

varia



## As narrativas seriadas e a experiência contemporânea

### Resumo

*A partir da proposta, inspirada nos ensaios de maturidade de Walter Benjamin, de ver nas formas estéticas eleitas pelo público moderno traços decisivos da experiência contemporânea, abordamos aqui uma forma de recepção de narrativas moldada por modificações técnicas recentes, a saber, o hábito de assistir a narrativas audiovisuais seriadas, através da internet. O artigo propõe analisar esta modalidade recente de recepção e mostrar suas semelhanças e dessemelhanças com relação à recepção do romance e do folhetim. Através desta comparação, o artigo procurará delimitar alguns traços da modalidade atual de organização temporal, a articulação entre percepção e memória, ou seja, a forma da experiência.*

### Abstract

*Departing from the proposal, inspired by the Walter Benjamin's maturity essays, to see in aesthetic forms elected by modern audience, decisive traits of contemporary experience, in this article we talk about a form of reception of narratives shaped by recent technique changes, namely, the habit of watching serial audiovisual narratives through the internet. The article proposes to consider this recent modality of reception and show its similarities and dissimilarities with respect to the reception of the novel and the feuilleton. Through this comparison, the article will outline some of the traits of current modality of temporal organization, the linkage between perception and memory, i.e. the form of experience.*

A proposta deste trabalho é analisar um fenômeno recente e bastante em evidência: o hábito, bastante disseminado, de assistir a diversos episódios de narrativas filmicas seriadas, sem interrupções, através do sistema de *stream* em sites da internet. O pano de fundo teórico para esta análise será o da relação

---

\* Depto. de Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

entre experiência e narrativa, esta última entendida em sentido abrangente, que incluiria modalidades fílmicas. Baseados principalmente em trabalhos de Walter Benjamin da década de 30, como *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, entre outros, entendemos por *experiência* uma configuração de percepção e memória, um modo de articular os acontecimentos singulares temporalmente entre si. Os referidos ensaios entendem percepção e memória menos como atributos naturais, e mais como capacidades plasticamente moldadas segundo as condições de vida históricas dominantes de uma época<sup>1</sup>. O que podemos aqui chamar de princípio da historicidade da experiência é o pano de fundo para as análises de objetos e de formas de recepção por parte de Benjamin, desde *A origem do drama barroco alemão*. No nosso entender, os ensaios da última fase do autor alemão são construídos sobre a hipótese de que as formas artísticas com mais “significação social” são aquelas que respondem a (e até mesmo antecipam) modificações decisivas na estrutura da experiência. As afinidades eletivas entre uma época e certas formas artísticas podem ser lidos como sintomas das modificações na experiência e, ao mesmo tempo, oferecem-se como laboratórios para a apropriação destas mesmas modificações.

Por ora ressaltemos apenas que a modalidade de recepção das narrativas seriadas audiovisuais é nova, viabilizada pela internet e pela maior velocidade de transmissão de dados. E foi claramente graças a esta nova modalidade que o interesse pelas narrativas seriadas deu um salto significativo<sup>2</sup>. A recepção de romances e filmes de longa metragem certamente encontrou um lugar no novo meio, mas foi justamente o formato das séries que cresceu de modo inequívoco. Trata-se de um fenômeno inicialmente norte-americano, mas que

---

1 A formulação mais clássica deste ponto de partida dos ensaios benjaminianos dos anos 30 é a muito citada afirmação do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*: “No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história.” Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. O detalhamento desta tese a respeito da historicidade da percepção, no entanto, depende decisivamente dos dois ensaios supra citados, nos quais o tema aparece decisivamente entrelaçado com o da memória.

2 São inúmeras as matérias jornalísticas chamando a atenção para o fenômeno, a começar oriundas de seu centro de propagação, os Estados Unidos, onde o hábito foi apelidado de *binge viewing* ou *binge watching*, principalmente a partir de 2012. Cf., por exemplo, matéria de 13/04/2013 de <http://www.marketingcharts.com/>: *78% of Americans have watched TV on [their] own schedule, and 62% of those have watched multiple episodes of a TV show at a time (‘binge viewing’), according to survey results from Harris Interactive. Binge viewers are engaging in this activity more often than last year, particularly younger viewers.* Acesso em 10/04/2015.

tende a se repetir, como costuma acontecer, na maior parte do mundo, e não é diferente no Brasil.

As narrativas seriadas remetem, para usar apenas uma referência mais evidente, aos seriados de TV, e, recuando mais, aos folhetins do século XIX.<sup>3</sup> Mas o fenômeno que analisamos aqui é bem específico. Trata-se apenas do hábito de assistir a séries na internet, e não mais nos canais de TV. E não só isso: nos referimos ao hábito de assistir, em longas sessões sem interrupção, a uma quantidade de episódios de uma mesma narrativa encadeada, com protagonistas fixos, e cujas ações se desdobram de um episódio ao seguinte, e portadoras da promessa vaga de um fim.

