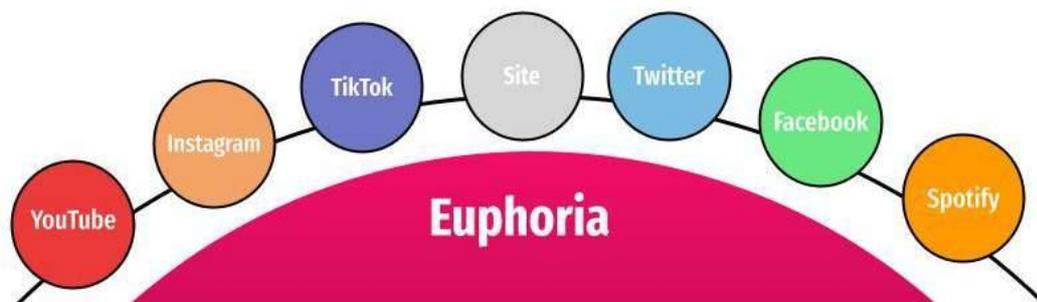
Logo após a introdução, uma cena de Lexie nos bastidores de *Our Life* era exibida, seguida de trechos das gravações dos episódios. No Twitter, os telespectadores interagentes analisaram a composição imagética dos *frames* com o objetivo de descobrirem quais arcos narrativos seriam desdobrados pela HBO e se mobilizaram a partir de indexações e menções às

contas da emissora na rede social para que Lexie tivesse mais tempo de tela na atração. Ponto este que, como analisamos anteriormente, foi explorado nos episódios finais da temporada.

Assim como na primeira temporada e nos episódios especiais, as ações transmídia da segunda temporada da série *Euphoria* tiveram como objetivo aprofundar os recursos técnicos e o perfil dos personagens. Entretanto, as estratégias da HBO abarcam diversas camadas de envolvimento com a trama, engajando não só os telespectadores interagentes que estão familiarizados com a história. Outro ponto que será detalhado adiante é o modo como a emissora explora a arquitetura informacional das plataformas, estendendo a conversação sobre a atração e indo além da *social TV*.

As estratégias transmídia de *Euphoria* realizadas pela HBO e HBO Brasil foram desenvolvidas no Twitter, no Facebook, no TikTok, no Instagram, no YouTube, no site do programa no domínio estadunidense e brasileiro e no Brasil, especificamente, foi produzido um *podcast* semanal disponibilizado no Spotify.

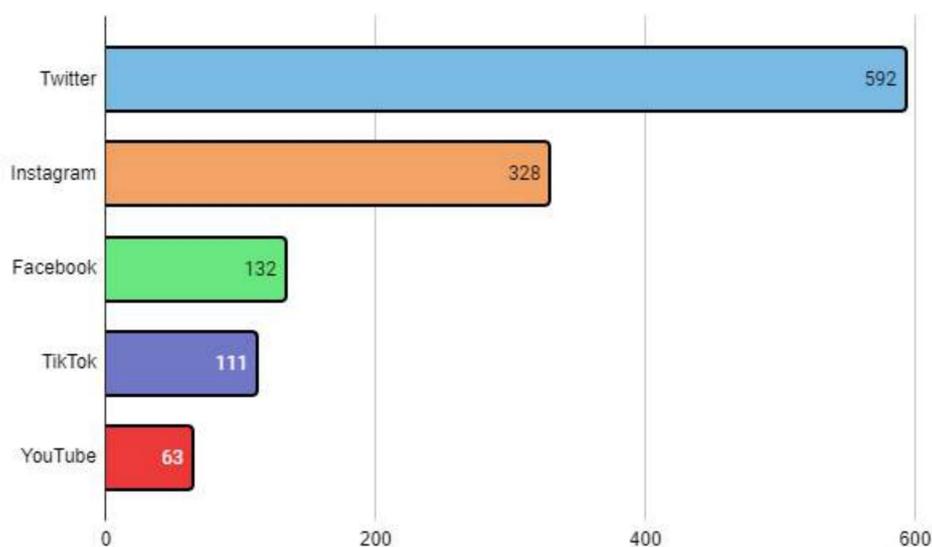
Diagrama 21 - Redes sociais e plataformas usadas nas ações transmídia da segunda temporada de *Euphoria*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Ao longo da segunda temporada foram compartilhadas 1.226 publicações nas redes sociais, sendo 592 no Twitter, 328 no Instagram, 132 no Facebook, 111 no TikTok e 63 no YouTube

Gráfico 9 - Número de posts realizados pelas contas gerais e específicas gerenciadas pela HBO e HBO Brasil em cada uma das redes sociais



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

As estratégias realizadas no Twitter pelas contas gerais (@HBO_Brasil, @HBOMaxBR, @HBO, @HBOMax) e a específica (@euphoriaHBO) gerenciadas pela HBO e a HBO Brasil reforçavam a arquitetura informacional da rede social.

Tabela 7 - Contas monitoradas no Twitter

Twitter			
Perfil	Url	Métricas	Publicações
HBO Brasil	https://twitter.com/HBO_Brasil	8.402 seguindo / 510 mil seguidores	592
HBO Max Brasil	https://twitter.com/HBOMaxBR	602 seguindo / 436,1 mil seguidores	
HBO	https://twitter.com/HBO	808 seguindo / 3 mi seguidores	
HBO Max	https://twitter.com/HBOMax	772 seguindo / 798,2 mil seguidores	
<i>Euphoria</i>	https://twitter.com/euphoriaHBO	99 seguindo / 1,2 mi seguidores	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

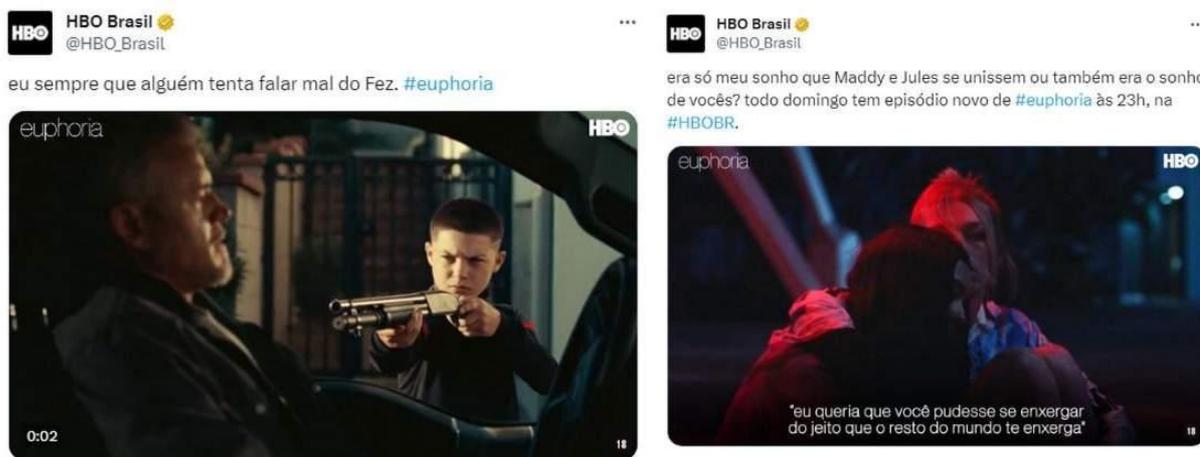
O número elevado de postagens está relacionado a temporalidade *always on* do *microblogging*. Deste modo a emissora tinha a possibilidade de fazer várias publicações ao longo do dia/semana sem sobrecarregar a *timeline* como aconteceria, por exemplo, no Instagram, e de explorar o caráter imediato da rede social para estimular o *appointment television*. A gramatização da ação

e o fortalecimento das conexões simétricas e assimétricas também podem ser observadas nas estratégias do canal no Twitter. Os *tweets* com informações importantes tais como vídeos promocionais, detalhes sobre a liberação do acesso gratuito à emissora e a renovação da série para uma nova temporada eram divulgadas, em sua maioria, por um único perfil e as outras páginas apenas retweetavam a publicação. Assim além de centralizar as métricas (RT, menções e curtidas) em uma só postagem, o *tweet* original daquele perfil penetrava em distintas redes de seguidores. Em outras palavras, o telespectador interagente podia, por exemplo, seguir só a página específica de *Euphoria*, mas por conta do RT outros perfis gerenciados pela HBO e/ou HBO Brasil passariam a integrar sua *timeline*, mesmo que momentaneamente. As páginas também trocavam menções a partir dos *tweets* compartilhados, contribuindo para a propagação das publicações.

Como iremos detalhar adiante, apesar da limitação textual de 280 caracteres ser desdobrada de modo mais direcionado nos *tweets* postados durante a exibição dos episódios, os conteúdos das páginas monitoradas foram pautados pela objetividade inerente ao Twitter, explorando frases curtas e de fácil compreensão e, em sua maioria, acompanhadas por recursos multimodais (imagens, vídeos e GIFs). Nesse contexto, as publicações não dispersavam a atenção do público na segunda tela e eram compatíveis com o fluxo interrompido da *timeline*. Introduzidas ainda nas ações promocionais as indexações da segunda temporada de *Euphoria* reproduziam na íntegra o título da atração, em alguns casos como, por exemplo, nos *tweets* da @HBOMax e @HBOMaxBR as *hashtags* também eram compostas pelo nome da plataforma e/ou do canal. As indexações específicas, voltadas para pontos característicos do universo ficcional, não foram adotadas pela HBO.

Assim como os perfis de outras emissoras e empresas de *streaming* no âmbito nacional tais como Globoplay, Netflix Brasil, Amazon Prime Brasil, as contas gerenciadas pela HBO Brasil usaram uma linguagem em primeira pessoa. Deste modo, a *persona* criada pelas páginas assumia o papel de um telespectador ávido de *Euphoria*, que se mostrava empolgado com os acontecimentos da atração. Entretanto, no contexto estadunidense abarcando as contas @HBO, @HBOMax e @euphoriaHBO o tom usado era mais impessoal, não incorporando uma *persona*.

Figura 150 - Os perfis gerenciados pela HBO Brasil apresentam uma linguagem em primeira pessoa



Fonte: Twitter (2022)

As ações transmídia realizadas na *social TV* serão analisadas a partir das quatro características centrais do fenômeno e da taxonomia das categorias de estratégias de engajamento desenvolvidas pelos canais estadunidenses, ambas apresentadas no segundo capítulo. Relacionada ao estímulo ao *appointment television* e à introdução de informações voltadas para os conteúdos da segunda tela, a primeira característica integrou todos os perfis gerenciados pela HBO e HBO Brasil. Os *tweets* eram publicados no começo da exibição na TV e avisavam aos telespectadores interagentes sobre o início da transmissão e que o episódio estava simultaneamente disponível na plataforma *on demand* do canal. Entretanto, por se tratarem de páginas com públicos-alvo e contextos mercadológicos³⁷⁵ distintos as publicações eram norteadas por algumas especificidades, ao contrário das páginas @euphoriaHBO, @HBOMax e @HBOMaxBR, os perfis @HBO_Brasil e @HBO faziam uma referência mais direta à experiência televisiva, ressaltando palavras tais como “está no ar” e “assista comigo”. Deste modo, mesmo que pontualmente, era possível observar um adaptação dos *tweets* de acordo com a forma de consumo da atração, ao invés de uma simples replicação dos conteúdos. As publicações do *appointment television* também apresentavam, de modo geral, as indexações que seriam usadas no *backchannel*, além de GIFs e imagens promocionais do episódio que estava no ar.

A segunda característica, que abrange as postagens compostas pela linguagem textual e tem como objetivo destacar aspectos da trama, foi adotada apenas em conteúdos pontuais durante a exibição de *Euphoria*. Os *tweets* eram usados a partir de duas recorrências: 1) no

³⁷⁵ Abrangendo o canal, o serviço *on demand* e a série televisiva.

compartilhamento de contextos virais e 2) nas menções ao próprio perfil e/ou a outras páginas gerenciadas pela HBO. Nas ações de *social TV* de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* e *Out of Touch*, por exemplo, o @HBOMaxBR e o @HBO_Brasil publicaram trechos de memes que eram populares na época, correlacionando o sentido das frases com o arco narrativo que estava no ar. A característica também integrou as menções que emissora fazia aos seus próprios perfis para sinalizar e reforçar a disponibilização de conteúdos.

Figura 151 - Alguns *tweets* das contas gerenciadas pela HBO e HBO Brasil se limitaram apenas a linguagem textual



Fonte: Twitter (2022)

Pautada por múltiplos formatos, a terceira característica tem a função de destacar pontos importantes do universo ficcional, servindo tanto de suporte para a complexidade da história quanto para ressaltar elementos narrativos do episódio que está sendo exibido. Nos *tweets* monitorados durante a segunda temporada observou-se uma pluralidade de recursos multimodais e o desenvolvimento de conteúdos voltados para a arquitetura informacional do Twitter. Publicado pela @HBOMaxBR durante a exibição de *Stand Still Like the Hummingbird* a postagem explorava, a partir de um vídeo, momentos marcantes do relacionamento de Maddy e Nate, o *tweet* foi compartilhado pela conta logo após a cena em que Maddy descobre a traição de Cassie. Além de apresentar trechos que não compunham o episódio, o conteúdo enfatizava a relação tóxica do casal. Deste modo, a partir da interface de um álbum de memórias, o *tweet* não replicava o arco narrativo, mas o aprofundava, lembrando ao telestecador interagente as

nuances do *plot*.

Figura 152 - A traição de Cassie e Nate é desdobrada na *social TV* a partir de outros pontos da trama



Fonte: Twitter (2022)

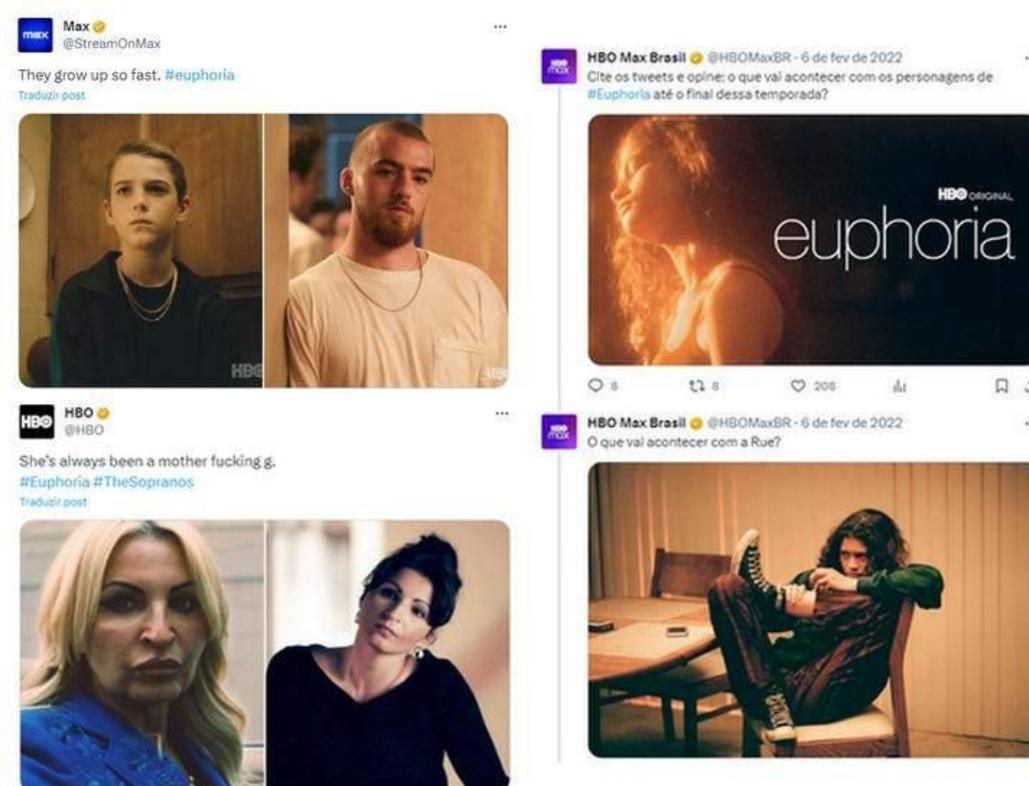
O recurso, abrangendo a publicação de um vídeo dentro da identidade visual da temporada e norteado por questionamentos ao público, também integrou outros *tweets* na *social TV*. Os conteúdos retomavam a cena que tinha ido ao ar e sinalizavam os pontos importantes do arco narrativo em questão.

As imagens promocionais e as capturas de tela foram adotadas pelos perfis da HBO e da série para reforçar as pontes visuais e narrativas da trama, além da intertextualidade. O *tweet* compartilhado de maneira síncrona à exibição do *flashback* de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*, por exemplo, antecipava a versão criança de Fezco, destacando as diferentes temporalidades da sequência. O recurso também foi usado para ampliar as camadas interpretativas da atração como, por exemplo, na cena em que a avó do traficante é apresentada ao público o perfil @HBO publicou um *tweet* correlacionando os dois papéis interpretados pela atriz Kathrine Narducci. A imagem em paralelo mostrava Narducci como a avó de Fezco e como Charmaine Bucco, de *The Sopranos*. Além de reforçar as produções do catálogo da emissora estadunidense, o *tweet* fomentava uma certa nostalgia nos telespectadores

interagentes, que responderam ao *post* da página com GIFs da atriz em *The Sopranos*, relembrando a trama de David Chase.

À medida em que a temporada foi ao ar, as imagens foram exploradas em *threads* que estimulavam a participação do público na elaboração de projeções sobre os desdobramentos da história. Na *thread* postada no episódio *Stand Still Like the Hummingbird*, por exemplo, cada um dos dez *tweets* era composto por uma foto promocional de um respectivo personagem do universo ficcional, seguido de uma pergunta que questionava quais seriam os próximos acontecimentos da história. Além de estimular a colaboração dos telespectadores interagentes no desenvolvimento de teorias sobre os momentos finais da temporada, a publicação ia ao encontro da arquitetura informacional do Twitter, a partir da limitação textual e da ligação entre os *tweets* da *thread*.

Figura 153 - As imagens reforçam os arcos narrativos e estimulam a participação do público



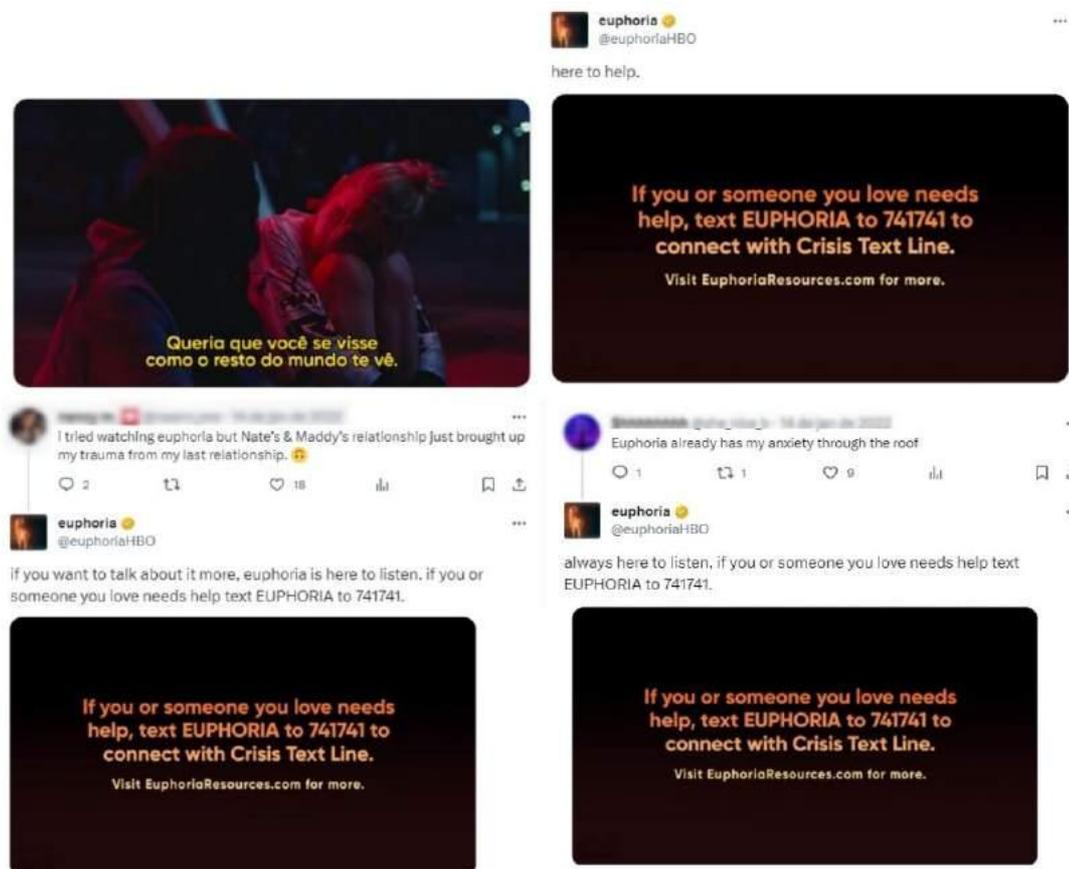
Fonte: Twitter (2022)

De maneira geral, os GIFs foram adotados para destacar os *quotes* e na ação de suporte psicológico da HBO. A curadoria feita pelas páginas gerenciadas pelo canal tinha como ponto central a relevância da frase para o desdobramento dos arcos narrativos da temporada como, por exemplo, o *tweet* composto pelo trecho do diálogo entre Maddy e Jules, em *Trying to Get*

to Heaven Before They Close the Door. No *GIF* o seguinte *quote* de Jules foi reproduzido: “Queria que você se visse como o resto do mundo te vê”. Além de estar relacionado com o desenvolvimento do *plot* da personagem ao longo dos episódios, principalmente no contexto do namoro tóxico com Nate, o *quote* é de fácil identificação. Desde modo, para compreender o conteúdo, o público não precisaria necessariamente estar familiarizado com o universo ficcional de *Euphoria*, propiciando o engajamento de diferentes interagentes no Twitter.

Os *GIFs* voltados para o suporte psicológico dão continuidade à ação criada ainda na primeira temporada da série. Durante a exibição das sequências que abordavam temas delicados como a depressão, o suicídio e o abuso sexual, a emissora publicava o recurso multimodal contendo as informações sobre a linha de suporte. O *GIF* também foi usado pelas contas da HBO para oferecer ajuda aos telespectadores interagentes que compartilhavam *tweets* que enfatizavam questões como, por exemplo, a dificuldade de assistir a trama por conta da carga dramática, a ansiedade e os possíveis gatilhos. A partir destas publicações, os perfis da emissora estadunidense respondiam ao público informando os canais de comunicação do suporte psicológico 24 horas, que se restringia ao território norte-americano.

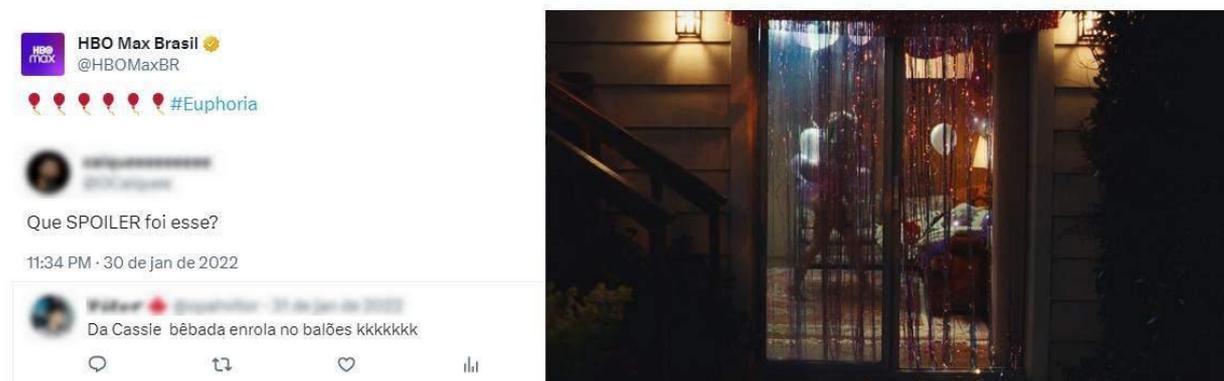
Figura 154 - A adoção dos *GIFs* foi norteadora pelos *quotes* e pela ação de suporte psicológico lançada pela HBO em 2019



Fonte: Twitter (2022)

Por fim, o caráter polissêmico dos *emojis*, que podem ter significados distintos de acordo com o contexto no qual estão inseridos, foi adotado pela HBO para ressaltar alguns trechos importantes das sequências. Neste sentido, para compreender o emoji usado pelas contas gerenciadas pela emissora o telespectador interigente tinha obrigatoriamente que estar assistindo à trama naquele momento, caso contrário a representação gráfica não teria sentido. Durante a exibição de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can*, por exemplo, o @HBO_Brasil publicou um *tweet* com seis emojis de balão seguidos da indexação #Euphoria, a publicação fazia alusão à cena em que Cassie fica bêbada e dança com os balões na sala de casa. Nas menções da postagem foi possível observar o viés polissêmico do recurso multimodal, em que um telespectador interigente, que provavelmente não acompanhou a sequência, não entende o *tweet*, contrapondo com a interação seguinte, em que um outro telespectador interigente explica a produção de sentido do emojis.

Figura 155 - A sequência de Cassie é representada pela HBO Brasil a partir de emojis, do lado direito a captura de tela da cena que o perfil da emissora faz alusão



Fonte: Twitter (2022)

A quarta e última característica recorrente na *social TV* se refere à indexação dos *tweets* no *backchannel*. O recurso tem a função de unificar a conversação sobre o programa na segunda tela e facilitar a identificação da publicação em meio ao fluxo ininterrupto da *timeline*. No caso de *Euphoria*, a HBO manteve a mesma indexação usada na primeira temporada, a *hashtag* geral #*Euphoria* integrou todos os conteúdos que anteciparam a estreia da segunda temporada e as ações transmídia. Apesar de não apresentar *hashtags* específicas, ou seja, direcionadas para algum ponto da trama, a indexação geral se desdobrou a partir de algumas variações. Neste contexto, as *hashtags* eram voltadas para a delimitação da marca HBO e da plataforma HBO Max, tais como #*EuphoriaHBO*, #*EuphoriaHBOBrasil* e #*EuphoriaHBOMax*.

Conforme discutimos no segundo capítulo, as ações de engajamento de *social TV* realizadas pelas emissoras estadunidenses no âmbito da ficção seriada se dividem em oito categorias centrais. São elas: a gamificação, a integração de comentários, as ações com elenco e equipe, a criação de perfil fictício, a ampliação de um arco narrativo, a integração do universo ficcional, a interação do público e as parceiras. Durante o monitoramento das estratégias transmídia da segunda temporada de *Euphoria* foram identificadas cinco ações voltadas para o *backchannel*.

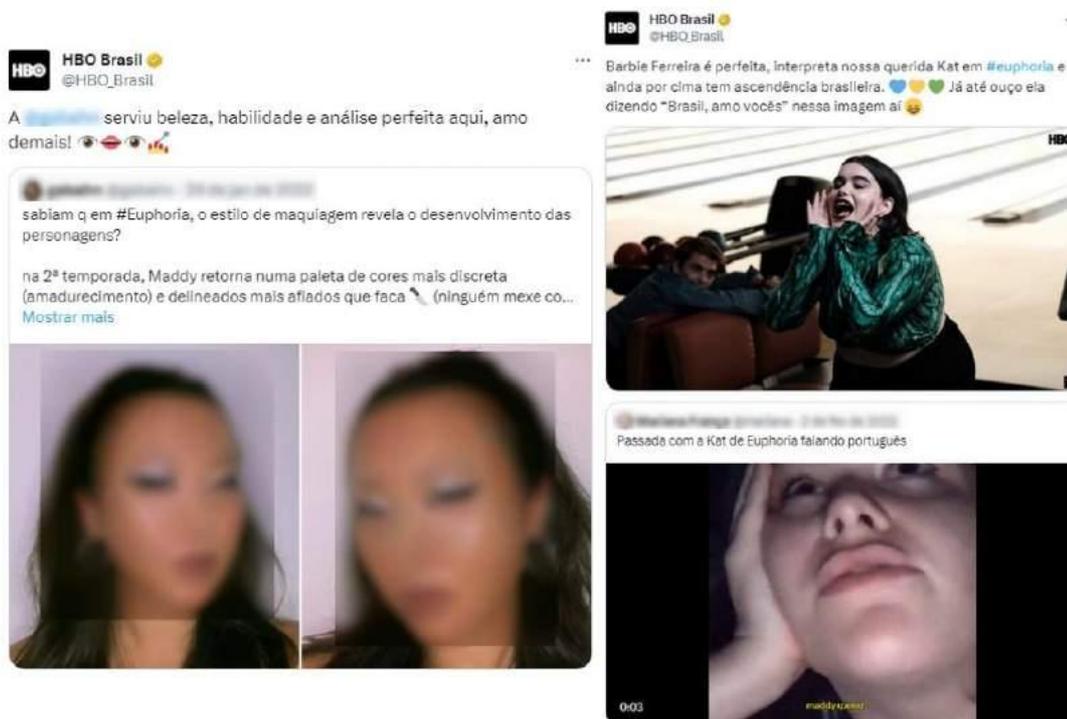
Diagrama 22 - Sistematização as ações de engajamento de *social TV* em operação nas ações transmídia da segunda temporada de *Euphoria*



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A categoria integração de comentários abarca a inserção dos conteúdos produzidos pelos telespectadores interagentes ao universo ficcional da série e/ou as plataformas gerenciadas pela emissora. Na segunda temporada de *Euphoria* a categoria foi observada a partir de duas recorrências, no compartilhamento de *tweets* que reforçavam pontos da trama (paratexto e metatexto) e na inclusão das impressões do público no material promocional da atração. Através da função RT com comentário, os perfis gerenciados pela HBO Brasil compartilhavam a produção de conteúdo dos telespectadores interagentes, dando continuidade à interação. A ação, além de fazer com que a publicação passasse a integrar outros fluxos ampliando o *backchannel*, ainda estimulava a conversação em torno da trama. No monitoramento foi identificada a integração de *tweets* que reproduziam os aspectos estéticos da série, tais como o figurino e a maquiagem, e publicações que repercutiam questões ligadas ao metatexto como, por exemplo, o fato de Barbie Ferreira ser filha de uma brasileira, de que Hunter Schafer iria participar de *The Hunger Games: The Ballad of Songbirds & Snakes* (2023), etc.

