

VÍDEO SOB DEMANDA - NOVO
MODELO DE NEGÓCIO PARA O
AUDIOVISUAL BRASILEIRO

REVISTA

GEMInIS

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE MÍDIAS INTERATIVAS EM IMAGEM E SOM

ANÁLISE DA RECEPÇÃO SOB DEMANDA DA TELENVELA AVENIDA BRASIL E DA MINISSÉRIE JUSTIÇA

ON-DEMAND RECEPTION ANALYSIS OF THE SOAP OPERA AVENIDA BRASIL AND SERIES
JUSTIÇA

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/UNESP). Mestre e Graduado em Comunicação pela FAAC/UNESP. Foi bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), com o projeto intitulado “Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela Avenida Brasil”.
E-mail: cazani@outlook.com.

CAZANI JÚNIOR, LUÍS ENRIQUE. Análise da recepção sob demanda da telenovela avenida brasil e da minissérie justiça.
Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, pp.04-20, jan. / abr. 2017.

Enviado em: 29 de maio de 2017 / Aceito em: 30 de junho de 2017.

RESUMO

Qual é a semelhança entre a disponibilização fracionada da telenovela *Avenida Brasil* (2012) no *Globo Play* e a transmissão televisiva da minissérie *Justiça* (2016)? A oportunidade de escolher apenas algumas de suas histórias para fruir. O trabalho revela quais tramas obtiveram maior número de acessos sob demanda com base na análise de visualizações de suas páginas. O núcleo de Carminha superou os demais na telenovela. *Justiça* (2016) obteve média diária de 26 pontos na tevê. Disponibilizadas, suas histórias de segunda-feira e de terça-feira obtiveram acesso superior. Embora a exibição no fluxo contínuo já possibilitasse realizar escolhas, ela concretizou-se apenas *online*.

Palavras-chave: Sob demanda; Telenovela.; Minissérie; Gancho.

ABSTRACT

What is the similarity between the fractional availability of the soap opera *Avenida Brasil* (2012) in *Globo Play* and the televising of the miniseries *Justiça* (2016)? The possibility of choosing just a few of your stories to enjoy. This work reveals which frames obtained the highest number of accesses on demand from the visualization analysis. The nucleus of Carminha surpassed the others in the soap opera. *Justiça* (2016) obtained daily average of twenty-six points on television, from Monday to Friday. Made available, Offered, the stories on Monday and Tuesday were given superior access. Although the flow already made the choice possible, it only materialized online.

Keywords: On demand; Soap Opera; Series; Cliffhanger.

INTRODUÇÃO

Segundas-feiras de Elisa. Fátima às terças-feiras. Quintas-feiras de Rose. Sextas-feiras com Maurício. *Justiça* (2016) veiculou em cada dia da semana uma história diferente dentro do mesmo universo. Na exibição televisiva conquistou uma mesma média de audiência. E sob demanda? Analisou-se sua recepção, acompanhada da telenovela *Avenida Brasil* (2012) neste trabalho, realizado a partir da análise das visualizações colhidas em suas páginas oficiais.

Da etimologia da palavra “demanda” resgata-se o sentido de “falta”. Quando associada ao termo “recepção”, demonstra-se a existência de agrupamentos que motivam a elaboração de produtos. Expressões, como *pull media* (JENKINS, 2006), meio heterócrono (MARION, 1997) e *over-the-top* (ANCINE, 2015), norteiam as definições sobre a recepção sob demanda, derivada de *video on demand* e conceituada em seus primórdios por Negroponte (1995, p.24) como “possibilidade de se receber vídeo e áudio (filmes, notícias, desenhos) sob encomenda, no momento em que desejar, bastando um comando do controle remoto”. Nas abordagens contemporâneas, Jenkins (2009) caracteriza as mídias conforme o modo como o conteúdo chega ao espectador: na *pull media* torna-se necessário sua ação, já na *push media* a sua transmissão é involuntária. No mesmo caminho, Marion (1997) propõe duas acepções acerca desses veículos: no meio homócrono “o tempo de recepção das mensagens é programado pelo meio de comunicação” enquanto no heterócrono o “tempo de recepção não é determinado pelo meio de comunicação nem incorporado em suas enunciações” (GAUDREULT, 2016, p.89-90). O que funda essas noções é a flexibilização da emissão pela disponibilização. A experiencição ao bel prazer de obras desprovidas de regimentos midiáticos é a sua marca, esquivando-se das salas de cinema e do agendamento imposto pelas grades horárias de programação. Esse comportamento é conhecido como “mal de *Ataward*”.

