

Recepção por demanda de ficção seriada televisiva

Leticia Passos AFFINI¹
Luis Enrique CAZANI JÚNIOR²

Resumo

O presente trabalho investiga a adequação para a recepção por demanda da estrutura da ficção seriada televisiva, matriz concebida para a veiculação em fluxo dentro da lógica da grade de programação. Centrando no gancho e repetição narrativa, foram realizados estudos de cena em Mckee (2006) e aplicadas as funções das personagens de Propp (1986) no *corpus*: A Grande Família, Duas Caras e Filhos do Carnaval. Em seguida, simulou-se a sua recepção por demanda e fluxo.

Palavras-chave: Audiovisual. Gancho. Por demanda. Repetição.

Abstract

This paper investigates the suitability for the on demand reception of the structure of the serial fictional television, designed for placement in flux within the grid programming logic. It was focused on the analysis of the hook and the repetition. At first there were made scene studies according to Mckee (2006) and it was applied the functions of Propp (1986) in the corpus: A Grande Família, Duas Caras e Filhos do Carnaval. Second, it was simulated the reception on demand and by flow.

Keywords: Audiovisual. Hook. On demand. Repetition.

Introdução

A adaptação de livros para a recepção nos jornais franceses do século XIX levou à constituição de um gênero narrativo específico, denominado romance-folhetim. De

¹ Professora Doutora na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/ UNESP) e do Programa de Pós-Graduação em Televisão Digital: Informação e Conhecimento.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Televisão Digital: Informação e Conhecimento, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/ UNESP).



acordo com o paradigma midialógico em McLuhan (2005), a recepção é uma condicionante da mensagem gerando formulações específicas, “o meio é a mensagem”. Com a conversão para o digital de produtos e processos comunicacionais e, conseqüentemente, a circulação de conteúdos entre as plataformas, torna-se necessário avaliar modelos narrativos para correspondê-los às formas emergentes de fruição.

Partindo deste pressuposto, o presente trabalho investiga o processo de adequação para a recepção por demanda da estrutura de ficção seriada televisiva, matriz concebida para a veiculação em fluxo dentro da lógica da grade de programação. Compreende-se recepção por demanda como um ritual diferenciado, instituído no acesso a produtos armazenados em servidores. Entre os componentes analisados estão o gancho e a repetição narrativa. Em um primeiro momento, foram realizados estudos de cena em Mckee (2006) e aplicadas às funções das personagens de Propp (1986) no corpus: A Grande Família, Duas Caras e Filhos do Carnaval. Estudou-se o desenvolvimento narrativo, a instauração do gancho em Costa (2000) e a manifestação da repetição sob a forma de cenas planas. Em um segundo momento, simulou-se a sua recepção por demanda e por fluxo. No âmbito da convergência aponta-se uma interação entre elas, promovendo novas lógicas de produção, distribuição e consumo audiovisual.

Os meios de comunicação provenientes da “Era Gutenberg³” como a imprensa, o rádio e a televisão, são essencialmente marcados por processos unidirecionais, lineares e reativos (PRIMO, 2009). O período é determinado pela monopolização dos bens de produção, sua determinação em torno da capacidade de atingir o maior número de pessoas, limitação dos canais de veiculação e maior diferenciação entre esses suportes.

Com o advento do ciberespaço instaura-se uma nova espacialidade caracterizada pela constituição de um banco de dados, capaz de armazenar e correlacionar informações; pela recursividade, indicando que um produto gerado é capaz de gerar outros para retroalimentá-lo; pela multilinearidade e processos colaborativos, que

3 Deriva da elaboração teórica de Shirky (2011), é utilizado para demarcar um período em que os modelos de negócios empregados e relacionamentos proporcionados pelos meios de comunicação são similares, iniciado com o surgimento da prensa de Gutenberg que promove a reprodutibilidade de produtos culturais no século XV e chegando ao advento do ciberespaço. A separação facilita a exposição e discussão do contexto.



superam a separação em polos antagônicos de “causa e efeito”, como também, “produtores e consumidores”. Emerge-se novos modelos de negócios pela cultura de nichos, recepção por demanda e formas coletivas de distribuição de conteúdos desenvolvidas por profissionais e/ou amadores. O gancho passa a vincular informações na mídia de banco de dados, assumindo-se como link. Assim, modifica-se o *status quo* da audiência em uma forma diferenciada de relacionamento estabelecido no acesso aos conteúdos demandados.