Figura 156 - A conta @HBO_Brasil compartilha o *tweet* em que uma telespectadora interigente reproduz a maquiagem usada por Maddy na série e repercute a publicação de um vídeo da atriz Barbie Ferreira falando português



Fonte: Twitter (2022)

A categoria integração de comentários também foi observada na divulgação de um vídeo promocional durante *The Theater and Its Double*. O post era composto por um trecho de *Stand Still Like the Hummingbird* e, à medida em que a cena protagonizada por Zendaya e Nika King se desdobrava, os *tweets* dos telespectadores interagentes eram inseridos na tela.

Figura 157 -- Os comentários do público sobre a cena de *Stand Still Like the Hummingbird* são integrados ao material promocional da série



Fonte: Twitter (2022)

Além de valorizar as impressões compartilhadas pelo público, o vídeo também fazia com que outros telespectadores interagentes se identificassem com a ação, indo além de uma curadoria de comentários feita pela crítica especializada e por influenciadores digitais.

As estratégias realizadas na *social TV* envolvendo a equipe e o elenco de uma série podem apresentar diversas variações, tais como a criação de perfis para os roteiristas, a participação do elenco através de seus perfis pessoais, a organização de bate papo, o envio de perguntas a partir de indexação para um Q&A e lives. Esta categoria está em operação no âmbito de *Euphoria* desde a primeira temporada da atração, tanto a equipe criativa quanto o elenco do programa desempenham um papel fundamental na divulgação de materiais exclusivos da trama e no estímulo ao *appointment television*.

Durante os episódios, perfis como o de Labrinth e Storm Reid compartilharam em suas contas no Twitter fotos dos bastidores das gravações da série, e muitas vezes as imagens divulgadas na rede social propiciavam a elaboração de teorias e projeções do público. Além de publicar vídeos do processo de preparação de algumas cenas da segunda temporada como, por exemplo, a briga entre Fezco e Nate, o ator Angus Cloud organizava *lives tweet* durante a exibição do programa. Os *tweets* publicados por Angus de maneira síncrona ao episódio que estava no ar repercutiam os acontecimentos da história e detalhavam os bastidores de *Euphoria*. As ações de Angus Cloud acabaram gerando uma série de teorias entre os telespectadores

interagentes no *backchannel*, segundo a hipótese do público a ausência do ator nos dois últimos episódios da segunda temporada poderia indicar que Fezco teria um final trágico na história.

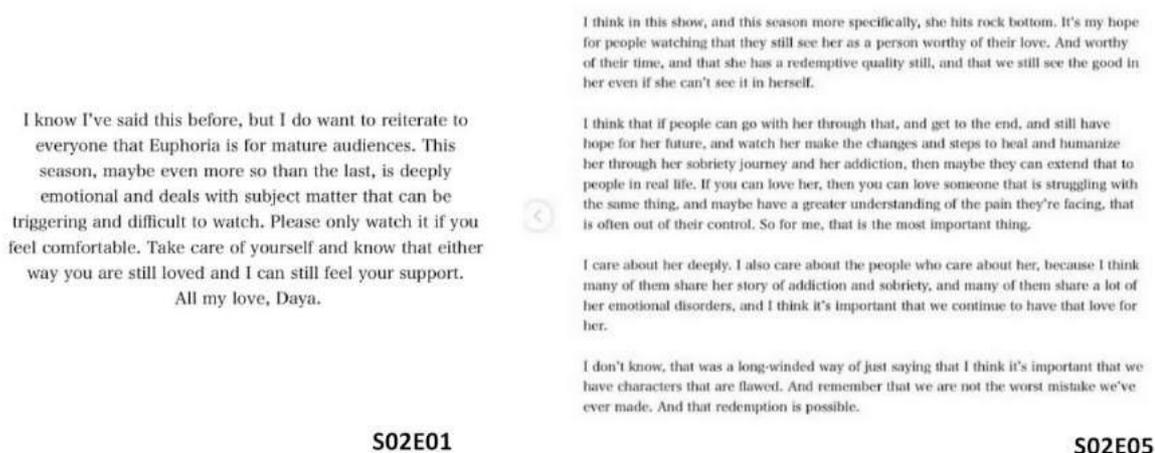
Figura 158 - O ator Angus Cloud, que interpreta o traficante Fezco, compartilhou vários conteúdos em seu perfil no Twitter, estimulando não só o *backchannel*, mas propiciando a elaboração de teorias em torno do arco narrativo do personagem



Fonte: Twitter (2022)

A atriz Zendaya usou suas contas nas redes sociais, em específico no Twitter, para alertar o público. Durante o primeiro episódio da segunda temporada, a intérprete de Rue ressaltou a densidade dos temas que seriam abordados na história e como a trajetória da personagem poderia gerar gatilhos no público. No quinto episódio, intitulado *Stand Still Like the Hummingbird*, a atriz voltou a alertar os telespectadores interagentes, porém desta vez pontuando a ambiguidade moral de Rue e a importância do público não interpretar a trama a partir de uma perspectiva dicotômica.

Figura 159 - Avisos publicados por Zendaya no Twitter, as postagens da atriz também eram incorporadas aos conteúdos da HBO



Fonte: Twitter (2022)

Os avisos de Zendaya foram incorporados às ações da HBO, retweetados pelas contas do elenco da série no Twitter e acabaram, em momentos específicos do arco narrativo de Rue, servindo de argumento para os telespectadores interagentes, em que o público defendia a complexidade da protagonista e a importância de não romantizar a dependência química.

Na categoria das ações de *social TV* abrangendo a ampliação de um arco narrativo, os *tweets* são direcionados para um aspecto específico do episódio que está no ar, estendendo o universo ficcional. Como discutimos anteriormente, apesar desta categoria estar em operação esporadicamente no âmbito da ficção seriada estadunidense, no contexto de *Euphoria* a HBO estendeu diversos pontos da trama. Na sequência em que Nate invade o quarto de Maddy, por exemplo, a conta @HBO_Brasil aprofundou a granulose da composição imagética. O *tweet* chamava a atenção para uma câmera que estava escondida no rádio-relógio localizado na cabeceira da cama da personagem. Além de engendrar novas camadas interpretativas à cena, o conteúdo funcionava como uma seta chamativa, indicando ao público o detalhe do *frame*. Durante o penúltimo episódio da temporada, o perfil @HBO_Brasil também compartilhou um *tweet* que ajudava os telespectadores interagentes a se guiarem na complexa trama de *Euphoria*. Publicado minutos antes da cena ir ao ar, o vídeo explicitava as versões dos personagens do paratexto que integrariam o elenco da peça de Lexie, preparando o público para os deslocamentos temporais e as diferentes perspectivas que seriam exploradas no restante da temporada.

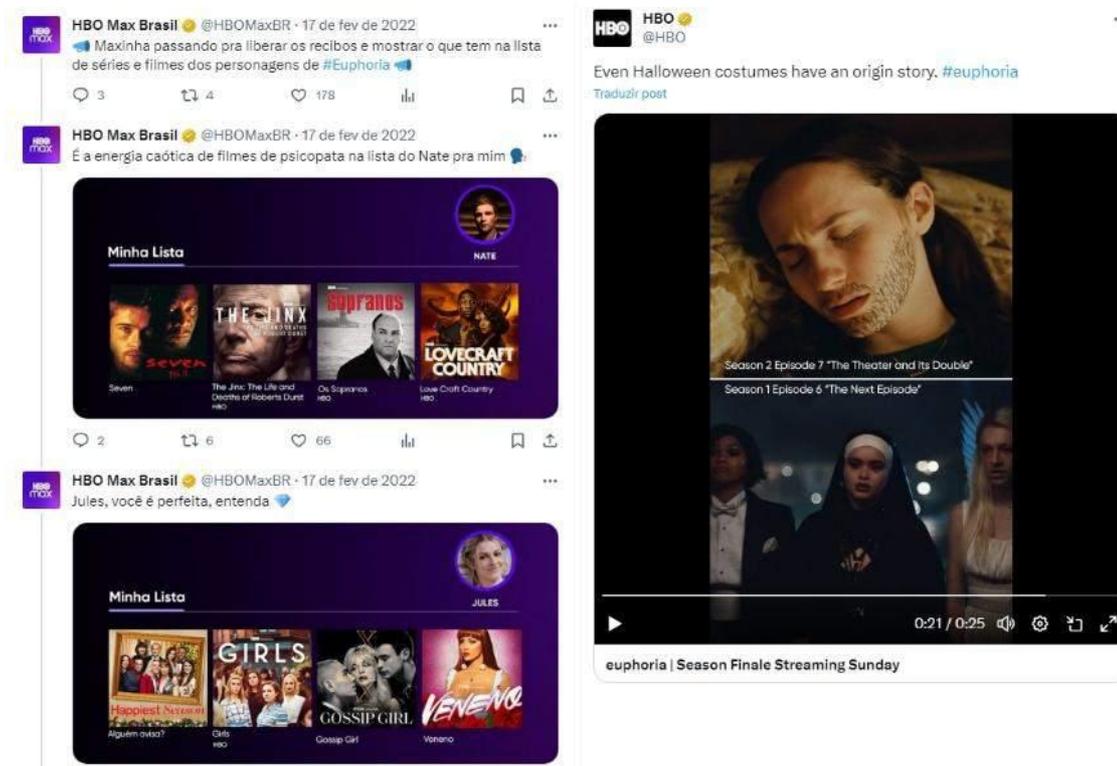
Figura 160 - Os *tweets* ajudam na compreensão da complexidade narrativa de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

As ações da HBO também aprofundavam o perfil dos personagens, estimulando o consumo em cadeia do catálogo da HBO Max. A *thread* compartilhada durante *The Theater and Its Double*, por exemplo, simulava de maneira fictícia quais os conteúdos do serviço *on demand* da emissora estariam na lista de cada um dos personagens da série. Por fim, a categoria foi observada nos *tweets* que retomavam os acontecimentos da trama, indicando as pontes visuais e narrativas. A cena em que Rue diz que Lexie está parecendo o pintor e apresentador estadunidense Bob Ross foi uma das sequências reforçadas no *backchannel*. O *tweet* composto por um vídeo inter-relacionava os *plots* de distintas temporadas, resgatando a fantasia que Lexie usou em *The Next Episode*.

Figura 161 - No *tweet* a esquerda a HBO Brasil Max aprofunda o perfil dos personagens da série a partir do catálogo da plataforma, no *tweet* a direita a conta estadunidense do canal inter-relaciona o arco narrativo envolvendo a referência intertextual de Bob Ross



Fonte: Twitter (2022)

A estratégia de *social TV* norteada pela interação do público abarca dois modos de participação: 1) a que se limita a uma resposta de um estímulo pré-determinado pela emissora e 2) a que envolve um processo interdependente e de negociação na resposta dos telespectadores interagentes. Nas ações da segunda temporada de *Euphoria* foram exploradas as duas formas de interação no *backchannel*. Neste contexto, as enquetes, compostas por três opções pré-determinadas pelas contas da HBO e HBO Brasil, eram usadas para complementar um *tweet*, em que o público destacava os melhores momentos do episódio que estava no ar e projetava os próximos acontecimentos de um arco narrativo em específico. Já a participação criativa dos telespectadores interagentes abarcou, de modo geral, a elaboração de teorias em torno do universo ficcional. A partir das respostas do público aos *tweets* da emissora que eram voltados para a criação de hipóteses sobre os desdobramentos da história, os perfis da HBO selecionavam alguns conteúdos para divulgar no *backchannel*, incorporando a produção dos telespectadores interagentes as publicações do canal.

Figura 162 - Nas ações da segunda temporada de *Euphoria* foram observadas as duas variações da categoria pautada pela interação do público



Fonte: Twitter (2022)

A quinta e última categoria observada nas ações realizadas pela HBO de maneira síncrona à exibição da segunda temporada de *Euphoria* abrange não só as parcerias com páginas no Twitter, mas também as contas de empresas e instituições que não estabeleceram uma colaboração formal com os perfis gerenciados pelos canais. Assim como em outras tramas da emissora estadunidense, os episódios de *Euphoria* foram repercutidos pela página Twitter TV, o segmento do *microblogging* voltado para programas televisivos. Durante a exibição da série o @TV compartilhava memes a partir das cenas que estavam no ar, por exemplo, no episódio *Ruminations: Big and Little Bullys* a conta contrapôs duas imagens de Zendaya para ironizar uma situação do cotidiano. Deste modo, para compreender e se identificar com o conteúdo, o público não precisaria, necessariamente, estar familiarizado com o universo ficcional da atração.

Por conta da popularidade de *Euphoria* no Twitter algumas marcas aproveitaram o *buzz* em torno da trama para engajar os seus produtos. Geralmente os *tweets* eram pautados em cenas específicas que, devido ao número elevado de publicações simultâneas, ficavam entre os assuntos mais comentados no *microblogging*. Este ponto pode ser observado no *tweet* da marca de *skincare* brasileira Sallve, a empresa usou como base a sequência em que Cassie acorda às 4 da manhã para se arrumar, para promover os produtos da empresa.

Figura 163 - *Tweets* publicados por empresas durante a exibição da segunda temporada de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

Além das postagens realizadas na *social TV*, as contas gerais e específica gerenciadas pela HBO disponibilizavam diversos conteúdos ao longo da semana, gerando expectativa no público em relação ao episódio que iria ao ar no domingo e prolongando a conversação em torno do programa, não se limitando ao *backchannel*. Durante a segunda temporada de *Euphoria* os perfis gerais publicavam entrevistas em que o elenco detalhava o processo criativo, os vídeos, com duração de no máximo 5 minutos, ajudavam os telespectadores interagentes a se familiarizarem e aprofundarem questões relacionadas ao metatexto da série. Compartilhado pelo @ HBO_Brasil, a entrevista com Dominic Fike, por exemplo, antecipava que o personagem teria uma ligação com o âmbito musical. Os vídeos também discutiam os aspectos psicológicos dos personagens, ressaltando pontos que muitas vezes passavam despercebidos pelo público. Este ponto pode ser observado na entrevista em que Sydney Sweeney descreve todo o processo de deturpação da imagem vivida por Cassie, completando algumas lacunas informacionais relacionadas às atitudes da jovem, se distanciando de uma interpretação dicotômica bem *versus* o mal.

Figura 164 - Além de serem norteados pela estética de segunda temporada, os vídeos ajudavam no processo de familiarização do público com a série e também aprofundavam os arcos narrativos



Fonte: Twitter (2022)

Os conteúdos publicados pelos perfis no Twitter engendravam novas camadas interpretativas ao universo ficcional de *Euphoria*, principalmente a partir dos *tweets* que correlacionavam temas factuais ao contexto da trama. Deste modo, assuntos como, por exemplo, o *Big Brother Brasil 22* (TV Globo, 2002 – atual) eram incorporados às ações da HBO Brasil. Nos *tweets* compartilhados pelo @HBOMaxBR e @HBO_Brasil as contas exploravam tanto expressões características do programa quanto aspectos relacionados à dinâmica do *reality show*.

Figura 165 - Os contextos ligados ao *Big Brother Brasil 22* foram incorporados os *tweets* da HBO Brasil

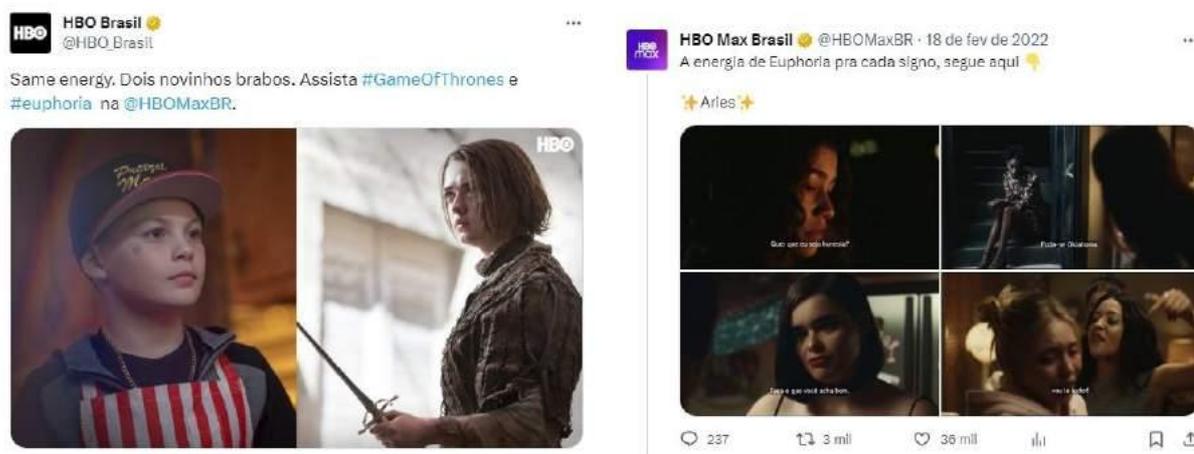


Fonte: Twitter (2022)

Outras referências que vão além do universo ficcional de *Euphoria* também foram observadas nas estratégias da HBO e HBO Brasil. As intertextualidades abrangiam as produções da emissora paga estadunidense e, assim como algumas ações da *social TV*, estimulavam o consumo em cadeia. Entre os títulos citados nos tweets da série estão *Game of Thrones*, *Rick and Morty* (HBO, 2013 - atual) e *Westworld*.

Com o objetivo de engajar os telespectadores não eram necessariamente familiarizados com o paratexto de *Euphoria*, os perfis gerenciados pelo canal produziram conteúdos pautados por assuntos do cotidiano, gerando uma fácil identificação no público. Compartilhado pelo @HBOMaxBR a *thread* descrevia, a partir de diálogos dos personagens, as características de signos astrológicos. Por exemplo, no *tweet* de gêmeos as cenas reforçavam a constante mudança de humor dos geminianos.

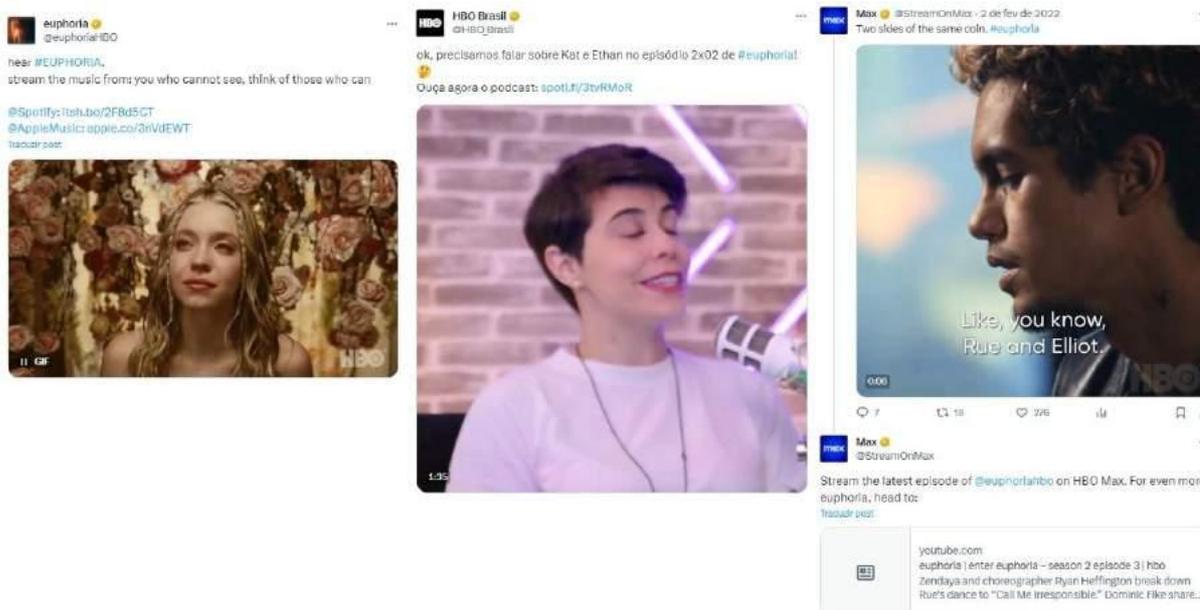
Figura 166 - Do lado esquerdo o *tweet* correlaciona os universos ficcionais de *Euphoria* e *Game of Thrones* e do lado esquerdo o perfil da HBO Brasil compartilha com *thread* sobre astrologia



Fonte: Twitter (2022)

Ao longo da temporada foram disponibilizadas no Twitter *playlists* com da trilha sonora da atração, a lista de músicas hospedada no Spotify e na Apple Music era periodicamente atualizada de acordo com o lançamento dos *singles* que integraram a temporada, tais como os das cantoras Lana Del Rey e Tove Lo, e da inserção de músicas originais na trama, como no episódio *You Who Cannot See, Think of Those Who Can*. Deste modo, apesar de só um trecho das canções ser executado na série, ao acessar a rede social após a exibição do episódio o telespectador interagente poderia escutar o conteúdo na íntegra, além de conhecer outras músicas que compuseram a trilha do programa naquele dia. Por fim, o conteúdo criado para outras plataformas como o *podcast Euphoria: O Podcast*, exclusivo da HBO Brasil, e a websérie *Enter Euphoria*, que serão detalhados adiante, foi adaptado para o Twitter. Os *tweets* eram compostos por pequenos trechos em vídeo das produções e um *hiperlink* que redirecionava o público para o Spotify e/ou o YouTube, respectivamente.

Figura 167 - A *playlist* de *Euphoria* era constantemente atualizada, os perfis gerenciados pela emissora também redirecionavam os telespectadores interagentes para os conteúdos *Euphoria: O Podcast* e *Enter Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

Em suma, as ações transmídia realizadas no Twitter não se limitaram ao *backchannel* e aos telespectadores interagentes que apresentavam alguma familiaridade com a trama. Durante a segunda temporada de *Euphoria* os 592 *tweets* publicados pelas contas @HBO_Brasil, @HBOMaxBR, @HBO, @HBOMax e @euphoriaHBO abrangeram diferentes formatos e linguagens, indo ao encontro da arquitetura informacional do *microblogging* a partir da indexação, da limitação textual, dos recursos multimodais e das conexões assimétricas. Além dos *tweets* voltados para a ampliação e o aprofundamento dos arcos narrativos, as páginas também exploraram assuntos factuais e cotidianos, fazendo com que a série estivesse inserida em distintos níveis de engajamento. Outro ponto importante é o modo como a interação entre os perfis e o público se configurou no Twitter, indo além de respostas pré-formatadas e participações reativas. Deste modo, ao seguir as contas gerenciadas pela HBO os telespectadores interagentes tiveram acesso a novas camadas interpretativas da história. No contexto da *social TV* os *tweets* não dispersavam a atenção do público em relação à primeira tela (TV), mas complementavam a narrativa que estava no ar.

Nas contas do Instagram @hbobr, @hbomaxbr, @hbo, @HBOMax e @euphoria foram publicados durante a segunda temporada de *Euphoria* 328 posts. De modo geral, os conteúdos

eram voltados para a conversação após a exibição dos episódios, estendendo o engajamento do público até o próximo domingo.

Tabela 8 - Contas monitoradas no Instagram

Instagram			
Perfil	Url	Métricas	Publicações
HBO Brasil	https://www.instagram.com/hboobr/	578 mil seguidores / 381 seguindo	328
HBO Max Brasil	https://www.instagram.com/hbomaxbr/	569 mil seguidores / 511 seguindo	
HBO	https://www.instagram.com/hbo/	4,7 milhões seguidores / 654 seguindo	
HBO Max	https://www.instagram.com/HBOMax/	2,2 milhões seguidores / 343 seguindo	
Euphoria	https://www.instagram.com/euphoria/	7,5 milhões seguidores / 62 seguindo	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Antes de analisarmos as ações realizadas no *feed* dos perfis monitorados é importante ressaltarmos as estratégias usadas pelo canal nos *Stories*. Os conteúdos exploravam funções nativas da ferramenta do Instagram como, por exemplo, as enquetes. Além de ser adotado pelas páginas para que os telespectadores interagentes pudessem avaliar, a partir de respostas pré-determinadas, os acontecimentos da história, o recurso também integrou as ações complementares do *Euphoria: O Podcast*. Após a disponibilização do episódio da semana, o @hboobr lançava uma enquete com base nos pontos que tinham sido comentados pelas apresentadoras Jessica Ballut, Thaíssa Ballut e Talli Rampinelli. No episódio seguinte, o resultado das enquetes era repercutido, pontualmente, pelas âncoras. O recurso também foi observado nos quizzes, em que o público tinha que responder questões ligadas ao processo de preparação do elenco da série e curiosidade sobre a atração.

Figura 168 - A função enquete da ferramenta *Stories* foi usada nas ações dos perfis da HBO



Fonte: Instagram (2022)

Outras funções nativas dos *Stories* foram observadas no monitoramento das estratégias transmídia da segunda temporada de *Euphoria*. Ao longo dos episódios a HBO desenvolveu um filtro temático da série, criou *trends* para que os telespectadores interagentes pudessem compartilhar seus momentos favoritos da atração, divulgou lembretes com a contagem regressiva do lançamento de um novo episódio a cada domingo e disponibilizou *hiperlinks* que redirecionavam o público para os episódios na íntegra do *podcast Euphoria: O Podcast* e da websérie *Enter Euphoria*.

Assim como no Twitter, o caráter instantâneo da arquitetura informacional dos *Stories* foi explorado na abordagem de assuntos factuais. No dia nacional da Visibilidade Trans³⁷⁶, por exemplo, foi publicada uma sequência de imagens que aprofundavam o perfil de Jules e a importância da personagem na discussão e representação de grupos minoritários no audiovisual.

³⁷⁶ 29 de janeiro.

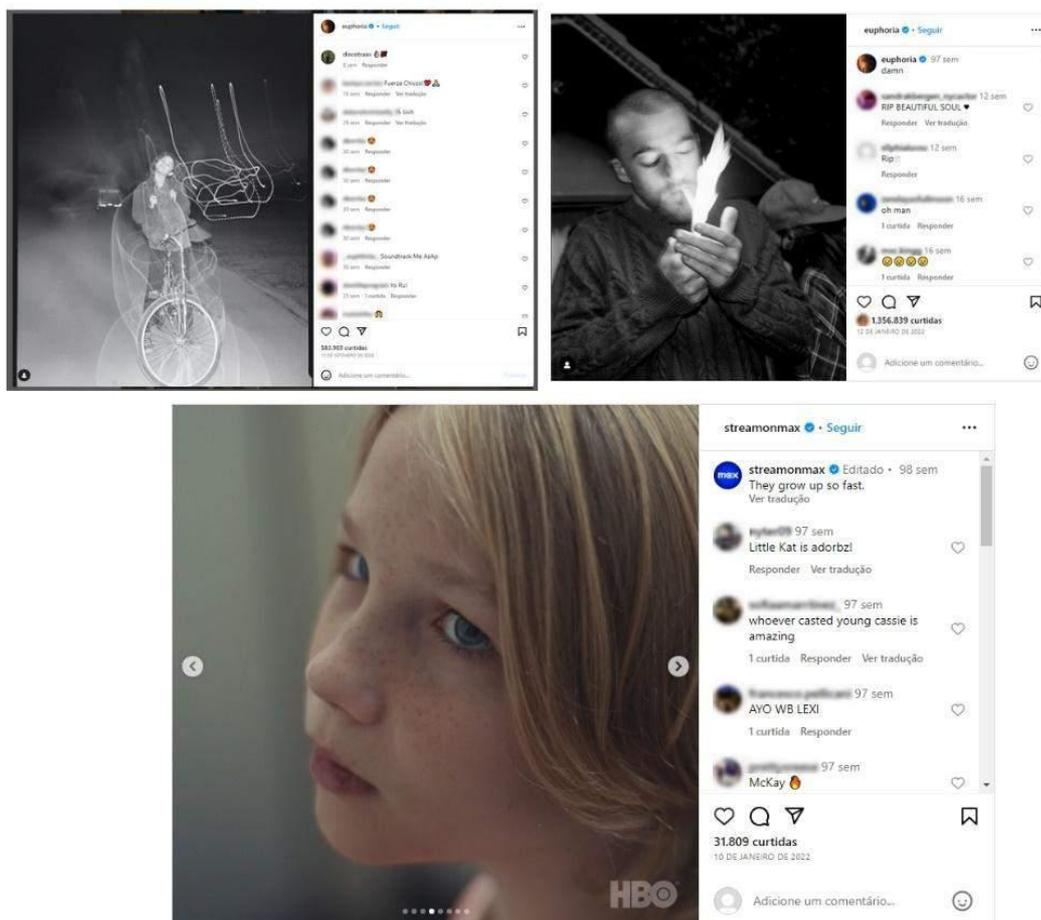
Figura 169 - Os *Stories* eram direcionados para o Dia Nacional da Visibilidade Trans e exploravam o arco narrativo de Jules



Fonte: Instagram (2022)

Apesar de apresentar alguns conteúdos (entrevistas, *playlists*, trechos de cenas, etc.) replicados de outras redes sociais gerenciadas pela HBO, tais como o Twitter e o TikTok, as publicações no *feed* dos perfis no Instagram monitorados durante a exibição da segunda temporada foram norteados pelo viés imagético da plataforma. Deste modo, os *posts* exploravam os bastidores das gravações a partir de perspectiva artística, com o uso de efeitos como o preto e branco, a contraluz, a *light paintings*, entre outros, mostrando ao público um olhar diferente das fotos divulgadas para a imprensa e nas outras plataformas do canal. O recurso do álbum, que reúne várias imagens em uma mesma publicação, foi adotado para reforçar alguns pontos da narrativa como, por exemplo, os *flashbacks*. Compartilhado pelo @HBOMax, o álbum apresentava fotos das versões jovens de todos os personagens que tiveram a sua infância aprofundada na série, ao agrupar as imagens o perfil sequenciava informações que foram ao ar de maneira esporádica, facilitando a compreensão dos telespectadores interagentes.

