

# Considerações sobre narrativa e experiência na “era digital”: o caso do “*Binge-watching*”

Bernardo Barros Oliveira \*

## *Resumo*

O artigo aborda um novo hábito de recepção de narrativas seriadas áudio visuais, que tem recebido muito destaque na imprensa, e recebeu em inglês o nome de “*binge-watching*”. Para isso abordamos primeiro alguns aspectos de teorizações sobre o significado do hábito de acompanhar narrativas, a partir de autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Frank Kermode e Peter Brooks. Em seguida analisamos alguns aspectos do modo como o novo hábito é apresentado, e comentamos afirmações do roteirista chefe de uma das mais importantes séries do período recente, *Breaking Bad*, insistentemente lembrada pela imprensa quando se trata do novo hábito.

## *Abstract*

This article discusses a new habit of reception of serial áudio visual narratives, which has received much attention in the press, and has been called “*binge-watching*”. For this we first discuss some aspects from theories about the meaning of narratives following, after authors as Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Frank Kermode and Peter Brooks. Then we analyze some aspects of how the new habit is presented and we comment statements by the chief screenwriter of one of the most important series of the recent period, *Breaking Bad*, insistently reminded when it comes to the new habit.

---

\* Professor do Departamento de Filosofia da UFF.

## Introdução

Walter Benjamin, em seu ensaio seminal “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” consegue produzir em seus leitores atentos a estranha sensação de um ponto de vista completamente instável: o ensaio tematiza uma prática quase totalmente extinta na época, a da narrativa oral como veículo de transmissão de experiências. Para falar dessa prática, Benjamin aproveita a obra de um escritor, e não de um narrador oral, Nikolai Leskov, autor contemporâneo da grande safra de romancistas russos do séc. XIX. Além disso, a própria arte escrita do romance e do conto, onde ele vai buscar indícios deste narrador oral não mais presente, já está em processo de deslocamento, tendo como principal concorrente a informação. Por informação, é bem claro que Benjamin entende o texto jornalístico. Ou seja, ele entrevê os traços do narrador oral em uma arte também em retração, o romance. Não há nenhum solo seguro ou estável, algum sinal de durabilidade e longevidade histórica desde o qual o autor se dirige a seus leitores, e para o qual ele desejasse que estes voltassem seu olhar.

Benjamin agrupa a narrativa oral, o romance e a informação em um mesmo grupo, o das “formas de comunicação”<sup>1</sup>. Acreditamos ser plausível afirmar que o laço que une estas três formas de comunicação é o fato de que contém algo semelhante ao que poderíamos chamar aqui de relato, alguma modalidade de discurso que organiza acontecimentos interligando-os através de algum tipo de nexos causal, mostrando o caminho que conduz desde ações realizadas por algum agente, ou sofridas por alguém, e até consequências, dizendo respeito a alguém. Ora, isso tanto o contador de histórias, o romancista e mesmo o jornalista de algum modo fazem em seus discursos. A continuidade deste traço formal, no entanto, não garante nenhuma homogeneidade entre eles, e uma teoria sobre a narratividade fundada neste tripé tem como resultado uma perspectiva teórica movediça. Este terreno era o de Benjamin, e ele o incorporou em sua perspectiva teórica, o que se mostra especialmente coerente em um pensador que procura

---

<sup>1</sup> “...verificamos que, com o domínio da burguesia que, com a ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes, surge uma forma de comunicação [*eine Form der Mitteilung*] que, por muito remotas que sejam as suas origens, nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fá-lo agora.” “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’água, 1992. P. 33. *Gesammelte Schriften* II-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. P.444.

dar forma à experiência que se pode ter na era capitalista. É inerente a esta experiência a constante reformulação técnica das bases de interação entre os homens e de sua relação com espaço e tempo. Acreditamos que devemos reter deste ensaio benjaminiano esta coabitação com o instável, e até mesmo intensifica-la, pois trata-se da atitude mais coerente para se falar da situação da narrativa hoje, em especial, como não poderia deixar de ser, tendo em vista o poder aglutinador que o meio digital da internet possui de incorporar e modificar todas as formas de comunicação anteriores e trazê-las para seu ambiente.

Dentro deste processo rápido e constante de incorporação de formas de comunicação mais antigas pela mais recente, o meio digital da internet, atualmente organizada como um espaço virtual de exposição de informações, seja em forma de imagens, textos e/ou sons de qualquer espécie - dentro dos encaminhamentos propostos por praticamente um único site de buscas que conseguiu praticamente monopolizar a organização deste espaço, o Google - a narrativa e suas modalidades sofrem pressões irresistíveis de reformulação e reinvenção<sup>2</sup>. Tornou-se axioma que a desapareição completa é a única perspectiva de qualquer forma de comunicação ou troca em geral que não se deixar reformular pelos ventos que sopram dentro do espaço *Google*. Existe já uma certa tradição de considerações a respeito das transformações sofridas pela forma textual das narrativas, graças à influência do cinema, do rádio, da televisão e, mais recentemente, da internet. Mas esta discussão é muito vasta. Vamos nos deter aqui em um caso específico, que tem chamado bastante a atenção da mídia especializada, mas ainda não tanto de estudiosos, que vem a ser a transformação por que passa o modo com que o público se relaciona com as narrativas áudio visuais conhecidas como “séries”, parentes do folhetim romanesco do séc. XIX, adaptado para a TV durante o séc. XX, e agora oferecido dentro da lógica de disponibilidade em temporadas inteiras para os assinantes de empresas online especializadas em oferecer narrativas áudio visuais. Essas narrativas foram rapidamente incorporadas ao espaço digital, constituindo hoje um dos principais

---

<sup>2</sup> “When the Net absorbs a medium, it re-creates that medium in its own image. It not only dissolves the medium’s physical form; it injects the medium’s content with hyperlinks, breaks up the content into searchable chunks, and surrounds the content with the content of all the other media it has absorbed. All these changes in the form of the content also change the way we use, experience, and even understand the content. Carr, Nicholas. *The shallow. What the internet is doing to our brains*. New York: W. W. Norton & Company, 2010. P. 57.

atrativos deste. O nosso foco será o modo de assistir a estas narrativas, os novos hábitos do público, no caso específico das narrativas seriadas em episódios menores que um longa metragem cinematográfico. Suas implicações, acreditamos, vão muito além de um simples reacomodamento de um setor da mídia mais antiga, a televisão e suas produções seriadas, dentro do novo, mas põe em evidência um aspecto muito importante do estado atual da narrativa e da recepção desta e dos valores hoje associados à prática de acompanhar uma história.