Habitualmente estas narrativas são reunidas em conjuntos de 10 ou pouco mais capítulos, chamados de temporadas, e é sob esta forma que são exibidas nos *sites* que surgiram em tempos recentes. “Exibidas” seria um termo mais adequado para a modalidade mais antiga, de inserção sucessiva e espaçada de capítulos na programação fixa de canais de TV. Na internet os capítulos estão todos disponíveis, em presença simultânea, sob a forma de grandes pacotes, denominados 1ª, 2ª temporadas etc, para serem vistos na hora e na quantidade que o internauta quiser. O discurso de ordem publicitária em torno deste modo de acesso enaltece a nova independência e a inédita livre escolha do espectador, que não precisa mais se adequar aos horários e à frequência de exibição do seriado. Para nós, o que importa é que, uma vez que este espectador estabelece este tipo de regime de relação com as séries, neste meio que é o da rede digital, cria uma imersão no espaço ficcional, cujas particularidades julgamos proveitoso analisar. Não pretendemos julgar a qualidade artística destas narrativas, mas sim uma modalidade de recepção. Tentamos aqui apenas levantar alguns temas a respeito de um modo contemporâneo de relação com narrativas, e conseqüentemente com a experiencialidade, possibilitado por uma nova técnica. Nosso fio condutor será o de perguntar se esta nova relação com o espaço narrativo indica os traços básicos da forma da experiência contemporânea.

---

3 Esta modalidade escrita, em associação com os interesses do jornais, foi inclusive a forma inicial de publicação de diversos romances importantes. Cf. Brooks, Peter. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. Harvard University Press, sd.P. 146-147. Na televisão, o formato seriado se tornou um dos mais comuns, com narrativas em capítulos inseridos na grade da programação fixa. Tomando esta modalidade televisiva apenas, podemos discernir diversas subclasses de narrativa seriada, desde aquelas que contam uma mesma história ao longo de muitos capítulos, como as telenovelas, até as que se estruturam como puramente episódicas, nas quais cada capítulo é independente, conservando um ou mais personagens fixos, ou às vezes nem isso. Dentro destes variados formatos, elas podem durar anos, com trocas de atores, roteiristas etc., ou ter prazos fixos de duração.

A vida como experiência é a transformação do tempo vivido em um todo rico em significado capaz de ser transmitido. A narrativização da experiência é a decorrência e consumação da busca de sentido para o tempo vivido através da organização do puro devir em um todo com princípio, meio e fim, no qual o encadeamento dos acontecimentos sugere por si mesmo uma inteligibilidade a ser interpretada e apropriada pelo ouvinte, leitor ou espectador. John Dewey, que teorizou sobre a relação entre arte e experiência na mesma época em que Walter Benjamin<sup>4</sup>, enfatiza os ritmos de harmonia e desarmonia entre os organismos e o meio em que este se realiza, em uma interação. Esta interação tem sua culminação na comunicação de um todo provisório. Uma experiência comum se torna completa quando se configura em uma forma, que por sua vez retroage sobre essa experiência comum, iluminando seus relevos. A forma é um movimento levado a uma culminação e fixação, que pode ser revisitado, e que “intensifica o sentimento imediato de vida”, diz Dewey. A compreensão das formas artísticas, para ele, têm de passar “(por um) desvio, retornando à experiência do curso comum e rotineiro das coisas, a fim de descobrir a qualidade estética que essa experiência possui. [...] Seguindo essa pista, podemos descobrir como a obra de arte se desenvolve e acentua o que é caracteristicamente valioso nas coisas do prazer do dia a dia.”<sup>5</sup>

Podemos resumir assim alguns traços da teoria de Dewey sobre a experiencialidade, que acreditamos poder fornecer um apoio para o que enfatizamos aqui, e ajudar a ligar experiência e narrativa. Para Dewey, as emoções propriamente “estéticas” são marcas da produção cotidiana de formas temporais, na interação consciente com o que chamamos de nosso mundo. Desde os organismos mais simples até os humanos, todos procuram encontrar no mundo formas prontas, através das quais é possível produzir uma harmonia momentânea, que necessariamente se desfaz. Desde a busca por alimento até o deter-se contemplativo do viajante diante de uma paisagem, com as respectivas emoções que acompanham estes movimentos, têm em comum a necessidade de se encontrar uma delimitação provisória, uma forma para o tempo. A descrição feita por Dewey enfatiza o processo rítmico deste encontrar e desconstruir formas, e sustenta que as artes são um desdobramento e exploração

---

4 A primeira versão do ensaio *O narrador* foi publicado em 1936, e o livro *Art as experience*, de Dewey, em 1934.

5 Dewey, J. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 71.

destes ritmos que são as experiências cotidianas<sup>6</sup>. Dewey faz uma observação que vem ao encontro do nosso assunto, quando diz que “as artes que têm hoje mais vitalidade para a pessoa comum são coisas que ela não considera artes: por exemplo”, ele continua, “os filmes, o *jazz*, os quadrinhos”<sup>7</sup> e, poderíamos hoje acrescentar, as séries. O que alimenta o interesse de vastas porções dos habitantes de uma época por um tipo de arte é uma identificação com o tipo de ritmo que esta intensifica. O aspecto valorativo e social que faz com que destaquemos certas produções como obras de arte é, para Dewey, posterior, e muitas vezes aquelas modalidades que identificamos com este qualificativo encontram-se já distantes de nossas formas de experiência. O nosso ponto de vista, aqui, consiste em perguntar que ritmo é este, o da recepção das séries no formato digital, que tanto caiu no gosto da nossa época.