Figura 170 - As imagens publicadas nas contas gerenciadas pela HBO no Instagram exploram um viés mais artístico, a ferramenta do álbum foi usada para reunir conteúdos que com contexto da trama foram apresentados ao público de maneira não linear



Fonte: Instagram (2022)

Indo ao encontro da arquitetura informacional do Instagram, os perfis da HBO e HBO Brasil também publicaram diversos vídeos sobre a segunda temporada de *Euphoria*. Os conteúdos, em sua maioria, eram compostos por uma *interface* que dividia a tela em dois quadros, em que um mostrava a cena e o outro como ela foi gravada. Entretanto, não só a linguagem imagética, própria da rede social, foi explorada pelas contas da emissora. Aos analisarmos as legendas era possível observar o modo como o texto usava emojis, frases que faziam referência à forma com que o Instagram permite o uso de *hiperlinks* (link da bio) e, principalmente, a menção a outros perfis. Nas publicações que divulgavam os episódios do *Euphoria: O Podcast*, por exemplo, a legenda era composta por menções às contas das apresentadoras, contribuindo para a extensão da experiência do público que, ao ser redirecionado para aqueles perfis, caso clicasse nos respectivos *usernames*, teria acesso a outros

conteúdos sobre o *podcast*, produzidos nas páginas pessoais de Jessica Ballut, Thaíssa Ballut e Talli Rampinelli.

As ações transmídia desenvolvidas para o Instagram são pautadas pelo viés imagético da rede social, deste modo além de reforçarem pontos do universo ficcional os conteúdos propiciavam aos telespectadores interagentes novas perspectivas sobre a série, principalmente a partir de imagens e vídeos dos bastidores.

Durante o período de monitoramento das contas gerenciadas pela HBO no Facebook foram publicados 132 *posts*. Ao contrário do Twitter e do Instagram, a série não possui um perfil específico, deste modo as publicações abarcaram as páginas @HBOBR, @HBOMaxBr e @HBO.

Tabela 9 - Contas monitoradas no Facebook

Facebook			
Perfil	Url	Métricas	Publicações
HBO Brasil	https://www.facebook.com/HBOBR	2.363.740 curtidas	132
HBO Max Brasil	https://www.facebook.com/HBOMaxBr	4.652.497 curtidas	
HBO	https://www.facebook.com/HBO/	12.665.515 curtidas	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Apesar de ser a terceira rede social, das cinco que integram a amostra, com o maior número de postagens, ficando atrás apenas do Twitter e do Instagram, os conteúdos produzidos para o Facebook não apresentaram recursos ligados à arquitetura informacional e ao desenvolvimento de estratégias transmídia direcionadas para a plataforma. Neste sentido, as publicações compartilhadas pelas páginas replicavam vídeos e imagens que já tinham sido divulgadas no Twitter, Instagram e TikTok, reproduzindo também as respectivas legendas. Embora não seja o foco desta análise, é importante ressaltar que os *posts* geraram pouco engajamento dos telespectadores interagentes tanto na seção de comentários quanto nas métricas relacionadas aos botões de curtir e compartilhar.

No TikTok foram publicadas pelas páginas @hbobr, @hbomaxbr, @hbo e @hbomax 111 vídeos durante a exibição da segunda temporada de *Euphoria*. Assim como no Twitter, Instagram e Facebook, parte dos conteúdos dos perfis foram replicados de outras contas gerenciadas pelo canal.

Tabela 10 - Contas monitoradas no TikTok

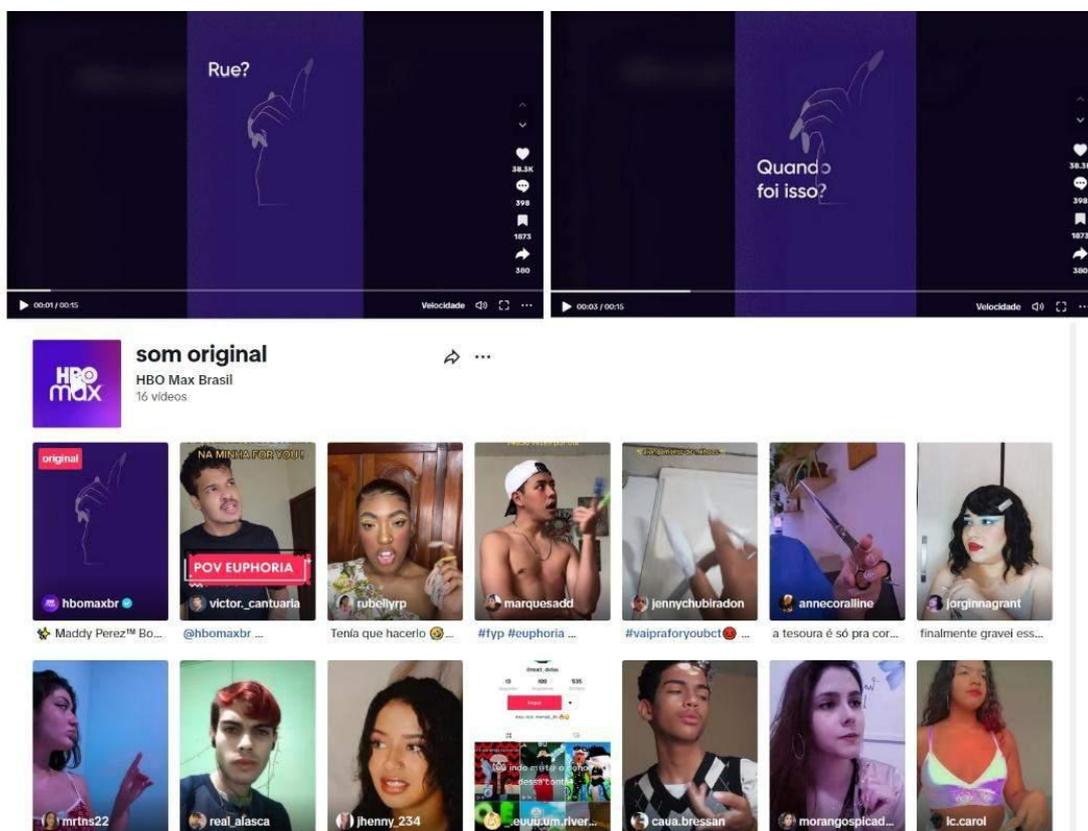
TikTok			
Perfil	Url	Métricas	Publicações
HBO Brasil	https://www.tiktok.com/@hbobr	76.6k seguidores / 1.3 mi curtidas	111
HBO Max Brasil	https://www.tiktok.com/@hbomaxbr	257.4k seguidores / 2.4 mi curtidas	
HBO	https://www.tiktok.com/@hbo	737.6k seguidores / 13.9 mi curtidas	
HBO Max	https://www.tiktok.com/@hbomax	257.4k seguidores / 2.4 mi curtidas	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Ao longo do monitoramento foi observada uma periodicidade diária de compartilhamento de vídeos, deste modo, os posts não se concentravam em momentos específicos como, por exemplo, durante a exibição da série, após a disponibilização do episódio da semana, etc. Os conteúdos desenvolvidos pela HBO exploravam temáticas com maior adesão entre o público adolescente, tais como os arcos narrativos relacionados aos casais da trama, as temáticas que discutiam questões voltadas para a auto-imagem e entrevistas com as atrizes. Nesse sentido, as ações transmídia que aprofundavam e ampliavam as camadas interpretativas do universo ficcional como, por exemplo, o detalhamento da composição imagética, a correlação entre *plots* exibidos em temporadas distintas, não foram identificadas no monitoramento.

Entretanto, é importante ressaltar que os vídeos apresentavam algumas características da arquitetura informacional do TikTok, explorando formatos e linguagens recorrentes na plataforma. Publicada pela @hbomaxbr a animação com cerca de 15 segundos reproduzia a cena viral em que Maddy pergunta a Rue desde quando Cassie e Nate estavam ficando juntos. A sequência era composta pela cor roxa, que integrava a identidade visual da série na primeira temporada, as emblemáticas mãos de Maddy e o áudio original do diálogo. A partir da publicação do conteúdo os telespectadores interagentes usaram o áudio da animação para criar diferentes versões da cena, em poucas horas o som original disponibilizado pela @hbomaxbr viralizou na rede social, ficando entre as principais *trends* da semana. Além de identificar a capacidade de viralizar da cena, disponibilizar o áudio para que ele pudesse ser usado pelo público na criação de novos conteúdos, a emissora também comentava nos vídeos dos telespectadores interagentes, estimulando a produção de outras publicações.

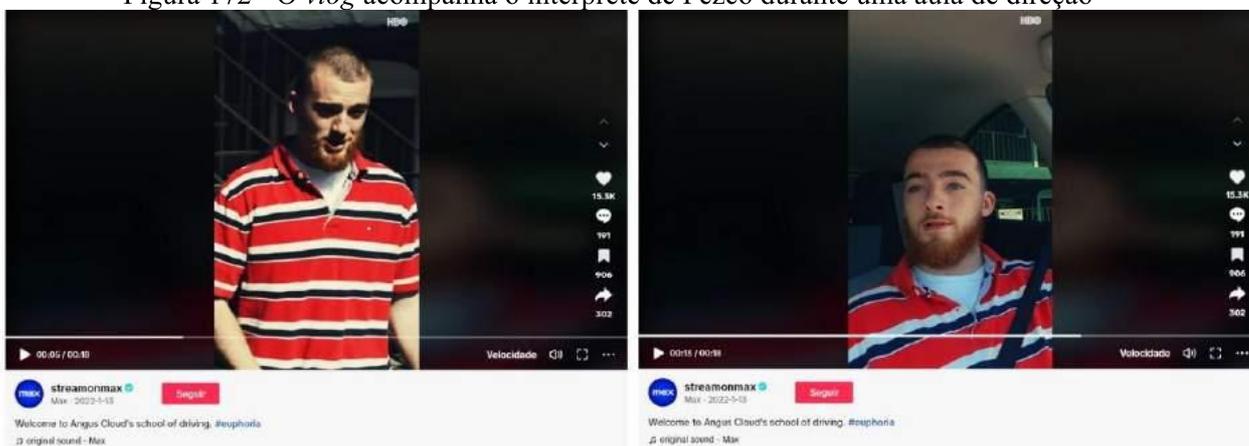
Figura 171 - A cena de Maddy, exibida no episódio Stand Still Like the Hummingbird, é reproduzida em uma animação publicada no perfil da HBO Max Brasil no TikTok. A partir do áudio do vídeo, os telespectadores interagentes criam novas versões da sequência



Fonte: TikTok (2022)

Os perfis da HBO e HBO Brasil também compartilharam vídeos que exploravam o formato de *vlog*. O conteúdo, recorrente no TikTok, mostrava os atores e atrizes do elenco de *Euphoria* em situações cotidianas. Publicado na semana de exibição de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*, o *vlog* de Angus Cloud, por exemplo, acompanhava o ator durante uma aula de direção.

Figura 172 - O *vlog* acompanha o intérprete de Fezco durante uma aula de direção



Fonte: TikTok (2022)

As estratégias transmídia voltadas para os perfis gerenciados pela HBO no TikTok não contribuem, de maneira efetiva, para a ampliação e aprofundamento do universo ficcional de *Euphoria*, porém os conteúdos apresentam um nítido diálogo com a linguagem e os formatos que são característicos da plataforma. Deste modo, as publicações acabam engajando os telespectadores interagentes em torno do metatexto e na produção de virais que integram as *trends*.

Assim como na primeira temporada, os canais no YouTube HBO Brasil, HBO Max Brasil, HBO, HBO Max e *Euphoria* reuniram os conteúdos mais extensos e detalhados sobre o programa. Durante o monitoramento foram publicados 63 vídeos, sendo 24 no formato *Shorts*, no recurso de vídeos curtos da plataforma eram compartilhados conteúdos de outras redes sociais tais como TikTok e Instagram.

Tabela 11 -- Canais monitorados no YouTube

YouTube			
Perfil	Url	Métricas	Publicações
HBO Brasil	https://www.youtube.com/c/HBOBrasil	1,02 mi inscritos	63
HBO Max Brasil	https://www.youtube.com/c/HBOMaxBr	146 mil inscritos	
HBO	https://www.youtube.com/user/HBO	2,48 mi inscritos	
HBO Max	https://www.youtube.com/c/hbomax	1,29 mi inscritos	
Euphoria	https://www.youtube.com/channel/UCTU5PYs3vQvY8b9kOMoQGUg	743 mil inscritos	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

De modo geral, cada um dos canais analisados era pautado por um tipo de conteúdo específico. Nesse contexto, as páginas da HBO Max Brasil e HBO compartilharam durante a segunda temporada da série apenas *Shorts* e vídeos promocionais dos episódios que iriam ao ar. As ações transmídia foram direcionadas para o canal da HBO Brasil e o específico da série, o *Euphoria*.

Figura 173 - Sistematização dos principais vídeos que foram publicados por cada um dos canais monitorados



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

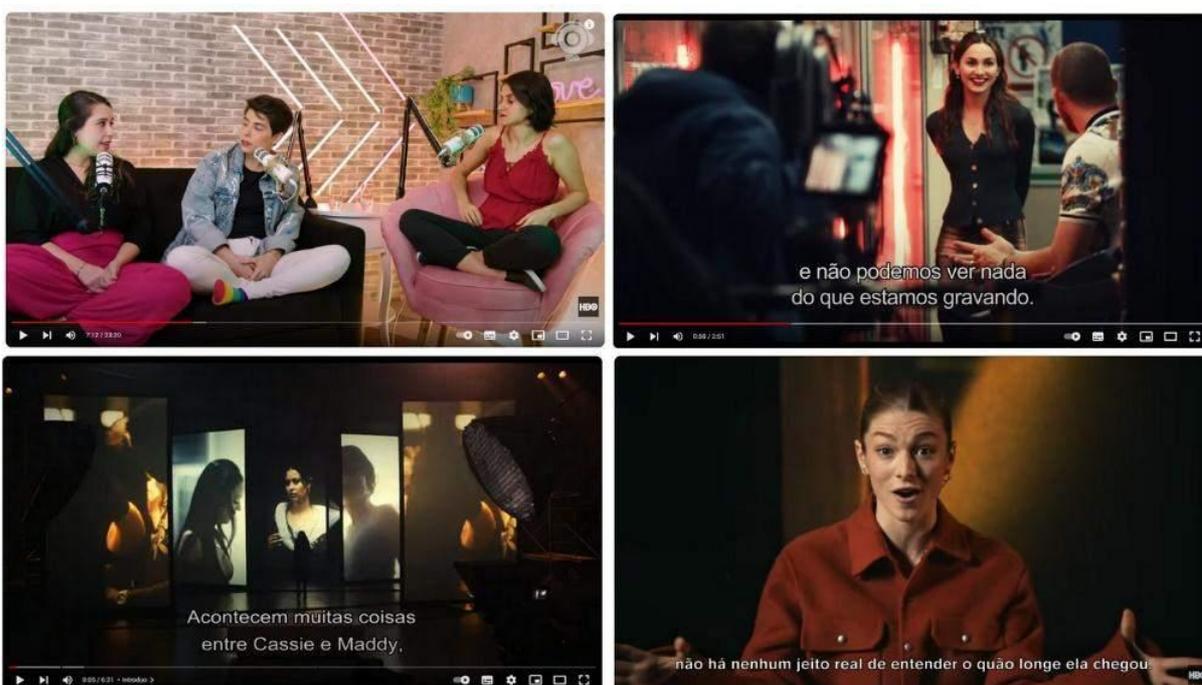
Os episódios do *Euphoria: O Podcast* eram disponibilizados na página da HBO Brasil. O vídeo, com cerca de 29 minutos de duração, mostrava as apresentadoras Jessica Ballut, Thaíssa Ballut e Talli Rampinelli repercutindo, no formato de uma roda de conversa, os acontecimentos do episódio de *Euphoria* que tinha ido ao ar no domingo. O conteúdo também intercalava a imagem das âncoras com trechos das cenas que estavam sendo discutidas no *podcast*, ressaltando os principais pontos. Semanalmente o canal também publicava o vídeo promocional do próximo episódio da série, a *interface* do *player* do YouTube e a qualidade (1080p) do trailer facilitava a análise minuciosa dos telespectadores interagentes *frame a frame*.

Apenas na reta final da série, a partir de *A Thousand Little Trees of Blood*, a HBO Brasil passou a traduzir os vídeos da websérie *Enter Euphoria*. Deste modo, o conteúdo que foi criado para ser disponibilizado semanalmente para o público, para que este pudesse estabelecer uma correlação entre o episódio que foi ao ar na HBO e o respectivo vídeo de *Enter Euphoria* daquela semana, foi postado de maneira condensada, atrapalhando a experiência de consumo.

Além do *Mergulhe em Euphoria*, tradução usada pela HBO Brasil para a websérie *Enter Euphoria*, foram traduzidos outros vídeos no canal da emissora no Brasil. São eles: “celebrando euphoria | entrevista com o elenco”, em que os atores e atrizes falavam sobre a importância da série e a repercussão do público, “Teste: você é um verdadeiro fã de *Euphoria*?”

#QuizzHBO”, que reunia cinco perguntas série o universo ficcional da atração, e “*Euphoria* | Entrevista com o elenco”, voltado para o processo de preparação da segunda temporada e as expectativas do elenco em relação aos episódios.

Figura 174 - Alguns vídeos disponibilizados pelo canal HBO Brasil durante a segunda temporada de *Euphoria*



Fonte: YouTube (2022)

Já no canal específico da série no YouTube, o *Euphoria*, foram publicados semanalmente os vídeos promocionais dos próximos episódios que seriam exibidos pela HBO e a websérie *Enter Euphoria*. Conforme detalhamos no capítulo três, a websérie se configura como uma das principais ações transmídia da trama. Os vídeos, com 7 minutos de duração em média, estão relacionados a cada um dos episódios que integram a segunda temporada.

Tabela 12 - Episódios de *Enter Euphoria* lançados ao longo da segunda temporada

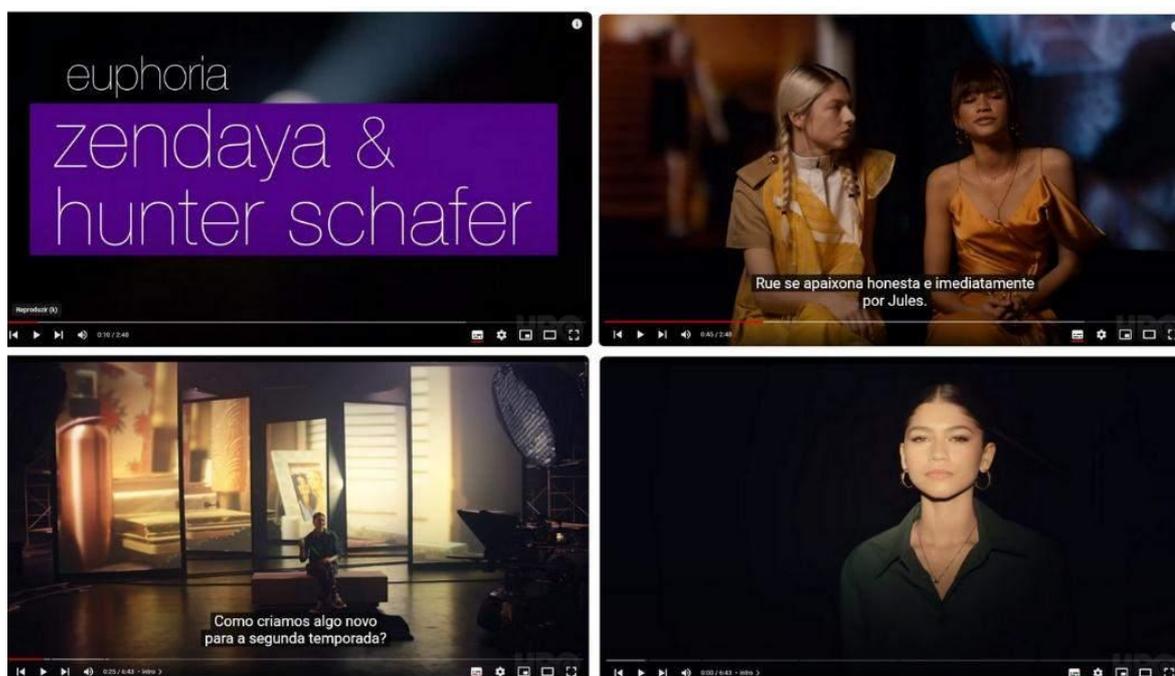
Episódio	Enter Euphoria
<i>Trying to Get to Heaven Before They Close the Door</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 1 hbo
<i>Out of Touch</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 2 hbo
<i>Ruminations: Big and Little Bullys</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 3 hbo

<i>You Who Cannot See, Think of Those Who Can</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 4 hbo
<i>Stand Still Like the Hummingbird</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 5 hbo
<i>A Thousand Little Trees of Blood</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 6 hbo
<i>The Theater and Its Double</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 episode 7 hbo
<i>All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name</i>	<i>euphoria</i> <i>enter euphoria</i> – season 2 finale hbo

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Apesar de a websérie ser intitulada *euphoria* | *unfiltered* na temporada anterior, em 2022 a ação manteve a mesma linguagem. Deste modo, a cenografia dos vídeos, formada por diversos telões, fazia alusão à identidade visual da respectiva temporada que estava no ar como, por exemplo, *euphoria* | *unfiltered* era pautado pelas cores azul, rosa, roxo e vermelho, já *Enter Euphoria* explorava o contraste e os tons quentes.

Figura 175 - Os episódios de *euphoria* | *unfiltered* e *Enter Euphoria* faz alusão a identidade visual das respectivas temporadas de *Euphoria*



Fonte: YouTube (2022)

Um ponto interessante, que reforça esse cuidado estético dos vídeos, era o modo como o *lettering* com os créditos dos nomes dos entrevistados era exibido, reforçando a transição entre as fotografias. Isto é, inicialmente o recurso era apresentado nas cores roxo e azul e depois, assim como na mudança da regra do universo ficcional, era formado por tons em dourado.

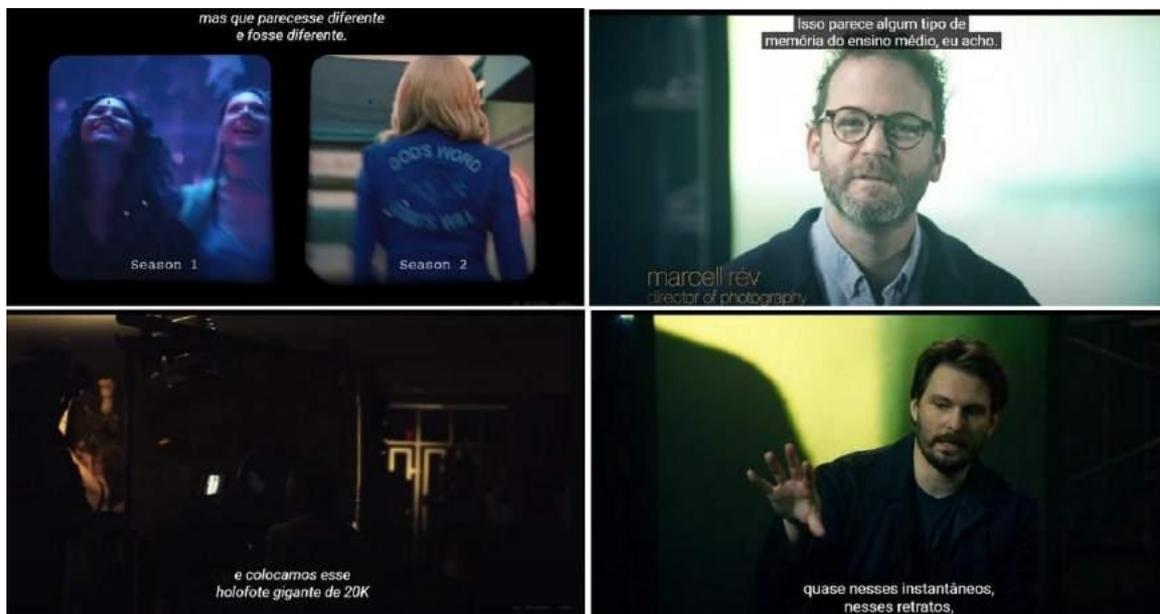
Figura 176 - A mudança no *lettering* vai ao encontro da alteração na regra do universo ficcional da série



Fonte: YouTube (2022)

O objetivo da estratégia transmídia também permaneceu o mesmo, os episódios eram compostos por depoimentos do elenco, do criador Sam Levinson e da equipe técnica discutindo os principais pontos do episódio que tinha sido exibido pela HBO naquela semana. Lançado logo após *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*, o *euphoria | enter euphoria – season 2 episode 1 | hbo*, por exemplo, aprofunda a trama a partir de quatro aspectos. O primeiro é focado nas mudanças entre as temporadas, abrangendo principalmente o contexto visual. Nos depoimentos, Sam Levinson e Marcell Rév explicam as escolhas criativas e as dificuldades técnicas envolvendo a nova fotografia da atração. Em um trecho, Levinson detalha qual é a intenção narrativa da sequência final do episódio, em que cada personagem é iluminado com uma espécie de *flash*, ampliando as camadas interpretativas do universo ficcional.

Figura 177 - A fotografia da nova temporada é detalhada em *euphoria | enter euphoria – season 2 episode 1 | hbo*



Fonte: YouTube (2022)

No segundo bloco, Sam Levinson e Angus Cloud comentam a cena de abertura da temporada e a importância de o público compreender as nuances em torno das situações em que os personagens são expostos, em que muitas vezes por conta das circunstâncias pessoas boas são levadas a tomarem atitudes extremas. Os depoimentos estimulam os telespectadores interagentes a se distanciarem de interpretações superficiais norteadas pela contraposição entre mocinhos e vilões. Na sequência do episódio *euphoria | enter euphoria – season 2 episode 1 | hbo* Hunter Schafer, Zendaya e Sam Levinson correlacionam o piloto de *Euphoria* com *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door*. Apesar de ambos serem ambientados em uma festa, reunindo os principais personagens da história, Levinson explica que o objetivo era ressaltar a tensão, a expectativa e o desejo em torno das relações e que, por ser tratar de uma celebração do ano novo, as emoções ficavam ainda mais afloradas. Por fim, o quatro e último bloco é pautado pelo arco narrativo de Rue e Jules, nas entrevistas Hunter Schafer, Zendaya e Sam Levinson rompem com uma possível interpretação romântica do reencontro do casal, reforçando a co-dependência das jovens e o fato da protagonista está sob o efeito de drogas quando se declara para a namorada.

Figura 178 - Zendaya e Sam Levinson explicam a relação de co-dependência de Rue e Jules



Fonte: YouTube (2022)

Deste modo, a ação transmídia funciona como um guia narrativo para o público, aprofundando pontos importantes do episódio e, principalmente, engendrando novas produções de sentido a trama. Ao assistir aos oito episódios disponibilizados pelo canal da série no YouTube os telespectadores interagentes têm acesso a informações que muitas vezes passam despercebidas durante a exibição, propiciando assim a construção de um repertório midiático voltado para o universo ficcional do programa.

Além da websérie, a página da atração³⁷⁷ publicou um vídeo correlacionando o figurino da série com os personagens, principalmente a partir das mudanças no arco narrativo de Jules, e outro sobre os bastidores da segunda temporada e os aspectos técnicos por trás das gravações de algumas sequências como, por exemplo, da peça de Lexie.

Durante o monitoramento dos sites de *Euphoria*, ambos hospedados no domínio da HBO e HBO Brasil, foram observadas apenas atualizações pontuais. As publicações abrangiam os oito episódios da websérie *Entrar Euphoria* e os oito do *podcast Euphoria: O podcast*, além de informações tais como sinopses, ficha técnica, bio dos personagens, etc.

Tabela 13 - Sistematização dos conteúdos publicados nos sites oficiais de *Euphoria* nos Estados Unidos e no Brasil

Site		
Página	Url	Publicações
HBO Brasil	https://www.hbobrasil.com/br/series/detail/euphoria/14795/TTL755105	16
HBO	https://www.hbo.com/euphoria	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

³⁷⁷ Após o período de monitoramento foram publicados dos vídeos detalhando a trilha sonora original da série.

Nesse contexto, os sites centralizam as principais ações transmídia da temporada, funcionando como uma espécie de repositório dos conteúdos produzidos para a série.

Realizada pela HBO desde 2019, a produção de podcast tem como objetivo detalhar os universos ficcionais que integram a grade de programação da emissora. Entre as séries que já tiveram suas histórias aprofundadas em episódios semanais estão *Lovecraft Country*, *Succession* e *The Last of Us*. Geralmente os programas são apresentados pela equipe criativa da atração ou por jornalistas especializados. Entretanto, no caso de *Euphoria* apenas o braço brasileiro da HBO contou com a produção de um podcast. A ação, restrita ao território nacional, foi disponibilizada nas contas da HBO Brasil no Spotify e no Apple Music.