### *I-Experiência e enredo*

Como já foi sublinhado por alguns, o processo de aceleração, hoje especialmente visível sob a forma da constante necessidade de nos adaptarmos a novas tecnologias da informação, é intrínseco à cultura capitalista desde seus primórdios<sup>3</sup>. Períodos de certa estabilidade localizada, restrita a algumas áreas, como por exemplo a televisão, dos anos 50 ao início dos anos 80, ou da telefonia, dos anos 20 até os anos 80, inspira a crença em períodos onde as técnicas compõem uma paisagem constante e familiar, mas esta crença se mostra cada vez mais insustentável. Talvez o elemento que inspirou a mais longa confiança em uma estabilidade tenha sido o da produção de narrativas para publicação impressa, a chamada “Era Gutemberg”, que dura séculos, mas nada faz supor que se possa afirmar sua permanência necessária. Mesmo o vaticínio, ostensivamente repetido, de que entramos em uma era irreversível na qual todas as trocas se darão no meio digital da internet, seja de mercadorias a imagens, de textos noticiosos a filmes, de músicas a fluxos de capitais, de relatos pessoais à confissões de desejos antes inconfessáveis, é fruto de tal tendência a criar ficções de estabilidade.

O chamado meio digital, no que ele tem de instável e em perpétua mutação, exigindo adaptabilidade e treinamento, é em si mesmo uma mensagem, na medida em que ele não se limita a ser portador passivo de conteúdos que se mantêm em suas formas anteriores de produção e recepção, apenas transportados por um novo veículo<sup>4</sup>. O meio

---

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, o livro de Jonathan Crary, *24/7. Late capitalism and the ends of sleep*. London: Verso, 2013. Edição brasileira: *24/7. Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Júnio. São Paulo: Cossac Naify, 2014.

<sup>4</sup> Cf. por exemplo o livro de Nicholas Carr. *The shallow. How the internet is changing our brains.*, que possui a vez busca adaptar as perspectivas teóricas de Marshall McLuhan e Walter Ong às questões abertas pela

digital não deve ser visto como veículo, mas como poderosíssimo transformador do modo como compreendemos tudo, da relação que estabelecemos com as coisas e transformador igualmente poderoso, porém um pouco menos perceptível, da forma como nossa própria compreensão de nós mesmos passa a se dar.

Neste sentido, o tema da situação da narrativa é de fundamental importância. Este tem sido retomado, desde o século XIX principalmente, como via privilegiada das teorias que pretendem compreender as formas de auto-compreensão humanas. Diversas iniciativas teóricas de construir uma descrição do humano que não se confunda com a de uma coisa ou de um objeto das ciências empíricas da natureza, ou seja, de uma subjetividade processual e dinâmica, e não de uma substância, recorrem de algum modo ao tema da narrativa, do modo narrativo de compreender a nós mesmos e à nossa situação. O tema transcende, portanto, um interesse estrito no que chamamos de literatura, e se dirige em geral para o que Ricoeur, por exemplo, chama de “inteligência narrativa”<sup>5</sup>. Encontramos em Dilthey, no próprio Walter Benjamin, na hermenêutica pós-heideggeriana, e em teorias de literatos que vão além da forma literária, como Frank Kermode e Peter Brooks. Diversos autores defendem a ideia de que a prática literária é apenas um dos aspectos de um arco mais vasto de produção narrativa de sentido. A palavra escolhida por Benjamin, desde seus textos juvenis, para funcionar como pano de fundo para este questionamento é experiência (*Erfahrung*), e vamos manter este uso aqui neste trabalho. A arte de contar histórias é a arte de amalgamar e transmitir experiências, ou seja, de manter vivo o processo mais nodal da existência humana, sua temporalidade constitutiva juntamente com a possibilidade de esta ser significativa e compartilhável.

O radical *fabr*, de *Erfahrung*, conectado com *fabren*, 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.

---

onipresença da internet na vida atual. A tendência do livro é acentuar as perdas relativas ao regime mental e cultural conquistado pelo alto desenvolvimento e especialização atingidos pela civilização da escrita e da leitura silenciosa e individual, provocadas pelo novo regime de leitura induzido pelo meio digital.

<sup>5</sup> *Temps et récit*. T1. Paris: Editions du Seuil, 1983. P. 90.

Era o viajar por terras ignotas sem guia prévio, o *hodós*, sem o *métodos*.”<sup>6</sup> A apropriação da palavra experiência pelas teorias ligadas à perspectiva das ciências naturais, por exemplo, guarda esse sentido de que experimentar é ir até a coisa estudada, ser tocado por ela e de lá voltar modificado, na posse de um novo saber. A narrativa mimetiza em discurso este atravessar e viajar, que, por ser voltado para possibilidades incompletas, para caminhos sem métodos prévios que garantam a chegada tranquila e sem sobressaltos, tem no fim do percurso o seu elemento configurador decisivo. O noção de viagem como risco e como transformação de quem viaja se encontra no mínimo enfraquecida, ao menos tal como é praticada hoje, como turismo, por exemplo. Ao contrário, o sentido forte de experiência está ligado ao acompanhar atento de um percurso que exige mais do viajante do que este previa, na qual este se vê constantemente atravessado pelo risco de perseguir um futuro só desvendável através do agir, ao fim do qual ele se vê levado a descobrir aspectos inéditos de si mesmo. Fazer uma experiência é experimentar-se, é então equivalente do que chamamos de auto-compreensão.

A narrativa propõe então uma experiência, mimetizando uma viagem. Ela o faz ao mostrar casos possíveis de acontecer, nos quais se pode visualizar a conexão entre uma ação e uma transformação, ocorridas em um passado, o passado de outrem (mesmo as ficções científicas acontecem em um passado), mas que faz sentido, de algum modo, para o presente de quem é tocado por aquela história. Uma narrativa exercita ao máximo a atenção para o modo como alguém se tornou o que é, para como este chegou onde está. Alguém que hipoteticamente entrasse no palácio de Édipo e Jocasta, em Tebas, e se deparasse com esta última enforcada e o primeiro com os olhos recém vasados, não poderia senão sentir profundo terror, mas o espectador da peça de Sófocles sabe exatamente como tal cena é decorrência necessária de tudo o que ocorreu antes. O valor do aprendizado que reside em acompanhar uma narrativa como a de Sófocles é inestimável, uma vez que, como o diz Peter Brooks, a resposta à pergunta sobre quem somos “tem que passar pela questão sobre onde estamos, a qual por sua vez é interpretada como a questão sobre como chegamos até aqui”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *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. Tradução nossa.

<sup>7</sup> Brooks, Peter. *Reading for plot. Design and intention in narrative*. Cambridge: Harvard University Press, sd. P. 6. Tradução nossa.