O comportamento a que nos referimos é nativo da internet. O meio digital, a internet já foi descrito como um “ecossistema de tecnologias da interrupção”<sup>8</sup> Não é do interesse do meio digital que alguém se demore em algum *site*. A tradução de *site* pode ser sítio, lugar. Com a noção de lugar os *sites* talvez guardem mais fortemente o traço de terem um endereço, um identificador preciso para se chegar lá rapidamente. O nome do usuário deste meio consolidou-se em uma alusão às antigas navegações, internauta, e sua atividade ainda é constantemente chamada de “navegação”. Estas escolhas vocabulares são eloquentes,

---

6 A descrição deste duplo interesse que move as artes é muito coerente com a exploração etimológica que Ortega Y Gasset faz da palavra latina *experientia* e da alemã *Erfahrung*. O radical *fahr*, de *Erfahrung*, conectado com *fahren*, é ligado, por Ortega Y Gasset, por exemplo, com o radical *per*, de *empeiria*, presente na palavra *peira*, “prova, ensaio” e também do latim *periculum*, que possui os mesmos significados, acrescido o de “risco”. “Em *per* se trata *originariamente* de viagem”, diz Ortega, “de andar pelo mundo quando não havia caminhos, quando toda viagem era mais ou menos o desconhecido e perigoso. Era o viajar por terras ignotas sem guia prévio, o *hodós*, sem o *métodos*.” Ortega conclui que “os fonemas latinos *per* e *por*, e os gregos *per* e *peir*, procedem de um vocábulo indo-europeu que expressava esta realidade humana: ‘viajar’ enquanto se abstrai de sua eventual finalidade, transcende a execução – isto é, o trasladar-se a um lugar distante determinado -, e se toma a viagem enquanto *estar viajando*, ‘andando pelo mundo’. Então o conteúdo do ‘viajar’ é o que durante ele nos acontece.” Nesta noção arcaica de viagem encontramos uma articulação bem pouco abstrata entre espaço e tempo: atravessar uma distância exige tempo, e este não é um vazio preenchido pelos acontecimentos, mas é o próprio processo de buscar saídas e soluções para os impedimentos à viagem, daí a ligação etimológica com *periculum* e *portus*. Por isso uma figura clássica do narrador é a do viajante. Ainda Ortega nos diz que “os árabes chamam seus livros de viagem de ‘livros de andar e ver’.” Nenhuma técnica é tão apta a representar o andar e ver quanto as organizações narrativas, escritas ou visuais. Ortega y Gasset, José. *La idea de principio em Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. T I. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, sd. p. 205.

7 Op. cit., p. 63.

8 Doctorow, Cory. “Writing in the Age of Distraction,” *Locus*, January 2009. Apud Carr, Nicholas, *The shalow. What the internet is doing to our brains*. New York: W. W. Nortn & Company, 2010, p. 58.

focando este aspecto de transitoriedade e passagem, sem implicar por completo o abandono da noção de chegada. O *Google*, que hoje ocupa o posto de uma espécie de endereço dos endereços, é um agenciador cada vez mais eficaz, que se esforça incessantemente para adivinhar aonde o internauta quer chegar antes até dele mesmo. A maioria dos *sites* pretende armazenar conteúdo informativo, mas todos tendem a imitar em parte o *Google*, pois, graças à enorme quantidade de ligações para outros endereços que são ostensivamente oferecidos em todas as páginas, podemos concluir que tudo o que um *site* não quer ser é um lugar onde se deva demorar mais do que o suficiente para que ele obtenha algo do passante digital. Um *site* quer ser um trampolim para outros, com os quais tem, muitas vezes, algum laço econômico. Buscar, visitar e gravar para ver num vago depois, são as atividades padrão deste viajante.

Já foi notado que as modificações que este meio opera não são de modo algum externas às nossas habilidades interpretativas e aos nossos modos de pensar e agir. A ideia é a de que o meio digital, parafraseando McLuhan, é em si mesmo a mensagem, e é esta que procuramos cotidianamente decifrar, através de um empenho colossal em nos adaptarmos a ele e em fundir cada detalhe de nossa experiência à sua lógica. Como o aprofundamento desta fusão é constante, tendemos a não nos darmos conta claramente do quanto nossa consciência já se misturou aos *softwares* que utilizamos, e o quanto isto já modificou nossas formas de organizar as nossas percepções em termos tanto espaciais quanto temporais, ou seja, a nossa experiência.