Ataward (...) “anytime, anywhere, any device”. Quando eu quero, onde eu quero, em qualquer suporte. A velha profecia do entretenimento sempre ao alcance dos olhos, popularizada pelo esperto Bill Gates, aos poucos, deixa de ser mera fantasia. (GAUDREULT, 2016, p.144)

Plataformas de acesso via streaming ou download, como *Globo Play*, *Amazon Instant Video* e *Netflix*, além de serviços da televisão paga, como *HBO Go* e *NET Now*, representam a concretização do segmento de mercado que visa o consumo assíncrono. À la carte, filmes e ficções seriadas televisivas se juntam aos originais nos catálogos *online*. Gaudreault (2016) denota que a conversão digital provocou a dessacralização, desmaterialização e disseminação da criação que transita entre as plataformas. Esse fenômeno não é novo, como vislumbrado no percurso histórico que segue.

UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE A DISPONIBILIZAÇÃO

Envolto na cultura, o homem produz sentidos através de histórias, sejam elas externadas de forma oral, escrita ou audiovisual. Sua difusão variou conforme transformava-se o cenário onde estava inserido: no entorno das fogueiras, dos membros religiosos ou entre os pares que divagavam sobre o pensamento. O exemplo mais emblemático que simboliza esses rituais provém de Šahrāzād¹, que interrompia sua narração quando a aurora alcançava seu leito no *Livro das Mil e Uma Noites*. Denota-se, aqui, o controle da emissão pelo narrador.

A linguagem escrita sucede a oralidade, possibilitando a passagem dessas histórias para outros suportes, como pergaminho e papel. Sob a forma de livros, elas tornam-se disponíveis para parcela privilegiada da sociedade. Copistas reproduziam apenas obras de interesse de determinados segmentos, como a Igreja. Com o advento da prensa de Gutemberg no século XIV, promove-se uma revolução editorial e quebra-se esse monopólio. No século XIX, outro movimento importante irrompe: nos rodapés dos jornais franceses e ingleses, os romances consagrados são serializados e destinados a burguesia ascendente e iletrada, até o momento que superou-se a reprodução e gerou-se o romance-folhetim, concebido para o meio.

Novos dispositivos entram em cena. Com o cinematógrafo, passa-se pelos arranjos literários e dramáticos na busca por uma linguagem audiovisual. O rádio resgata a oralidade e a televisão promove a convergência das linguagens. Nas palavras de Williams (2015, p.79) “o fluxo planejado é, talvez, a característica definidora da radiodifusão, simultaneamente, como tecnologia e como forma cultural”.

O gravador, o *VHS* (Video Home System), o *DVD* (Digital Versatile Disc) e as sessões de filmes na tevê flexibilizam as experiências cinematográfica e televisiva. Já com a Internet na forma discada, começa-se um deslocamento para o ciberespaço, o grande banco de dados. Produção e recepção tornam-se digital. Sob a égide do código

1 Notação utilizada na tradução de Mamede Mustafá Jarouche.

binário, os conteúdos começam o trânsito pelos meios, cada um oferecendo o tipo de leitura a partir das suas especificidades.

Com o declínio das locadoras físicas em conflito com as múltiplas tarefas da rede mundial de computadores, repositórios são utilizados irregularmente para o compartilhamento de músicas e de produtos audiovisuais. Em 2005, nascem o *Youtube* e o *Megaupload*. Na festa de dez anos da *Netflix*, em 2007, é lançado o serviço de *streaming* da empresa. Já em 2012, ocorre a queda do *Megaupload* em meio a uma batalha judicial e a *Netflix* passa a empregar o conceito *catálogo exclusivo*, com *Lilyhammer*. Até aqui, o serviço sob demanda atuava apenas na distribuição. Diversos repositórios virtuais são fechados no combate a pirataria. Grupos de tradutores ainda resistem ao compartilhar com seus pares as ficções seriadas televisivas. Em 2013, a *Blockbuster*, maior rede de locadoras físicas, fecha suas portas nos Estados Unidos; a *Netflix* desponta com *House of Cards* em seu, agora, *catálogo original*, emergindo com esfera de produção; e a Rede Globo testa a recepção sob demanda da telenovela *Avenida Brasil* no *Globo.TV+*. Por fim, em novembro 2016, o *Globo Play* entra em voga.