Segundo Shirky (2011) há um redirecionamento do “excedente cognitivo”, até então concentrada nas mídias da “Era Gutenberg”. O rito de assistir à televisão transcende sua plataforma no ciberespaço. A tecnologia digital ocasiona uma expansão da experiência televisiva, além do limiar da veiculação tradicional, advindo novos modos de fruição de seus conteúdos. Rompe-se com o antigo paradigma analógico do assistir televisão, com ferramentas que permitem novas formas de interação entre o interagente e o produtor de peças audiovisuais, entre elas, o acesso a conteúdos sob demanda.

Serialidade e matriz ficcional

O romance-folhetim é um produto jornalístico que se desenvolveu graças à publicação parcelada de livros nos rodapés dos jornais franceses do século XIX. Esta forma de composição adveio do interesse de Émile de Girardin em popularizar o acesso ao jornal, tornando-o acessível e atrativo, com a introdução de publicidade e apropriação da literatura, respectivamente.

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nela se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas. (MEYER, 1996, p.57-58)



Iniciada com a obra *Lazarillo de Tormes* em 05 de agosto de 1836, estas edições provocaram a necessidade do desenvolvimento de uma estrutura seriada de ficção. No final deste mesmo ano, Balzac foi convidado a escrever a primeira narrativa seguindo as especificidades desta forma emergente de veiculação: *La vieille fille*. De acordo com Meyer (1996, p.60), “a fórmula não nasce feita, dizíamos. Vão-se convidar autores para que escrevam especialmente para o jornal”. As diversas elaborações a posteriori levaram a consolidação da técnica folhetinesca em meados de 1840, tendo como principais responsáveis pelo seu desenvolvimento Eugène Sue e Alexandre Dumas.

O corte diário na história é a primeira regra do romance-folhetim, sendo obrigado a nutri-se, a obter efeitos e a extrair dessa regra toda uma estética. Pondera que cada episódio contido na parte publicada diariamente é um todo que procura satisfazer e renovar a expectativa do leitor.” (RIBEIRO, 1996, p.39)

A concepção de histórias para a imprensa tornou-se, então, sistematizada, criando segmentos narrativos com motivadores ao final, denominados gancho. Têm-se módulos interdependentes capazes de serem reunidos em uma totalidade dada pela relação de continuidade que carrega do conflito e do gancho. Segundo Costa (2000), o gancho é um recurso das narrativas orais e milenares, utilizado como estratégia de comunicabilidade, afetividade e fidelização. Geralmente institui uma questão que espera ser respondida no próximo capítulo. Marcondes Filho (2009) apresenta a seguinte definição de gancho no Dicionário de Comunicação.

gancho: Etim.: gankio, talvez de origem pré-romana, provavelmente do céltico, cujo significado refere-se a uma peça curvada de metal ou outro material que serve para suspender pesos. Outros sentidos: parte de calça em que se une as duas bandas, prendedor de cabeça, penhor, anzol, suporte para fone em aparelho telefônico. Comunicação: Utilizações recorrentes: 1) Apelo audiovisual psicológico utilizado pela televisão para forçar a atenção do espectador (exemplo o gancho da novela foi um anúncio da separação das personagens). 2) Motivo que proporciona ou justifica a publicação de uma matéria, pela primeira vez ou uma continuação de outras (s), para Ricardo Kotscho, matérias técnicas costumam ser o terror de muitos repórteres [...] mas



às vezes elas acabam servindo de “gancho” para boas histórias. 3) Recurso para renovar o interesse do leitor pelo prosseguimento de texto jornalístico ou literário, de ação cênica (em teatro, cinema ou TV) ou de campanha publicitária; consiste geralmente em um acontecimento ou revelação inesperada, surpreendente ou curiosa. (MARCONDES FILHO, 2009, p.147)

Em um percurso histórico, o gancho passou pela oralidade, foi absorvido pelo romance-folhetim, pelas linguagens radiofônica e televisiva, chegando à recepção por demanda.