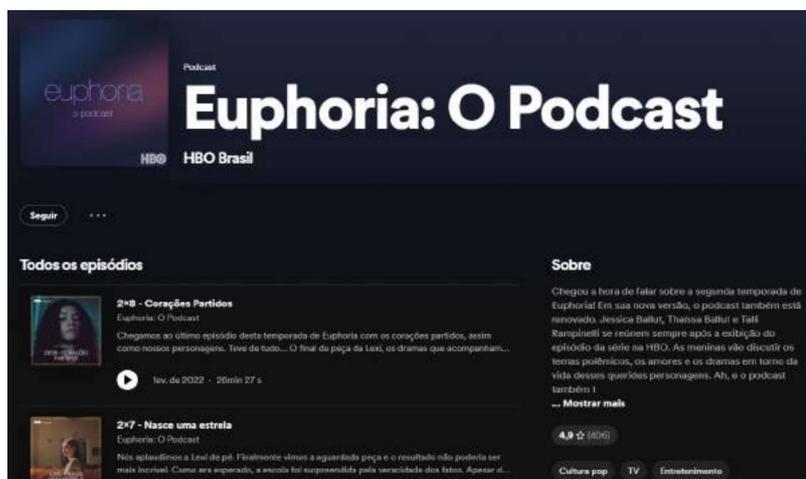
Tabela 14 - Episódios da ação *Euphoria: O Podcast*

Spotify		
Perfil	Url	Publicações
HBO Brasil	https://open.spotify.com/episode/4UB6wNv4tfoPV8UsAu5sHK?si=4a81938b5b1e4b0c	8

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Intitulado *Euphoria: O Podcast*, o projeto era apresentado por Jessica Ballut, Thaíssa Ballut e Talli Rampinelli e lançado na sequência da exibição do episódio na TV, contribuindo para a ampliação da conversão em torno da série. Além da distribuição nas plataformas de *streaming* de música, os episódios também foram publicados no canal da HBO Brasil no YouTube. Nos vídeos, era possível não só assistir ao *podcast*, mas as cenas de *Euphoria* que eram discutidas pelas âncoras. Um ponto interessante é a escolha de Jessica e Talli para comporem o projeto, ao integrarem a comunidade LGBTQIA+ as *youtubers* traziam reflexões ligadas às suas vivências, ressaltando a importância da diversidade e da quebra de estereótipos.

Figura 179 - O *podcast* foi composto por oito episódios, um para cada episódio da segunda temporada



Fonte: Spotify (2022)

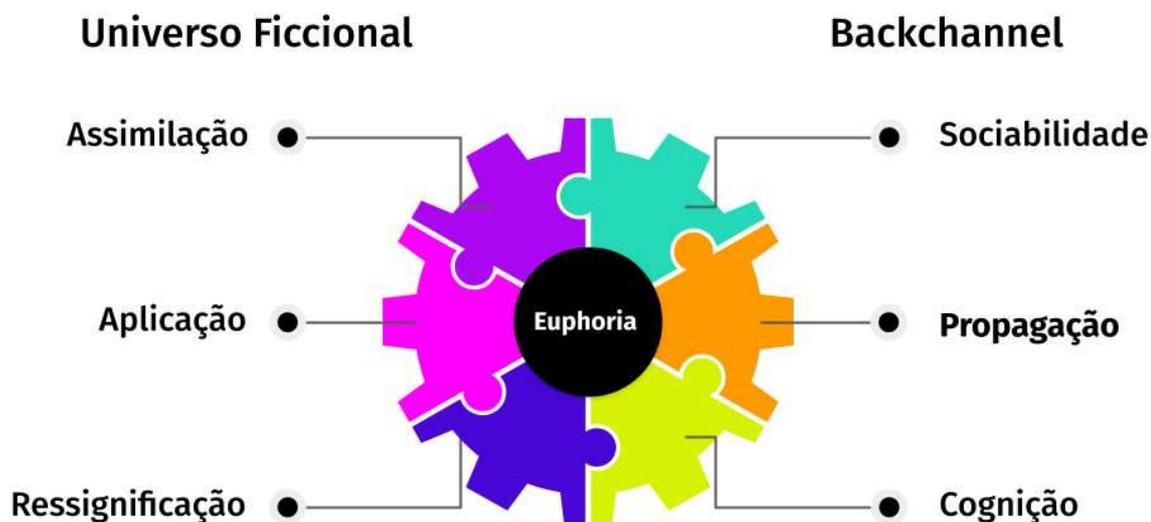
O conteúdo dos episódios tinha como objetivo sistematizar e inter-relacionar os arcos narrativos da série. Nesse contexto, as apresentadoras discutiam o universo ficcional a partir do ponto de vista de um telespectador ávido. Isto é, se em *Enter Euphoria* o público compreendia as nuances da história sob a ótica de profissionais que estavam, de fato, diretamente envolvidos na produção, no *podcast* Jessica, Thaíssa e Tali propunham uma conversa com os telespectadores interagentes, repercutindo sobre a trama e fazendo projeções sobre os acontecimentos dos próximos episódios. Desde modo, a ação transmídia ajudava o público a organizar e correlacionar informações que muitas vezes eram norteadas pela ausência das setas chamativas e também ampliava o horizonte dos telespectadores interagentes ao trazer relatos de grupos minoritários.

No tópico seguinte iremos discutir o universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria* e o *backchannel* da série a partir da proposta metodológica de análise da complexidade narrativa e a literacia midiática.

7.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA E A LITERACIA MIDIÁTICA

Conforme pontuamos no capítulo anterior a proposta metodológica desenvolvida nesta pesquisa é de caráter experimental, neste sentido a análise a seguir se configura como um exercício de aplicação. A discussão da segunda temporada da série *Euphoria* será norteadas por duas chaves de leitura, uma relacionada ao universo ficcional e outra ao *backchannel*.

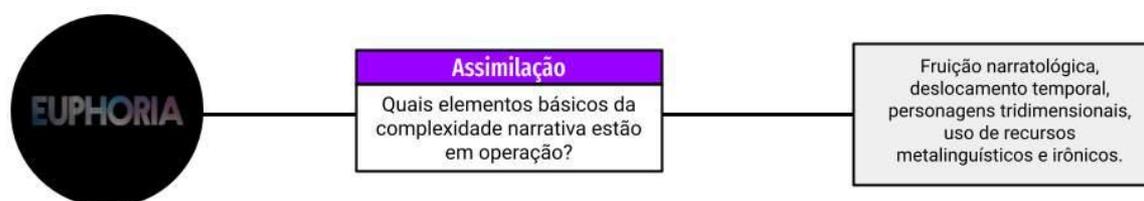
Diagrama 23 - Sistematização das chaves de leitura e suas respectivas dimensões



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

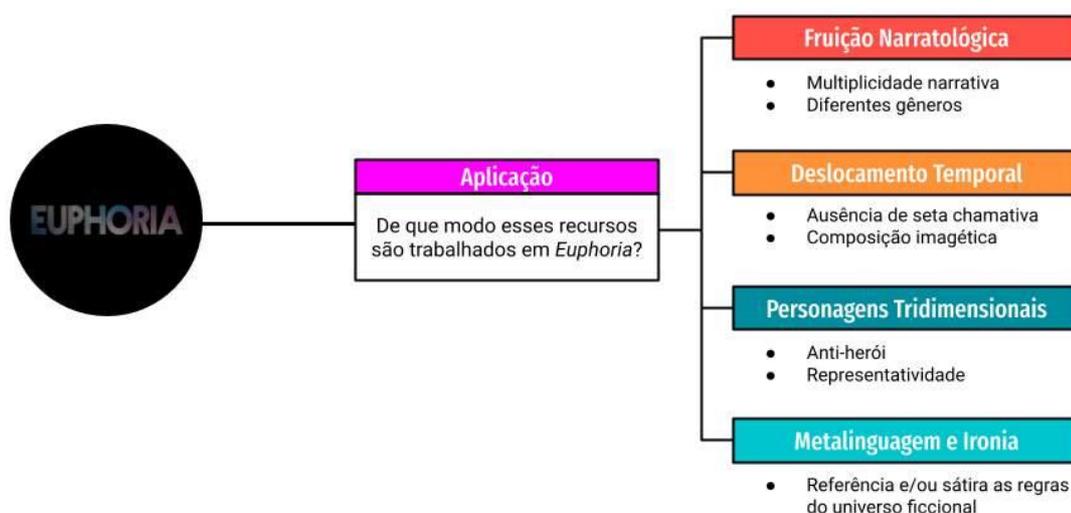
A análise do universo ficcional refere-se a três dimensões, são elas: assimilação, aplicação e resignificação. Nesse sentido, nosso objetivo é evidenciar, a partir do que foi discutido anteriormente, de que modo a segunda temporada da série estimula o desenvolvimento da literacia midiática. A dimensão assimilação abarca a capacidade da série de apresentar elementos relacionados à complexidade narrativa, servindo de base para a definição dos pontos recorrentes da trama.

O universo ficcional de *Euphoria* é composto por recursos que desempenham um papel importante na compreensão da história e que foram introduzidos aos telespectadores interagentes gradualmente ao longo das duas temporadas, e dos episódios especiais. Deste modo, os quatro pontos definidos por Mittell (2015), isto é, a fruição narratológica, a deslocamento temporal, os personagens tridimensionais, e os uso de recursos metalinguísticos e irônicos estão em operação na trama da HBO.

Diagrama 24 - Sistematização da dimensão assimilação no universo ficcional de *Euphoria*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Depois de identificar os elementos básicos da complexidade narrativa que estão em operação, passamos para a segunda dimensão, referente à aplicação desses recursos no universo ficcional de *Euphoria*. Em outras palavras, procuramos responder a seguinte questão: que modo as características deste modelo narratológico são trabalhadas na segunda temporada?

Diagrama 25 - Sistematização da dimensão aplicação no universo ficcional de *Euphoria*

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A fruição narratológica integra o modo como a série explora a multiplicidade narrativa, seja entrelaçando vários arcos em uma mesma sequência e/ou retomando macronarrativas ao correlacionar diferentes episódios. Este ponto pode ser observado, por exemplo, na análise de *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E05), quando Rue e Jules brigam e partes do diálogo das personagens estão inter-relacionadas a *season finale* da primeira temporada e do especial *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob*. No mesmo episódio, na cena em que a protagonista vai até a

casa de Lexie, a multiplicidade narrativa é explorada a partir do entrelaçamento dos *plots* relacionados a fuga de Rue, a descoberta da traição de Cassie e Nate, e ao desconforto de Lexie, que só observa a situação.

Esta característica da complexidade narrativa também integra o modo como a série permeia distintos gêneros. Seja em uma sequência específica, como na abertura de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can* (S02E04), em que Rue e Jules protagonizam diversas obras cinematográficas e artísticas da cultura pop abarcando animação, quadros e filmes. Ou abrangendo diversas cenas como, por exemplo, nos dois episódios finais da segunda temporada, intitulados *The Theater and Its Double* (S02E07) e *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* (S02E08), respectivamente. Ou ainda ao explorar a linguagem teatral em boa parte da trama, retratando a encenação de *Our Life* nos palcos da *East Highland High School*.

O deslocamento temporal na segunda temporada de *Euphoria* é pautado pela ausência de setas chamativas, neste sentido as mudanças na cronologia e na diegese do universo ficcional são sinalizadas pela granulidade da composição imagética. Em *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01), por exemplo, além do *flashback* da sequência de abertura, o episódio explora três momentos da festa do ano novo: a chegada dos convidados, a briga entre Fezco e Nate, e a ida até a casa de Laurie. Entretanto, a ordem dos acontecimentos não é evidenciada a partir de recursos gráficos tais como “5 horas antes”, “10 horas depois”, etc. Nesse sentido, a linearidade cronológica é ressaltada pela série por meio da montagem, cabendo ao público prestar atenção e, posteriormente, organizar os fatos a partir do raciocínio hipotético-dedutivo, preenchendo as lacunas informacionais.

As sequências fantasiosas também não são didaticamente sinalizadas, na análise de *Ruminations: Big and Little Bullies* (S02E04), por exemplo, quando Cassie imagina a resposta que gostaria de dar as amigas, a revelação de que aquele trecho se refere a imaginação da personagem só é indicada depois que acompanhamos a reação de Kat, Maddy e Lexie. Em outras palavras, apenas no final da sequência que Rue, em *voice over*, diz que Cassie não revelou que estava saindo com Nate. Deste modo, a mudança entre o que de fato aconteceu e a projeção da personagem só foi indicada ao público nos segundos finais da cena, sem qualquer demarcação na fotografia e na trilha sonora.

A tridimensionalidade dos personagens de *Euphoria* reforça a ascensão do papel de anti-herói nas séries estadunidenses contemporâneas. Além de serem norteados pela moralidade ambígua, parte dos personagens da trama da HBO também representa grupos sociais

minoritários e marginalizados, ampliando a diversidade da atração. Como discutimos nas análises das sequências protagonizadas por Rue nos episódios *Ruminations: Big and Little Bullys* (S02E03) e *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E05) a personagem apresenta uma densidade psicológica e emocional, que se desdobra gradativamente de acordo com os acontecimentos do paratexto. Essas características distanciam a jovem de uma interpretação limitada, pautada na oposição de arquétipos (bem x mal, mocinho x vilão, etc), reverberando na forma como Rue lida com os conflitos e contradições da história. Nesse sentido, temas como a adolescência, o vício em opioides e os distúrbios neuronais são abordados sob uma perspectiva complexa e aprofundada, contribuindo para a relação parassocial com os telespectadores interagentes, gerando comoção e empatia.

Além da representação de diversas identidades, corpos e sexualidades, por exemplo, Rue (protagonista) é uma mulher preta e bissexual, a quebra de estereótipos se efetiva, principalmente, no modo como os arcos narrativos são desenvolvidos na atração. Nas cenas protagonizadas por Rue e Jules, conforme pontuamos nas análises dos episódios *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01), *You Who Cannot See, Think of Those Who Can* (S02E04) e *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E05), os *plots* não reduzem as jovens a sua identidade e expressão de gênero. O casal rompe com o estigma ao explorar outras questões ligadas à adolescência, indo além da vivência LGBTQIA+.

O uso da metalinguagem e da ironia se configura, assim como outras características da complexidade narrativa, como uma regra do universo ficcional de *Euphoria*. Desta forma, os elementos da trama são constantemente reforçados e referenciados em diversos momentos, demandando dos telespectadores interagentes uma leitura polissêmica da atração. No programa da HBO, os recursos apresentam distintos níveis de complexidade. Desde uma simples referência a um enquadramento recorrente na série como, por exemplo, quando em ambas as cenas analisadas em *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name* (S02E08) observamos os personagens Fezco e Rue em um corredor, respectivamente. Até em uma versão “alternativa” do paratexto encenada em *The Theater and Its Double* (S02E07), nas sequências da peça *Our Life*. Conforme discutimos anteriormente na análise da *season finale*, a produção de Lexie recria vários momentos importantes da série. Deste modo, a produção de sentido das cenas envolve a compreensão da cena “original”, da narração duvidosa de Rue e da versão contada por Lexie, trazendo mais densidade a auto-referência.

A série também ironiza a moralidade ambígua de Rue, que reflete não só na relação que a personagem tem com seus familiares e amigos, mas no modo como ela narra os

acontecimentos da história. A forma como a série satiriza a inteligência maquiavélica da protagonista pode ser observada na cena em que a jovem dubla *Call Me Irresponsible*, de Bobby Darin, ressaltada na discussão dos contextos conversacionais do episódio *Ruminations: Big and Little Bullys* (S02E03). Na sequência a personagem brinca com o fato de ela ser uma pessoa irresponsável e não confiável. Nesse sentido, além de ironizar as contradições morais da personagem, a série ainda explora o humor ao mostrar Rue dançando e cantando sob o efeito de drogas os versos “*Call me irresponsible, call me unreliable, throw in undependable, too*”.

A terceira dimensão que integra as chaves de leitura do universo ficcional é a da ressignificação, abrangendo a inserção desses elementos da complexidade narrativa em novos contextos narrativos, estéticos e/ou estilísticos. Alterando, rompendo e/ou subvertendo, mesmo que pontualmente, as regras do universo ficcional.

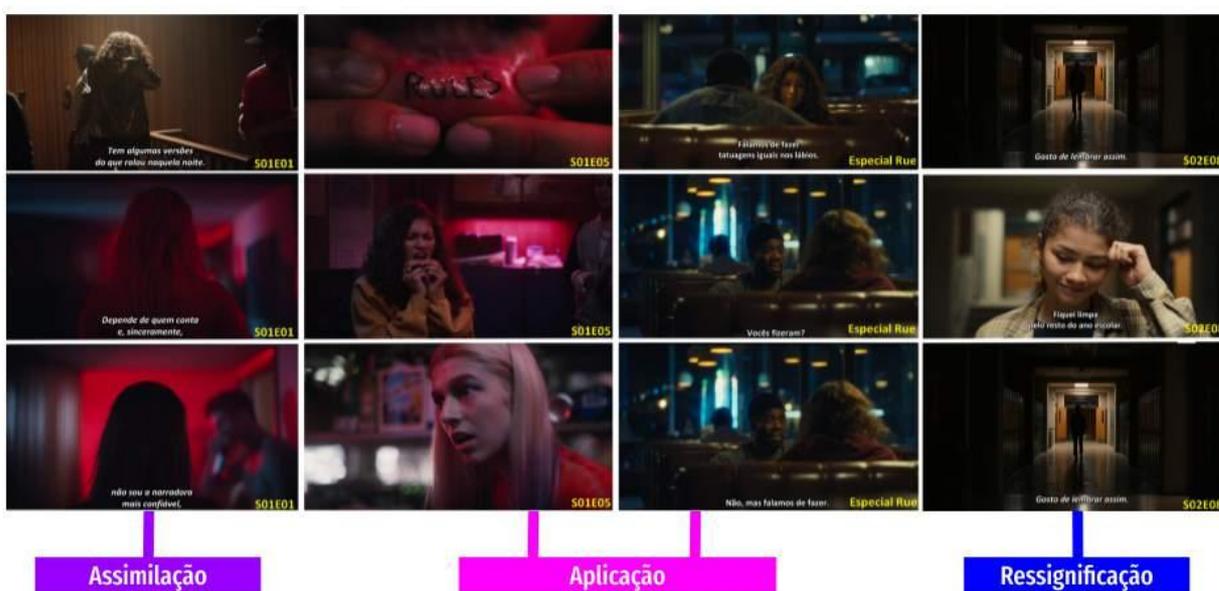
Conforme discutimos nos capítulos anteriores, a narração de Rue se configura, desde o episódio piloto de *Euphoria*, como um elemento recorrente na trama. A primeira informação que temos, ressaltada pela própria personagem, é que ela não é uma narradora confiável, indicando ao público que a sua perspectiva dos fatos é dúbia. Deste modo, o telespectador interagente já parte do entendimento que nem tudo que a protagonista relata dentro do paratexto é verídico. Ao longo da primeira temporada a voz de Rue serve como seta chamativa na contextualização do passado dos personagens, apresentados sempre no início dos episódios, e dos sentimentos e contradições da jovem.

A versão contraditória dos relatos de Rue e a forma como esta regra do universo ficcional opera na série fica nítida no episódio especial *Trouble Don't Last Always - Part 1: Rue*, quando a personagem faz referência ao *plot* do quinto episódio da primeira temporada, intitulado *03 Bonnie and Clyde*. Na conversa com Ali, Rue diz que ela e Jules pensaram em fazer uma tatuagem juntas, mas acabaram não fazendo. A afirmação da protagonista contradiz a cena de *03 Bonnie and Clyde* que mostra, sem qualquer seta chamativa sinalizando que se trata de uma sequência fantasiosa, as personagens no estúdio de tatuagem de Ash. Deste modo, a partir da correlação entre diferentes episódios, o telespectador interagente tem a confirmação que, de fato, Rue não é uma narradora confiável.

Entretanto, na *season finale* da segunda temporada, esta regra do universo ficcional é alterada, ganhando novas camadas interpretativas e reverberando em outras recorrências estilísticas, estéticas e narrativas de *Euphoria*. Como pontuamos na análise de *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*, a sequência final é narrada em um tempo verbal até então inédito na trama. Já que pela primeira vez a protagonista se refere aos acontecimentos

no passado, como se ela estivesse no futuro. O novo contexto estimula a leitura atenta da série e a elaboração de projeções relacionadas à terceira temporada, fazendo com o que público estabeleça uma correlação entre o que causou (A) a mudança e o efeito (B) desta para o universo ficcional. Isto é, o público deverá identificar o novo tempo verbal, avaliar como e se ele altera os arcos narrativos que já foram ao ar e como ele irá afetar os acontecimentos dos próximos episódios.

Figura 180 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da recorrência da narração de Rue



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

A mudança desta regra do universo ficcional também engendra novas produções de sentido em outras recorrências da série da HBO. Este ponto pode ser observado, por exemplo, no deslocamento temporal e na fotografia. Até então, as mudanças cronológicas de *Euphoria* se limitavam ao passado e ao presente. No início dos episódios a trama explorava o *flashback* de algum personagem, aprofundando suas características, e o restante da história se passava no presente. Deste modo, o universo ficcional era composto por duas linhas cronológicas: 1) o passado e 2) o presente. Entretanto, com a alteração na narração de Rue uma nova temporalidade - 3) o futuro - é introduzida ao universo ficcional, ampliando as possibilidades de desdobramento dos acontecimentos e prolongamento dos *plots*.

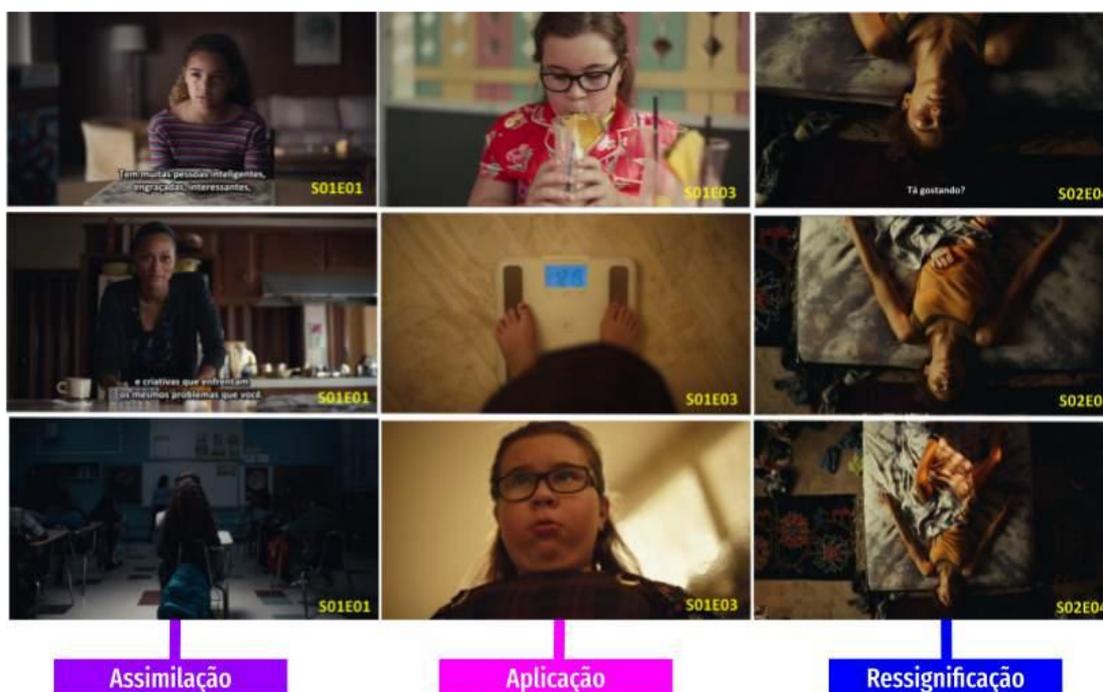
Como pontuamos anteriormente, a fotografia de *Euphoria* tem a função, segundo Marcell Rév, de representar a percepção dos personagens. Além de apresentar uma série de

mudanças com relação a estética da primeira temporada, a fotografia dos episódios exibidos em 2022 faz uma alusão aos tempos da escola. Nesse sentido, ao se referir, no passado, a sua relação com Jules e a luta contra a dependência química Rue justifica e reforça, mesmo que indiretamente, as escolhas criativas do paratexto. Entretanto, é importante ressaltar que esta mudança no tempo verbal acontece nos minutos finais da *season finale*, enquanto a nova identidade visual integra todos os episódios da segunda temporada. Deste modo, a partir da correlação entre a nova linha temporal e a estética da trama, os telespectadores interagentes terão que reavaliar os acontecimentos da trama, elaborando teorias como, por exemplo, se Rue na verdade narra os fatos de sua juventude, se assim como na versão israelense a protagonista está morta, e projeções, tais como, se a próxima temporada irá retratar os personagens na fase adulta. Ao reafirmar a importância da fotografia para a leitura do universo ficcional, a série possibilita a introdução de uma nova recorrência, que poderá ou não se confirmar na terceira temporada. Isto é, ao apresentar diferentes identidades visuais na primeira e na segunda temporada, os episódios inéditos poderão ser norteados novamente por uma abordagem distinta, que poderá estar inter-relacionada com a temporalidade da narração de Rue.

A dimensão ressignificação também pode ser observada na estrutura dos episódios e, consequentemente, no desenvolvimento dos personagens de *Euphoria*. Como pontuamos nos capítulos anteriores, em *Pilot* somos introduzidos ao modo como os arcos narrativos serão organizados na série. Desta forma, cada episódio parte de um *flashback* que aprofunda o passado de um personagem em específico e após a inserção da logo da série, temos a mudança para o presente. Em que história se desdobra com base nesta correlação entre os traumas do passado e suas consequências nas atitudes do personagem que compõe o universo ficcional.

Na primeira temporada 7 os 8 episódios seguem essa estrutura, o aprofundamento de aspectos do passado de Rue, Nate, Kat, Jules, Maddy, Chris e Cassie são apresentados ao público a partir desta regra. Porém, no último episódio a trama introduz uma variação neste elemento recorrente da atração. *And Salt the Earth Behind You* não é focado em nenhum personagem em específico, a mudança sinaliza a nova estrutura que será explorada em alguns episódios da segunda temporada.

Figura 181 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da estrutura dos episódios da série



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

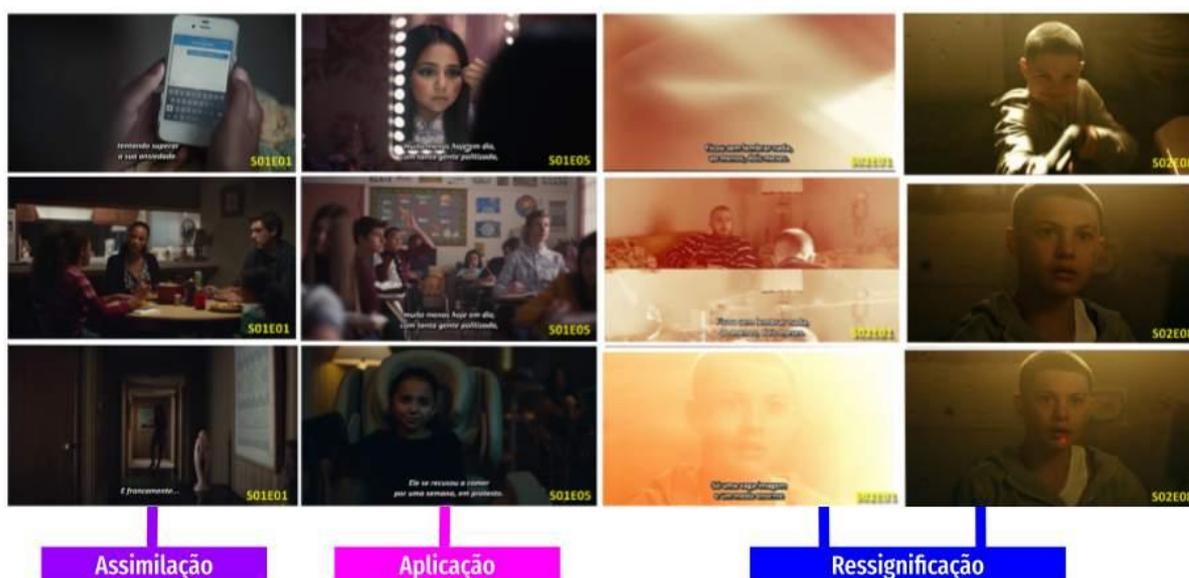
Nos 8 episódios exibidos em 2022, apenas 4 são focados em personagens específicos. Sendo que no caso de Rue (S02E05) e Lexie (S02E07) os episódios não são compostos por *flashbacks* na abertura. A ruptura, além de alterar uma constante dentro do universo ficcional, estimula o público a acionar o repertório midiático construído em torno dos personagens, abrangendo tanto as informações dos episódios quanto das ações transmídia. Em *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E05), por exemplo, a trama não começa com um *flashback* detalhando a luta de Rue contra a dependência química. Deste modo, o telespectador interigente terá que estabelecer uma correlação entre o passado da jovem e o principal arco narrativo do episódio. A ruptura na estrutura da trama torna a relação parassocial mais dinâmica, uma vez que a trajetória do personagem não é necessariamente reforçada por meio de *flashbacks*, mas sim a partir do repertório do público.

Por fim, norteadas por cortes secos, a montagem de *Euphoria* tem como base uma rápida sucessão de imagens, que são amarradas a partir dos movimentos de câmera e de enquadramentos característicos do programa da HBO. Como discutimos nos capítulos anteriores, esta regra do universo ficcional foi apresentada aos telespectadores interigentes no episódio piloto e está em operação em diversas sequências da primeira e da segunda temporada.

O recurso, além de ajudar no entrelaçamento de diferentes acontecimentos que integram a trajetória dos personagens, especialmente nos *flashbacks*, também sinaliza a relação de causa e efeito em episódios que exploram diversos arcos narrativos simultaneamente como, por exemplo, em *Shook Ones Pt II* (S01E04) e *And Salt the Earth Behind You* (S01E08) que reúnem vários personagens do universo ficcional em um mesmo evento.

Como analisamos anteriormente, na abertura de *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01) acompanhamos a infância de Fezco. O recurso é usado, de maneira mais enfática, para ilustrar a confusão mental do personagem após ser atingido acidentalmente pela avó durante uma discussão. Deste modo, podemos observar na sequência diversos fragmentos narrativos intercalados a partir de *flashes*. Entretanto, na *season finale* da segunda temporada esta regra do universo ficcional ganha um novo contexto. A subversão está relacionada ao frame de Ash, o trecho exibido na estreia da segunda temporada na verdade antecipava a morte do personagem.