Mas o espectador de séries na internet permanece no mesmo endereço. Um recurso do próprio meio digital possibilita a longa imersão nas narrativas seriadas, numa aparente contradição com sua tendência à dispersão. A imersão ao gosto do espectador, verificada graças à inovação do acesso por banda larga e a tecnologia de exibição de conteúdos audiovisuais por *stream* permite e até incentiva que o viajante ao menos passe a se mover em uma única direção, aquela proposta pelos roteiros de suas narrativas episódicas, que abrem o fim de cada capítulo para o início do próximo. E o fazem com tanta habilidade que o internauta se esquece de continuar a pular para outros endereços. Pode-se argumentar que o novo hábito contraria também a lógica da mídia televisiva “tradicional”, pois dificulta a inserção dos anúncios, como nota artigo do *Wall Street Journal*.<sup>9</sup> O novo hábito recebeu como qualificativos

---

9 Jurgensen, John (July 12, 2012). *Binge Viewing: TV's Lost Weekends*, in *The Wall Street Journal*. Retrieved September 8, 2013. Acesso em 14/10/2015.



termos da ordem da embriaguez e do vício<sup>10</sup>. A expressão *binge watch*, largamente utilizada na imprensa americana para se referir ao fenômeno, foi criada a partir da modificação de *binge drinking*, o consumo compulsivo de álcool<sup>11</sup>. Uma rápida vista d'olhos nas publicações brasileiras encontrará ostensivas e ambivalentes alusões ao caráter viciante das séries<sup>12</sup>. A ideia de vício é desencadeada pelo aspecto compulsivo do gesto de iniciar um novo capítulo logo após o fim do que acabou de terminar. Diferentemente da paciente e resignada espera do leitor dos folhetins e do espectador dos canais de TV, que tinha de submeter-se a um ritmo de aparição externo à sua vontade, o seguidor de narrativas seriadas hoje pode encadear o próximo capítulo assim que a última cena de um episódio acabou de transcorrer. Afinal, todos os demais capítulos já estão presentes, simultaneamente, no *site*. O escritor Ricardo Piglia, sem usar o termo vício, descreve bem o gatilho deste sentimento do ponto de vista formal: “Os grandes escritores de roteiros americanos estão trabalhando em séries. Gosto muito das séries americanas. Que capacidade de fechar o capítulo, mas deixando-o aberto ao mesmo tempo!”<sup>13</sup> Este aspecto enfatizado por Piglia, que diz respeito à habilidade dos escritores de roteiros, é independente do modo de exibição possibilitado pela internet. Escritores de folhetim sempre precisaram possuir esta habilidade, pois é fundamental que o fim de um episódio não baste por si mesmo, mas que traga a promessa de um novo começo. De um modo geral, as narrativas seriadas de todos os tipos produzem uma ênfase no começar, elas se especializam em renovar o prazer de nos vermos no início de uma história. Elas despertam, portanto, principalmente, a curiosidade pelo que vem depois. No caso das séries *online*, como o “e depois?” já está presente, continuar é imperativo. Entre o fim provisório e o recomeço não há espaço para espera e privação. O prazer do recomeço está à mão de modo imediato.

---

10 Cf., por exemplo, artigo do *The Huffington Post*, intitulado *Half Of All Adult Americans Now Admit To Binge-Watching TV*, onde se lê: “We are becoming a nation of blue-faced zombies, hunkered down in front of our screens and watching our stories.” [http://www.huffingtonpost.com/2014/12/11/binge-watching\\_n\\_6310056.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/12/11/binge-watching_n_6310056.html). Acesso em 14/01/2015.

11 <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>. Acesso em 14/01/2015. <http://en.wikipedia.org/wiki/Binge-watching>. Acesso em 14/01/2015.

12 Cf., por exemplo, <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/assistir-series-sem-parar-e-sinal-de-depressao-e-solidao-diz-pesquisa-6414>. Acessado em 14/01/2015.

13 <http://oglobo.globo.com/cultura/ricardo-piglia-revela-silencioso-cotidiano-da-violencia-12180448>

Uma forma clássica de sublinhar o interesse comum e habitual pelas narrativas, é baseado na importância que o fim possui para a configuração da nossa própria experiência<sup>14</sup>. Fim é algo que não é dado em uma percepção do tempo e da passagem ininterrupta dos acontecimentos. No tempo vivido, um acontecimento desemboca sempre em outro, e o limite que marca o fim de um evento ou época e o início de outra é no mínimo dúbio, sempre sujeito a reformulações dependendo do que acontece depois. Já no tempo narrado, todas as ações, que decidem a sorte dos agentes, ocorrem “sob a sombra de um fim”<sup>15</sup>. Quando Aristóteles fala do mito trágico como um todo, estruturado internamente em início, meio e fim, não está se referindo à cronologia<sup>16</sup>, à sucessão. Ao contrário, ele está identificando uma temporalidade muito particular, na qual o estabelecimento de um início e um fim faz do meio um encadeamento causal entre ambos, inserindo um padrão ou um ritmo. Redizendo de modo mais preciso: um meio é um conjunto de situações que, interligadas poeticamente, mostra como uma certa situação é o início de uma transformação que se mostra inteiramente no final. Acompanhar uma narrativa, seguir uma história é, então, ser convidado a fazer uma experiência, a de se colocar neste *entre* um início e um fim. Quem segue uma história o faz sabendo a todo momento que um fim já está presente em simultaneidade a todas as ações sucessivas, e que todos os acasos, encontros e desencontros que é levado a testemunhar convergem neste fim, em relação ao qual ele vai tecendo hipóteses provisórias, até o momento em que sua hipótese coincidirá com aquilo que ele lê, vê ou ouve.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que conta com um fim que já existe, quem segue uma história se coloca em cada parte ou episódio da narrativa como em um presente, e experimenta a situação dos protagonistas, que se veem a cada instante levados a tomar decisões sem saber como a história termina. O ponto de vista dos protagonistas é uma representação do ponto de vista da chamada vida real, na qual não é possível ter certeza do que exatamente se seguirá de uma decisão tomada, e na qual nosso futuro está em jogo. Esse tipo de experiência o leitor/espectador tem diariamente: não saber, mas conjecturar, sobre o significado, no futuro, do que faz agora, o que pode