É central para nós a posição de autores para quem as narrativas são os modelos culturais de que dispomos para exercitar a incessante pesquisa, sempre inacabada, a respeito de quem somos, e tal pesquisa é o eixo central do que ainda hoje podemos chamar de nossa experiência. O interesse comum e habitual pelos acontecimentos encadeados como narrativas, é baseado na importância que o fim possui para a configuração da nossa própria experiência. Fim é algo que não é dado em nossa vivência do tempo e da passagem ininterrupta dos acontecimentos. Como nota Paul Ricoeur, embora nossa vida tenda a ser configurada por nós mesmos em termos de um discurso narrativo, a diferença básica entre esta configuração e as histórias que ouvimos, lemos e assistimos desde nossa infância é que, ao contrário destas últimas, o nosso próprio monólogo narrativo não tem início nem fim. Frank Kermode, em *The sense of an ending*, fala de uma persistente necessidade, que assume variadas formas através das épocas, de “falar humanamente da importância de uma vida com relação a isso – a necessidade, no momento da existência, de pertencer, de estar relacionado a um início e a um fim.”<sup>8</sup> Trata-se, portanto, de uma necessidade, não de uma estrutura inerente. Ou seja, a vida precisa de narrativas porque, em si mesma, ela não é uma narrativa. Mitos escatológicos como o apocalipse forneceram molduras abrangentes para abrigar múltiplas narrativas, pequenas configurações que incorporam o *in media res* constante no qual vivemos dentro de marcos temporais decisivos como início e fim. Ou, melhor dizendo, o início e o fim fazem da passagem do tempo um *meio*. Kermode aponta para a artificialidade desta operação, e ao mesmo tempo, para a necessidade dela. Precisamos desta arte, chamada narrativa, porque somos todos parte de alguma “*dying generation*”<sup>9</sup>, porque precisamos, através das narrativas, alimentar nosso próprio processo de nos fazer pertencer a alguma organização do tempo. Kermode confere um caráter cosmogônico a esta necessidade, e a assim chamada literatura é apenas um dentre diversos modos de exercitar essa carência e esta potência de conferir uma espécie de precária eternidade à voracidade do tempo. Por isso, as formas dominantes de narrativa de uma determinada época são a forma que uma geração consegue dar ao mundo. A forma da vida individual faz parte da forma do mundo. Para cada época, ao menos até hoje, algum paradigma de relação entre início,

---

<sup>8</sup> Kermode, Frank. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. Oxford: University Press, 2000. P. 4.

<sup>9</sup> Op. Cit., p. 3.

meio e fim possui precedência dentre as disponíveis para a *dying generation* do momento configurar de algum modo sua experiência.

Para Aristóteles, por exemplo, o poema dramático, na forma atingida especialmente por Sófocles, lhe surgiu como paradigma narrativo digno de ser analisado em seu estudo sobre a arte produtiva, a *Poética*. Nela ele pôde discernir um núcleo, ou, em seus termos, uma “alma”, que ele chamou de *mythos*, cujas opções de tradução são vastas, indo do francês *intrigue*, ao inglês *plot*, entre outras, tendo em português os correlatos *enredo*, *intriga*, *trama*, *fábula*. O enredo, entendido como a trama dos fatos (ou a colocação dos acontecimentos em sistema) constitui a mais importante das seis partes constitutivas do poema trágico, e o núcleo mesmo de seu caráter cognitivo (1449b 22 a 1450b 13). É graças ao enredo que os acontecimentos se tornam episódios de um todo, todo este caracterizado pela complementaridade hierárquica e orgânica entre início, meio e fim. Um episódio tem seu lugar em termos não de simples sucessão, mas de causalidade. O privilégio cognitivo do mito trágico em comparação com relatos que apenas elencam acontecimentos segundo sua mera sucessão, reside em que através dele o espectador é levado a reconhecer uma ligação necessária entre acontecimentos, um nexos invisível entre os acontecimentos visíveis. O todo configurado de um enredo emana dos diversos episódios interligados, e este fim está acima dos episódios enquanto tais. Todos os acontecimentos produzidos pelas ações, que decidem a sorte dos personagens, ocorrem, na expressão de Kermode, “sob a sombra de um fim”<sup>10</sup>. O fim é que configura o todo sobre o qual o ouvinte-leitor-espectador se debruça como em um precipício, e o instiga a memorizar e, mesmo no caso de romances e filmes, a desejar contar para alguém, especialmente quando a tradução do enredo em algum tipo de explicação se mostra difícil e ao mesmo tempo valiosa de alguma forma. Ou seja, desejamos recontar para alguém histórias cujo fim nos pareceu ao mesmo tempo necessário e surpreendente. Desejamos partilhar com o outro o enigma e esperamos dele ajuda para sua solução. Que sejamos capazes de contar, e que sequer tentemos realmente fazê-lo hoje em dia, como mostrou Benjamin em seu ensaio sobre o contador de histórias, é outra questão.

Claro que o ritmo de nossa cultura atual é francamente hostil à existência destes momentos de vertigem que ocorrem ainda, de modo pálido e desvalorizado, quando

---

<sup>10</sup> Op. Cit. P. 5.



acabamos de ultrapassar o fim de uma história. Assim, o estado interessante em que nos encontramos então passa despercebido. Este estado é o de uma acomodação interna de nossa experiência, uma espécie de gravidez do sentido, e ele é atropelado pela urgência de dirigir nossa atenção para outra coisa, se é que durante a própria narrativa já não o fizemos incessantemente. É difícil perceber como todos os acontecimentos de uma narrativa culminam em um fim necessário se enquanto a trama se desenrolava fomos avisados da chegada de e-mails ou de postagens recentes de amigos ou de convites pelo *Whatsapp*, ou se durante a leitura de um e-book nos foi oferecido buscar informações na *Wikipedia* ou compartilhar uma passagem que nos pareceu significativa em alguma rede social. O fim perde muito de sua força quando o meio foi recortado informalmente em episódios discretos, quando nossa atenção foi episódica sem a coordenação clara de um fim.

Talvez seja possível afirmar que nossa época é menos ávida por enredos do que outras que nos antecederam. Talvez seja também correto afirmar, como o fazem alguns os autores que citamos até agora, que nossa época é marcada por uma desconfiança quanto aos enredos, desconfiança esta que se manifesta de diversas formas, desde o anteromance experimental dos anos 60-70 até as *media novels* interativas dos anos 90-2000 e os *reality shows* onipresentes na TV há várias décadas. Ou, para retomarmos a investigação de Benjamin, na própria forma com que a estética da informação entranhou-se na vida. A sua afirmação de que “quase nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação”<sup>11</sup> ganhou em significado. A palavra chave para a definição benjaminiana de informação é *atualidade*<sup>12</sup>. O essencial é que haja um referente imediato, ou ao menos, que o receptor da notícia seja persuadido de que há. Assim que outra notícia surge, referida a um acontecimento mais atual, a anterior deixa de fazer sentido. A própria dinâmica da informação enquanto notícia, na medida em que depende sempre do surgimento de um novo referente digno de ser notificado, inviabiliza qualquer continuidade. Os acontecimentos noticiáveis veem de toda a parte, e nós mesmos somos os primeiros caçadores de atualidades quando, no meio de uma leitura, postamos uma passagem que sublinhamos em nosso *e-reader* para uma rede de usuários do mesmo aparato. Esta busca incessante de informação como perspectiva diretora de nossa

---

<sup>11</sup> Op. Cit., p. 34.