Figura 182 - Sistematização das três dimensões da chave de leitura do universo ficcional a partir da montagem dos episódios da série



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Nesse sentido, além de ressignificar a imagem a partir da correlação entre o episódio de estreia e o de encerramento da segunda temporada, a ruptura faz com que a leitura da montagem da série ganhe uma nova camada interpretativa. Não se limita ao entrelaçamento e a inter-relação dos *plots*, mas abrange também a granulosidade da composição imagética, em que os frames podem antecipar os acontecimentos do universo ficcional.

A chave de leitura do *backchannel* é composta por três dimensões, abrangendo as camadas estruturais (macro, meso e micro) a partir da *social TV*. São elas: a sociabilidade, a propagação e a cognição. A sociabilidade é focada na experiência televisiva e refere-se à capacidade do telespectador interagente de se expressar e de compartilhar suas impressões de maneira síncrona à exibição de um programa. A dimensão pode ser observada nos rituais de assistência dos telespectadores interagentes de *Euphoria*, os *tweets* compartilhavam a expectativa e os preparativos para acompanhar a trama. Recorrentes em todos os contextos conversacionais codificados em cada um dos 8 episódios, as publicações voltadas para o protocolo de assistência tinham como ponto central a descrição da rotina do público, ressaltando quais alimentos seriam consumidos durante a exibição da trama. A partir de recursos multimodais, os *tweets* eram compostos por vídeos e fotos dos lanches que foram preparados para a ocasião, alguns até faziam alusão a identidade visual da atração.

O caráter performático das redes sociais e a necessidade de integrar a comunidade momentânea formada em torno do ritual de assistência também geraram uma série de conteúdos falsos no *backchannel*. As imagens manipuladas publicadas pelos telespectadores interagentes apresentavam a inserção elementos, feitos a partir de programas de edição, que memetizavam a experiência compartilhada. Deste modo, era possível observar montagens como, por exemplo, a adição da captura de uma cena da trama em um aparelho televisivo, da silhueta de pessoas que estavam reunidas para assistirem ao episódio da semana, etc.

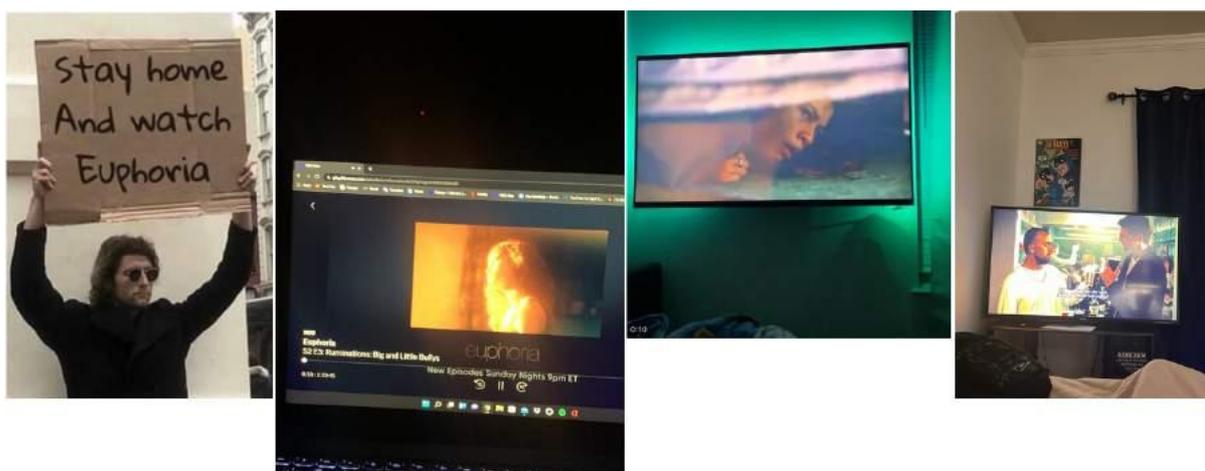
Figura 183 - O primeiro, o segundo e o terceiro *tweet* exploram o protocolo de assistência a partir do compartilhamento dos preparativos em torno do *appointment television*. Já no quarto *tweet* o telespectador interagente publica uma montagem mimetizando elementos característicos do ritual de assistência



Fonte: Twitter (2022)

Ao longo da exibição dos episódios alguns telespectadores interagentes adotaram a indexação *#EuphoriaDay*, reforçando o laço social formado no *backchannel*. A *hashtag* específica tinha como objetivo incentivar o público a ficar em casa no domingo à noite e assistir ao programa. Para ajudar na divulgação da campanha lançada no Twitter, os telespectadores interagentes produziram montagens destacando o *slogan* do *#EuphoriaDay*. Nos contextos conversacionais referentes a segunda temporada de *Euphoria* também foi possível observar a necessidade do público de legitimar o *appointment television*, isto é, compartilhar imagens que comprovassem que ele estava, de fato, acompanhando a série naquele exato momento. A postagem ressaltavam a interface de aparelhos televisivos e de dispositivos móveis exibindo as sequências iniciais do episódio do dia.

Figura 184 - Para divulgar o *#EuphoriaDay* o público compartilhava montagens com o objetivo da campanha. Nos contextos conversacionais codificados foram identificados milhares de imagens de aparelhos televisivos e de dispositivos móveis exibindo a série.



Fonte: Twitter (2022)

Conforme analisamos anteriormente, por se tratar de um conteúdo distribuído mediante a uma assinatura, seja do canal ou do serviço de *streaming*, a comprovação do *appointment television* se configurava, num primeiro momento, como um modo de distinção entre os telespectadores interagentes. Entretanto, a ansiedade em torno da atração acabou gerando uma disputa interna entre os próprios assinantes. Antagonizando os telespectadores interagentes que tinham acesso à série a partir do fluxo televisivo (TV) e os que acompanhavam a trama pelo *on demand* (HBO Max). Neste contexto, o acesso e a disponibilização do episódio do dia se tornaram um objeto de disputa entre o público. Os problemas técnicos da HBO Max, por exemplo, foram ridicularizados pelos assinantes do canal e a rapidez com que o episódio era

liberado no *streaming*, antecipando em poucos segundos o fluxo televisivo, era enaltecido pelos telespectadores interagentes que assinavam a plataforma.

Mesmo com a formação de teias colaborativas, que serão discutidas na próxima dimensão, o público se organizava no Space para comentar em tempo real os desdobramentos do programa. As salas de áudio eram criadas por diferentes perfis e reuniam em média cerca de 40 telespectadores interagentes cada uma. O *watercooler* abrangia tantos pontos relacionados ao complexo universo ficcional de *Euphoria* quanto comentários voltados para a experiência compartilhada, ressaltando como era bom poder comentar simultaneamente a trama com outras pessoas.

Por fim, a comunidade momentânea formada de maneira síncrona à exibição da atração era reconhecida por outros telespectadores interagentes, que não estavam assistindo a trama. A identificação era feita não só pela adoção de indexações que faziam referência a série, mas através de elementos recorrentes que integravam os *tweets*, tais como a constante surpresa durante as sequências de nudez e violência, a ansiedade gerada a partir das cenas de Rue, etc.

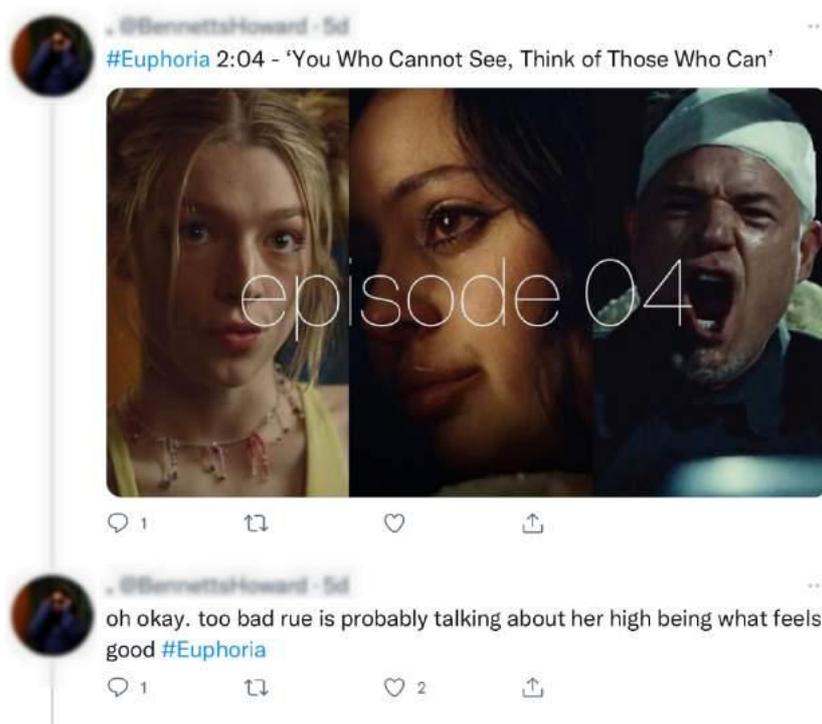
A dimensão propagação está relacionada com a habilidade de acionar características da arquitetura informacional do Twitter para ampliar o alcance da publicação no *backchannel*. Abracando recurso como, por exemplo, a adoção de indexações gerais e específicas, o uso de recursos multimodais (fotos, vídeos, GIFs, etc), a limitação textual dos *tweets*, a criação de *threads*, a formação de teias colaborativas a partir das conexões assimétricas, etc.

As indexações gerais adotadas pelos telespectadores interagentes partiram das ações de engajamento criadas pela HBO para a divulgação da segunda temporada de *Euphoria*. Como pontuamos anteriormente, no contexto da *social TV* o recurso auxilia na identificação dos *tweets* no fluxo ininterrupto da *timeline* e no agrupamento das informações. Desde modo, a adoção das mesmas *hashtags* propostas pela emissora contribuía para a propagação da publicação no *backchannel*, além de facilitar a formação de teias colaborativas. Ao incluir *#Euphoria* e/ou *#EuphoriaHBO* nos *tweets* o público sinalizava a temática da discussão possibilitando que o conteúdo fosse desdobrado a partir de conexões simétricas e assimétricas. Apesar de as indexações específicas, direcionadas para personagens, arcos narrativos e/ou títulos de episódios, não terem integrado as estratégias de engajamento do canal, os telespectadores interagentes adotaram pontualmente o recurso. As *hashtags* específicas, tais como *#Zendaya* e *#Rules*, foram usadas, na maioria dos contextos conversacionais codificados, para segmentar as produções criativas do público como os memes e os *edits*. Ajudando assim no direcionamento do conteúdo e criando uma espécie de hierarquia na informação. Além de

abranger a temática geral (*#Euphoria*) e o ponto desta temática que seria explorado no *tweet* (*#Zendaya*, *#Rules*, *#Nate*, etc).

As teias colaborativas se configuram no *backchannel* a partir de um *tweet* e vão se desdobrando com base nas menções feitas por outros telespectadores interagentes a esta publicação inicial. Como discutimos anteriormente, no contexto da complexidade narrativa, as teias são formadas em torno da análise de elementos narrativos, estéticos e estilísticos característicos da trama, como a ausência de setas chamativas, a intertextualidade e a tridimensionalidade dos personagens. Entretanto, apesar das teias colaborativas se formarem espontaneamente na *timeline*, a partir de conexões simétricas e assimétricas, foi possível observar algumas estratégias adotadas pelo público. Com o objetivo de destacar e sistematizar suas impressões sobre o episódio que estava no ar, os telespectadores interagentes criavam *threads* que estimulavam a formação de teias colaborativas. Além de serem compostos por vários *tweets* e a indexação geral de *Euphoria*, os fios apresentavam, em sua maioria, uma imagem de capa. Esta primeira publicação, reunia o número e algumas imagens promocionais do episódio em questão, contextualizando o viés temático da *thread* e contribuindo para a rápida identificação no *backchannel*.

Figura 185 - A *thread* publicada pelo telespectador interagente é introduzida a partir de uma imagem de capa que sistematiza o número e as imagens promocionais do episódio que está no ar



Fonte: Twitter (2022)

Os recursos multimodais recorrentes no *backchannel* da segunda temporada de *Euphoria* abarcaram diferentes linguagens e contextos conversacionais. Entre os formatos mais explorados pelos telespectadores interagentes estão as imagens, os vídeos e os GIFs. As imagens foram observadas na produção de memes e na discussão sobre os aspectos narrativos, estéticos e estilísticos da trama. Os memes ironizavam pontos da história a partir 1) da captura de cenas de *Euphoria*, engenhando novas camadas interpretativas ao paratexto, e 2) de imagens populares no âmbito da cultura digital. Os memes produzidos a partir dos frames da atração da HBO abarcavam tanto a publicação da imagem sem qualquer interferência de programas de edição quanto montagens que ressignificavam a produção de sentido inicial da cena.

O uso de frames foi explorado para reforçar o sentido do texto publicado pelos telespectadores interagentes no *backchannel* como, por exemplo, o trecho em Maddy diz “*Bitch, you better be joking*”. A partir da captura de tela desta cena, exibida no episódio *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E05), os *tweets* enfatizavam a quebra de expectativa e as reviravoltas da história.

Figura 186 - O meme reproduz o frame uma cena para enfatizar pontos do texto



Fonte: Twitter (2022)

Já os memes pautados por montagens e outras interferências feitas por meio de programas de edição foram adotados em distintas situações, não se restringindo ao paratexto. Os memes que ironizavam os constantes problemas técnicos da HBO Max, por exemplo, exploravam novas camadas interpretativas a partir da cena em que Maddy bate na porta do banheiro em *Trying to Get to Heaven Before They Close the Door* (S02E01). Os *tweets* mostravam a imagem da

personagem batendo na logo da plataforma ao invés da porta, simbolizando a revolta dos telespectadores interagentes diante da instabilidade do serviço. Os memes compostos por montagens também foram usados para criticar as escolhas criativas de Sam Levinson. A partir da inserção de grafismos, o público brasileiro chamava a atenção para o pouco tempo de tela de Kat durante a segunda temporada, estabelecendo uma correlação com a briga³⁷⁸ entre o autor de telenovelas Walcyr Carrasco e a atriz Camila Queiroz. Especulando o fato de que a ausência de Kat na trama poderia estar relacionada com alguma situação dos bastidores da atração envolvendo Sam e Barbie Ferreira.

Figura 187 - Os telespectadores interagentes fazem montagens a partir do metatexto do programa, explorando novas produções de sentido



Fonte: Twitter (2022)

Já os memes compostos por imagens populares no âmbito da cultura digital, em sua maioria, apresentavam alguma interferência para aproximar, de maneira mais didática, o conteúdo que seria publicado do universo ficcional de *Euphoria*. Deste modo, além de selecionar um meme que fosse ao encontro do contexto do *tweet*, o público inseriu pontos característicos da atração tais como aspectos da identidade visual e o perfil dos personagens, para inter-relacionar a imagem com o programa da HBO. Este contexto conversacional se configurou, por exemplo, nos memes da cantora Gretchen. Os telespectadores interagentes legendavam as imagens da artista com textos que faziam referência e ironizavam detalhes

³⁷⁸ Em novembro de 2021, a atriz Camila Queiroz anunciou a sua saída do elenco de *Verdades Secretas* após uma briga com o autor Walcyr Carrasco.

específicos da história, além de manipularem a fisionomia da cantora com a inserção da maquiagem característica da atração.

Figura 188 - Os memes populares no contexto da cultura digital foram adaptados para o universo ficcional de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

A segunda recorrência no uso de imagens foi observada na adoção do recurso multimodal na discussão sobre os aspectos narrativos, estéticos e estilísticos de *Euphoria*. Como iremos detalhar na próxima dimensão referente ao *backchannel*, os telespectadores interagentes exploravam as imagens das cenas da série para ressaltarem elementos da complexidade narrativa. Tais como, por exemplo, a multiplicidade narrativa, a partir da publicação de capturas de diferentes *plots*, evidenciando a correlação entre eles; a composição imagética, analisando a granulosidade das cenas ao identificar pontos como as referências intertextuais; e as mudanças nas regras do universo ficcional, ao contrapor frames da primeira e da segunda temporada. Na impossibilidade de recuperar e publicar imagens em boa qualidade das sequências, o público também fotografava a tela de televisores e de dispositivos móveis para compartilhar suas teorias e projeções sobre a atração. Nesse sentido, além de contribuir para a análise e argumentação dos telespectadores interagentes no Twitter, o recurso multimodal funcionava como uma espécie de guia narrativo, sinalizando ao público aspectos importantes na leitura e compreensão de *Euphoria*.

Figura 189 - As imagens são usadas para analisar do universo ficcional de *Euphoria*



Fonte: Twitter (2022)

O uso de vídeos e GIFs também foi identificado no *backchannel* da série da HBO, entretanto ao contrário das imagens, os recursos eram usados pontualmente pelo público. Nesse contexto, os vídeos abarcavam trechos de cenas, geralmente, disponibilizadas pelos perfis gerenciados pela HBO e/ou gravados pelos próprios telespectadores interagentes. A curadoria dos conteúdos era norteada por sequências de maior repercussão na trama, gerando comoção e curiosidade na *timeline*, tais como a briga entre Rue e Leslie Bennett, a performance de Ethan em *Our Life* e a participação de Labrinth. Os GIFs eram explorados para ressaltar as reações dos telespectadores interagentes diante dos desdobramentos narrativos da série, abarcando trechos da atração e figuras populares na cultura digital.

A limitação textual do Twitter pode ser observada não só na capacidade do público de sistematizar de forma objetiva suas impressões sobre o episódio que estava no ar, mas na adoção do recurso RT (*retweet*) com comentário, nativo da rede social. Deste modo, o telespectador interagente complementava o conteúdo que tinha sido publicado por outro interagente, ampliando e aprofundando a produção de sentido inicial do *tweet*. Este ponto se configura, por exemplo, nos contextos conversacionais referentes às mudanças no figurino de Jules. A partir de publicações que eram compostas por imagens da personagem, o público acrescentava novas informações, refletindo sobre questões ligadas ao passado da jovem e os diálogos do episódio especial *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob - Part 2: Jules*.

A terceira dimensão refere-se a discussão das narrativas complexas, demandando dos telespectadores interagentes estratégias cognitivas voltadas para o gerenciamento da atenção, a leitura polissêmica, a memória a longo prazo e a relação parassocial com os personagens da

série. Entretanto é importante ressaltar que estes processos cognitivos não são excludentes, isto é, o que define a identificação no *backchannel* são suas características mais latentes.

O gerenciamento da atenção está em operação nas discussões em torno da composição imagética da segunda temporada de *Euphoria*. Deste modo, a granulosidade da imagem foi repercutida pelos telespectadores interagentes a partir de duas recorrências. A primeira está relacionada aos elementos visuais que apresentam uma função narrativa, cuja identificação contribui para a compreensão do universo ficcional. Este ponto pode ser observado nos contextos conversacionais, abrangendo desde mudanças nítidas na composição imagética como, por exemplo, a alteração da fotografia e da identidade visual de Jules, até no detalhamento da unidade mínima, demandando do público uma análise mais apurada, como no uso da cor vinho para representar o pai de Rue. A segunda recorrência é norteadada pela função artística de percepção facultativa, não influenciando diretamente no curso dos acontecimentos da história. Apesar de não interferir no entendimento da trama, a participação do artista Labrinth, por exemplo, engendrou novas camadas interpretativas no *backchannel*, reforçando a importância que o cantor tem para o metatexto do programa. Neste sentido, o gerenciamento da atenção se configurava da seguinte forma, num primeiro momento o público identificava o detalhe da composição imagética e, posteriormente, estabelecia uma correlação com a trama, refletindo sobre a pertinência do recurso para a interpretação e compreensão dos arcos narrativos.

Entretanto, um ponto importante na análise deste processo cognitivo em operação nos *tweets* publicados de maneira síncrona à exibição de *Euphoria* é o modo como a composição imagética integra as estratégias de leitura dos telespectadores interagentes. O público apresenta uma predisposição a observar os detalhes da composição imagética a partir do seu repertório midiático e do próprio universo ficcional da série, ao reconhecer, interpretar e projetar os acontecimentos narrativos a partir da granulosidade da imagem. Ao longo dos episódios da trama foram levantadas diversas teorias com base na análise da composição imagética como, por exemplo, as palavras e frases escritas na parede do quarto de Elliot (Figura 190). Além de identificar o detalhe na cena, os telespectadores interagentes interpretaram o sentido da frase e a sua possível correlação com os desdobramentos da história e o futuro do personagem. O mesmo pode ser observado quando as versões jovens de Cal e Marsha, apresentadas no *flashback* de *Ruminations: Big and Little Bullies* (S02E03), aparecem nos bastidores do programa fictício de Lexie, intitulado *This is Life – Behind the Scenes / With Lexi Howard* (Figura 190).

Figura 190 - O gerenciamento da atenção está em operação na análise da composição imagética da série, em que os telespectadores interagentes focam nos detalhes das cenas

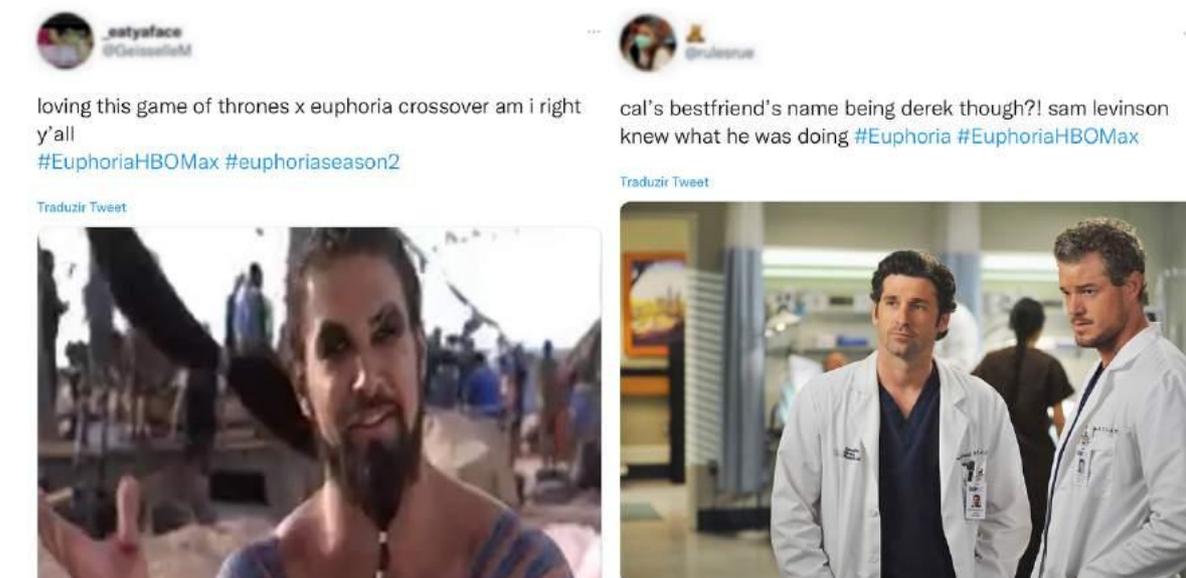


Fonte: Twitter (2022)

A leitura polissêmica está em operação na identificação de recursos intertextuais, inseridos intencionalmente ou não no universo ficcional, e na inter-relação entre a exibição dos episódios (nave-mãe) e dos conteúdos vinculados nas ações transmídia. Os elementos externos introduzidos propositalmente na trama de *Euphoria* foram instantaneamente reconhecidos pelos telespectadores interagentes. A partir de recursos multimodais, principalmente do repositório de GIFs do Twitter, o público ressaltava o elemento intertextual que integrava a sequência que estava no ar, chamando a atenção para figuras como, por exemplo, o ativista Malcolm X e a cantora Rihanna.

No âmbito da ficção seriada dois personagens foram repercutidos de maneira ávida pelos telespectadores interagentes no *backchannel*, são eles: Khal Drogo (Jason Momoa), de *Game of Thrones*, e Derek (Patrick Dempsey), de *Grey's Anatomy*. Enquanto a sequência que faz referência ao líder dos Dothraki foi norteadada por setas chamativas, deixando clara a alusão ao universo ficcional de George R. R. Martin a partir da caracterização do personagem e da *mise en scène*. A intertextualidade de *Grey's Anatomy* foi apresentada ao público nas entrelinhas, como discutimos anteriormente, Derek é o nome do melhor amigo por quem Cal se apaixona na adolescência. O pai de Nate é interpretado por Eric Dane, o ator ficou famoso após viver Dr. Mark Sloan na série de Shonda Rhimes. Porém, em *Grey's* o melhor amigo de Sloan também se chama Derek. Nesse sentido, a partir do nome homônimo o público correlacionou os dois universos ficcionais distintos, evidenciando a intertextualidade.

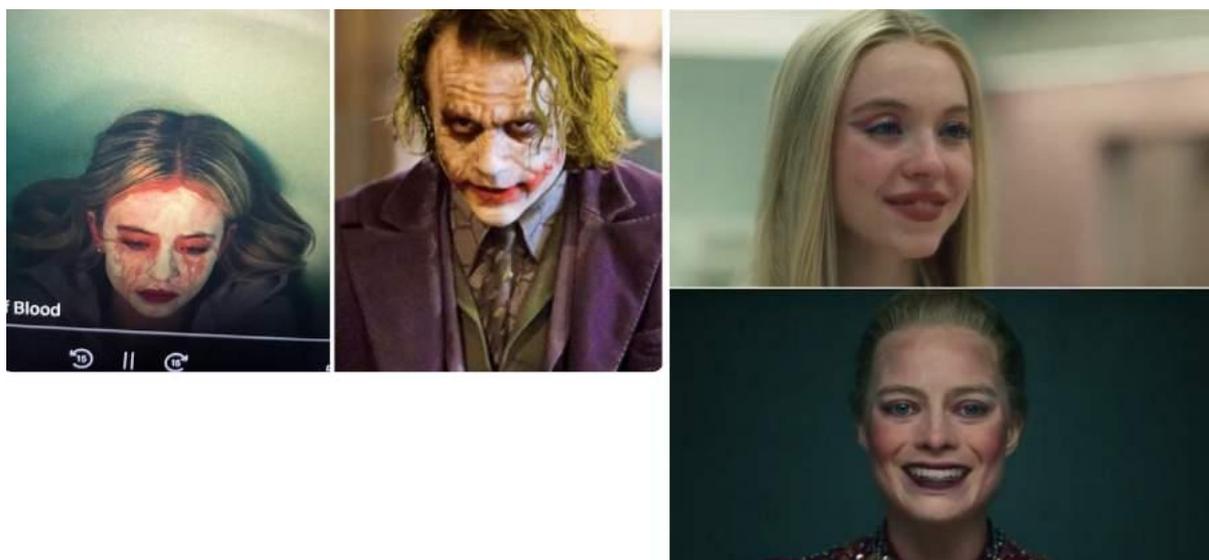
Figura 191 - As referências intertextuais inseridas propositalmente na trama de *Euphoria* são repercutidas pelo público, que estabelece a correlação entre diferentes universos ficcionais



Fonte: Twitter (2022)

A leitura polissêmica também está em operação nos contextos conversacionais formados em torno de referências intertextuais que não foram intencionalmente inseridas na trama. Isto é, em que a semelhança imagética e semântica entre as sequências se efetiva somente a partir do repertório midiático do público. O arco narrativo de Cassie na segunda temporada, por exemplo, foi correlacionado pelos telespectadores interagentes no *backchannel*. Neste contexto, os *tweets* ressaltavam a semelhança entre o semblante de Cassie com o de outros personagens que passaram por surtos e desequilíbrios emocionais. Entre as referências externas ao universo ficcional da HBO acionadas pelo público estão os longas metragens *Coringa* (2019) e *Eu, Tonya* (2017). Os *tweets* correlacionavam os respectivos protagonistas com imagens da personagem em cena, ressaltando a ligação entre a série e os filmes, respectivamente.

Figura 192 - O público correlaciona o arco narrativo de Cassie com referências externas a trama



Fonte: Twitter (2022)

Por fim, este processo cognitivo foi acionado na inter-relação entre a nave-mãe e as ações transmídia criadas pela HBO ao longo da segunda temporada de *Euphoria*. Os conteúdos compartilhados nas redes sociais e, principalmente, no canal do YouTube da emissora eram usados pelos telespectadores interagentes no *backchannel* para reforçar teorias e leituras sobre a história, além de auxiliar na projeção de futuros *plots*.

Aprofundado nos episódios de “*euphoria | enter euphoria*” os depoimentos da atriz Hunter Schafer, do *showrunner* Sam Levinson e da figurinista Heidi Bivens, por exemplo, serviram de base para que o público elaborasse *threads* sobre o desenvolvimento de Jules na segunda temporada. Detalhando pontos como, a nova paleta de cores usada pela jovem, a traição com Elliot, a decisão de contar para Leslie Bennett que a filha estava consumindo drogas e o distanciamento da personagem dos papéis normativos de gênero. Os *tweets* realizavam uma espécie de curadoria das ações, vinculando comentários do público sobre a cena que estava no ar e com trechos de “*euphoria | enter euphoria*”.

Em suma, ao acionarem referências e fontes de informação externas aos episódios para compreender e ampliarem as camadas interpretativas da série os telespectadores interagentes exploram e interconectam diferentes linguagens e formatos, engendrando novas produções de sentido ao universo ficcional de *Euphoria*.

O processo cognitivo abrangendo a memória a longo a prazo pode ser observado nos contextos conversacionais ligados a multiplicidade narrativa, deste modo a partir do uso de recursos multimodais o público interligava os arcos narrativos de distintos episódios. Conforme

analisamos anteriormente, as brigas entre Rue e Ali, em *Ruminations: Big and Little Bullys* (S02E03), e Rue e Jules, em *Stand Still Like the Hummingbird* (S02E03), por exemplo, demandavam um esforço cognitivo do público de lembrar e associar *plots* de episódios que integram a primeira temporada e os especiais produzidos durante a pandemia de Covid-19. Entretanto, as sequências não apresentam setas chamativas indicando de que modo os eventos do passado interferem nas atitudes e nos argumentos usados pelos personagens no presente. Nesse sentido, os telespectadores interagentes não só reconheciam essa conexão, mas resgatavam os trechos explorando imagens e vídeos, sinalizando o ponto de ligação entre os distintos episódios. Os *tweets* funcionavam assim como um guia narrativo, preenchendo as lacunas informacionais deixadas pelos roteiristas, isto é, se a trama não sinalizava didaticamente a correlação entre os arcos, o público interligava no *backchannel*.