---

14 Frank Kermode fala de uma persistente necessidade, que assume variadas formas através das épocas, de “speak humanly of a life’s importance in relation to it – a need in the moment of existence to belong, to be related to a beginning and to an end.” Kermode, Frank. *The sense of an ending*. *Studies in the theory of fiction*. Oxford: University Press, 2000. P. 4.

15 Kermode, F. Op. Cit. P. 5.

16 *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. P. 47 (1450b 30)

ser aproximado de uma espécie de pré-narrativa. Esta seria modulada pela pergunta “como será que vou contar, no futuro, isso que faço agora?” Esse tipo de conjectura é modulado culturalmente. São as inúmeras narrativas que já acompanhamos que nos fornecem modelos para estruturar a narrativa de nossas vidas, como o lembra Paul Ricoeur<sup>17</sup>. Uma narrativa oferece, então, um tempo com contornos, um trecho de vida em miniatura, capaz de ser abarcado pelo olhar e pela memória, e que comparece como esquema quando procuramos instaurar alguma ordem na nossa existência.

Frank Kermode, em *The sense of an ending*, mostra como o tipo de fim predominante nas narrativas de uma época diz sobre o modo como adquirimos experiências. O homem medieval, que esperava o apocalipse, e o da época moderna, que incorpora o ceticismo em relação a este fim, tendem a se identificar com narrativas estruturadas de modos diferentes. As narrativas produzidas em uma época em que o mundo tem fim, ou que está submetido a ciclos, é diferente daquelas surgidas em um mundo que vê a si mesmo como mera sucessão infinita. Este último, segundo Kermode, seria o caso da nossa época<sup>18</sup>. As ficções e seu tempo narrativo tentarão sempre algum tipo de comércio com o modo socialmente construído de temporalidade. Assim, os diferentes pesos do fim podem ser vistos como reflexos de transformações no modo como se tende ritmar a existência.

Como dissemos, as narrativas seriadas podem ter sua origem histórica localizada na era dos folhetins, intimamente aparentada com a era do romance. Poder-se-ia então afirmar que a forma do romance é reatualizada na modalidade de recepção que aqui analisamos. Um testemunho a favor disso seria a persistência do romance como gênero dentro da indústria cultural do séc. XX e que chega ao séc. XXI ainda exibindo sinais de vitalidade comercial. Poder-se-ia argumentar também que a forma romanesca não se encontra apenas na versão livro, mas que quando a então florescente indústria cinematográfica, nos primeiros anos do século passado, incorporou a forma narrativa deste gênero literário e assim formou um público cativo, ofereceu a seus espectadores uma modalidade condensada da vivência típica do leitor de romances.

---

17 Cf., por exemplo, no ensaio *De l'interprétation*: “D’une manière ou d’une autre, tous les systèmes de symboles contribuent à configurer la réalité. Plus particulièrement, les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse, informe, et à la limite muette.”. In *Du texte à l'action*. Paris: Ed. du Seuil, 1986. p. 20.

18 “We need ends and *kairoi* and the *pleroma*, even now when the history of the world has so terribly and so untidily expanded its endless successiveness. [...] Our stories must recognize mere successiveness but not be merely successive.” Op. cit., p. 58

O interesse pelo romance, nisso concordam muitos autores, reside mais na identificação com o personagem e sua situação corporificada, e menos no desenho inteligível do enredo. Quanto menos as narrativas romanescas dependem de um enredo rigoroso, mais os personagens ganham vida própria e se tornam a própria espinha dorsal das narrativas. E. M. Foster, em seu *Aspectos do romance* é um dos que sublinharam esta distinção entre romance e o drama, invertendo o privilégio aristotélico conferido ao desenho integrador do mito. No romance a personagem guia a organização do tempo. “O incidente” diz Foster, “brota da personagem e, uma vez ocorrido, altera essa personagem... personagens, para serem reais, devem deslizar suavemente”<sup>19</sup>. O tipo de memória exigido pelo enredo tende a transformar os personagens em instrumentos para a configuração. Mesmo reconhecendo que o agente da tragédia pode ter um caráter incoerente, desde que o seja coerentemente, Aristóteles não parece dar espaço para que seja esta coerência interna à personagem que conduza a história a seu fim<sup>20</sup>. Foster identifica romancistas que tentam submeter demasiadamente suas personagens a um desenho externo a eles enquanto individualidades, romances onde “as personagens têm ordem de se submeterem às exigências dele [do enredo]”. Esse tipo de romance, segundo ele “ênfatiza a causalidade com mais força do que seu gênero literário permite.”<sup>21</sup>