<sup>12</sup> Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 35.

interpretação da realidade e de nós mesmos é francamente contrária à maturação da experiência, ao menos no sentido em que estivemos definindo, pois é antípoda da construção de continuidades, que demandam que se dê tempo ao tempo de se constituir conexões e coerências, que se façam associações e analogias, que se experimentem expectativas de sentido, que sejam modificadas por outras, preparando incessantemente a inteligibilidade de um fim<sup>13</sup>. As narrativas são filhas desta busca de coerência, e, ao mesmo tempo, grandes incentivadoras e modelares para a constituição desta.

De qualquer modo, se nosso interesse por narrativas tivesse de fato acabado, o que nos impediria de nos dedicarmos exclusivamente aos formatos do episódico e do fragmentado tão disponíveis por toda a parte, como nas chamadas redes sociais? O que faz com que uma forma discursiva e o tipo de atenção por ela solicitado, como o da narrativa, sob suas mais diversas formas, ainda persista, mesmo que em modalidades muito precárias? Por que, por exemplo, passar horas e fins de semana inteiros assistindo uma sucessão de episódios de uma série disponível na internet, e eventualmente até mesmo esquecer de enviar mensagens pelo *Twitter*?

## II-O “binge-watching”

A situação do discurso narrativo no meio digital é multifacetada e bastante ambígua. Os formatos buscados pelos escritores, seja de romances e contos, seja de roteiros, seja de experimentações com textos interativos, hipertexto, *fan fiction* e até aspectos dos *softwares* de jogos atendem a necessidades diversas. Em todos os casos, trata-se do terreno movediço de que falamos no início. Não há como unificar em um padrão dominante os múltiplos usos e expectativas em torno da narrativa. O termo inclusive é alvo de um uso abusivo, como observa Marie-Laure Ryan, sendo usado para lançar uma luz favorável em iniciativas que nada têm do que a autora assume como sendo o traço mínimo que marca este discurso e o diferencia dos demais, para ela o enredo<sup>14</sup>. Teóricos da comunicação defendem que o hipertexto, por exemplo, ataca o modelo aristotélico do enredo em pelo menos 4 frentes: a da sequência fixa de acontecimentos, da estabilidade

---

<sup>13</sup> Cf, uma das mais completas incursões teóricas à noção de experiência, o livro de John Dewey, *Arte como Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

<sup>14</sup> Ryan, Marie-Laure. *Avatars of story*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2006. Introduction, p. xvi.

de um começo e um fim determinados, da magnitude da história e concepção de todo e unidade.<sup>15</sup> Ryan, uma estudiosa da interatividade, reconhece as dificuldades de conciliar esta prática, inerente ao meio e celebrada por toda a parte como sua contribuição política mais positiva, com a narratividade. Ora Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, já havia defendido a flexibilização relativa da noção de enredo (*mythos*) para além de sua matriz aristotélica, esta centrada em noções como reviravolta, peripécia e enlace/desenlace, típicas do texto trágico. Essa flexibilização, no entanto, tem seu limite, ainda segundo Ryan, na medida em que os aspectos que o hipertexto põe no lugar daqueles denominados aristotélicos, tais como “iteração, serialismo, estruturas abertas” e “fuzzy logic”, “difícilmente se qualificam como ‘estruturas narrativas’, ao menos não no sentido *daqueles que esperam da narrativa a representação do ser-no tempo da experiência humana.*”<sup>16</sup>

Desejamos sublinhar aqui a persistência, em teorizações que abordam modos inéditos de configuração de obras de caráter abertamente temporal, de elementos clássicos da teorização sobre o discurso narrativo, o que faz com que uma autora como Ryan ainda se coloque no mesmo terreno que Ricoeur e Kermode, por exemplo. Para além desta discussão sobre perspectivas teóricas, podemos agora chegar ao nosso ponto específico: será que podemos identificar na manifestação denominada “*binge-watching*” elementos desta mesma expectativa/necessidade de enredo assinalada na citação acima?

A expressão *binge-watching* (ou *binge-viewing*) foi detectada pela enquete anual do Oxford Dictionary como uma das principais novidades do vocabulário predominante nos Estados Unidos, no ano de 2013<sup>17</sup>. Perdeu o destaque principal para o uso da palavra *Selfie*, mas se ranqueia como uma das 10 principais inovações do uso linguístico daquele ano. Ela se refere a algo muito específico: o hábito disseminado de assistir a dois ou mais episódios de uma mesma série de narrativas áudio-visuais, na internet, muitas vezes temporadas inteiras, em fins de semana dedicados isto. Trata-se de um fenômeno originariamente localizado na recepção das séries, relacionado decisivamente com a disponibilidade de temporadas inteiras no formato *stream*, em sites como *Netflix*, *HBO*, *Amazon* e *Hulu*, na verdade, poderosas empresas de comunicação com forte

---

<sup>15</sup> Op. Cit. , idem.

<sup>16</sup> Op. Cit, p. xv. Grifo nosso.

<sup>17</sup><http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>.

Acesso em 14/01/2016.

especialização em produção e exibição de conteúdo narrativo áudio visual. Localizamos o fenômeno na recepção, e não na forma de produção, pois as séries televisivas são muito mais antigas do que o *binge-watching*. Estas foram concebidas dentro do modelo da TV de canais abertos, e são um elemento cultural comum e relativamente pouco prestigioso de narrativa audio-visual presente no horizonte há muitas décadas. Neste formato original, as narrativas em episódios foram concebidas para exibição em horários fixos dentro da grade de programação das emissoras, e o espectador não tinha como cogitar em serializar diversos episódios a seu gosto, de modo a transformá-los numa “narrativa cinematográfica longa” de extensão variável, como acontece hoje: “à medida que os hábitos ligados à maneira de assistir às séries de TV evoluem, estas tenderão a ser cada vez mais concebidas e escritas como um filme longo”<sup>18</sup>. O formato das séries remete ao dos folhetins do séc. XIX, uma interação entre a nascente indústria do jornalismo e os escritores, então já afinados com o mercado. Esta parceria teria sido, segundo Peter Brooks<sup>19</sup>, responsável direto pelo incremento no número de assinaturas de jornais e na valorização subsequente dos espaços publicitários na diagramação da página dos diários, demonstrando que as relações entre as modalidades do que Benjamin chama de “formas de comunicação” é às vezes inesperada: a arte da narrativa, em sua versão livresca, foi parceira e incentivadora daquela que viria a se tornar sua concorrente mais feroz, a “informação”.

Naquele contexto, o gatilho de curiosidade produzido pelo fim de cada episódio ou capítulo, e a necessidade da sequência para restaurar a continuidade da história, forneceu um incentivo decisivo para o desenvolvimento de um novo público, em parte para os próprios folhetins, mas mais decisivamente para uma forma de comunicação, a informação jornalística. Esta, ao contrário dos capítulos de um folhetim, tende a reduzir ao mínimo a conexão entre uma notícia e outra. A própria diagramação das páginas dos jornais deixa claro que um texto não tem relação com seu vizinho, nem com os anúncios variados, com os quais dividem cada vez mais o espaço. Uma vez consolidado o hábito de leitura diária de jornais, e a assimilação da estética da informação, o espaço para as narrativas episódicas começa a diminuir nos jornais.