A memória a longo a prazo também está em operação no reconhecimento e na articulação de pontes visuais e textuais do universo ficcional. Apesar de não interferir diretamente nos desdobramentos da história, o recurso funciona como um *easter egg*, tornando a experiência televisiva mais dinâmica. No *backchannel* os telespectadores interagentes repercutiram, por exemplo, dois trechos do episódio de estreia da segunda temporada de *Euphoria*. O primeiro trecho parte de uma sequência em que Fezco cuida de Ash, a partir da semelhança visual com uma cena em que o traficante faz o mesmo com Rue, os *tweets* inter-relacionavam o vínculo de cuidado e afeto entre os personagens (Figura 193). Já o segundo integrou o *backchannel* da *season finale*, os telespectadores interagentes fizeram um paralelo entre a proximidade da fala de Rue com de Maddy, ressaltando os dizeres “[...] motherfuckin’ G” e “fuckin’ G” (Figura 193).

Figura 193 - As pontes visuais e textuais são ressaltadas pelos telespectadores interagentes no *backchannel*



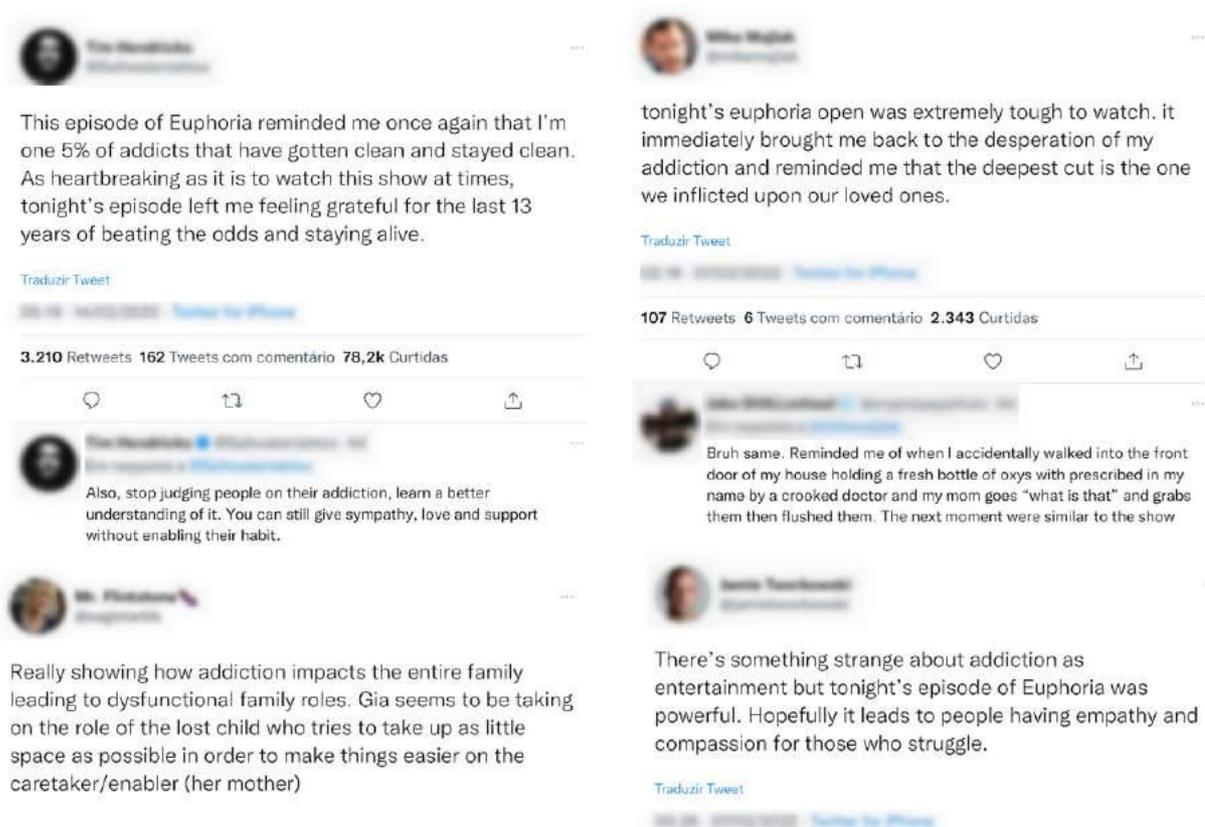
Fonte: Twitter (2022)

Neste contexto, ao ser pautada pela ausência de setas chamativas, a complexidade narrativa estimula a memória a longo prazo do público, que terá que reconhecer e associar arcos de episódios distintos.

Por fim, a relação parassocial com os personagens está em operação nos contextos conversacionais relacionados às discussões em torno dos anti-heróis e dos temas sociais abordados na série. Como pontuamos na análise da chave de leitura do universo ficcional, os personagens de *Euphoria* apresentam uma moralidade ambígua, fazendo com que os telespectadores interagentes se distanciam de uma leitura norteada pela contraposição do bem *versus* o mal. Essa questão pode ser observada, por exemplo, nos *tweets* publicados sobre o arco narrativo de Rue. À medida em que a trama avançava e a história da protagonista se tornava mais complexa e cheia de contradições, o entendimento do público era ampliado e aprofundado. Os telespectadores interagentes eram estimulados a interpretar a história de Rue a partir de nuances e não de rótulos morais. Deste modo, os *tweets* publicados durante a exibição das cenas da jovem repercutiam sobre as dificuldades da dependência química e da adolescência, não colocando as atitudes da protagonista em caixas norteadas por uma leitura dicotômica. Outro ponto importante é o modo como a interpretação dos telespectadores interagentes em relação a Cal, por exemplo, foi sendo alterada ao longo da segunda temporada. Se nos episódios exibidos em 2019 o personagem era rotulado como um vilão incorrigível e repulsivo. A medida em que o público conheceu os detalhes do seu passado, os *tweets* passaram a ressaltar a importância de compreender as nuances da trajetória do personagem, sem negligenciar os crimes cometidos por Cal, mas tendo em vista os acontecimentos e traumas da adolescência, fazendo uma leitura mais densa da história.

A demanda cognitiva da relação parassocial também foi observada na identificação e empatia gerada pelo arco narrativo de Rue. Nos contextos conversacionais codificados no *backchannel* o público compartilhou relatos pessoais e familiares sobre os dramas da dependência química. Mesmo aqueles que não tinham uma ligação pessoal com o vício se comoveram com as situações vividas por Rue, refletindo sobre os riscos do consumo de opióides e falta de preparo do sistema de saúde.

Figura 194 -A partir do arco narrativo de Rue os telespectadores interagentes refletem sobre a dependência química



Fonte: Twitter (2022)

Os temas sociais abordados em *Euphoria*, tais como a gravidez na adolescência, a dependência química, o *bullying*, os distúrbios psicológicos, os relacionamentos abusivos e o preconceito promovem a pedagogia espontânea da ficção³⁷⁹. Em outras palavras, as dramatizações dessas questões sociais propiciam a formação de comunidades momentâneas em torno das discussões e reflexões fomentadas pela série, ampliando o modo como os telespectadores interagentes percebem e compreendem a sociedade em que estão inseridos. A pedagogia espontânea da ficção promovida a partir das relações parassociais também abarca as análises sobre o modo com os grupos minoritários são representados no universo ficcional. O arco narrativo de Jules, por exemplo, integrou a discussão de diversos contextos

³⁷⁹ O termo faz referência ao conceito proposto por Lopes (2009). A autora conceitua a telenovela como recurso comunicativo, "como uma narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país." (LOPES, 2009, p. 32). O termo também é brevemente citado no "Guia de procedimento metodológico metainvestigação", que integra o projeto "A ficção televisiva brasileira como recurso de promoção da cidadania", da Rede Obitel Brasil, coordenada por Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Neste trabalho, ampliamos a discussão para as narrativas complexas.

conversacionais codificados no *backchannel*. Neste sentido, os *tweets* pontuavam a importância de a personagem não ser reduzida a sua identidade e expressão de gênero, tais como, por exemplo, nos conteúdos publicados durante a sequência de abertura de *You Who Cannot See, Think of Those Who Can* (S02E04). Os telespectadores interagentes comentavam sobre a relevância da série da HBO vincular a figura de Jules sempre no papel de mulheres, quebrando os estereótipos ligados a sexualização e a marginalização de pessoas trans na ficção seriada.

A análise da chave de leitura do universo ficcional evidencia de que modo a segunda temporada de *Euphoria* estimula o desenvolvimento da literacia midiática. Observamos, a partir das dimensões assimilação, aplicação e ressignificação, como os elementos característicos da complexidade narrativa são introduzidos, desenvolvidos e ressignificados no universo ficcional. Num primeiro momento, a história apresenta ao público as regras da trama, posteriormente explora essas recorrências narrativas, estéticas e estilísticas em diferentes episódios e, por fim, altera, rompe e/ou subverte estes pontos. Estimula assim os telespectadores interagentes a aplicarem essa chave de leitura do universo ficcional, alimentada desde o piloto, em outros contextos da atração.

Por fim, a análise da chave de leitura do *backchannel* se refere às dimensões sociabilidade, propagação e cognição, abarcando o desenvolvimento da literacia midiática desde o entendimento dos processos operacionais da arquitetura do Twitter até as demandas cognitivas estimuladas pela complexidade narrativa. As habilidades críticas e criativas dos telespectadores interagentes estão em operação em diferentes estratégias cognitivas, fomentando não só a pedagogia espontânea da ficção, mas a aprendizagem informacional nas teias colaborativas do *backchannel*.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentado ao longo deste trabalho, a tese tem como questão de pesquisa investigar de que modo as características de séries complexas estimulam a compreensão crítica a produção criativa dos telespectadores interagentes. Procura compreender quais elementos estilísticos, narrativos e ações de engajamento mobilizam as habilidades críticas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*.

A pergunta se sustenta a partir das seguintes hipóteses, a primeira tem como pressuposto que a complexidade narrativa estimula gradualmente a leitura atenta dos telespectadores interagentes e que, em dado momento, as regras do universo ficcional são alteradas, rompidas e/ou subvertidas. Cabe ao público, com base no seu conhecimento sobre a trama, reconhecer e interpretar os elementos. O segundo pressuposto está relacionado com a predominância de lacunas informacionais na história, abarcando desde recursos ligados à composição imagética até o entrelaçamento e a inter-relação de arcos narrativos. Fazendo com os telespectadores interagentes tenham que preencher as lacunas deixadas propositalmente pelos roteiristas. A terceira e última hipótese tem como pressuposto a produção de conteúdos multimodais no Twitter, propiciando a leitura polissêmica e a formação de comunidades momentâneas no *backchannel*.

A partir da análise do universo ficcional e do *backchannel*, com base nas propostas teórico-metodológicas de Butler (2002, 2010), Mittell (2015), Jenkins *et al.* (2009), Scolari (2016) e Sigiliano (2017), atingimos o objetivo geral de verificar quais elementos estilísticos, narrativos e ações transmídia mobilizam as habilidades críticas e criativas do público e como este repercute, amplia e ressignifica criativamente a trama na *social TV*. Os objetivos específicos foram contemplados ao longo do trabalho, no capítulo “A complexidade narrativa televisiva e os processos cognitivos” discutimos o processo de complexificação das narrativas ficcionais seriadas, contextualizando o enquadramento teórico do conceito proposto por Mittell (2012;2015). No capítulo “*Social TV*”, sistematizamos as características da *social TV*, as estratégias adotadas pelas emissoras estadunidenses na sustentação dos universos ficcionais e os conteúdos criados pelos telespectadores interagentes no *backchannel*. Demonstrando, a partir de exemplos, a inserção do fenômeno nos processos de produção, circulação e consumo das séries. No capítulo “Percurso metodológico e justificativa da amostra”, elaboramos e sistematizamos o protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de

metadados do Twitter, considerando das discussões dos métodos digitais e as especificidades da arquitetura informacional da rede social. No mesmo capítulo definimos os parâmetros de análise da proposta teórico-metodológica abarcando a complexidade narrativa e a literacia midiática. Por fim, no capítulo “Análise da segunda temporada de *Euphoria*” aplicamos esta proposta teórico-metodológica, analisando de que modo a complexidade narrativa estimula a compreensão crítica e fomenta a produção criativa dos telespectadores interagentes na *social TV*.

A análise do universo ficcional indica a comprovação da primeira e segunda hipóteses levantadas. Deste modo, observamos a mudança, a ruptura e/ou a ressignificação de elementos recorrentes da trama como, por exemplo, a temporalidade na narração de Rue, a estrutura dos episódios, a fotografia e a montagem. Em outras palavras, estes recursos são apresentados ao público no piloto e ao longo dos oito episódios seja a partir de um personagem, de um arco narrativo e/ou de toda a temporada passam por alterações, cabendo ao telespectador interagente compreender a regra do universo ficcional, o modo como ela opera na produção de sentido da trama e, por fim, identificar e interpretar as variações dessa recorrência.

Outro ponto evidenciado na análise foram as lacunas informacionais, o recurso além de permear todos os episódios da segunda temporada se configura de diversas formas, tais como na composição imagética, no deslocamento temporal e na multiplicidade narrativa. A partir da granulosidade da imagem a série explora tanto detalhes que são fundamentais para a compreensão da cena quanto aspectos que vão além do paratexto, como a intertextualidade. A cronologia da atração, que alterna entre o presente e o passado, não apresenta setas chamativas, deste modo o público é estimulado a localizar e organizar as cenas em uma única linha temporal. A ausência de guias narrativos sinalizados didaticamente também pode ser observada na correlação de arcos narrativos de distintas temporadas em que, por exemplo, as atitudes dos personagens são diretamente pautadas por acontecimentos explorados em episódios anteriores, fazendo com que o público tenha que lembrar e conectar as informações da história.

As ações transmídia desenvolvidas para a segunda temporada da série dão continuidade às estratégias realizadas nos anos anteriores, tendo como principal objetivo aprofundar os recursos técnicos (enquadramento, figurino, fotografia, trilha sonora, maquiagem, etc) e o perfil dos personagens (motivações, atitudes, temáticas, etc). Entretanto, além de ampliarem e detalharem os elementos centrais do universo ficcional, auxiliando os telespectadores interagentes na compreensão da trama, os conteúdos também incentivavam o *appointment television* e a participação do público. Deste modo, as publicações não só serviam de suporte

para o programa, como iam ao encontro das especificidades das arquiteturas informacionais e operacionais das redes sociais, das plataformas digitais e dos sites gerenciados pela HBO, explorando diversas linguagens e formatos.

No âmbito do *backchannel*, a partir do protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação direcionado para a API do Twitter, analisamos os conteúdos compartilhados pelos telespectadores interagentes de maneira síncrona à exibição dos respectivos fios norteadores de cada um dos oito episódios da segunda temporada. Na codificação dos contextos conversacionais, compostos pela macrocodificação e pela microcodificação, discutimos quais e de que modo os desdobramentos narrativos da série foram comentados, ampliados e ressignificados pelo público. Além das características inerentes ao fenômeno da *social TV* tais como a legitimação do *appointment television* e os rituais de assistência, observamos a identificação e interpretação das regras do universo ficcional e suas mudanças estéticas, estilísticas e narrativas. Neste sentido, o público rapidamente constatava a quebra nos pontos recorrentes da trama e refletia sobre o seu significado para a história. Outra questão repercutida pelos telespectadores interagentes foi a constante ruptura da expectativa, em que o público esperava um acontecimento trágico, mas este não se concretizava. Os temas sociais abordados na série também foram discutidos no *backchannel*, os *tweets* ressaltavam não só a importância das questões ligadas à dependência química, à homofobia, ao preconceito e à depressão, mas compartilhavam relatos e dramas pessoais.

A partir das características da arquitetura informacional do Twitter, os telespectadores interagentes elaboraram uma espécie de guia narrativo na *timelime*, analisando aspectos como, por exemplo, a composição imagética, o deslocamento temporal e a multiplicidade narrativa. Ao publicar imagens, vídeos e GIFs o público sinalizava didaticamente recursos como, por exemplo, a intertextualidade, a granulosidade da imagem, as pontes visuais e textuais, reforçando o encadeamento narrativo da atração. As discussões abarcavam não só as capturas das cenas dos episódios, mas inter-relacionavam as ações transmídia, indo ao encontro da leitura polissêmica. Comprovando assim a terceira e última hipótese levantada neste trabalho.

O universo ficcional da segunda temporada de *Euphoria* foi ressignificado nos memes publicados no *backchannel*, as imagens exploravam desde trechos sem qualquer alteração em programas de edição até montagens que traziam o paratexto para contextos distintos do cânone. Ao engendrarem novas camadas interpretativas à trama, os memes ironizavam pontos recorrentes na atração, desdobramentos narrativos e as escolhas criativas de Sam Levinson.

A aplicação da proposta teórico-metodológica aponta de que modo a segunda temporada da série estimula o desenvolvimento da literacia midiática e como essas habilidades estão em operação no *backchannel*, abrangendo assim tanto a produção quanto o consumo. Neste sentido, observa-se que o programa fomenta um contínuo processo de construção de repertório midiático sobre as características da complexidade narrativa e, posteriormente, a inserção desses elementos em novas estruturas, demandando esforço cognitivo do público no entendimento da trama. A chave de leitura voltada para os *tweets* compartilhados durante a exibição da segunda temporada de *Euphoria* evidencia o desenvolvimento da literacia midiática a partir de habilidades relacionadas com a experiência televisiva, a arquitetura informacional do Twitter e os processos cognitivos em operação na compreensão crítica e na produção criativa dos telespectadores interagentes.

O propósito dessa tese de, a partir do desenho metodológico, inter-relacionar a análise do universo ficcional com o conteúdo compartilhado pelo público na rede social ressalta a importância de abordagens interdisciplinares. Estas compreendem não só as nuances e as limitações das plataformas digitais e suas políticas de governança, mas a expertise na extração e codificação de dados de APIs. Além disso, a adoção de *softwares* na decupagem e seleção dos episódios e na elaboração de diagramas reforça a relevância do uso da tecnologia aplicada em momentos diferentes da pesquisa. Outro ponto importante neste trabalho é a aproximação dos estudos da ficção seriada contemporânea com os da literacia midiática, demonstrando que o enquadramento teórico elucida pontos fundamentais na compreensão dos processos de produção, circulação e consumo na *post network television*.

Para futuros projetos e publicações pretendemos aplicar a proposta teórico metodológica em outras narrativas complexas, criando um repositório de séries que estimulam o desenvolvimento da literacia midiática. Com base nesta curadoria pautada nos resultados, considerando principalmente os elementos que fomentam a compreensão crítica e a produção criativa dos telespectadores interagentes, iremos adaptar as análises para ações de formação em literacia midiática, considerando os modelos pedagógicos já adotados no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, tais como oficinas, cadernos temáticos, etc. Pretendemos também aprimorar o protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de dados, considerando não só as mudanças significativas na política de governança e no acesso a API no Twitter (agora chamado X) após a sua compra, mas visando uma forma de otimizar a coleta e a codificação dos metadados por pesquisadores em diferentes níveis de formação. Por fim, pretendemos criar *prompts* voltados para pontos específicos da proposta

teórico-metodológica, possibilitando a filtragem de conteúdos voltados para as respectivas dimensões da chave de leitura do *backchannel*.

9. REFERÊNCIAS

- 'Euphoria' Is The Most-Tweeted Show Of The Decade In The US, Twitter Claims. **Deadline**, On-line, 2022. Disponível em: <<https://deadline.com/2022/02/euphoria-is-the-most-tweeted-show-of-the-decade-in-the-us-twitter-claims-1234960634/>>. Acesso: 13 dez. 2023. 2020.
- ABREU, J; ALMEIDA, P; MEALHA, O; BRANCO, V. Plataforma para investigação em televisão interactiva teletrabalho: o sistema 2BeOn. **BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, Covilhã: Universidade da Beira Interior, p.1-10, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/abreu-ferraz-sistemav-2Beon.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2022
- ACIERNO, M. **A tuttatv!** Nuovi modi di guardare la television al tempo di internet. Milão: Lupetti, 2012.
- AKASS, K.; MCCABE, J. (eds.). **Reading Sex and the city**. Londres: I.B. Tauris, 2004.
- AKASS, K.; MCCABE, J. (orgs.). **Reading Six Feet Under: TV to die for**. Londres: I. B. Tauris, 2005.
- AKASS, K.; MCCABE, J. Why do people have to die? To make contemporary television drama important I guess. In AKASS, K.; MCCABE, J. (orgs.). **Reading Six Feet Under: TV to die for**. Londres: I. B. Tauris, 2005, p.1-15.
- ALL MY LIFE, MY HEART HAS YEARNED FOR A THING I CANNOT NAME**. In Euphoria. Criação Sam Levinson. Direção Sam Levinson. Estados Unidos: HBO, 2022. 45 min, son., color. Temporada 2, episódio 8. Série exibida pela HBO. Acesso em: 13 dez. 2023.
- ALLRATH, G.; GYMNICH, M (eds.) **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave Macmillian, 2005.
- ALLRATH, G.; GYMNICH, M .; SURKAMP, C. Introduction: Towards a Narratology of TV Series. In:ALLRATH, G.; GYMNICH, M (eds.) **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave Macmillian, 2005, p. 1- 43.
- ALMEIDA, M. **TV Social: O Telespectador como Protagonista na Televisão em Múltiplas Telas**. Curitiba: Appris, 2020
- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas** - reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDERSON, C. Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 23-41.
- ANDREWS, D. *et al.* Storytelling as an Instructional Method: Definitions and Research Questions. **Interdisciplinary Journal of Problem-Based Learning**, v. 3, n. 2, p. 6–23, 2009. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=ijpbl>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

ANG, I. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **Matrizes**, v, 4 n.1, p. 83-99, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38277>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

ARAÚJO, J. **Crystal blue persuasion**: a construção do mundo ficcional no seriado televisivo *Breaking Bad*, 2016, 167f, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24229>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

ARAÚJO, J. E. S. Vale tudo no jogo: a poiese de um mundo ficcional realista no seriado televisivo *The Wire*, 2019, 384f, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/42234385/Vale_tudo_no_jogo_a_poiese_de_um_mundo_ficcional_realista_no_seriado_televisivo_The_Wire>. Acesso em: 3 jan. 2020.

ARAUJO, J.; JACOB, M.C. A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de *The Wire*. **Rumores**, v. 14, n. 28, p. 126-148, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/174429>. Acesso em: 3 ago. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2017 [335 a.C. e 323 a.C.]

ARNAUT, R. Os Impactos da Segunda Tela na *Social TV*. **Revista da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão**, ed. 141, p.68-70, 2014.

Assessment criteria for media literacy levels. Media Literacy Unit, **UNIÃO EUROPÉIA**, 2009, Online. Disponível em: <http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/literacy-criteria-report_en.pdf?fbclid=IwAR39zrVDCUBDAKYFYOyFFXjb5eokfvUymbGkKPDmYiwQ1fUCf6nKTskT_eA>. Acesso em: 24 ago. 2021.

AUMONT, J. MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico e cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVERSA, S Social TV: 5 Keys To Successful Hashtags. **Social Times**, Online, 2014. Disponível em: <<http://www.adweek.com/socialtimes/social-tv-hashtags/495233?red=at>>. Acesso em: 11 set. 2022

Barbie Ferreira, atriz filha de brasileira, brilha em 'Euphoria' e diz que temia ficar restrita a papel de 'gordinha e feia'. **G1**, On-line, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/07/13/barbie-ferreira-atriz-filha-de-brasileira-brilha-em-euphoria-e-diz-que-temia-ficar-restrita-a-papel-de-gordinha-e-feia.ghtml>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

BARKER, C. **Social TV: Multi-Screen Content and Ephemeral Culture**. Mississipp: Univ. Press of Mississippi, 2022.

BARTHES, R. **S/Z**. Lisboa: Edições 70,1992.

BAUER, M.; AARTS, B. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In BAUER, M.; GASKELL, G. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 39 - 63.

BAUER, M.; GASKELL, G.(eds.) **Pesquisa Qualitativa Texto Imagem e Som**. 2.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

BAYM, N. Social Networks 2.0. Consalvo, M; Ess, C. **The Handbook of Internet Studies**. Nova Jersey: John Wiley and Sons, 2011, p. 384-405.

BAYM, N. The Perils and Pleasures of Tweeting with Fans. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p. 221-236.

BAYM, N. Fãs ou amigos? Enxergando a mídia social como fazem os músicos. **Matrizes**, v. 7, n. 1, p. 13-46, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/8EwMjm>>. Acesso em: 11 set. 2022

BELIM, C. Narrative Structure Analysis of the 2012 Nominees for Drama TV Series: What Does the Pilot Episode Reveal?. Marinescu, B.; MITU, B. (eds.), **Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception**. Cambridge: Scholars Publishing, 2014, p. 59-93.

BENARD, J.; STACH, S.; GIURFA, M. Categorization of visual stimuli in the honeybee *Apis mellifera*. **Animal Cognition**, v. 9, n. 4, p. 257–270, 2006. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16909238>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

BENASSI, S. **Séries et feuilletons T.V.** Pour une typologie des fictions télévisuelles. Liège: Éditions du CEFAL, 2000.

BENNETT, T. **Showrunners: the art of running a TV show**. Londres: Titan Books, 2014.

BENTO, B. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENTON, A; HILL, S. The Spoiler Effect? Designing Social TV Content That Promotes Ongoing WOM. **Conference on Information Systems and Technology**, Arizona, 2012. Disponível em: <<https://opimweb.wharton.upenn.edu/profile/33/research>>. Acesso em: 11 set. 2022

BERGHE, P. Integração. In CASHMORE, E. (ed.). **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo negro, 2000, p. 273-281.

BEYLOT, P. **Le récit audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.

BLACK, R. Language, Culture, and Identity in Online Fanfiction. **E-Learning**, v.3, n.2, p. 170-184, 2006. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2304/elea.2006.3.2.170>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

BLAKE, J. **Television and the second screen: Interactive TV in the age of social participation**. Londres: Routledge, 2016.

BLANCHETTE, L.; RICHARDS, A. The influence of affect on higher level cognition: A

review of research on interpretation, judgement, decision making and reasoning. **Cognition and Emotion**, v.24, n.4, p. 561 - 595, 2010. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02699930903132496>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

BONI, M. **World building: Transmedia, fans, industries**. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2017.

BOOTH, P. Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television. **Television & New Media** , v. 12, n.4, p. 370-388, 2011. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476410392806>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

BOOTH, P. The season finale of “Euphoria” demonstrated once again that even its most impassioned fans have decidedly mixed feelings about its writer and director. **New York Times**, 2022, On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/3NIQ17a>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

BORDWELL, D. **Poetics of cinema**. Nova York: Routledge, 2008.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013b.

BORDWELL, D., **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**, Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, D. Film Futures. **Special Issue: The American Production of French Theory** (2002), v. 31, n. 1, p. 88 - 104, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3685810?seq=1>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013a.

BORGES, G. Qualidade e Literacia Midiática: um diálogo profícuo e necessário. **Anais... 3o ECOM.EDU - Encontro de Comunicação e Educação de Ponta Grossa**, Ponta Grossa, 2013. Disponível em: <<https://app.box.com/s/52n9948a2wnq1poyyecwmtmfadwnsg>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

BORGES, G *et al.* **A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal**. Coimbra: Grácio Editor, 2022.

BORGES, G. ; SIGILIANO, D. . Limantha fandom activism on Twitter: media competence analysis about social issues discussions. **Comunicación y Sociedad**, v. 19, p. 1-24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8299>

BORGES, G. ; SIGILIANO, D. Cultura de Fãs e Literacia Midiática: a ampliação e a ressignificação do *shipp* Limantha no Twitter. **Rumores (USP)**, v. 14, p. 77-102, 2020.

Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/174323>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

BORGES, G. *et al.* **A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal**. Coimbra: Grácio Editor, 2022.

BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa** - Análise dos programas do canal 2. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2014.

BORGES, G.; SIGILIANO, D.. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. Encontro Anual da Compós, XXX, São Paulo, 2021. **Anais do 30º Encontro Anual da Compós**, p. 1-26. Disponível em: <https://bit.ly/3Bb8OsL>. Acesso em: 7 set. 2021.

BORGES, G; SIGILIANO, D. Ciber-watercooler no Oscar: Discussões sobre a Social TV. **Lumina**, v. 7, n. 2, p. 1-16, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21075>>. Acesso em: 6 nov. 2022.

BOURDAA, M. Quality television: construction and de-construction of seriality. In PÉREZ-GÓMEZ, M.A. (org.) **Previously On: Interdisciplinary studies on TV series in the third golden age of television**. Sevilla: Universidad de Sevilla / Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Communication, p. 33-43, 2011. Disponível em: <<https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/35638/1/previouslyon.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2021

BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

BOYD, D. Social Network Sites: Public, Private, or What?. **Knowledge Tree**, Online, 2007. Disponível em: <<http://www.danah.org/papers/KnowledgeTree.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2016.

BRANIGAN, E. Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: a response to David Bordwell's Film Futures. **SubStance**, v.31, n. 1, p. 105-114, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3685811>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

BROOKS, T; MARSH, E.F. **The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-Present**. 9 ed. Ballantine Books, 2007

BRUNS, A.; MOE, H. Structural layers of communication on Twitter. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p. 15-28.

BRUZZI, S.; GIBSON, P. C. Fashion is the fifth character: fashion, costume and character in Sex and the City. In AKASS, K.; MCCABE, J. (eds.). **Reading Sex and the city**. Londres: I.B. Tauris, 2004, p. 115-129.

BUCKINGHAM, D. **Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture**. Cambridge: Polity Press, 2003.