O gancho na comunicação oral era essencialmente um recurso narrativo do autor, uma competência de quem detinha o poder sobre a história em retardar seu desfecho, explorando a curiosidade e o interesse do ouvinte e, conseqüentemente, obtendo maior envolvimento no processo comunicativo. Ao migrar da tradição oral para a imprensa e, mais tarde, para o rádio e a televisão, o gancho passa a ser uma ferramenta não só do autor propriamente dito, mas de toda a cadeia produtiva que envolve a criação cultural em moldes industriais. (COSTA, 2000, p.8)

Destinada à burguesia ascendente sem formação clássica, o conteúdo narrado pelo romance-folhetim era linear, com predominância de discursos diretos e redundância, esta utilizada “para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando” (MEYER, 1996, p.59). Segundo Ribeiro (1996) a narrativa era caracterizada por um grande número de acontecimentos expostos de maneira clara e direta, sua extensão relacionada à duração da assinatura do jornal e identificação pelo nome da personagem principal. Buscava-se através do título uma motivação comercial, despertando no leitor a curiosidade pela sua denominação. A manifestação do público se dava por cartas. Ainda, segundo o autor, a técnica folhetinesca incorporou diversos elementos do melodrama: exagero, cenários fixos, falta de profundidade, maniqueísmo, personagens tipificadas e com características exageradas para fácil identificação, muitos epítetos, narração sem aprofundamento no nível psicológico, além da estrutura sinusoidal de tensão e distensão. Estabeleceu-se, dessa forma, a matriz do romance-folhetim, apropriada pelas narrativas seriadas televisivas.



Sintagma Televisual

A concepção de conteúdos em módulos de sentido define também o sintagma televisual, constituindo totalidades a cada veiculação e na reunião das mesmas.

Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentando em dia ou horário diferente subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados um dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 2000, p.83)

Calabrese (1987) aponta que a serialidade propiciou o aparecimento de uma “estética da repetição”, atingindo a organização da produção, a elaboração estrutural do produto e a sua recepção. A produção em série, partindo de um modelo básico para otimização da produção, fundamenta o primeiro tipo de repetição, manifestada no início do século XIX com o Taylorismo e o Fordismo. Neste modelo de industrialização, cada linha torna-se responsável pela fabricação de uma parte do produto, posteriormente reunidas para a sua integração. Este modelo é o responsável pela sustentação do fluxo de transmissão de conteúdo televisivo ininterrupto, permitindo a produção e recepção simultânea, de capítulos ou episódios de um mesmo produto audiovisual. O conteúdo televisivo torna-se um modelo construído para ser retroalimentado a partir da variação.

Seguindo a lógica de programação, o gancho é utilizado neste modelo industrial para gerenciar a atenção da audiência. Costa (2000) denota ao narrador a decisão da interrupção do fluxo narrativo, imbricada em uma relação de poder existente. O modo de fruição por demanda liberta o público da grade de programação, conseqüentemente, desta relação de poder.

A grade nada mais é que um sistema de organização do fluxo televisivo, de forma que o público possa saber o horário de seus programas favoritos. Tal como a secretária executiva, a grade faz a “agenda” do caos “ao vivo” televisivo. O fluxo temporal é organizado pelo modelo convencional de repetição: cada dia tem 24 horas, cada



semana tem sete dias. Ou seja, a cada período prefixo, o evento se repete, sem ser o mesmo – eis o princípio em que se baseia a grade televisiva.” (CANNITO, 2010, p.51)

A repetição na estrutura do produto consta nas análises de cena em Mckee (2006). Machado (2000) aponta em Calabrese (1987) três modalidades de repetição: “aquelas fundadas nas *variações* em torno do eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de *entrelaçamento* de situações diversas”. (MACHADO, 2000, p.90). Na recepção, a repetição se manifesta a partir de três comportamentos de consumo: na procura por conteúdos similares, provocado pelo hábito ou para atender uma expectativa; pelo culto a um determinado produto; revisitação com os *remakes* e cadência.