Um psiquiatra, entrevistado pelo articulista do Wall Street Journal sobre o novo hábito de acompanhar séries em longas sequências de episódios de uma só vez, diz que “chegamos a algo semelhante a um transe”, e completa com a observação de que “Assistir a séries em sessões mais longas, pode fazê-las parecer mais reais, de um ponto de vista neurológico”. Em seguida, este transe é comparado ao provocado pelas “grandes narrativas”, e completa: “Assistir em sessões mais longas, sem interrupções, pode levar a uma experiência de realidade virtual mais profunda da narrativa”.<sup>22</sup> Na linguagem da psiquiatria, o fenômeno é identificado com a permanência, no cérebro, de estados emocionais despertados pelas emoções dos personagens, que são mimetizadas pelos espectadores, estados emocionais estes que tendem a durar mais do que é esperado. Voltando a E. M. Foster, as personagens “são reais não por serem como

---

19 Foster, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998. p. 87.

20 Cf., Aristóteles, *Op. Cit.*, p. 79 (145a25)

21 *Op. Cit.*, p. 90.

22 Jurgensen, John (July 12, 2012). “Binge Viewing: TV’s Lost Weekends”. *The Wall Street Journal*. Acesso em 14/10/2014.

nós (embora possam sê-lo), mas porque são convincentes.”<sup>23</sup> As narrativas seriadas são especialmente vocacionadas a apresentar personagens através de uma longa profusão de detalhes, e mostrar as mudanças por que estes passam, que, seguindo aqui o argumento de Foster, devem “deslizar suaves”, o que tende a tornar estas personagens mais convincentes. As narrativas seriadas, consumidas em longas sessões, são talvez um dos modos mais intensos de corporificar personagens de ficção e fundi-los na memória de quem segue a história. Neste caso, o papel configurador do fim, do desenlace do enredo como estruturador do todo, diminui consideravelmente. O espectador tende a se deixar levar por movimentos que ligam os personagens por assim dizer mais lateralmente do que na direção do fim, como nota a escritora Jennifer Egan<sup>24</sup>.

Até aqui, a exigência feita ao espectador pelas narrativas seriadas é mais semelhante do que dessemelhante à do romance. Mas devemos assinalar que, em primeiro lugar, diferentemente do romance, cuja base técnica é a imprensa e a linguagem escrita, que criaram as condições para a leitura prolongada e solitária de longos trechos de prosa, o mergulho nas séries se dá em um meio totalmente distinto. Há uma tradição de teóricos que identifica a escrita e a imprensa a um tipo de inteligência e consciência, a da prosa longa e do tempo próprio da leitura silenciosa e solitária, do processo inerente a esta de estabelecer lentamente associações e interpretações<sup>25</sup>. Esta modalidade de consciência e de experiência estaria sendo rapidamente substituída por outra, afinada com o novo ambiente tecnológico, o digital e suas exigências. Neste sentido, seria apressado identificar a relação que se tem hoje com as narrativas seriadas com o antigo interesse pelos romances e folhetins apenas com

---

23 Op. cit., p. 60.

24 O romance *A visit from the goon squad*, que recebeu diversos prêmios literários nos anos de 2010 e 2011, teria sido, segundo entrevista da autora, parcialmente inspirado na estrutura da série *The Sopranos*: “I don’t watch much television,” diz Egan, “but I got really caught up in that. And I did consciously ask the question of whether there would be a way to write a novel that would have the same kind of lateral feeling of a television series – the same kind of sense of movement in all directions, but not necessarily forward. The movement from central to peripheral characters from season to season, or even within a season.” <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/21/jennifer-egan-talks-tv-plans-for-a-visit-from-the-goon-squad/>. Acesso em 15/10/2014.

25 Cf. por exemplo, o livro de Nicholas Carr. *The shalows. How the internet is changing our brains*, que por sua vez busca adaptar as perspectivas teóricas de Marshall McLuhan e Walter Ong às questões abertas pela onipresença da internet na vida atual. A tendência do livro é, afinado principalmente com este último autor, acentuar as perdas da inteligência atual, provocadas pelo novo regime de leitura induzido pelo meio digital, em comparação com o regime mental e cultural conquistado pelo alto desenvolvimento atingido pela civilização da escrita e da leitura silenciosa e individual.

base no peso relativo concedido à personagem e suas transformações. Mesmo que se possa apontar similaridades entre ser capturado por um romance ou um folhetim escrito e se ver ansioso por acompanhar imediatamente o segmento de uma série, a forma de ser capturado mais antiga foi modulada por uma cultura da leitura, a qual criou padrões de compreensão e consciência.