---

<sup>18</sup> Kallas, Christina. *Na sala de roteiristas*. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. Edição Kindle. Posição 164.

<sup>19</sup> Brooks, Peter. Op. Cit., pp. 146-147.

Em direção aparentemente oposta, as horas dedicadas pelos espectadores aos capítulos de séries, se por um lado também incrementa o número de assinantes de sites especializados, contraria, no entanto, a lógica, iniciada pelos jornais impressos e desenvolvida ao extremo pelo meio digital, de não incentivar a imersão nem a continuidade, e sim a justaposição abrupta e a fragmentação da atenção. Walter Benjamin analisou este fenômeno e indicou suas raízes na própria sensorialidade modificada dos habitantes das metrópoles em rápida expansão do séc. XIX<sup>20</sup>. A ritmização do processo de interação sensorial com o meio urbano, através da assimilação dos choques comuns na experiência perceptiva do novo ambiente, teria preparado o terreno para a diagramação dos jornais, para a montagem cinematográfica e para os cinejornais. Posteriormente, podemos continuar para além do que foi testemunhado por Benjamin, o processo foi acentuado com a imersão no espaço descontínuo da programação da TV, com seus blocos de programações variadas e sem conexão umas com as outras, interrompidas constantemente por anúncios, estes entre si completamente díspares. A salada visual e sonora da TV abrigava, entre outras tantas coisas, as séries narrativas ficcionais, e a recepção destas se via moldada pela justaposição arbitrária preparada pela chamada “grade” de programação<sup>21</sup>. A imersão ao gosto do espectador, verificada graças à inovação do acesso por banda larga e a tecnologia de exibição de conteúdos áudio visuais por “stream”, contraria a lógica da mídia televisiva “tradicional”, pois dificulta a inserção dos anúncios, como nota artigo do *Wall Street Journal*<sup>22</sup>. Contraria, no entanto, também a lógica amplamente dominante do meio digital, onde, que já foi descrito como um “ecossistema de tecnologias da interrupção”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Cf., por exemplo o ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, especialmente a sessão VIII, que interliga fenômenos históricos de fins do séc. XIX dentro de um mesmo arco de modificação da sensorialidade: a invenção do fósforo, a máquina fotográfica, o treinamento necessário para circular pela grande cidade e o cinema. In. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Pp. 629-632.

<sup>21</sup> Cf. a descrição deste ambiente televisivo e a relação dele com as narrativas literárias contemporâneas em Otsuka, Edu Teruki. *Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

<sup>22</sup> Jurgensen, John (July 12, 2012). "Binge Viewing: TV's Lost Weekends". *The Wall Street Journal*. Retrieved September 8, 2013. Acesso em 14/10/2015.

<sup>23</sup> Doctorow, Cory. “Writing in the Age of Distraction,” *Locus*, January 2009. Apud Carr, Nicholas, Op. Cit., p. 58.

Talvez não seja um acaso o fato de que o *binge-watching* já encontre uma certa onda de repúdio e tentativa de regulação, com aponta mesmo artigo do *Wall Street Journal*.<sup>24</sup> O ponto em que esta reação se apoia é bastante escorregadio. Trata-se do valor ambivalente que o termo adicção tem hoje em inglês, e também em português brasileiro. A expressão *binge watching* foi criada a partir da modificação de *binge drinking*, o consumo compulsivo de álcool. Como bem definiu o escritor Alan Pauls, “o vício é hoje a forma geral de relação com o mundo.”<sup>25</sup> O elogio mais persuasivo que se pode fazer a uma série hoje é o de que ela é viciante. Tal “elogio” fará com que seja mais provável que alguém comece a assistir a uma série. 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! Estou na terceira temporada de ‘*Breaking bad*’ (*risos*).”<sup>26</sup> É possível inclusive cogitar se o hábito do *binge-watching* não modificou a própria forma de escrever dos roteiristas, uma vez que agora eles se vêm frente a uma recepção que não espera uma semana para ver a continuação, e que, portanto, de espectadores que tem presente na memória uma quantidade de detalhes muito maior, e já desenvolveu uma compreensão e uma empatia muito maiores com os personagens.

A dinâmica do desejo compulsivo, caracterizado como vício, no entanto, é em si mesma um dos elementos mais característicos do meio digital. A facilidade com que nos lançamos na busca do próximo link, a característica gula por novas imagens, novos textos, novos aplicativos e a intrínseca insatisfação desta busca já se tornaram elemento constitutivo de nossa paisagem emocional. A compulsão pelo novo como motor da compulsão digital faz da antiga expectativa passiva do conteúdo caleidoscópico da TV algo ultrapassado e passivo, enquanto o novo modo de relação com as telas surge como comportamento aparentemente autônomo e ativo. Pairam dúvidas sobre a realidade desta

---

<sup>24</sup> Cf. também, 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.

<sup>25</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/alan-pauls-conclui-trilogia-sobre-argentina-nos-anos-1970-com-romance-pornografico-13114404>

<sup>26</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/ricardo-piglia-revela-silencioso-cotidiano-da-violencia-12180448>

autonomia, tendo em vista os inúmeros estratagemas de sedução e indução em atividade na rede, dentre os quais os algoritmos produzidos no intuito de continuamente aprimorar os mecanismos de busca do *Google* não são de modo algum os mais inocentes<sup>27</sup>. O espectador passivo dos canais abertos até os anos 70, substituído pelo zapeador da era do controle remoto da TV e dos canais fechados dos 90, foi ultrapassado pelo navegador compulsivo imerso no meio digital. Esta nova modalidade está afinada com algo mais vasto, que a ultrapassa: a ideia, cada vez mais é aceita como natural, de que é possível um trabalhador em atividade 24 horas por dia, um consumidor ininterrupto, uma fusão absoluta entre trabalho e vida privada, entre informação e memória. O paradigma mais antigo para esta temporalidade sem pausas é, segundo Jonathan Crary, o mercado internacional de capitais.