Considera-se a dispersão, os intervalos comerciais e a utilização da escaleta na organização do sintagma televisual. O ritual de recepção de conteúdo televisivo se dá em meio à realização de múltiplas tarefas do cotidiano. Os intervalos comerciais e a construção dos ganchos são responsáveis pelo ritmo. A escaleta é uma técnica de composição de roteiro que consiste na sistematização das ações de cada cena, antes de serem desenvolvidas, formando uma estrutura detalhada da ficção. A construção da narrativa utilizando este instrumento diminui a incoerência, desenvolvendo efeitos de sentido entre cenas e intervalos, além de possibilitar a visão de conjunto do produto, importante principalmente para roteiros que são elaborados coletivamente.

Materiais e Métodos

Para definição do corpus deste trabalho utilizou-se a classificação de narrativas seriadas de Machado (2000), selecionando-se os roteiros das seguintes produções audiovisuais: *Duas Caras*, *A Grande Família* e *Filhos do Carnaval*. Simulou-se a recepção por demanda de duas edições de cada produto, observando o comportamento do gancho e repetição.

Duas Caras é uma telenovela, escrita por Aguinaldo Silva, produzida pela Rede Globo de Televisão e veiculada entre 01 de outubro de 2007 e 31 de maio de 2008. A



trama apresenta um percurso narrativo com ramificações, emitida de forma parcelada. Utilizou-se os capítulos nº 198 e nº199 para a análise, exibidos nos dias 17 e 18 de maio de 2004, uma sexta-feira e sábado, respectivamente.

A Grande Família é uma narrativa episódica, produzida pela Rede Globo de Televisão e estabelecida em uma matriz que é retroalimentada, derivando em histórias independentes para serem veiculadas de forma integral e única. Selecionou-se os episódios nº 113 - A morte do canalha escrito por Márcio Wilson, Adriana Falcão e Cláudio Paiva e nº 114 - Um táxi chamado desejo escrito por Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

Filhos do Carnaval (2006) é uma produção brasileira, classificada em Machado (2006) como híbrida, realizada para a televisão por assinatura HBO, escrita por Elena Soares, Melaine Dimantas e Anna Muylaerte, e dirigida por Cao Hamburger. Selecionou-se os episódios nº 01- Gato, o bicho das sete vidas e nº 02 - Avestruz, o bicho que não quer ver, para as análises.

O protocolo metodológico foi estabelecido nos fundamentos de Mckee (2006), para a composição de uma narração, sob a forma de roteiro e na aplicação das funções das personagens que integram o modelo clássico narrativo de Propp (1986). Prezou-se pela compreensão do desenvolvimento narrativo, instauração do gancho e manifestação da repetição, avaliados para a recepção em fluxo e por demanda.

De acordo com Mckee (2006), deve-se constituir uma estrutura narrativa a partir de um processo estratégico, fundado na escolha e modelagem de ações seguindo uma polarização promovida pelo conflito.

As asseverações positivas e negativas da mesma ideia contestam-se mutuamente através do filme, crescendo em intensidade até que, no momento de *Crise*, elas colidem em último passe. Desse impasse sai o Clímax da Estória, no qual uma ou outra ideia vence. (MCKEE, 2006, p.122)

O aumento gradual da tensão, ocasionado pela mudança de polo, possibilita a definição de cena, sequência e ato. Atos são subdivididos em sequências, que são formadas de cenas, conceitos que se distinguem pela representatividade das



transformações que apresentam. Tem-se, dessa forma, na cena, a ocorrência de uma modificação de menor relevância em comparação com o processo desencadeado pelo conjunto ao qual ela integra na sequência, do mesmo modo, a sequência com o ato.