A *Netflix* atinge o apogeu em um momento de ausência de um serviço capaz de manter um comportamento doméstico comum entre os usuários. O trabalho em localizar arquivos que rapidamente são excluídos, o baixo custo de acesso e as produções originais potencializaram sua proposta. Da célebre frase de Negroponte (1995, p.164), “o nobre do horário nobre será a nossa opinião sobre ele”, faz-se sentida mais do que nunca.

Nesse percurso, nota-se intensos diálogos entre mídias. Conforme questiona Jost (2011, p.01) são “novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias?”. O hábito sob demanda é recorrente; são as tecnologias que vem sendo modificadas, como vislumbrado nesse breve percurso.

A DISPONIBILIZAÇÃO DE TELENOVELAS E DE MINISSÉRIES NO BRASIL

As aplicações *Globo Play*, *R7 Play* e *SBT Vídeos* são empregados na disponibilização das telenovelas e minisséries da Rede Globo de Televisão, da Record TV e do Sistema Brasileiro de Televisão, respectivamente. Lançou-se um breve olhar sobre a modelagem dos conteúdos, examinando os dois primeiros capítulos de *Avenida Brasil*, *Eta Mundo Bom* e *Cúmplices De Um Resgate*, além dos dois últimos de *Os Dez Mandamentos*.

No *Globo Play*, serviço que estendeu as funcionalidades do *GShow* até então vigentes, há duas formas de acesso, para assinantes e para não-assinantes, o que determina a forma do conteúdo que será recebido, integral ou fragmentado. Já no *R7*

Play, só existe a recepção paga e integral. O conteúdo do *SBT Vídeos* é distribuído de forma gratuita e parcelada. Quanto as marcas da interrupção do fluxo de transmissão televisivo, há divergências na manutenção, conforme aponta a tabela abaixo.

Tabela 01: Modelagem dos capítulos das telenovelas na disponibilização.

Produto	Disponibilidade	Serviço	Marcas tradicionais de interrupção
<i>Avenida Brasil</i> (2012) <i>Eta Mundo Bom</i> (2016)	Integral para assinante	<i>Gshow</i> <i>Globo Play</i>	<i>Avenida Brasil</i> (2012) foi disponibilizada sem vinheta de abertura, de bloco e créditos finais, em um único arquivo. Atualmente, as produções têm mantido a abertura e os créditos finais sob demanda, com <i>Eta Mundo Bom</i> (2016).
	Fracionado para não-assinante		Sem Vinheta de abertura, de bloco e créditos finais em inúmeros vídeos.
<i>Os Dez Mandamentos</i> (2015-2016)	Integral para assinante	Canal no <i>Youtube</i> <i>R7 Play</i>	Com Vinheta de abertura, de bloco, cenas do próximo capítulo e logo do fim.
<i>Cúmplices de um Resgate</i> (2015-2016)	Fracionado	<i>SBT Vídeos</i> e <i>Youtube</i>	Sem Vinheta de abertura, de bloco e créditos finais em três arquivos.
<i>Netflix</i>	Integral	<i>Netflix</i>	Com abertura e encerramento.

FONTE: Cazani Júnior (2016)

Com o pensamento bakhtiniano, nota-se que a reconfiguração que atinge o enunciado é mínima nessa nova espacialidade de recepção. Quando a fragmentação atinge a obra, segue-se a organização interna, não descaracterizando-a. O estilo, o tema e a estrutura composicional são mantidos de tal modo que reconhece-se o enunciado.

MATERIAIS E MÉTODOS

Foram extraídos os dados referentes as visualizações nas janelas de exibição do *Globo Play* em 14 de junho de 2014 e em 01 de maio de 2017, referente a telenovela *Avenida Brasil* (2012) e a minissérie *Justiça* (2016), respectivamente. As informações tabuladas refletem a média de acesso nos sete e nos vinte capítulos da telenovela e da minissérie, respectivamente.

Avenida Brasil é uma telenovela das nove horas, escrita por João Emanuel

Carneiro e veiculada no ano de 2012 pela Rede Globo. Nos gramados, Jorge Tufão torna-se o jogador do momento após vencer o Campeonato Carioca de 1999. Á caminho da comemoração, atropela e mata Genésio. Ao aproximar-se da família do falecido para ajudá-la, acaba seduzido pela viúva Cármen Lúcia, caindo em seu golpe. Ria, filha de Genésio, é abandonada por Carminha em um lixão. Com o passar dos anos, a garota retorna para vingar-se da madrasta que casa-se com o jogador. Há, ainda, Cadinho, casado com Verônica e Noêmia.