A série viciante, portanto, não produz exatamente um contraste neste estado de coisas. O consumo de episódios em maratonas pode ser visto como uma paradoxal ilha de vício dentro de um mar de adicção, uma vez que sua característica é homogênea com o comportamento dominante, apenas contraria um elemento decisivo da lógica *Google* de busca incessante acompanhada de rastreamento, o pular incessante para outros conteúdos, a acumulação pantagruélica de arquivos, músicas, vídeos e fotos. O *binge-watching* a princípio não fere a lógica de disponibilidade ininterrupta em que nos colocamos hoje com relação às solicitações das telas e seus aplicativos, ainda mais depois que tomaram a forma de próteses coladas ao corpo, através dos chamados *smartphones*, que mantém o internauta em estado de constante solicitação em qualquer lugar. Um dos aplicativos comuns já instalados pelas fábricas nos *smartphones* hoje é justamente o do *Netflix* (embora seja necessário fazer uma assinatura mensal para se ter acesso ao catálogo). Ou seja, o fenômeno da adicção em séries não se distingue do tempo sem demarcações, tal como no trabalho e na auto exposição contínua, que passa por cima de ciclos antes considerados naturais, ritmos da vida cotidiana outrora ainda não colonizados pela atual versão do capitalismo, que conseguiu realizar a fusão completa entre o espaço da vida pessoal e as demandas adaptativas do mercado de trabalho e do consumo. A única diferença é a de que, no caso do novo hábito de assistir horas seguidas de uma

---

<sup>27</sup>Cf. Carr, Nicholas. “Is Google making us stupid?”. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>. Acesso em 14/01/2015.

mesma série, a esteira compulsiva se dirige apenas para o próximo capítulo, e não para conteúdos variados ou similares. Sites como o *Netflix* encadeiam o próximo episódio da série disponível em temporadas inteiras para o seu assinante automaticamente, a menos que este clique para parar. Trata-se, portanto, de uma sub modalidade do vício típico do navegador compulsivo, com a particularidade de produzir, no fim das contas, algo curiosamente parecido com o processo imersivo em um universo ficcional, até certo ponto similar ao produzido pela leitura romanesca dos secs. XVIII e XIX. Isto se deve ao fato de que o próximo capítulo faz parte da mesma série, e não de outra, muito embora sejam oferecidas ao espectador, incessantemente, sugestões de outras séries que o site julga semelhantes. Embora esteja, neste caso, embalada nele, esta indução da continuidade, como já foi dito, não é fruto da lógica do meio digital. Ao contrário, ela contraria, em parte, sem dúvida involuntariamente, esta lógica. Ela reedita o eco de algo muito estrangeiro a ela, uma dinâmica ligada à velha arte de narrar, emblematizada pela figura de Sherazade, ícone do aspecto narcotizante das histórias, especialmente quando se protela de modo eficiente o seu desfecho. E, ao mesmo tempo, a ativação desta compulsão produz nos espectadores um vício baseado em elementos típicos da arte de narrar e no que ela tende a criar em seus receptores, os que seguem as narrativas: o desejo de *saber*, o incremento da expectativa de que os acontecimentos em sequência conduzem a um fim, que este fim esclarecerá o significado das ações e que iluminará, afinal, quem são os personagens.

### *III-Breaking Bad*

A *Wikipedia* possui um verbete para o *binge-watching*, em pelo menos 4 línguas. Na versão em inglês, a ilustração na página inicial foi, durante certo tempo, o logo da série *Breaking bad*, veiculada pelo canal AMC de janeiro de 2008 a novembro de 2013, acompanhado da legenda “A série de televisão *Breaking Bad* é frequentemente citada como objeto de *binge-watching*.”<sup>28</sup>. Os artigos citados no verbete têm na série seu principal exemplo. O sucesso da série, segundo seu idealizador e roteirista chefe, Vince Gilligan, se deu em grande parte graças ao fato de que, durante seu período de produção, ter se

---

<sup>28</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Binge-watching>. Acesso em 14/01/2016. Neste meio tempo o artigo foi reformulado, e o logo da série foi retirado.



desenvolvido o hábito das maratonas de *binge watching*. Embora o tema desta série atravesse o da adicção, uma vez que narra a trajetória de um pacato professor de química rumo à condição de grande produtor de metafetamina, uma droga extremamente viciante e destrutiva, não é por este motivo que ela nos interessa aqui.

De acordo com o já citado artigo de *The Wall Street Journal*, que cita como fonte dados do próprio *Netflix*, em uma comparação com outras nele disponíveis, “*Breaking Bad* está no topo da lista das séries de tv que mais levam à compulsão”. O criador e coordenador do grupo de escritores responsáveis pelo roteiro de *Breaking Bad* é frequentemente citado e tem declarações suas reproduzidas dentro de diversos artigos. Ele é retratado como alguém que passou da escola tradicional da série da série de TV, onde aprendeu a “seduzir a audiência a atravessar as pausas para comerciais e para o próximo episódio”, e evoluiu para o tipo de escritor que “tem de ter em mente fans que tomam a história ‘inaladas gigantes’”. Gilligan, segundo o artigo, descreve sua série como “hiper-serializada”, no sentido de “fechar o cerco em torno de cada personagem e elemento do enredo”. Gilligan crê que “fans que devoram múltiplas temporadas de pouco tempo são mais recompensados, porque suas memórias de todos os fios do enredo estão frescas”. Gilligan expõe, em uma rápida entrevista a respeito das escolhas feitas para o último capítulo da série, uma concepção de seu trabalho de roteirista que nos interessa frisar aqui. Em primeiro, lugar, a preocupação com um público com memória (“A audiência tem sido muito boa conosco, eles prestaram muita atenção, queremos recompense-los não deixando qualquer ponta solta.”<sup>29</sup>). Associado a isso, a noção de que este público não deve ser enganado com a postergação oportunista do fim da série, o que poderia ser, e de fato ainda o é, uma prática comum no meio da produção televisiva, como afirma, para jornalista do *New York Times*: “A televisão é muito boa na proteção da franquia. É boa em manter a guerra da Coréia acontecendo por 11 temporadas, como “Mash”. É boa em manter Marshal Dillon patrulhando sua pequena cidade durante 20 anos. Por natureza, as séries de TV têm finais abertos. Então eu pensei: porque não seria interessante ter uma série que pega o protagonista e o transforma no antagonista?”<sup>30</sup> O

---

<sup>29</sup> “The audience has been real good to us, they’ve paid very close attention, we want to reward them by not leaving any loose ends here.” “Breaking Bad’: Creator Vince Gilligan explains series finale <http://insidetv.ew.com/2013/09/30/breaking-bad-finale-vince-gilligan/>. Acessado em 14/01/2015.