Para o estudo de cena Mckee (2006) sugere o desmembramento em *beats*, juxtapondo as ações das personagens com suas respectivas reações. Cada *beat* pode simbolizar uma etapa do processo de alteração ou manutenção da qualidade da experiência da personagem, constatada através da valoração e comparação dos momentos inicial e final da cena. A equivalência das indicações denota a natureza plana da cena. O trabalho considera esse tipo de cena reiterativa, quantificando-a para calcular o percentual de repetição.

Se a condição de vida de uma personagem é a mesma do começo ao fim da cena, nada significativo acontece. A cena tem atividade – conversando sobre isso, fazendo aquilo – mas nada muda em valor. É um não-evento. Por que então essa cena está na estória? A resposta é quase sempre a mesma: “exposição”. Ela está lá para enviar informações a respeito dos personagens, do mundo e da história ao público à espreita. (MCKEE, 2006, p. 47)

A divergência nas indicações de valores de cena denota a progressão narrativa, assim como, o contraste entre cenas planas. Ao se analisar os fragmentos da cena, localiza-se o *beat* que revela a mudança na qualidade da experiência da personagem, denomina ponto de virada. A sua instauração pode ocorrer, pela incapacidade da personagem de prever a reação da sua ação abrindo, segundo Mckee, uma brecha entre expectativa e resultado. A brecha incita uma mudança, institui riscos e rompe os limites antecipados. Uma escolha entre dois objetos de mesmo peso narrativo também pode ser considerado ponto de virada. A partir deste mecanismo surpreende-se o público, se desperta atenção para a obra, se propõe uma investigação ou um novo olhar para o espetáculo audiovisual. Averiguou-se a instauração e efeitos de sentido do gancho, aplicando a tríade expectativa, resultado e brecha.

O modelo clássico narrativo de Propp (1986) reúne trinta e uma funções e uma situação inicial, aplicadas às ações básicas da narrativa para mensurar o nível de desenvolvimento. O método permite, ainda, vislumbrar a repetição de funções, indicando reiteratividade.

Resultados e Discussões

A partir das análises de cenas em Mckee (2006) afirma-se que todas as cenas estudadas apresentaram repetição. Ao se utilizar da classificação de cena plana notou-se que a própria modificação da qualidade da experiência da personagem também promove a reiteração. Para alterar uma situação narrativa é necessário rerepresentar seu estado anterior. A Grande Família, narrativa episódica, apresenta uma menor quantidade de cenas planas por veicular narrativas independentes, assumindo pouco a dispersão.

Tabela 01 - Resultados das análises de cena dos episódios de A Grande Família.

Nº	A Grande Família	Total de Cena	Cenas Planas	%
113	A morte do Canalha	23	9	39%
114	Um táxi chamado desejo	25	9	36%

Duas Caras é constituída de um percurso narrativo fragmentado e ramificado, com necessidade de uma maior demonstração da permanência da qualidade, da experiência da personagem e sua possível modificação. Dessa forma, impede-se que o evento não se perca entre as múltiplas tramas, estas se encontrando em diferentes fases de desenvolvimento para renovação do interesse da audiência.

Tabela 02 - Resultados das análises de cena dos episódios de Duas Caras.

Nº	Duas Caras	Total de Cena	Cenas Planas	%
198	Capítulo 198	69	53	77%
199	Capítulo 199	61	49	81%

Filhos do Carnaval possui um conflito fracionado em seis capítulos. A composição de cenas planas assemelha-se com Duas Caras, ainda que, possuam extensões diferenciadas.

Tabela 03 - Resultados das análises de cena dos episódios de Filhos do Carnaval.

Nº	Filhos do Carnaval	Total de Cena	Cenas Planas	%
1	Capítulo 01	53	39	74%
2	Capítulo 02	67	49	73%

A recepção por demanda apresenta no acesso ao conteúdo, a possibilidade de recuperar a informação, além de maior atenção do receptor do que na experiência televisiva. A apresentação de uma contextualização inicial supriria a necessidade de cenas expositivas, tendendo para a diminuição de cenas planas.