Justiça é uma minissérie das dez horas, escrita por Manuela Dias e veiculada pela Rede Globo no ano de 2016. Quatro histórias integram a produção ancorada no Recife. Na segunda-feira, Vicente mata sua noiva Isabela, após pegá-la traindo-o. No dia seguinte, na terça-feira, Fátima é acusada de envolvimento com o tráfico após matar o cão de um policial. Na quinta-feira, Rose é presa pelo porte de drogas. Por fim, na sexta-feira, Maurício mata sua esposa que encontrava-se em estado vegetativo. Após cumprirem suas penas, as personagens buscam os responsáveis por seus fins trágicos.

Empregou-se a tipologia da ficção seriada estabelecida por Machado (2000). Torna-se necessária sua compreensão para examinar como comportam-se os modelos sob demanda. O primeiro arranjo representa a estrutura de história que se desdobra em inúmeras linhas ou núcleos, desenvolvida em um longo intervalo de tempo. Já o segundo tipo caracteriza-se pela criação a partir de uma matriz de tramas autônomas e com curta duração. Nas palavras de Machado (2000, p.84) “cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa”. O terceiro tipo reflete histórias independentes emitidas uma única vez, reunidas a partir de algum traço de similaridade: “é o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente” (MACHADO, 2000, p.84).

Avenida Brasil (2012) enquadra-se na primeira modalidade, com três núcleos na sua primeira fase. Já *Justiça* (2016) dialoga com a primeira e a terceira modalidade, com quatro narrativas distintas que possuem conexões mínimas, mas estendem-se ao longo de cinco semanas.

Como parâmetro principal desta análise, fixou-se o olhar sobre o gancho ou *cliffhanger* das produções, conceituado por Costa (1999, p.1) como a “suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa”. Chamamentos realizados por apresentadores, que revelam as atrações que serão exibidas em breve, como “*E no próximo bloco você vai ver*”, ou ainda, as rupturas narrativas enquadram-se nessa definição. O fenômeno já era destacado nos jornais franceses do século XIX com a expressão “*La*

suit à demain”, que finalizava os artigos e folhetins. No *Livro das Mil e Uma Noites*, o encerramento “e a aurora alcançou Saharazad e ela parou de falar”(JAROUCHE, 2006, p.58) tornou-se emblemático. Tensionar para romper norteiam o conceito.

A tensão pode ser definida como gradiente que mensura as transformações narrativas, provenientes das movimentações das personagens sob as ações intimidantes. No cerce desses acontecimentos, o risco. No âmago desse trânsito, a pressão. O risco e a pressão constroem as alterações na história e, conseqüentemente, a tensão. Há uma relação de proporcionalidade entre essas variáveis, capaz de desprender significados que entusiasma o público na fruição. (CAZANI JUNIOR, 2016, p.85)