Antes de se ver “viciado” em séries, o internauta já estava viciado na própria internet. Como bem formulou o escritor Alan Pauls, “o vício é hoje a forma geral de relação com o mundo.”<sup>26</sup> Podemos talvez dizer que esta face de nossa época é decorrência do novo ambiente tecnológico. Ser tomado por ansiedade irresistível pelo que vem a seguir é uma característica de nossa consciência atual. Ser viciante é o maior elogio que se pode fazer a uma série. Embora pareça diferente e até divergente do vício do internauta pelo próximo *site*, a compulsão pelo próximo capítulo foi moldada por anos de compulsão pela próxima imagem, pelo próximo vídeo, pelo próximo amigo a ser integrado nas nossas redes sociais, pelo próximo *post* e pela próxima “curtida”. O fascínio pela disponibilidade simultânea de capítulos, todos igualmente presentes em temporadas inteiras, foi precedido pelo fascínio pela disponibilidade infinita de conteúdo no espaço digital. Além disso, a compulsão por “navegar” é a outra face da moeda gravar, acumular. O comportamento mais comum hoje, tanto em situações coletivas, como festas e espetáculos, quanto na privacidade, é o de registrar, indexar e arquivar. A forma de comunicação mais comum é a de troca de arquivos de imagens, vídeos, acompanhados ou não de rápidos textos digitados rapidamente, que funcionam como legendas. Durante um acontecimento localizado espaço-temporalmente, como uma apresentação ao vivo de músicos, nossa compulsão é anular o caráter irrepetível deste aqui-e-agora, transformando-o imediatamente em uma imagem situada em simultaneidade junto a tantas outras em nossos arquivos. Estes elementos do mundo digital são totalmente solidários com o *binge viewing*. O gatilho do consumo digital precede aqui o gatilho narrativo do folhetim, quebrando a possível continuidade entre estas formas.

Hans Gumbrecht afirma que vivemos em um “presente ampliado”<sup>27</sup>. Diversamente da modernidade da qual Benjamin é um dos principais frutos e arautos, nós não veríamos mais o passado como algo que é deixado

---

26 <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/alan-pauls-conclui-trilogia-sobre-argentina-nos-anos-1970-com-romance-pornografico-13114404>

27 Gumbrecht, H. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

rapidamente para trás, mas sim como enorme acúmulo de informações que convive em simultaneidade com o presente. Segundo ele, graças ao novo ambiente tecnológico em que a vida se dá, “o passado inunda o presente”<sup>28</sup>. O futuro, por sua vez, não nos aparece mais como um campo aberto para transformações e refundações da vida e da experiência, mas sim como sítio duvidoso para a existência da humanidade como um todo<sup>29</sup>. O tempo da aceleração do moderno, do privilégio do futuro e do presente estreito e fugaz não seria mais a forma dominante através da qual percebemos os acontecimentos cotidianamente e nem é o modo que estrutura a nossa memória hoje. O próprio presente não é mais uma constante fugacidade, mas algo sutilmente diverso. O presente é o local de uma ação e movimentação constantes, porém, “intransitivas”, diz Gumbrecht, usando uma expressão de Lyotard<sup>30</sup>. O agora não é mais passagem para um futuro considerado mais consistente que o presente. Ao contrário, o futuro perdeu força enquanto efetividade e culminação dos progressos em curso no presente. Como já mencionamos, Frank Kermode, na década de 60, já havia detectado esta modificação. Acrescentaríamos mais um aspecto a esta noção de “presente ampliado”, levantado por outro autor contemporâneo, Jonathan Crary: o fato de que a atual situação de eterna readaptação a novas e exigentes técnicas não desembocará em uma nova estabilidade. Segundo este autor, o período de relativa constância de algumas décadas, em que conviveram como se tivessem chegado para sempre, o telefone fixo, a televisão e o rádio, era na verdade uma fase de transição para uma aceleração mais e mais evidente em cada detalhe da vida cotidiana. Esta é, de modo crescente, marcada pela constante readaptação a novos aparatos e formas de uso que não chegam a durar o suficiente para se tornarem familiares e passarem para o segundo plano<sup>31</sup>. Cada vez mais, a mensagem é o

---

28 Op. Cit, p. xiii.

29 Os aspectos elencados por Gumbrecht incluem o aquecimento global, a superpopulação, o esgotamento das reservas naturais. Esta percepção seria elemento comum do dia a dia. Diríamos nós que talvez provenha daí a motivação para o caráter distópico de todas as ficções que hoje tratam do futuro da humanidade.

30 Op. cit. p. xiii.

31 “The very different actuality of our time is the calculated maintenance of an ongoing state of transition. [...] For the vast majority of people, our perceptual and cognitive relationship to communication and information technology will continue to be estranged and disempowered because of the velocity at which new products emerge and at which arbitrary reconfigurations of entire systems take place. [...] This intensified rhythm precludes the possibility of becoming familiar with any given arrangement.”Crary, J. *24 / 7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Edição Kindle. Posição 437-441.

meio. A ideia, por exemplo, de que os nativos da era digital teriam uma adaptabilidade já garantida a este novo ambiente de interação, e de que quando essa geração fosse maioria entraríamos em uma fase de homogeneidade com a técnica, como quem sobe uma serra e finalmente chega a um planalto, é falsa. Não existe uma diferença qualitativa entre “nativos” e “imigrantes digitais”, como foi sustentado por alguns. Todos, neste caso, são imigrantes sem pouso. Se, como diz Gumbrecht, “o dia a dia hoje” é fruto de uma “fusão de consciência e software”<sup>32</sup>, trata-se, diria Crary, sempre de um software novo, que modifica mais uma vez a forma de nossa experiência, e do qual dependemos para não ficarmos obsoletos, e com o qual não teremos tempo de nos acostumar. Isto, evidentemente, afeta, mais que tudo, o próprio presente, do qual se está cada vez mais distraído. Para nós, fazendo aqui uma rápida fusão dos pontos levantados por Gumbrecht e Crary, este continuísmo do instável e o nunca se passar de um estágio apenas inicial, para se desembocar em mais um começo, é a face mais visível do presente ampliado.