O emprego do modelo clássico narrativo de Propp (1986) revela, dentro do conceito de assimilação, um índice elevado de repetição das funções preparatórias e da função mediação. As funções preparatórias denotam um desenvolvimento primário narrativo que abre a possibilidade de instauração de novos danos a qualquer momento da narrativa. A função mediação é utilizada para expor a situação em desequilíbrio. Sua ampla ocorrência, como também das funções preparatórias, revelam-se como marca da tradição oral e do melodrama, que se fundam no diálogo. Como afirma Aguinaldo Silva (2008), a novela pode ser comparada com a fofoca, na qual fatos reverberam na trama, como na vida real. A mediação ou propagação de um dano nos diferentes núcleos é amplamente utilizada e torna-se unificadora da narrativa. A intensificação do dano adia a resolução do conflito.

Reavalia-se à estética fragmentada do sintagma televisual, suprimindo o intervalo e justapondo módulos de sentido das ficções seriadas. A análise dos ganchos antes dos intervalos do capítulo número 199 de Duas Caras indicou que apenas um deles é um ponto de virada. Os demais são situações que permitem efeitos de sentido na fragmentação narrativa não havendo, portando, um papel modulador de tensão.

Tabela 04 - Análise dos ganchos entre intervalos do capítulo 199 de Duas Caras.

Capítulo 199 de Duas Caras			
Conflito	Expectativa	Resultado	Brecha e Efeito
Alzira está realizando um ensaio nu para uma revista. Ela começa a tirar as peças de roupa.	A expectativa é Alzira nua.	A sessão de fotos é interrompida para a entrada do intervalo comercial.	A qualidade da experiência de Alzira não se modifica. Será exibida Alzira nua? Aguça-se a curiosidade do público.
Condessa está interessada em Apolo e pede informações para Juvenal.	Condessa espera que Juvenal lhe dê informações sobre Apolo.	Juvenal questiona o real interesse de Condessa.	A qualidade da experiência de Condessa não se modifica. Condessa revelará seu interesse por polo para Juvenal? Nova revelação ao público.
Ramona revela para Maria Eva que está namorando Rudolf.	Ramona pede sigilo a Maria Eva.	Maria Eva é questionada pelo marido Gabriel.	A qualidade da experiência de Maria Eva não se modifica. Maria Eva vai manter a promessa em longo prazo?
Waterloo é preso acusado de ser o Sufocador.	Todos acreditam que Waterloo é o Sufocador.	Revela-se para o público que Waterloo não é o Sufocador.	Para o público, a qualidade da experiência de Waterloo se altera, propondo uma nova direção. Quem é o sufocador? Todos são suspeitos.

Nos ganchos antes dos intervalos do episódio da A Grande Família há instaurações de pontos de virada. Dessa forma, a qualidade da experiência da

personagem é alterada. Neste tipo de estrutura o gancho antes do intervalo comercial modula a tensão narrativa. Filhos do Carnaval não possui intervalos comerciais, inviabilizando este tipo de análise.

Tabela 05 - Análise dos ganchos entre intervalos do capítulo de A Grande Família.

Capítulo 114 de A Grande Família			
Conflito	Expectativa	Resultado	Brecha e Efeito
Dona Elizete tenta seduzir Agostinho.	Dona Elizete acredita que seduzirá Agostinho.	Agostinho foge de Dona Elizete	<p>Agostinho é surpreendido com a atitude de Dona Elizete.</p> <p>A qualidade de sua experiência manifesta inicialmente uma esperança por uma possível doação de Dona Elizete e termina com a tentativa de sedução.</p> <p>Surpreende-se o público.</p>
Agostinho está na sacada do prédio com Dona Elizete.	Agostinho acredita que Dona Elizete fará uma doação para ele.	Agostinho cai do prédio ao tentar pegar o cheque feito por Dona Elizete.	<p>O público é surpreendido com a queda de Agostinho.</p> <p>A qualidade da experiência manifesta inicialmente uma esperança por uma possível doação de Dona Elizete e termina negativada, sem a doação.</p>

Ao analisar os ganchos finais de Duas Caras, constata-se que o primeiro promove a progressão de uma ação, enquanto os demais adiam, estabelecendo uma

escolha. O gancho do sábado abre a maior expectativa dos três ao envolver a vida da vilã Sílvia. Usado como chamariz, o gancho neste tipo de ficção seriada televisiva torna-se um dos aspectos responsáveis pela manutenção do interesse e continuidade ao acesso das narrativas audiovisuais seriadas, estejam disponibilizadas de forma parcial ou integral.