BUCKLAND, W. (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009.

BUCKLAND, W. **Hollywood Puzzle Films**. Nova York: Routledge, 2014.

BULLMORE, E.; SPORNS, O.. The economy of brain network organisation. **Nature**

Reviews Neuroscience, v. 13, p. 336–349, 2012. Disponível em:
<<https://www.neuroscience.cam.ac.uk/Uploads/nrn%20bullmore%20sporns%202012.pdf>>
Acesso em: 2 jan. 2020.

BUONANNO, M. La qualità della fiction. Dal prodotto all'ambiente produttivo. In:
BUONANNO, M. (org.) **Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV**.
Napoli: Liguori, 2004, p. 10-28.

BUONANNO, M. Um eulogia (prematura) do *broadcast*: o sentido do fim da televisão.
Matrizes, v.9, n.1, p. 67-86, 2015. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/100674/99403>. Acesso em: 11 set.
2022

BURGESS, J; BRUNS, A. Twitter archives and the challenges of "Big Social Data" for media
and communication research. **M/C Journal**, v. 15, n. 5, [s.p], 2012. Disponível em:
<<https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/561>>. Acesso em: 9
mai. 2023.

BUTLER, J. **Television: Critical Methods and Applications**. 4 ed. Nova York: Routledge,
2012.

BUTLER, J. **Television: Critical Methods and Applications**. Nova York: Routledge, 2002.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Editora
José Olympio, 2018.

BUTLER, J. **Television Style**. Nova York: Routledge, 2010.

BUTLER, J. **Visual Storytelling and Screen Culture**. 5ed. Nova York: Routledge, 2018

BUZAN, T. **Mapas mentais: Métodos criativos para estimular o raciocínio e usar ao máximo
o potencial do seu cérebro**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2009.

BYRNE, R.; WHITEN, A. **Machiavellian Intelligence**. Oxford: Oxford University Press,
1988.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CALATRAVA, J. **Teoría de la narrativa**. Una perspectiva sistemática. Madri:
Iberoamericana, 2008.

CALDWELL, J. T. **Televisuality: style, crisis and authority in American television**. Nova
Jersey: Rutgers, 1995

CALVIN, W. **The cerebral symphony**. Nova York: Bantam, 1989.

CAMERON, A. Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irreversible.
The Velvet Light Trap, v.1, n. 58, p. 65-78, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2X6RbbI>>.
Acesso em: 3. jan. 2020.

CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 1989.

- CANNITO, N. **A televisão na era digital** – interatividade, convergência e novos modelos de negócio. São Paulo: Plexus, 2010.
- CANTORE, J.; PAIVA, R. **Séries** - o livro. São Paulo: Objetiva, 2021.
- CAPANEMA, L. **Autorreferencialidade Narrativa** - Um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual, 2016, 223f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CARDWELL, S. Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In MCCABE, J.; AKASS, K. (eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 19- 34.
- CARROL, N. **Engaging the moving image**. New Haven: Yale University, 2003.
- CASEY, B. *et al.* **Television Studies: The Key Concepts**. Londres: Routledge, 2002.
- CESAR, P; GEERTS, D. Understanding Social TV: a survey. **NEM Summit**, n. 4, [s.p] 2011. Disponível em: <<http://homepages.cwi.nl/~garcia/material/nem-summit2011.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2022
- CHANEY, J. **Euphoria Found Its Focus, and It Was Good**. Vulture, On-line, 2023. Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/euphoria-stand-still-like-the-hummingbird-episodic-storytelling.html>>. Acesso em: 2023
- CHATEAU, D; JOST, F. **Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie**. Paris: Les Éditions 10/18, 1979.
- Cinematographer Marcell Rév On Cultivating The “Emotional Realism” Of ‘Euphoria’. **Deadline**, 2020, On-line. Disponível: <<https://deadline.com/2020/07/euphoria-dp-marcell-rev-sam-levinson-hbo-interview-news-1202977123/>>. Acesso em: 7 jan. 2023.
- CLARKE, Michael. Lost and Mastermind Narration. **Television New Media**, v. 11 n. 2, p.123-142, 2010. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1527476409344435>>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- COELHO, J.; BROENS, M. (orgs.). **Encontro com as ciências cognitivas** - Cognição, emoção e ação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- COIRO, M. *et al* (eds.) **Handbook of research on new literacies**. Nova York: Lawrence Erlbaum Associat, 2008.
- COLLETTI, G; MATERIA, A. **Social TV Guida alla nuova TV nell’era di Facebook e Twitter**. Milão: Gruppo24Ore, 2012.
- COLTHEART, M. Lessons from cognitive neuropsychology for cognitive science: A reply to Patterson and Plaut. **Topics in Cognitive Science**, v. 2, p. 3–11, 2010. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25163617>>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- CORDIER, F.; GAONACH, D. **Aprendizagem e memória**. São Paulo: Loyola, 2006.

CORRIGAN, P.. The making of the boy: Meditations on what grammar school did with, to, and for my body. **Journal of Education**, v. 170, n. 3, p. 142-161, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/42748652>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CRAWFORD, K. Following you: Disciplines of listening in social media. **Continuum**, v. 23, n. 4, p. 525-535, 2009. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304310903003270>>. Acesso em: 11 set. 2022

Current trends and approaches to media literacy in Europe. Mentor Media Literacy, **UNIÃO EUROPEIA**, 2007, Online. Disponível em: <<http://www.mediamentor.org/en/content/current-trends-and-approaches-to-media-literacy-in-europe-2007>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

DALMONTE, E. Novos cenários comunicacionais no contexto das mídias interativas: o espalhamento midiático. **Famecos**, v. 22, n. 2, p. 99-115, 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/19729>>. Acesso em: 11 set. 2022

D'ANDREA, C. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: Edufba/Lab 404, 2020.

DARWIN, C. **The formation of vegetable mould through the action of worms with some observations on their habits**. Londres: John Murray, 1881.

DE ABREU, B.; MIHAILIDIS, B. (eds.). **Media literacy education in action: Theoretical and pedagogical perspectives**. Nova York: Routledge, 2014, p.3-10

DE BONA, A. *et al.* Cooperação na Complexidade: Possibilidades de Aprendizagem Matemática suportadas por Tecnologias Digitais. **Revista Novas Tecnologias na Educação**, v. 9, n. 2, p. 1-9, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/renote/article/view/25168>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

DEGGANS, E. HBO's 'Euphoria' is more than a parent's worst nightmare. It's a creative triumph. **NRP**, 2022. Disponível em: <<https://www.npr.org/2022/01/10/1071852125/hbo-euphoria-zendaya-review>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

DELGADO, S.; MCNAB, K. **Euphoria” Season 2 Finale: 11 Questions Left Unanswered**. Teen Vogue, On-line, 2022. Disponível em: <<https://www.teenvogue.com/story/euphoria-season-2-finale-11-questions-left-unanswered>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

DINIZ, M. *et al.* A formação e a condição docente num contexto de complexidade e diversidade. **Revista Brasileira de Pesquisa sobre Formação de Professores**, v.3, n.4, p. 13-22, 2011. Disponível em: <<https://revformacaodocente.com.br/index.php/rbpf/article/view/27>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

Doom Watching ‘Euphoria’ - It’s one of the most popular shows on television right now. But sometimes even the fans need to calm down after an episode. **The New York Times**, On-line,

2022. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/02/21/style/euphoria-series-doom-watching.html>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

DOS SANTOS, M. C. A datificação de um campo de conhecimento: como algoritmos, números e abordagens quantitativas estão mudando a comunicação. **Organicom**, v.16, n.31,p. 145-157, 2019. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/161444>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

DOS SANTOS, M. C. Big data - o que os métodos tradicionais não conseguem ver - O conceito de distant reader aplicado à pesquisa na Comunicação. **Anais...15o Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1A5YKAy2bToOikxgdSTAp4uJX1AXjkkes/view?usp=sharing>>. Acesso em: 25 jun. 2021

DOS SANTOS, M. C. Pesquisa aplicada em comunicação: O estranhamento da interdisciplinaridade que nos assombra. **Comunicação & Inovação**, v. 19, n.41, p. 18-33, 2019. Disponível em: <https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5469/2550>. Acesso em: 25 jun. 2021

DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2012.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, U. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ECO, U. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

EDER, J. *et al* (eds.). **Characters in Fictional Worlds**. Berlim: De Gruyter, 2010.

EDGERTON G.; JONES J. **The Essential HBO Reader**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2008.

EDGERTON, G. A brief history of HBO. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 1-20.

ELLIS, J. **Visible Fictions: Cinema – Television – Video**. Londres: Routledge, 1982.

ELSAESSER, T. The Mind-Game Film. In: BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009, p. 13-41.

ENGERT, S; SPENCER, A. International Relations at the Movies: Teaching and Learning About International Politics Through Film. **Perspectives**, v. 17, n. 1, p. 83–104, 2009. Disponível em: <https://www.gsi.uni-muenchen.de/personen/wiss_mitarbeiter/spencer/publ_spencer/engertspencer2009.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2020.

EPSTEIN, M.; REEVES, J. L.; RODGERS, M. C.. Rewriting Popularity- The Cult Files. In LAVERY, D.; HAGUE, A.; CARTWRIGHT, M. (orgs.). **Deny All Knowledge - Reading the X-Files**. Nova York: Syracuse University Press, 1996, p. 22-35.

EPSTEIN, M.; ROGERS, M.; REEVES, M. From Must-See-TV to Branded Counterprogramming: Seinfeld and Syndication. In LAVERY, D.; DUNNE, D.; LEWIS, S. (orgs.) **Seinfeld, Master of Its Domain Revisiting Television's Greatest Sitcom**. Nova York: Continuum, 2006, p. 186-200.

ESCH, H. E. *et al.* Honeybee dances communicate distances measured by optic flow. **Nature**, v. 411, p. 581–583, 2001. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/35079072>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

ESQUENAZI, J.P. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

EYSENCK W. M.; KEANE M. T. **Manual de psicologia cognitiva**. 7 ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

FECHINE, Y. TV Social, práticas interacionais e modos de presença: contribuição para a delimitação do conceito. XXV Encontro Anual da Compós, 2016, Goiânia, GO, **Anais XXV Encontro Anual da Compós**, UFG, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2zhqPlo>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

FECHINE, Y. Transmídiação e Cultura Participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. XXIII Encontro Anual da Compós, **Anais XXIII Encontro Anual da Compós**, [s.p], Pará, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3E3Lv8s>>. Acesso: 11 set. 2022

FECHINE, Y.; CAVALCANTI, G. K. M. TV Social em telenovelas da Rede Globo: estratégias e papéis. **Lumina**, v. 11, n. 2, p. 193–215, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21393>. Acesso em: 11 set. 2022

FERRÉS, J; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina**, v. 9, n, 1, p. 1-16, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/3EQnc6>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FEUER, J. HBO and the Concept of Quality TV. In MCCABE, J.; AKASS, K. (eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 145-157.

FEUER, J.; KERR, P. **M.T.M.: Quality Television** do British Film Institute. Londres: BFI Pub, 1984.

FEUERSTEIN, R. *et al.* **Além da inteligência**: Aprendizagem mediada e a capacidade de mudança do cérebro. Petrópolis: Vozes, 2014.

FINGER, C; SOUZA, F. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. **Famecos**, v. 19, n. 2, p. 373-389, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/12320/8260>> .Acesso em: 11 set. 2022

FIORIN, J. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FLOMENBAUM, Adam. Checked Out: TVTag (Formerly GetGlue) to Shut Down. **Lost Remote**, Online, 2014. Disponível em: <<http://www.adweek.com/lostremote/checked-out-tvtag-formerly-getglue-to-shut-down/49234>>. Acesso em: 11 set. 2022

FLYNN, J. R. **Race, IQ and Jensen**. Londres: Routledge, 1980.

FLYNN, J. R. **What is intelligence?** Beyond the Flynn effect. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FONSECA, V. **Aprender a aprender: a educabilidade cognitiva**, 3. ed. Lisboa: Âncora, 2005.

FONSECA, V. da. **Cognição, neuropsicologia e aprendizagem**. 7 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

FONTANARI, R. Nouveau cinéma e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet. **Eco-Pós**, v.20, n. 1, p. 276 - 292, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/2880/7786>. Acesso em: 3 jan. 2020.

FRAGOSO, S; RECUERO, R; AMARAL, A. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANÇA, V. Crítica e Metacrítica: contribuição e responsabilidade das Teorias da Comunicação. **Matrizes**, v.8, n.2, p.101-116, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/90449/93223/>>. Acesso em: 23 jan. 2020.

FREDRICKSON, B.; BRANIGAN, C. Positive emotions broaden the scope of attention and thought-action repertoires, **Cogn Emot**, v. 19, n. 3, p. 313-332, 2005. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3156609/>> Acesso em: 3 jan. 2020.

GARNHAM, N. **La economía política de la comunicación: El caso de la televisión**. Quaderns Digitals, Online, 1991. Disponível em: <http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_355/a_4596/4596.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERLITZ, C; RIEDER, B. Tweets Are Not Created Equal: Investigating Twitter's Client Ecosystem. **International Journal of Communication**, v. 12, p.528-547, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3FO8cPt>>. Acesso em: 11 set. 2022

GOLDENBERG, M. **A Arte de Pesquisar - Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Record: 2013.

GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v.21, n.1, p. 85-106, 2004b. Disponível em: <<https://bit.ly/3offNLa>> . Acesso em: 3 jan. 2020.

GOMES, W. Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema).”. In: PEREIRA, M.; LOPES, R. ; FIGUEREDO, V. (orgs.). **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004a, p. 93 - 125.

GRECO, C. **TV Cult no Brasil: Memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais**. 306f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-13092016-103552/pt-br.php>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

GREENHOW, C., LEWIN, C. Social media and education: reconceptualizing the boundaries of formal and informal learning. **Learning, Media and Technology**, v. 41, n.1, p. 6-30, 2016. DOI <https://doi.org/10.1080/17439884.2015.1064954>

GREENHOW, C.; GLEASON, B. Twitteracy: Tweeting as a New Literacy Practice. **The Educational Forum**, v. 76 n.4, p. 464-478, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2N0Mav1>>. Acesso em: 11 set. 2022

GWENLLIAN-JONES, S.; PEARSON, R. (eds.) **Cult Television**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

HALAVAIS, A. Structure of Twitter: Social and Technical. The Politics of Twitter Data. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p. 29-42.

HAN, B. **No enxame: Perspectivas do digital**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HAN, B-C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2022.

HAND, M. Visuality in Social Media: Researching Images, Circulations and Practices. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 215-231.

HAND, M. Visuality in Social Media: Researching Images, Circulations and Practices. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 215-231.

HARBOE, G. . *et. al.* Perceptions of Value: The Uses of Social Television. **5th European Conference**, EuroITV, Amsterdam, 2007

HARBOE, G. *et. al.* Ambient Social TV: Drawing People into a Shared Experience. **Proceedings of the Conference on Human Factors in Computing Systems - CHI 2008**. Florence: Italia, 2008.

HARBOE, G. Search of social television. In: PABLO, C.; DAVID, G.; KONSTANTINOS, C. (orgs.). **Social interactive television: immersive experiences and perspectives**. Hershey: New York, 2009.

HARDY, J. Mapping commercial intertextuality: HBO's True Blood. **Convergence**, v. 17, n.1, p. 7-17, 2011. DOI 10.1177/1354856510383359.

HARMON-JONES, E. *et al.* Toward an Understanding of the Influence of Affective States on Attentional Tuning: Comment on Friedman and Forster. **Psychological Bulletin**, v.137, n.3, p. 508-512, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/391HW1W>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

HARRINGTON, S. *et al.* More than a backchannel: Twitter and television. **Participations**, v. 10, n. 1, p. 405-409, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3DA6nmX>>. Acesso em: 11 set. 2022

HARRINGTON, S. et al. Tweeting about the Telly: Live TV, Audiences, and Social Media In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p. 237-248.

HAXBY, J.V. *et al.* Distributed and overlapping representations of faces and objects in ventral temporal cortex. **Science**, v. 293, p. 2425–530, 2001. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11577229>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

HBO EXTRAS lança nova interface de usuário junto com Lovecraft Country. **HBO Brasil**, Online, 2019. Disponível em: <<https://www.hbo brasil.com/news/detail/arthbo-extras-update>>. Acesso em: 11 set. 2022

HEINN S.; SOMMER R. (eds.). **Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research**. Londres: Walter de Gruyter, 2009.

HELLER, D. Films. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 42-51.

HEMPHILL, J. **'Euphoria' Season 2 Cinematographer Marcell Rév Tells Us What It's Like to Shoot from the Gut**. IndieWire, On-line, 2022. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/features/general/euphoria-season-2-cinematography-marcell-rev-interview-1234703162/>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

HENRY, A. Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism. HERCULANO-HOUZEL, S. **Por que o bocejo é contagioso?** E outras curiosidades da neurociência no cotidiano. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

HERRERO-DIZ, P. *et al.* Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español. **Palabra Clave**, v.20, n.4, p. 17-947, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2uMbGPz>>. Acesso em: 2 jan. 2020

HERRING, S. Computer-mediated conversation Part I: Introduction and overview. **Language@ internet**, v. 7, n. 2, [s.p], 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/3WAXuXm>>. Acesso em: 11 set. 2022

HERRNSTEIN, R; MURRAY, C. **The bell curve: intelligence and class structure in American life**. Nova York: The free press, 1994.

HILLS, M. Mainstream Cult. ABBOT, S. (ed.) **The Cult TV Book**. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2010, p. 67-73.

HIRSJÄRVI, I. Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas. Un desafío global. **Anàlisi Monogràfic**, p. 37-48, 2013. Disponível em: < <https://ddd.uab.cat/record/112869>>. Acesso em: 2 jan. 2020

HORRIDGE, A. What the honeybee sees: a review of the recognition system of *Apis mellifera*. **Physiological Entomology**, v. 30, n. 1, p. 2–13, 2005. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0307-6962.2005.00425.x>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

HORTON, D.; WOHL, R. Mass communication and para-social interaction. **Psychiatry**, v. 19, p. 215-22, 1956. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00332747.1956.11023049>>. Acesso em: 3. jan. 2020.

HORVAT, A. Queer TV. **The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication**, v.36, n.2, p.1-5, 2020. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119429128.iegmc174>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

HWANG, S. Utilizing qualitative data analysis software: A review of Atlas.ti. **Social Science Computer Review**, v.26, n.4, p.519-527, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/34hFYZv>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

IRWIN, W. et al. **True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You**. Nova York: Wiley, 2010.

JACKSON, P.; MOULINIER, I. **Natural language processing for online applications: text retrieval, extraction and categorization**. Amsterdam: John Benjamins Publ., 2002.

JACOB B. Bacterial know-how: from physics to cybernetics. **Physicaplus 7**, Online, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/378hxg>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

JACOBS, J.; PEACOCK, S. Introduction. In JACOBS, J; PEACOCK, S (Eds.). **Television Aesthetics and Style**. Nova Iorque, EUA: Bloomsbury, 2013, p. 1-20.

JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. São Paulo: Record, 2006.

JAMISON, A. **Fic - Por que a fanfiction está dominando o mundo**. São Paulo: Rocco, 2017.

JANETZKO, D. The Role of APIs in Data Sampling from Social Media. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 146-160.

JENCKS, C. **The language of post-modern architecture**. New Haven: Yale University Press, 1977.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, H. *et al.* **By any media necessary: the new youth activism**. Nova Iorque: New York University Press, 2016

JENKINS, H. *et al.* **Confronting the challenges of participatory culture media education for the 21st century**. Massachusetts: MIT Press, 2009.

JENKINS, H. *et al.* **Cultura da Conexão** - Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, H. **Invasores do Texto** - Fãs e cultura participativa. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

JIMENEZ, M. **Lute como uma gorda**. São Paulo: Jandaíra, 2022.

JIMÉNEZ, M.; PETRUS, A. Lost E=mc²: tiempo y espacio como relatividad absoluta. In: SCOLARI, C; PISCITELLI, A.; MAGUREGUI, C. (eds.). **Lostología**: estrategias para entrar y salir de la isla. – Buenos Aires: Editorial Cinema, 2010, p. 33 - 67.

JOHNSON, S. **Tudo que é ruim é bom para você**: como os *games* e a TV nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JONES, T. Sincronismo de mídias e suas tecnologias - Como os tablets estão se tornando parte essencial da experiência de assistir TV. **Revista da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão**, ed. 135, p.74-75, 2013.

JORGE, M; TRAVASSOS, N. **Transexualidade** - O corpo entre o sujeito e a ciência: Trilogia sobre sexualidade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOST, F. Amor aos detalhes: assistindo a Breaking Bad. **Matrizes**, v.11 n.1, p. 25-37, 2017. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/131623/127910>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

JOST, F. **Breaking Bad** - Le diable est dans les détails. Paris: Éditions Atlande, 2016.

JOST, F. entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade) - Entrevista feita por Maria Cristina Palma Mungiolli. **Comunicação e Educação**, v. 23, n.1, p.139-147, 2018. Disponível em:

<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6556536.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

JOST, F. **Les nouveaux méchants**: Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal. Paris: Bayard, 2015.

JOST, F. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? **Matrizes**, v.4 n.2, p. 93-109, 2011. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38294/41119>>. Acesso em: 11 set. 2022

JOST, F.; CHATEAU, D. **Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie**. Paris: UGE, 1979.

KARSDORP, F. *et al.* **Humanities Data Analysis** – Case Studies with Python. Nova Jersey: Princeton University Press, 2021.

Kaufman *et al.* “This show hits really close to home on so many levels”: An analysis of Reddit comments about HBO’s Euphoria to understand viewers’ experiences of and reactions to substance use and mental illness.

Drug and Alcohol Dependence, v. 220, p. 1-7, 2021. DOI <https://doi.org/10.1016/j.drugalcdep.2020.108468>

KAUFMANN, J. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis, RJ: Vozes; Maceió, AL: Edufal, 2013.

KELLE, U. Análise com auxílio de computador: codificação e indexação. In BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - um manual prático**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 393-415.

KINDER, M. **Playing with Power in Movies, Television, and Video Games - From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles**. Los Angeles: University of California Press, 1991

KINDER, M. Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative, **Film Quarterly**, v. 55, n. 4, p. 2-15, 2002. Disponível em: <<https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/55/4/2/41593>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

KISS, M. Navigation in Complex Films. Real-life embodied experiences underlying narrative categorisation. In: ECKEL, J; LEIENDECKER, B; OLEK, D; PIEPIORKA, C. (eds.) **(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes**. Bielefeld: Transcript, 2012, p.120- 149.

KLYM, N; MONTPETIT, Ma. Innovation at the Edge: Social TV and Beyond. Cambridge: **MIT Communications Futures Program (CFP)**, 2008. Disponível em: <http://cfp.mit.edu/publications/CFP_Papers/Social%20TV%20Final%202008.09.01%20for%20distribution.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022

KO, K. Structural characteristics of computer-mediated language: a comparative analysis of interchange discours. **The Electronic Journal of Communication**, v. 6, n.3, [s.p] 1996. Disponível em: <<http://www.cios.org/EJCPUBLIC/006/3/006315.HTML>>. Acesso em: 11 set. 2022

KOZLOFF, S. Narrative Theory and Television. In: ALLEN, R. **Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism**. Londres: Routledge, 1992, p. 49 - 70.
KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANKSHEAR, C; KNOBEL, M. Nuevas Alfabetizaciones: tecnologías y valores. **Revista Teknokultura**, v. 9, n.2. p. 309-336, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48041>>. Acesso em: 19 jul.2020.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. **New Literacies: Everyday Practices and Social Learning**. 3. ed. Nova York: Open University Press, 2011.

LATANSIO, A. Cognição em bactérias. **Revista Unicamp**, v.12, n.3, p. 1-6, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/30AUR6E>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

LIVERY, D. ; THOMPSON, R. David Chase, The Sopranos, and Television Creativity. In LIVERY, D. (org.) **This Thing Of Ours: Investigating The Sopranos**. Nova York: Columbia University Press: 2002, p. 18-31.

LIVERY, D. Can This Be the End of Tony Soprano?. In LIVERY, D. (ed.). **Reading the Sopranos: Hit TV from HBO**. Nova York: I. B. Tauris & Company, 2006, p. 3-14.

LEADBEATER, E.; CHITTKA, L. Social learning in insects - from miniature brains to consensus building. **Current Biology**, v. 17, n. 16, p. 703–713, 2007. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S096098220701514X>>. Acesso em: 2 jan.

LEONI, T.; BRANDÃO, T.. Sailor moon: uma análise semiótica de manga. **Estudos Semióticos**, n. 2, p. 1-14, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49165>>. Acesso em: 11 jun. 2023

LES BROWN, R. **Les Brown's Encyclopedia of Television**. 3.ed. Londres: Visible Ink Pr, 1992.

LESSA, R. **Seriados de TV e narrativa transmídia: explorando o mundo ficcional de True Blood**. Salvador: Edufba, 2020.

LEVERETTE, M. et al (eds.) **It's Not TV - Watching HBO in the Post-television Era**. Nova York: Routledge, 2008.

LEWIS-SMITH, V. **The World of Hump It and Hop It**. Evening Standard, Online, 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/3CcTo9s>> Acesso em: 14 jun. 2021.

LICOPPE, C; SMOREDA, Z. Are social networks technologically embedded?: How networks are changing today with changes in communication technology. **Social networks**, v. 27, n. 4, p. 317-335, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/3UmC9uB>>. Acesso em: 11 set. 2022

LIS, L. Anatel aprova compra da Time Warner pela AT&T. **G1**, Online, 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/02/06/anatel-aprova-compra-da-time-warner-pela-atandt.ghtml>>. Acesso em: 5 jun. 2021

LIVINGSTONE S. **Making Sense of Television - The Psychology of Audience Interpretation** 2.ed. Londres: Routledge, 2007.

LIVINGSTONE, S.; LUNT, P. **Talk on television - Audience participation and public debate**. Nova York: Routledge, 1994.

LOPES M. I. V. de. et al. A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet. In LOPES M. I. V. de. (org.). **Por uma teoria de fãs de ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015, p.17-64

LOPES, M. I. V. (org.) **Epistemologia da comunicação no Brasil**: trajetórias autorreflexivas. São Paulo: ECA-USP, 2016.

LOPES, M. I. V. de. **Telenovela como recurso comunicativo**. *Matrizes*, v. 3, n.1, .21-47, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>

LOPES, M.I.V de.; MUNGIOLI, M. C. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. **Anais...XXII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em:<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2078.pdf>. Acesso: 3 jul. 2021.

LOTZ, A. **Cable Guys** - Television and Masculinities in the Twenty-First Century. Nova York: New York University Press, 2014.

LOTZ, A. **Redesigning Women**: Television After the Network Era. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

LOTZ, A. **The Television Will Be Revolutionized**. New York: New York University Press, 2007.

LOTZ, A. **We Now Disrupt This Broadcast** - How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All. Cambridge: The MIT Press, 2018.

LOURO, G. Pedagogias da sexualidade. **O corpo educado** - pedagogias da sexualidade. 4. ed. LOURO, G. (Org.). São Paulo: Autêntica, 2021, p.8-42.

LUGANO, G. Mobile social networking in theory and practice. **First Monday**, v. 13, n. 11, [s.p], 2008. Disponível em: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2232>. Acesso em: 11 set. 2022

MACCABE, J.; AKASS, K. Debating Quality. In MACCABE, J.; AKASS, K. (eds.) **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond. Londres: I.B. Tauris,2007, p. 1-13.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2014.

MAIR, G. **Inside HBO**: The Billion Dollar War Between HBO, Hollywood, and the Home Video Revolution. Nova York: Dodd Mead, 1988.

MAKICE, K. **Twitter API**: Up and running: Learn how to build applications with the Twitter API. Sebastopol: O'Reilly Media, 2009.

MALACH, M. Oz. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 52-60.

MANOVICH, L. **The Language of New Media**. Massachusetts:The MIT Press, 2001

MAR, R A. The neuropsychology of narrative: story comprehension, story production and their interrelation. **Neuropsychologia**, v. 42, p. 1414-1434, 2004. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15193948/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MARGHITU, S. **Teen TV**. Londres: Routledge, 2021

MARTIN, B. **Homens Difíceis** – Os Bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTINO, L.; MARQUES, A. (orgs.). **Teorias da Comunicação** – Processos, desafios e limites. Pleiade: São Paulo, 2015.

MARWICK, A; BOYD, D. To see and be seen: Celebrity practice on Twitter. **Convergence**, v. 17, n. 2, p. 139-158, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3Uab65g>>. Acesso em: 5 nov. 2022

MASANET, M. *et al.* Beyond the “Trans Fact”? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort. **Social Inclusion**, v.10, n.2, p. 143-155, 2022. Disponível em: <<https://www.cogitatiopress.com/socialinclusion/article/view/4926>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MASSAROLO, J. *et al.* (Orgs.) **Desafios da transmídia**: processos e poéticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

MATLIN, M. W. **Psicologia Cognitiva**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2004.

MATURANA, H. **Metadesign**. Inteco - Instituto de Terapia cognitiva Post Racionalista, Online, 1999. Disponível em: <http://www.inteco.cl/articulos/006/texto_ing.htm>. Acesso em: 2 jan. 2020.

MATURANA, H. R. Autopoiesis, structural coupling and cognition: a history of these and other notions in the biology of cognition. **Cybernetics & Human Knowing**, v. 9, p. 5–34, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2FUoWo0>>. Acesso em: 1. jan. 2020.

MCDUGALL, J. Media literacy: An incomplete project. In DE ABREU, B. ; MIHAILIDIS, B. (eds.). **Media literacy education in action**: Theoretical and pedagogical perspectives. Nova York: Routledge, 2014, p.3-10

MCKINNEY, W. **Python Para Análise de Dados**: Tratamento de Dados com Pandas, NumPy e IPython. São Paulo: Novatec Editora, 2018.

MCMAHON, B. **Evening Standard**. Online, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/3CBni9s>> Acesso em: 14 jun. 2021.