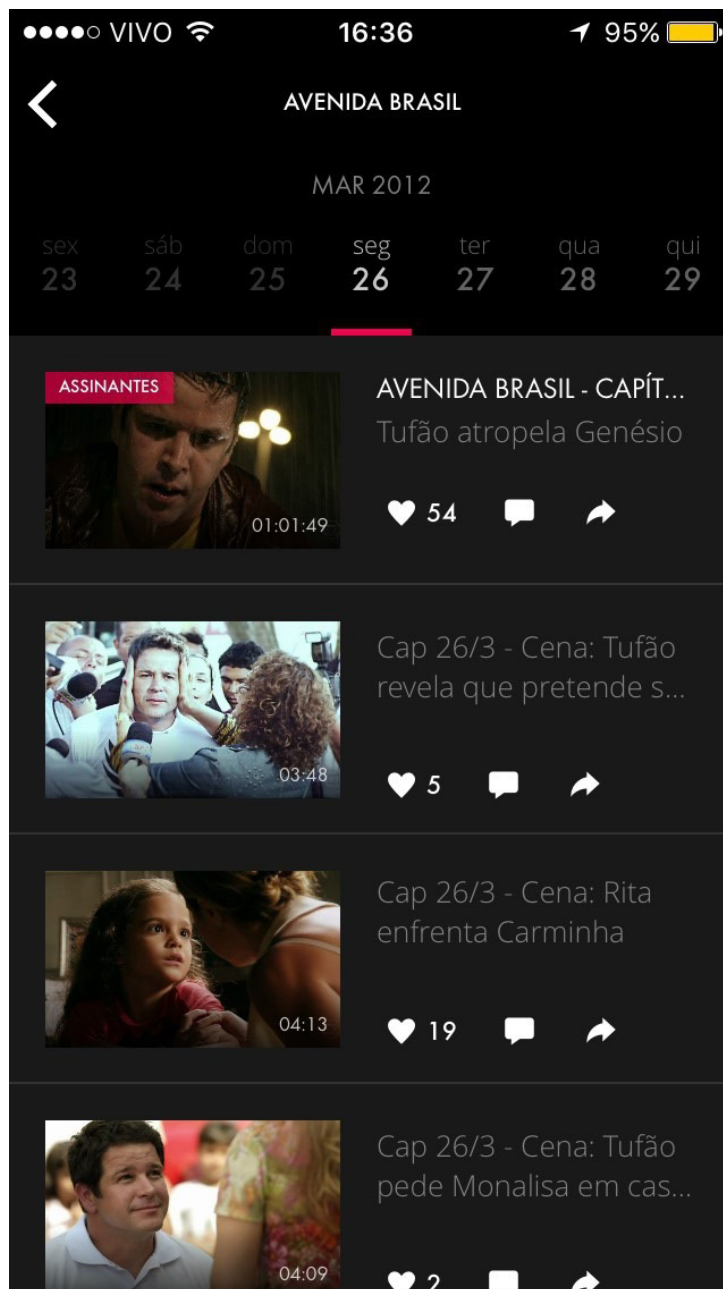
Em relação aos rompimentos de uma fruição de conteúdo, a dramaturgia nasce com as apresentações contínuas do teatro grego. Segundo Brandão (1980), a falta de suprimento dos coros gregos, que intermediavam os episódios, gera lacunas ou atos. No melodrama clássico, três atos e numerosas cenas estruturavam a história. A partir da corrente romântica, as divisões internas do texto teatral são intensificadas. Hoje, a cena e o ato são comuns tanto nos dramas quanto nas técnicas de roteirização para a televisão e cinema.

Ao ser disponibilizada de modo fracionado para não-assinantes do *GShow* e do *Globo Play*, abre-se para a possibilidade da dissociação dos núcleos da telenovela. O internauta opta por assistir parcial ou integralmente o conteúdo. A grande novidade é que já na veiculação no fluxo televisivo, *Justiça* (2016) separa as tramas, com a exibição de cada segmento em um dia específico da semana, reverberando o modelo sob demanda da telenovela, como é exposto abaixo.

A RECEPÇÃO FRAGMENTADA E SOB DEMANDA DA TELENVELA AVENIDA BRASIL

O *Globo Play* é a aplicação que dá acesso ao *GShow* e outras seções do *Globo.com*. O acesso via navegador tem modulação semelhante.

Figura 01: Acesso sob demanda pelo aplicativo *Globo Play*.



FONTE: Rede Globo

A interface oficial contém uma descrição do capítulo, constituída a partir dos títulos dos vídeos para direcionamentos, além da manchete e da seção de vídeos. Ao clicar sobre eles, abre-se uma janela para exibição. Cada vídeo contém cenas do mesmo núcleo ou da ação, nomeado conforme os acontecimentos. Dessa forma, o resultado da

ação é dado ao internauta de antemão.

Figura 02-03: Acesso sob demanda pelo navegador e a janela de exibição dos vídeos, respectivamente.

FONTE: Rede Globo

Há duas formas de acesso: o assinante fruí um único arquivo da história enquanto não- assinante navega por numerosos vídeos gerados pela fragmentação do capítulo. Destaca-se que há um planejamento na transmissão televisiva, que considera a ruptura do conteúdo para inserção de anúncios publicitários, gerando os blocos. Na forma tradicional, a ação é rompida no ápice da tensão, com continuidade exibida logo no começo do próximo segmento. Nessa recepção fragmentada e sob demanda, cada vídeo é tido como bloco e não há essas situações criadas para manter o interesse. O gancho assume outra forma: sem a ruptura do evento, o que instiga o interesse são as projeções da história.

Pode-se aproximar a linguagem e a narrativa audiovisual do hipertexto, ambos fundados na modularidade e na construção de sequencialidades. Com a disponibilização de numerosos vídeos do capítulo, abre-se para a possibilidade de supressão de trechos pelo internauta. De imediato, considera-se que há uma linearidade da veiculação em fluxo contínuo que justapõe histórias em desenvolvimento de diferentes núcleos, as outras linearidades. Sob demanda, as linhas podem ser vistas de modo autônomo, gerando a sucessão particular do espectador.