Tabela 06 - Análise dos ganchos de Duas Caras

Ganchos finais Duas Caras			
Conflito	Expectativa	Resultado	Brecha e Efeito
Sexta-feira			
Ferraço é humilhado por Maria Paula. Qualidade da experiência de Ferraço é negativa.	Ferraço acha que Maria Paula não o deixará viajar com Renato.	Maria Paula deixa Renato viajar com Ferraço. Qualidade da experiência de Ferraço é positiva	Maria Paula está se rendendo novamente aos encantos de Ferraço? Desperta-se a dúvida no público.
Sábado			
Ferraço decide fazer uma doação à Universidade Pessoa de Moraes. Qualidade da experiência de Ferraço é positiva.	Ferraço acredita que fará sua doação.	Sílvia ameaça se jogar da escada caso Ferraço faça a doação. Qualidade da experiência de Ferraço é negativa.	Ferraço cederá às chantagens de Sílvia ou fará a doação à universidade? Desperta-se a dúvida no público.
Segunda-feira			
Célia Mara é informada por Branca da doação realizada por Ferraço. Qualidade da experiência de Célia Mara é positiva.	Célia Mara comemora a doação e se propõe a fazer o depósito.	Branca afirma que só dará o cheque para Célia Mara caso ela convoque o conselho e lhe dê os devidos créditos da doação. Qualidade da experiência de Célia Mara é negativa.	Célia Mara se submeterá às chantagens de Branca para salvar a universidade? Desperta-se a dúvida no público.

Não há ganchos finais em A Grande Família e em Filhos do Carnaval. A intriga e

as relações de identificação com as personagens sustentam a narrativa, promovendo a continuidade do acesso ao conteúdo na recepção por demanda.

Considerações Finais

Da mesma forma que a adequação de livros para a veiculação nos jornais franceses do século XIX desencadeou o aparecimento do romance-folhetim, a recepção por demanda poderá gerar um gênero específico de ficção seriada audiovisual. Não há dispersão do receptor e nem intervalos comerciais para serem assumidos na organização deste tipo de conteúdo, indicando uma possível superação do gancho que antecede o *break* e das cenas planas que promovem a reiteração. A intriga e gancho final do capítulo tornam-se motivadores para a manutenção do ritual narrativo, fidelizando o público apenas à própria história.

Da mídia em fluxo para, predominantemente, banco de dados muda-se a forma do relacionamento com o conteúdo. O fluxo condiciona um determinado comportamento de recepção, a fruição por demanda possibilita agendá-lo. Configurado sob a forma de grade de programação, a relação de poder do emissor passa para as mãos do público.

Sheherazade utilizava até então o gancho para ludibriar Shariar da decisão de assassiná-la, promovendo um regrado ritual narrativo a cada noite. Ao narrar por demanda, qual será a estratégia que Sheherazade utilizará para resguardar a sua vida por mais mil e uma noites?

Referências

AUTORES. **Histórias da teledramaturgia**. Livro 1 e 2. São Paulo: Globo, 2008.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

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

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **O gancho-da mídia impressa às mídias eletrônicas.** Revista Olhares, n° 06, 2 de setembro de 2000.

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

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

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da comunicação.** São Paulo: Paulus, 2009.

MCKEE, Robert. **Story:** substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Arte e Letra, Curitiba, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2005.

MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRIMO, Alex. **Interação mediada por computador:** comunicação, cibercultura, cognição. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro, 1970.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX:** Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo. Ed. da UNESP, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Tomo I e II. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SHIRKY, Clay: **Cultura da participação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.