Caso haja realmente um distintivo da geração dos nativos digitais com relação àqueles que foram criados em um ambiente tecnológico anterior, seria, diríamos, que, ao contrário destes últimos, a geração mais recente *sabe* que não haverá adaptação nem período estável de relação com os novos aparatos. Talvez essa geração já tenha incorporado que isso não é possível. A ilusão da estabilidade tecnológica, de um momento em que colheríamos calmamente os frutos do progresso tecnológico e a própria noção moribunda de progresso, é invenção de modernos pré-digitais. Ora, é esse o cerne, nos parece, da embriaguez com as narrativas seriadas: o eterno recomeçar do começo, a grande diminuição do peso do fim para o andamento da história, produzem uma temporalidade ao mesmo tempo prazerosa e repetitiva, ou seja, viciante. O espectador compulsivo das séries encontra um lugar, no seio do ambiente digital, para se inebriar com a forma do presente ampliado. O novo hábito transmuta o medo da obsolescência que acompanha o incansável esforço adaptativo às novas tecnologias em prazer por se ver sempre sintonizado com o novo começo. Resta ver se este prazer é sinal de uma apropriação criativa do aparato tecnológico que enforma a experiência ou se é apenas anestésico, uma “anestésica” no sentido em que Susan Buck-Morss utiliza este termo<sup>33</sup>.

---

32 *Our broad Present*, p. XII.

33 Cf. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. Trad. Vera Ribeiro. In: Capistrano, Tadeu (org.) *Benjamin e a obra de arte*. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



Há ainda poucos sinais de que esta nova modalidade de recepção esteja influenciando decisivamente o modo como são produzidos os roteiros das séries. Será necessário observar se algo neste sentido pode ter lugar, e como isto será acompanhado pelo público. No caso de uma reformulação da forma em estreito contato com a experiência do público, teríamos um elemento mais forte para analisar que tipo de habitação do espaço narrativo estaria se dando aí. Mas isto é hipotético ainda<sup>34</sup>. É mais concreta a apropriação de elementos característicos das séries por parte de romancistas contemporâneos, como a supra citada Jennifer Egan, mas isso é tema para outro artigo.

Falando do cinema e da relação das massas com esta forma artística nos anos 30, Benjamin diz que:

*O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.*<sup>35</sup>

Entendemos a palavra “inervação”, usada por Benjamin, como algo muito semelhante ao que Dewey chamou de “interação”, um amálgama entre os órgãos, incluindo, é claro, o sistema nervoso e o cérebro, e as condições de um mundo que resiste a que esta interação atinja momentâneos equilíbrios, as formas. Estas resistências, para o homem primitivo, podiam ser identificadas ao que chamamos de natureza. No séc. XX benjaminiano, o papel cabe à “técnica emancipada”. Como havia dito ele antes no mesmo capítulo do ensaio:

*Essa técnica emancipada confronta-se com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante desta segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos*

---

34 O artigo de John Jurgensen para o Wall Street Journal, que citamos acima, termina com uma rápida menção ao fato de que uma determinada série, *Arrested development*, cancelada após três temporadas na TV, foi retomada levando em conta a nova forma de recepção, e isto teria levado a uma experimentação no modo de compor o roteiro: “His solution was to build each new episode around one character. The stories in all 10 episodes unfold simultaneously, overlapping here and there.”

35 Benjamin, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 174.

*obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado.*

Aprender através do exercício proposto pela forma artística mais afinada com este mesmo aparelhamento técnico, interagir aprendendo, fazendo dela objeto, e não sendo por ela objetificado, seria para Benjamin a base da significação mais elementar das artes. A compulsão por habitar o espaço narrativo nas séries fornece, claro, um indício muito ambíguo e incerto de um tal exercício. Há duas possibilidades: ou consideramos que a habitação deste espaço narrativo, cuja forma traduz a do mundo tecnológico atual, reduz-se apenas a mero treino e adaptação aos imperativos desta segunda natureza. Ou (e é a melhor das hipóteses) a vemos como um gesto em cuja raiz se encontra um elemento cujo valor Benjamin nos ensina a ver: um gesto de apropriação e desestrangeirização do homem diante da técnica. A obra tardia de Benjamin nos incentiva a não fechar as portas para essa segunda hipótese. Mas também nos lembra que devemos praticar um ceticismo rigoroso. Diante de uma “segunda natureza” tão mítica e absoluta como a que vivenciamos hoje, qualquer indício deste exercício merece ser olhado com o ceticismo e a atenção que merece.