MENEZES, N. **Introdução à Programação com Python**: Algoritmos e Lógica de Programação Para Iniciantes. 3 ed. São Paulo: Novatec, 2020.

MENZEL, R. *et al.* Two spatial memories for honeybee navigation. **Proc. Royal Society London Biological Sciences**, v. 267, p. 961–968, 2000. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1690634/>>. Acesso em: 2 jan. 2020

MENZEL, R. Searching for the memory trace in a mini-brain, the honeybee. **Learning & Memory**, v. 8, n. 2, p. 53–62, 2001. <<http://learnmem.cshlp.org/content/8/2/53.full>>. Acesso em: 1. jan. 2020.

- MENZEL, R.; GIURFA, M. Cognitive architecture of a mini-brain: the honeybee. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 5, n. 2, p. 62–71, 2001. Disponível em: <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-05594-6_4>. Acesso em: 1 jan. 2020.
- MERCK, M. Sexuality in the city. In AKASS, K.; MCCABE, J. (eds.). **Reading Sex and the city**. Londres: I.B. Tauris, 2004, p. 65-82.
- MERETOJA, H. **The narrative turn in fiction and theory**. The crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.
- MESCE, B. J. **Inside the Rise of HBO A Personal History of the Company That Transformed Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2015.
- MIHAILIDIS, P. **Media literacy and the emerging citizen: Youth, engagement and participation in digital culture**. Nueva York: Peter Lang, 2014.
- MILLER, T. Foreword: It's television. It's HBO. IN LEVERETTE, M.; OTT, B.L.; BUCKLEY, C. (eds.) **It's Not TV - Watching HBO in the Post-television Era**. Nova York: Routledge, 2008, p. ix - xii.
- MILLER, H. **Stand Still Like the Hummingbird**. Nova York: New Directions, 1962
- MITTELL, J. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. In **Matrizes**, v. 5, n.2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q2KVzD>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: NYU Press, 2015.
- MITTELL, J. **Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies)**. Presentation at Middlebury College, Online, 2009. Disponível em: <<http://web.mit.edu/uricchio/Public/television/mittell%20evaluation.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- MOE, H; POELL, T; VAN DIJCK, J. Rearticulating audience engagement: Social media and television. **Television & New media**, v. 17, n. 2, p. 99-107, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3hgzWCd>>. Acesso em: 11 set. 2022
- MONTPETIT, M; KLYM, N; BLAIN, E. The Future of Mobile TV: When Mobile TV Meets the Internet and Social Networking. **Mobile TV Customizing Content and Experience**. Londres: Springer, 2010.
- MOREIRA, M. **Teorias de Aprendizagem**. São Paulo: E.P.U, 2011.
- MORICEAU, J.; MENDONÇA, C. Afetos e experiência estética: Uma abordagem possível. In MENDONÇA, C; DUARTE E.; CARDOSO, F. (eds.). **Comunicação e Sensibilidade: Pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, p. 78-98.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005 [1990].

MOTTER, M; MUNGIOLI, M. Serialidade: o prazer de re-conhecer e pré-ver. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais... XXIX Intercom**, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1203-1.pdf>>. Acesso: 3 jan. 2020.

MOURA, L. *et al.* Monitoramento da doença renal crônica terminal pelo subsistema de Autorização de Procedimentos de Alta Complexidade – Apac – Brasil, 2000 a 2006. **Epidemiologia e serviços de saúde: Revista do Sistema Único de Saúde do Brasil**, v. 18, n.2, p. 121-131, 2009. Disponível em: <<<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/107587>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MÜLLER, B. S.; PRIMIO, F. di; LENGELER, J. W. Contributions of minimal cognition to flexibility. In CALLAOS, N.; BADAWY, W.; BOZINOVSKI, S. (Eds.). **SCI 2001 Proc. of the 5th World Multi-Conference on Systemics, Cybernetics and Informatics**, 2001, p. 93–98. Disponível em: <<http://bit.ly/2TwaNFr>>. Acesso em: 1. jan. 2020.

MUNGIOLI, M. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva Brasileira. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais... XXXV Intercom**, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0503-1.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MUNGIOLI, M. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. 40º Congresso anual da INTERCOM. **Anais...40º Intercom**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/3620PhO>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

MUNGIOLI, M.; PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Contracampo**, v.26, n.1, p. 21-37, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17488/11114>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L. P.; PENNER, T. A. . K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática. **Rumores**, v. 17, n. 34, p. 55-76, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2023.215298. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/215298>. Acesso em: 31 dez. 2023.

MURPHY, G.L. Models and concepts. In POTHOS E. M.; WILLS A.J. (Eds). **Formal approaches in categorisation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 299–312

MURPHY, K. COLLINS, M..Communication Conventions in Instructional Electronic Chats. **Journal On the Internet**, v.2, n. 11, [s.p], 1997. Disponível em: <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/558>>. Acesso em: 11 set. 2022

MURRAY, J. **Hamlet on the Holodeck - The Future of Narrative in Cyberspace** (Updated Edition) . Massachusetts: MIT Press, 2017.

NANNICELLI, T. “It’s all connected: televisual narrative complexity,” In: POTTER, T; MARSHALL, C. W. (eds.) **The Wire: urban decay and American television**, New Iorque: Bloomsbury Publishing USA, 2009, 190-202.

NELSON, R. **Studying Television Drama In Tele-visions: An Introduction to Studying Television**. Londres: BFI, 2006.

NELSON, R. **TV Drama in Transition: Forms, Values & Cultural Change**. Great Britain: Macmillan Press Ltd., 1997.

NETTELBECK, T.; WILSON, C. The Flynn effect: Smarter not faster. **Intelligence**, v. 32, n. 1, p. 85-93, 2004. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160289603000606#!>> Acesso em: 2 jan. 2020.

NEWMAN, M. From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. **The Velvet Light Trap**, v. 58, n.1, p. 16-28, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/39QqspR>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

NOVAK, J. D. et al. The Theory Underlying Concept Maps and How to Construct and Use Them, Technical Report IHMC, **Institute for Human and Machine Cognition**, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3ffDCRq>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

NUGENT, A. **Euphoria, episode 5 recap: Rue-focused episode extinguishes any happiness the show had left to offer**. Independent, On-line, 2023. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/euphoria-season-2-episode-5-rue-b2010231.html>>. Acesso em: 13 dez. 2023

O'CONNOR, B. *et al.* From Tweets to Polls: linking text sentiment to public opinion. Association for the Advancement of Artificial Intelligence, **Anais...Proceedings of the Fourth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media**, p. 122-129, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3vWrkUb>>. Acesso em: 11 set. 2022

PASQUALI, L. *et al.* Matrizes Progressivas do Raven Infantil: um estudo de validação para o Brasil. **Avaliação Psicológica**, v.1, n.2,p.95-110, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/375LoGE>>. Acesso em: 2. Jan. 2020.

PATEL, K. The Short (but Packed) Social TV Timeline. **AdAge**, Online, 2012. Disponível em: <<http://adage.com/article/digital/a-short-packed-trip-social-tv/234142/>>. Acesso em: 11 set. 2022

PEARSON, R. Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 239- 256.

PEARSON, R. Anatomising Gilbert Grissom: The structure and function of the televisual character. In ALLEN, M (Ed.). **Reading CSI: Television under the microscope**. Londres: I. B. Tauris, 2007, p. 39 – 59

PELEGRINI,C. Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática. In PELEGRINI, C; MUANIS, F. (orgs.). **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. PELEGRINI, C.; MUANIS, F. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019, p. 137-152

PEPPER, S. **Beyond Netflix and Tivo: rethinking hbo through the archive**. Flow Journal, Online, 2010. Disponível em: <<https://www.flowjournal.org/2010/05/beyond-netflix-and->

tivo-rethinking-hbo-through-the-archive-shayne-pepper-north-carolina-state-university/>. Acesso em: 2 ago. 2021.

Pereira, A. Euforia é inspirada em série israelense MUITO mais pesada e Rue tem final terrível. **Adoro Cinema**, Online, 2022. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-162227/>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

PEREIRA, S., *et al.* Young people learning from digital media outside of school: the informal meets the formal. **Comunicar**, v. 27, n. 58, p. 41-50, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2Rz5qXi>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

PERRY, C., ZIEGLER, J.C.; ZORZI, M. Nested incremental modelling in the development of computational theories: The CDP+ model of reading aloud. **Psychological Review**, v.114, p. 273–315, 2007.

PETERSEN, A. **Can't Even: How Millennials Became the Burnout Generation**. Nova York: Dey Street Books, 2020.

PHILLIPS, G. **Sex and the City – A Man's View**. Evening Standard, Online, 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/3CcT2ips>> Acesso em: 14 jun. 2021.

PICADO, B. Dois dogmas da poética do storytelling televisual: transcendência culturalista e imanência mediática em Jason Mittell. **Contemporânea**, v. 18, n. 2, p. 25-46, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/32462>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

PICADO, B.; ANCHIETA W.; Mecanismos da disparidade cognitiva em narrativas seriadas: um exame de *Billions*. XXVIII Encontro Anual da Compós. **Anais...XXVIII Encontro Anual da Compós**, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/3815f4V>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

PINTO, F. Cognição e Afeto: Uma Primeira Visão Reflexiva sobre o Funcionamento do Sujeito Psicológico. **Revista de Educação**, v.8, n.8.p. 61-69,2005. Disponível em: <<https://revista.pgsskroton.com/index.php/educ/article/view/2212>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

PINTO, F. O “mundo do coração”: os (novos) rumos de estudo da afetividade na psicologia. **Revista Ciências Humanas**, v. 10, n. 2, p. 111-114, 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872005000100004>. Acesso em: 3 jan. 2020.

POPPER, K. R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

Por que o Twitter domina as conversas sobre TV. **Twitter**, Online, 2019. Disponível em: <<https://marketing.twitter.com/latam/pt/insights/8-reasons-why-twitter-is-the-home-of-tv>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

POTTER, J. **Introduction to Media Literacy**. 4. ed. Londres: SAGE Publications, 2016.

POTTER. The State of Media Literacy. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 54, n.4, p. 675-696, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2q6yVyW>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

PRECIADO, P. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRIMO, A. **Interação mediada por computador**: comunicação, cibercultura e cognição. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1928].

PROULX, M; SHEPATIN, S. **Social TV** – How marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile. New Jersey: John Wiley & Sons Inc, 2012.

PUCCI JR, R Possibilidades de aprendizado de argumentação persuasiva por meio de séries televisivas de tribunal. XXVII Encontro Anual da Compós, 2018. Belo Horizonte, BH, **Anais XXVII Encontro Anual da Compós**, PUC Minas, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2y7VuGY>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

PUCCI JR, R. Possibilidades de aprendizado por meio de séries televisivas: critical thinking em Dr. House. **Contemporânea**, v.14, n.3, p.334-353, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2DEZL9J>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

PUCCI JR, Renato L.; MONTEIRO, Mauricio M. A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House. XXVI Encontro Anual da Compós, **Anais... XXVI Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_5429H2UMVL8CHYV4753W_26_5590_19_02_2017_10_46_26.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2020.

PUCCI JR., R. Tentativas metodológicas de análise da ficção seriada televisiva. **I PesqTV**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/6iAqRS>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PUSCHMANN, C.; BURGESS, J. The Politics of Twitter Data. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p. 43-54.

RECUERO, R. **A conversação em rede**: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na Internet. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

RECUERO, R. Mídia social, plataforma digital, site de rede social ou rede social? Não é tudo a mesma coisa? **Medium**, Online, 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/3DHULOi>>. Acesso em: 11 set. 2022

RECUERO, R. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, R; BASTOS, M; ZAGO, G. **Análise de Redes para Mídia Social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

REEVES, L.; RODGERS, C; EPSTEIN, M. Rewriting Popularity- The Cult Files. In:

LAVERY, D; HAGUE, A; CARTWRIGHT, M (orgs.). **Deny All Knowledge** - Reading the X-Files. New York: Syracuse University Press, 1996, p. 22-35.

REGIS, F. *et al.* Seriados de TV e desenvolvimento de competências cognitivas: uma análise das séries “Perdidos no Espaço” e “Lost”. **Contemporânea**, v. 6, n.2, p. 160-173, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2S31AE0>>. Acesso em: 20 out. 2018.

RÉGIS, F. Letramentos e mídias: sintonizando com corpo, tecnologia e afetos. **Contracampo**, v. 39, n. 2, p. 147-163, 2020. Disponível em: <<http://bit.ly/2X4Wath>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

RHEINGOLD, H. **Net Smart: How to Thrive Online**. Cambridge: The MIT Press, 2012.

RHEINGOLD, H. **Twitter Literacy: Knowing How To Use It is Key**. Medium, Online, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@hrheingold/twitter-literacy-knowing-how-to-use-it-is-key-ae8dc1a2fc6e>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

RICOUER, P. **Temps et récit**. Tome I: L'intrigue ET Le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

RODRIGUES, M. **Euphoria**: Recordes de audiência renovam série para 3ª temporada. Rolling Stone, On-line, 2022. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/entretenimento/euphoria-recordes-de-audiencia-renovam-serie-para-3-temporada-entenda/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

RODRÍGUEZ, F. El Monstruo Intertextual. Apropiaciones De Frankenstein En La Era De La Quality Television. **Brumal**, v. 6, n.1, p. 57-78, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/353PEHW>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

ROGERS, M. et al. The Sopranos as HBO brand equity: the art of commerce in the age of digital reproduction. In LAVERY, D. (org.) **This Thing Of Ours: Investigating The Sopranos**. Nova York: Columbia University Press: 2002, p. 42-57.

ROGERS, R. Debanalising Twitter The Transformation of an Object of Study. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p.ix-xxvi.

ROGERS, R. **Digital methods**. Cambridge: MIT Press, 2013.

ROGERS, R. Otherwise Engaged: Social Media from Vanity Metrics to Critical Analytics. **International Journal of Communication**, v. 12 p. 450–472, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3WwFIVL>>. Acesso em: 11 set. 2022

ROGERS, R. **Digital methods**. Cambridge: MIT Press, 2013.

ROSA, R. Twitter tem 16 anos e cerca de 217 milhões de usuários. **O Tempo**, Online, 2022. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/economia/twitter-tem-16-anos-e-cerca-de-217-milhoes-de-usuarios-1.2658933>>. Acesso em: 11 set. 2022

ROSE, B.G. The Wire. **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 82-91

ROSS, C. *et al.* .Enabled backchannel: conference Twitter use by digital humanists. **Journal of Documentation**, v. 67, n. 2, p. 214-237, 2011. Disponível em: <http://www.ucl.ac.uk/infostudies/claire-ross/Digitally_Enabled_Backchannel.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022

RUBIN, R.; MCHUGH, M. Development of parasocial interaction relationships. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 31, n.3, 1987. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08838158709386664>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

RUDOLPH, I. ‘**Sex and the Married Girl**’. TV Guide. 6 de junho 1998, p. 12–14, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/37g6k>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

RUSSELL, M; KLASSEN. M. **Mining the Social Web: Facebook, Twitter, LinkedIn, Google+, Github, and More**. 3.ed. Sebastopol: O’Reilly Media, 2019.

SALDAÑA, J. **The Coding Manual for Qualitative Researchers**. Londres: Sage, 2013

SANTAELLA, L; LEMOS, R. **Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANT’ANNA, A. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTO, A. Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO. IN LEVERETTE, M.; OTT, B.L.; BUCKLEY, C. (eds.) **It’s Not TV - Watching HBO in the Post-television Era**. Nova York: Routledge, 2008, p. 19-45.

SANTOS, M. B. **Não é TV Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais**. 2012. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFSM_b5591c92470b432e03acffede9afea1f>. Acesso em: 26 jul. 2021.

SANTOS, M. C. dos. A datificação de um campo de conhecimento: como algoritmos, números e abordagens quantitativas estão mudando a comunicação. **Organicom**, v. 16, n. 31, p. 145-157, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-2593.organicom.2019.161444.

SANTOS, M. C. dos. **Big data** - o que os métodos tradicionais não conseguem ver O conceito de distant reader aplicado à pesquisa na Comunicação. SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. Anais 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, ECA/USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://11nk.dev/qQRy0>>. Acesso em: 9 mai.2023.

SANZ, A.; GONZÁLEZ, M. Solo Los Hombres Son Policías: orden público, violencias heteronormadas y sus reflejos en The Wire. **Revista Observatório**, v.4, n.2, p. 49-79, 2018. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3541>>. Acesso em: 3. jan. 2020.

SCHELINI, P. *et al.* Aumento da inteligência ao longo do tempo: efeito Flynn e suas possíveis causas. **Psico-USF**, v.18, n. 1, p. 45-52, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusf/v18n1/v18n1a06.pdf>> Acesso em: 2 jan. 2020

SCHMIDT, J. Twitter and the Rise of Personal Publics. In WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2014, p.1-14.

SCHOOLER, C. Environmental complexity and the Flynn effect. **American Psychological Association**, p. 67-79, 1998. DOI <https://doi.org/10.1037/10270-002>

SCOLARI, C **Literacia transmedia na nova ecologia mediática** - Livro Branco. Barcelona: European Union Funding for Research & Innovation, 2018. Disponível em: <http://transmedialiteracy.upf.edu/sites/default/files/files/TL_whit_port.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2020.

SCOLARI, C Transmedia literacy: informal learning strategies and media skills in the new ecology of communication. **Telos**, v. 193, n.1, p.1-9, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/1KtnZD>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

SCOLARI, C. A construção de mundos possíveis se tornou um processo coletivo. **Matrizes**, v. 4, n. 2, p. 127-136, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38296/41123/>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

SCOLARI, C. **Literacia transmedia na nova ecologia mediática** - Livro Branco. Barcelona: European Union Funding for Research & Innovation, 2018.

SCOLARI, C. Narrativas Transmídias: Consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. **Parágrafo**, v.1, n. 3. p. 7- 19, 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/download/291/298>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

SCOLARI, C. Transmedia literacy: informal learning strategies and media skills in the new ecology of communication. **Revista Telos**, v. 193, n.1, p.1-9, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/1KtnZD>>. Acesso em: 17 nov. 2018

SCONCE, J. What If? Charting television's new textual boundaries. In SPIGEL, L; OLSSON, J. (orgs.). **Television after TV: essays on a medium in translation**. Durham: Duke Up, 2004, p. 93-112.

SEABRA, R. **Renascença: A série de TV no século XXI**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SEPINWALL, A. **The Revolution Was Televised: How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever**. Nova York: Gallery Books, 2013.

SEPINWALL, A.; SEITZ, M.Z. **TV (The Book): Two Experts Pick the Greatest American Shows of All Time**. Nova York: Grand Central Publishing, 2016.

SEWELL, P.W. From discourse to discord: quality and dramedy at the end of classic network system. *Television & New Media*, v. 11, n.4, p. 235-259, 2010. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476409351289>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

Sex and the City terá nova temporada. **G1**, Online, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/01/11/sex-and-the-city-tera-nova-temporada.ghtml>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SHIRKY, C. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHIRKY, C. **Lá vem todo mundo**: o poder de organizar sem organizações. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SIGILIANO, D. BORGES, G. O diálogo entre a complexidade narrativa e a *social TV* no projeto *XFRewatch* da série *The X-Files*. XXV Encontro Anual da Compós, **Anais XXV Encontro Anual da Compós**, Goiânia, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/gcbWc6>> . Acesso em: 2 jan. 2020.

SIGILIANO, D. Experiencia en múltiples pantallas. **Revista da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão** (Edição em Espanhol), ed. 003 ,p. 44-46, 2015.

SIGILIANO, D. **Social TV**: o *ciber-watercooler* de *Pretty Little Liars* e *The Voice*. 2014. 97f. Monografia (Especialização em Jornalismo Multiplataforma - Faculdade de Comunicação Social) Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, 2014.

SIGILIANO, D. **Social TV**: o laço social no *backchannel* de *The X-Files*. 2017a. 217 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3w1Zply>>. Acesso em: 11 set. 2022

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Creative production of Brazilian telenovela fans on Twitter. **Transformative Works and Cultures**, v. 35, p. 1-15, 2021. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/2077>>. Acesso em: 9 mai. 2023.

SIGILIANO, D; BORGES, G. As discussões sobre a décima temporada de *The X-Files* na social TV: uma análise do *backchannel* da décima temporada. **Contemporânea**, v. 17, n. 1, p. 29-52, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/23386>>. Acesso em: 6 nov. 2022.

SIGILIANO, D; BORGES, G. Social TV: a sinergia entre as hashtags e os índices de audiência. **GEMInIS**, v. 4, n. 2, p. 106-119, 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/3WrepXo>>. Acesso em: 11 set. 2022

SIGILIANO, D; BORGES, G. *The X-Files*: uma análise das estratégias de social TV do perfil @thexfiles. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 14, n. 40, p. 68-89, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3fyHX51>>. Acesso em: 11 set. 2022

SILVA, A. S. da. A linguística cognitiva: uma breve introdução a um paradigma em Linguística. **Revista Portuguesa de Humanidades**, v. 1, p. 57- 101, 1997. Disponível em: <<http://bit.ly/2TAPp26>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

SILVA, M. *Arrested Development* e o Futuro das Séries (de Tevê?). **Novos Olhares**, v. 3, n.1, p. 42-50, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/83583>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

SILVA, M. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, v.12, n. 27, p. 241-252, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2ziuhCy>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SILVA, M.. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, v.9, n.1, p.127-143, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2R2gcj0>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SILVA, M.; COSTA, I. A anunciação do inverno próximo: o trailer serial em Game of Thrones. **Revista Passagens**, v.5, n.1, p. 103 -118, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1351/1266>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SIMON, R. Sex in the city. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 193 - 203.

SIMONS, J. Complex narratives. **New Review of Film and Television Studies**, v. 6, p. 111 - 126, 2008. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400300802098263>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

SMITH, M. **Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

STACH, S.; BENARD, J.; GIURFA, M. Local-feature assembling in visual pattern recognition and generalization in honeybees. **Nature**, v. 429, p. 758–761, 2004. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/nature02594>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

Stand still like the hummingbird. **ROTTEN TOMATOES**, On-line, 2023. Disponível: <<https://www.rottentomatoes.com/tv/euphoria/s02/e05>>. Acesso: 13 dez. 2023.

State of the Media Trends in TV Viewing—2011 TV Upfronts. **NIELSEN**, Online , 2011. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/newswire/uploads/2011/04/State-of-the-Media-2011-TV-Upfronts.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2020

STEWART, B. Twitter as method: Using Twitter as a tool to conduct research.. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 251-265.

Study on Assessment Criteria for Media Literacy Levels. **UNIÃO EUROPÉIA**, Online, 2009. Disponível em: < <https://bit.ly/3wTxmFC>>. Acesso em: 8 abr. 2021

SUMMA, G. **Social TV: the future of television in the Internet Age**. DSpace@MIT: Massachusetts Institute of Technology, 2011.

TEIXEIRA, J. **Mente, cérebro e cognição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

TERRACE, V. **Encyclopedia of Television Pilots: 1937–2012**. Londres: McFarland & Company, 2013.

The Euphoria Books: S1 Boxed Set. **A24**. Nova York: A24, 2020.

The Many Saints of Newark, filme derivado de 'Família Soprano', ganha trailer. **G1**, Online, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/06/29/the-many-saints-of-newark-ganha-lo-trailer.ghtml>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

THE TRIALS AND TRIBULATIONS OF TRYING TO PEE WHILE DEPRESSED. In **Euphoria**. Criação de Sam Levinson. Direção de Sam Levinson. Estados Unidos: HBO, 2019. 59 min. Temporada 1, episódio 7. Série exibida pela HBO.

THOMPSON, D. **Hit Makers: How to Succeed in an Age of Distraction**. Londres: Penguin Books, 2018

THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, R. J. Preface. In MCCABE, J.; AKASS, K. (eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. xvii – xx

THOMPSON, R. **Television's Second Golden Age**. Nova York: Syracuse University Press, 1997.

THORBURN, D. The Sopranos. In EDGERTON, G.; JONES, J. (orgs.). **The Essencial HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 61-70.

Times Talks Festival: *The Americans*. **TIMESTALKS FESTIVAL: THE AMERICANS**, The New York Times, Online, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2xCZEQF>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1939]

TODOROV, T. **Grammaire du "Décaméron"**. The Hague: Paris, 1969.

TODREAS, T. **Value creation and branding in television's digital age**. Londres: Quorum Books, 1999.

TONG, F.; PRATTE, M.S. Decoding patterns of human brain activity. **Annual Review of Psychology**, v. 63, p. 483–509, 2012. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21943172>. Acesso em: 2 jan. 2020.

TRACY, M. They Are Fans of 'Euphoria,' but Not of Its Creator, Sam Levinson. **New York Times**, 2022, On-line. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/02/28/arts/television/euphoria-season-finale-sam-levinson.html>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

TRINTA, A. **Anotações de aula - Estética, Redes e Linguagens**, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/Ic1AAX>>. Acesso em: 11 set. 2016.

TURNOCK, R. Death, liminality and transformation in *Six Feet Under*. In AKASS, K.; MCCABE, J. (orgs.). **Reading Six Feet Under: TV to die for**. Londres: I. B. Tauris, 2005, p.39- 49.

TV Review: HBO's 'Euphoria' Starring Zendaya. **Variety**, 2019, On-line. Disponível em: <<https://variety.com/2019/tv/reviews/euphoria-hbo-review-zendaya-1203235780/>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

VALENTI, L. How Euphoria's Lead Makeup Artist Sparked a Gen-Z Beauty Movement. **Vogue**, On-line, 2019. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/euphoria-hbo-gen-z-makeup>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

VALVERDE, M. **Pequena estética da comunicação**. Salvador: Arcádia, 2017

VAN DIJCK, J. Confiamos nos dados? As implicações da datificação para o monitoramento social. **Matrizes**, v. 11, n. 1, p. 39-59, 2017. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v11i1p39-59.

VASCONCELOS, N. *et al.* Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia. **Revista mal-estar e subjetividade**, v. 4, n. 1, p. 65-93, 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482004000100004>. Acesso em: 11 jan. 2023.

VEGAS, V. **Vestidas de azul: Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española**. Madri: Editorial Dos Bigotes, 2019.

VENABLE, N. **HBO's Lovecraft Country: 8 Biggest WTF Moments From Episode 7**, Cinema Blend, 2020, Online. Disponível em: <<https://www.cinemablend.com/television/2555603/hbos-lovecraft-country-8-biggest-wtf-moments-from-episode-7>> . Acesso em: 3 jan. 2020.

VENTURINI, T; ROGERS, R. API-based research” or how can digital sociology and journalism studies learn from the Facebook and Cambridge Analytica data breach. **Digital Journalism**, v. 7, n. 4, p. 532-540, 2019. DOI <https://doi.org/10.1080/21670811.2019.1591927>

VIDAL, D. A chocante e violenta série israelita que deu origem a “Euphoria”. **Nit**, Online, 2022. Disponível em: <<https://www.nit.pt/cultura/televisao/a-chocante-e-violenta-serie-israelita-que-deu-origem-a-euphoria>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

VIEIRA, E; DA SILVA, T. Fãs, Consumo Cultural e Segunda Tela: Proposições Metodológicas acerca das Audiências no Twitter. Congresso TeleVisões, **Anais Congresso TeleVisões**, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3NKH9GH>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

VIMIEIRO, A. C.; BARGAS, J. de K. R. O uso de dados e métodos digitais nas pesquisas em comunicação. **Famecos**, v. 26, n. 2, p. 11-24, 2019. DOI: 10.15448/1980-3729.2019.2.32473

VITAK, J. Facebook as a Research Tool in the Social and Computer Sciences. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 627-644.

VITAK, J. Facebook as a Research Tool in the Social and Computer Sciences. MCCAY-PEET, L; QUAN-HAASE, A. (eds). **The SAGE Handbook of Social Media Research Methods**. Londres: SAGE Publications, 2017, p. 627-644.

WALLER-BRIDGE P.; **Fleabag**: The Scriptures. Londres: Ballantine Books, 2019.

WELLER, K. *et al.* (orgs.). **Twitter and Society**. Nova York: Peter Lang, 2013.

WHEELER, G. Euphoria – Season 2 Episode 6 “A Thousand Little Trees of Blood” Recap & Review. **The Review Geek**, On-line, 2022. Disponível em: <<https://www.thereviewgeek.com/euphoria-s2e6review/>>. Acesso em: 13 dez. 2023

Where We Are on TV Report 2022-2023. **GLADD**, 2022, On-line. Disponível em: <<https://glaad.org/whereweareontv22/>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

WICHERTS, J. *et al.* Are intelligence tests measurement invariant over time? Investigating the nature of the Flynn effect. **Intelligence**, v. 32, n.5, p. 504-537, 2004. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S016028960400056X#!>> Acesso em: 2 jan. 2020.

WILLIAMSON, L. Challenging sitcom conventions: From The Larry Sanders Show to The Comeback. In LEVERETTE, M.; OTT, B.L.; BUCKLEY, C. (eds.) **It's Not TV - Watching HBO in the Post-television Era**. Nova York: Routledge, 2008, p. 108-122.

WILLIAMS, R. **Television**: Technology and cultural form. Glasgow: Fontana/Collins, 1979.

WILSON, R. A.; KEIL, F.C (eds.). **The MIT encyclopedia of the cognitive sciences**. Massachusetts: MIT Press, 1999.

WOHN, D. Y. **History of Social Television**. Yvette Wohn | Technology, Media, and Digital Life, Online, 2011. Disponível em: <<http://yvettewohn.com/2013/01/11/history-of-social-television/>>. Acesso em: 11 set. 2022

WOLF, M. **Building imaginary worlds**: the theory and history of subcreation. Nova York: Routledge, 2012.

WOLK, A. **Over the top** – How the internet is (slowly but surely) changing the television industry. New York: CreateSpace , 2015.

WOLTON, D. **Elogio do grande público** - Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

YNGE, V. On getting a word in edgewise. In CAMPBELL, M.A (org.) **Papers Papers from the Sixth Regional Meeting of Chicago Linguistic Society**. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1970, p.567–577