<sup>30</sup> “Television is really good at protecting the franchise. It’s good at keeping the Korean War going for 11 seasons, like “MASH”. It’s good at keeping Marshal Dillon policing his little town for 20 years. By their

discurso do então pacato professor de química que acaba de descobrir que tem um câncer a seus alunos no início da primeira temporada funciona como porta-voz das convicções de Gilligan (“Química é ... bem, tecnicamente é o estudo da matéria, mas eu prefiro vê-la como o estudo da mudança.”<sup>31</sup>) Estas convicções podem ser resumidas deste modo, nas palavras do próprio Gilligan: “Se há uma lição maior para *Breaking Bad*, é que ações têm consequências.”<sup>32</sup>) A noção de que ações humanas levam a transformações irreversíveis no agente e nos que o cercam, e que por isso devem ser objeto de muito cuidado é um saber de ordem prática, que a filosofia costumou reunir sob o nome de uma arte, a prudência. É um saber da ordem da prudência que é posto em jogo pelos enredos, ao menos em sua definição clássica, com sua necessidade de articulação em função de um fim. Gilligan chega a tangenciar temas à primeira vista extrínsecos ao problema da narrativa (“Se a religião é uma reação do homem, e nada mais, parece para mim que isso representa o desejo humano de que os malfeitores sejam punidos”<sup>33</sup>), mas que o levam ainda mais diretamente à questão do fim das narrativas: “Odeio a ideia de Idi Amim vivendo na Arábia Saudita pelos últimos 25 anos de sua vida. Isso me afronta até não poder mais.”<sup>34</sup>). O articulista do *NYT* conclui que Gilligan “Quis um protagonista que não apenas se modificou durante a série mas que também sofreu reveses devastadores, com impactos duradouros. Isso é algo de novo. As depravações de protagonistas em dramas de TV tradicionalmente não deixam cicatrizes permanentes.”<sup>35</sup>

O caráter singular da série, ao menos em uma comparação direta com suas similares, é uma maior densidade da consciência de que as ações e as mudanças que elas acarretam possuem caráter ético, e que o domínio do ético possui, por sua vez, um caráter pre narrativo. A noção de enredo, enquanto articulação de acontecimentos em termos de

---

very nature TV shows are open-ended. So I thought, Wouldn't be interesting to have a show that takes the protagonist and transforms him into the antagonist?" [http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html?pagewanted=all&_r=0). Acessado em 14/01/2015.

<sup>31</sup> “Chemistry is ... well, technically it's the study of matter, but I prefer to see it as the study of change” Idem.

<sup>32</sup> “If there's a larger lesson to 'Breaking Bad' it's that actions have consequences.” Idem.

<sup>33</sup> “If religion is a reaction of man, and nothing more, it seems to me that it represents a human desire for wrongdoers to be punished.” Idem.

<sup>34</sup> “I hate the idea of Idi Amim living in Saudi Arabia for the last 25 years of his life. That galls me to no end.” Idem.

<sup>35</sup> “Wanted a leading man who would not only change over the course of the series but also suffer crushing reversals with lasting impact. This is something new. The depravities of leading men in TV dramas traditionally don't leave permanent scars.” Idem.

uma totalidade sob a sombra de um fim, torna-se mera tecnicidade se não fica claro que a base para a existência de fins, que possibilitam que as narrativas nos tomem como uma realidade virtual, é o fato de que o seu estofado é o mesmo da vida ética e dos proto-enredos que tecemos para compreendê-la. Aprender com o que se ouve contar tem o nome de transmissão da experiência. Ora, é da velha relação entre o contar histórias e a experiência que Gilligan está falando, o que o coloca em uma posição ímpar em um meio onde, a acreditar no jornalista do *NYT*, isto é pouco lembrado.

Poderíamos afirmar que para que seja configurado algum enredo, por mais “*open-ended*” que possa ser, sempre é preciso lançar mão de alguma representação de um mundo montado a partir de causalidades éticas, de ações e relações, de efeitos desejados e indesejados das ações, efeitos que se voltam contra quem praticou a ação ou quem foi alvo dela. Mas pode ser que, na maioria dos casos, a criação da expectativa de um fim seja apenas isca para prender um espectador, que logo é dopado pela espera mais imediata, a do próximo capítulo, onde a incrustação em um organismo cuja entelúquia é o “*The end*” se enfraquece sem ser abertamente abandonada. A espera do próximo episódio, esquecida do fim, pode se autonomizar, de tal forma que esta se transforma em um entorpecimento da expectativa inicial de um fim desde onde se possa *compreender* o todo. As séries “*open-ended*” são muito mais afinadas com o meio digital do que uma como *Breaking Bad*, fortemente ancorada na noção de fim necessário.

Mesmo assim, antes mesmo de seu fim, mais precisamente durante a terceira temporada, Vince Gilligan anunciou a continuação de *Breaking Bad* através de um *spin off*, ou seja, de uma narrativa que desenvolve um personagem ou aspecto secundário da série, dando-lhe caráter de protagonismo. A personagem do advogado Saul Goodman seria então o foco da narrativa, e o tempo da ação seria posterior e anterior ao trecho de espaço-tempo coberto pela história da transformação do pacato professor de química em “*drug lord*”. Deste modo, a série mais emblemática do período é também totalmente afinada com um tipo de temporalidade característico. Este poderia ser chamado aqui de tempo lateral, seguindo a inteligente observação da escritora Jennifer Egan, que 2010 publicou o romance *A visita cruel do tempo*<sup>36</sup>, que, segundo declarou em entrevistas, recebeu

---

<sup>36</sup> EGAN, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. New York: Alfred A. Knopf, 2010. Edição Kindle. *A Visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

alguma influência do fato de ela estar, na época que precedeu a escrita do livro, muito ligada à série *A família Soprano*:

Há esse enfoque lateral em *A família Soprano* no qual uma personagem menor subitamente se torna principal por um tempo e então sai de foco de novo, e a história englobante é às vezes quase invisível em face de subenredos e complicações que são tão envolventes que quase se esquece qual é a história, com H maiúsculo, da temporada, ou apenas se fica sabendo quando esta começa a terminar. Eu realmente gostei disso tudo, e acho que, de algum modo, quando comecei a trabalhar em *A vista cruel do tempo*, a ideia de misturar algumas dessas técnicas com meus objetivos conscientes de escrever um livro deve ter acontecido.<sup>37</sup>

Mesmo *Breaking Bad*, uma série com ambições que poderíamos chamar de aristotélicas, no sentido de procurar enfatizar a ligação entre ações e consequências, o tempo de fato se desdobra neste universo em expansão lateral, quando consideramos as temporadas. Estas são as unidades temporais mais importantes no universo das séries, e funcionam de modo relativamente independente do arco geral da história, quase como se este não existisse, como estados com constituição própria em uma federação deveras liberal dentro de uma monarquia decorativa. O arco geral da história reina mas não governa. Neste universo composto de temporadas, o fim com F maiúsculo perde força na memória de quem segue a história, e o fim em geral fica em segundo plano em favor do fim da temporada. O fim da história geral, quando a série é levada até um fim, tende a ser encarado como o fim da última temporada. É o fim da última temporada, mais do que o fim da saga. Como no caso de *Breaking Bad*, a última temporada foi concebida para estabelecer a promessa forte de um fim conclusivo, e o último capítulo foi cercado de grande expectativa<sup>38</sup>. Mas, de um modo geral, como nos aponta Egan, o fim é

---

<sup>37</sup> “There’s this lateral approach in *The Sopranos* in which a minor character suddenly becomes a major character for a while and then goes out of focus again, and the overarching story is almost invisible at times in the face of subplots and complications that are so engrossing that one almost would forget what the story, capital S, of the season was, or not even know it until the season began to conclude. I really liked all of that, and I think in some way, when I sat down to work on *A visit from the Goon Squad*, the idea of merging some of those techniques with my conscious goal of writing a book about time must have happened”. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/column/154523-celebrating-the-possibilities-of-fiction-a-conversation-with-jennife/>>. 2012. Acesso em 11/06/2015.

<sup>38</sup><https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/audiencia-do-ultimo-episodio-de-breaking-bad-cresceu-442-10203421>

enfraquecido durante as temporadas, nas séries em geral, nas quais o arco que liga os episódios deixa de se mostrar visível para só “quando esta começa a terminar”.

Este tipo de desenvolvimento de histórias é a emergência de um tipo de temporalidade dominante. Ele está em consonância com a emergência de uma percepção da dinâmica passado-presente-futuro característica, sobre a qual alguns teorizam, como Hans Gumbrecht. Este afirma que vivemos em um “presente ampliado”<sup>39</sup>. Ele toma emprestado um termo bakhtiniano, “cronotopo”, e lhe dá uma conotação mais ampla, que nos interessa aqui. Ele o define como “construção social do tempo”<sup>40</sup>, formas predominantes de compreender espaço e tempo segundo as quais, de modo não necessariamente explícito, as sociedades se organizam. O futuro 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, ou seja como um ponto de fuga para onde convergem as linhas do presente. Os aspectos elencados por Gumbrecht incluem o aquecimento global, a superpopulação, o esgotamento das reservas naturais, e poderíamos acrescentar uns tantos outros, como a deterioração do diálogo político na era das redes sociais e da hiper comunicação, o avanço do autoritarismo, as ameaças da automação ao mercado de trabalho, etc. Diríamos nós que talvez provenha daí a motivação para o caráter distópico de todas as ficções que hoje tratam do futuro da humanidade, e a naturalidade com que as recebemos. Mas também deve ser o fundamento para a intimidade com que recebemos narrativas longas de progressão lateral, onde o fim se perde de vista e deixa de ser claramente essencial.

A noção de um fim que escatologicamente conduz tudo não seria mais a forma dominante através da qual percebemos os acontecimentos cotidianamente e nem o modo que estrutura a nossa memória hoje. O presente é o local de uma ação e movimentação constantes, porém “intransitivas”, diz Gumbrecht, usando uma expressão de Lyotard<sup>41</sup>. Frank Kermode, na década de 60, já havia detectado, em traços largos, esta modificação:

Na medida em que cremos agora viver em um período de perpétua transição  
nós apenas elevamos o período intersticial ao status de uma ‘época’ ou *saeculum*

---

<sup>39</sup> Gumbrecht, H. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

<sup>40</sup> Gumbrecht, Hans. Op. Cit, p. 26.

<sup>41</sup> Op. cit. p. xiii.

propriamente falando, e a época de perpétua transição em assuntos tecnológicos e artísticos é compreensivelmente uma era de perpétua crise moral e política.<sup>42</sup>

#### *IV-Fim*

A ausência cada vez maior de protagonismo humano frente à inovação tecnológica incessante e às constantes demandas que nos levam a aprofundar nosso comprometimento com uma rotina ininterrupta de comprometimento com o universo digital, devem ser colocadas, hoje, na base desta “perpétua transição”. Os perigos desta ausência de protagonismo foi o que Walter Benjamin vislumbrou nos anos 30, quando colocou essa questão no centro de sua investigação estética. É neste contexto que o *binge watching* se localiza. No entanto, o caráter estético do fenômeno lhe confere um caráter francamente ambíguo. O *binge* é uma forma de resistência da inteligência narrativa no seio do universo digital e, ao mesmo tempo, um aprofundamento da lógica temporal cada vez mais acelerada e intransitiva, dominante em todos os níveis da prática social de hoje. Uma narrativa, porém, para funcionar, deve guardar algum traço de experiencialidade, de um tempo organizado e articulado através de uma certa tonalidade afetiva, onde os acontecimentos são episódios e o todo coincide com a culminação de um sentido, como nos mostra John Dewey no capítulo “Ter uma experiência” de seu *Arte como experiência*. “Porque a vida”, diz Dewey,

não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com o seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro.<sup>43</sup>

A experiência necessita desta singularização do tempo, através de histórias. Cada história é uma. Uma temporalidade ininterrupta e niveladora, como a proposta pelo universo digital e suas demandas de consumo e controle, não admite quebras, pausas, diferenciações. O *binge-watching* como forma de recepção é inerente ao tempo “24/7”,

---

<sup>42</sup> Op. cit. P. 28

<sup>43</sup> Op. cit. P. 110.

expressão corriqueira no universo do centro de irradiação das novas técnicas de aproveitamento do tempo, os Estados Unidos, significando “um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência”<sup>44</sup>. As empresas que ocuparam este espaço na indústria áudio visual certamente se extasiaram com a descoberta de que possuíam o controle sobre um produto viciante, que leva os espectadores a um consumo compulsivo e virtualmente sem fim. Elas agora tentam incentivar o fenômeno por todos os meios, e encontram uma sociedade muito propensa a ajudá-las. Não se deve, porém, pensar que os artistas, especialmente os roteiristas, envolvidos nesta produção estejam pensando neste efeito em primeiro lugar, como vimos no caso de Gilligan. Ao menos não com o mesmíssimo significado que este tem para os balanços das empresas. Vimos que, para ele, o novo hábito significa em primeiro lugar que o seu público é atento e imerso no universo ficcional, o que lhe impõe uma bem vinda disciplina de coerência a aprofundamento na composição de sua longa intriga. O desafio é pensar na experiencialidade na forma do “cronotopo” atual, o “presente ampliado”. Talvez nos casos das séries mais densas artisticamente encontremos uma pesquisa ativa neste sentido: como preservar algo da experiência, ou reinventá-la, nas condições atuais? Acreditamos que a forma encontrada pela série *Breaking Bad* de realizar isso merece ser destacada. Ou seja, devemos, enquanto interessados nas formas estéticas significativas na atualidade, separar o *binge-watching* enquanto fenômeno, (que não deixa de ter relação com um efeito muito próprio às narrativas, a pergunta “e o que acontece depois?”, que nos move adiante na história e nos faz segui-la), provocado pelas séries e pelo modo de veiculação *online*, mas que não deve ser a elas igualado. Este efeito está ligado ao desejo de saber que move quem acompanha uma história, e se baseia na confiança de que aquele que narra (*narrator* significa aquele que sabe) nos levará até um lugar de onde tudo o que aconteceu antes ganhará sentido. É o papel que um autor como Vince Gilligan deseja assumir (o que não significa que ele já soubesse como a série iria terminar em seu início), e creio, de muitos outros, de diferentes formas. Isto faz com que a arte dos roteiristas das atuais “narrativas cinematográficas longas” produzam, no seio do meio mais hostil à experiência até hoje criado, o digital, um foco de contraditória negação da dispersão. Contraditória porque

---

<sup>44</sup> Crary, Jonathan. Op. cit, p. 39.

leva, através do *binge-watching* tão bem cultivado pela indústria para a qual trabalham, ao aprofundamento daquele mesmo meio.