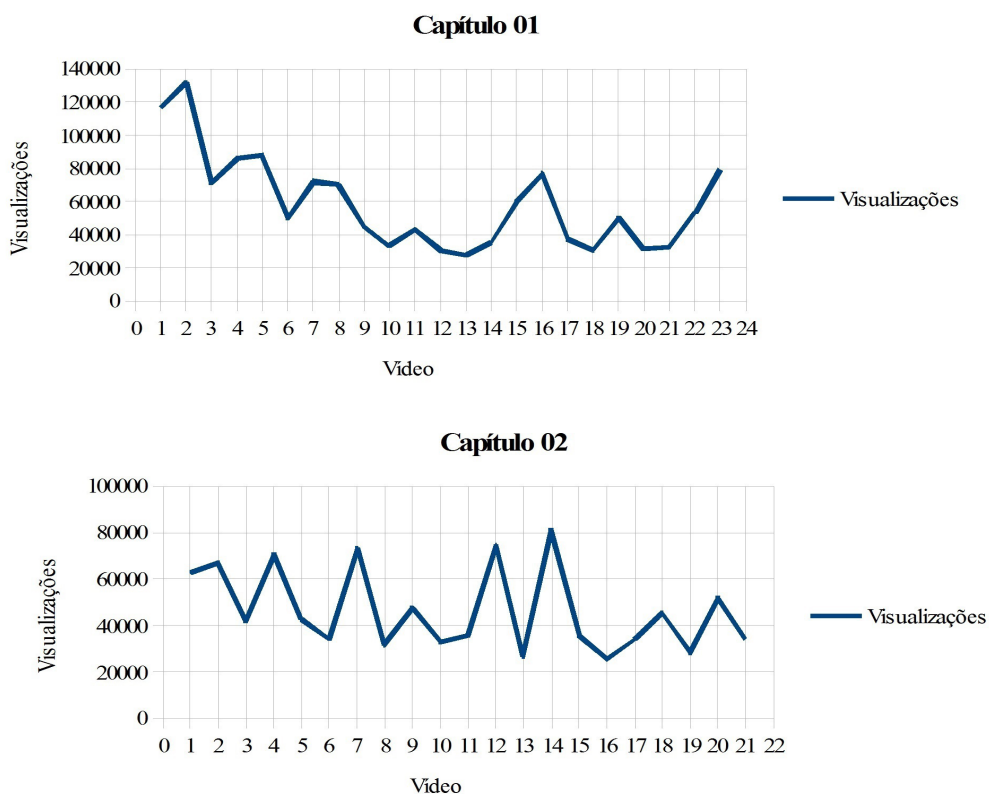
Existem três labirintos. Um labirinto é a arquitetura propriamente dita, pura potencialidade gravada em disco, nos sistemas ou nas redes. Um segundo labirinto é esse “espaço que se desdobra” e que se forma através do percurso de leitura do viajante.” Esse segundo labirinto é uma atualização do primeiro. O terceiro labirinto seria aquele que surge após a experiência hipermediática.” (LEÃO, 2001, p.46-47)

A análise da recepção sob demanda *Avenida Brasil* (2012) demonstrou que existe

essa tendência de acompanhar apenas um segmento da trama. Na média de visualizações, o núcleo secundário de Cadinho e suas esposas obteve apenas 34 mil visualizações na estreia. Já a linha de Rita, Carminha e Genésio obteve 69 mil acessos. Por fim, a ascensão de Tufão angariou 55 mil visualizações.

E quanto a eficácia dos ganchos? Os picos de interesse da audiência no primeiro e no segundo capítulo estão sintetizados nos gráficos abaixo. São destacadas no eixo vertical as visualizações. Já na horizontal estão listados os vídeos gerados na fragmentação do capítulo. As interrupções provenientes da emissão televisiva situam-se no sétimo e no décimo quinto vídeo do primeiro capítulo. Já no segundo capítulo, localizam-se no nono e no décimo quinto vídeo. Nos dois capítulos, existe elevação de interesse apenas na segunda pausa do primeiro capítulo, em detrimento da queda nas outras três rupturas do fluxo.

Figura 04 e 05: Interesse da audiência ao longo do primeiro e segundo capítulo de *Avenida Brasil*



FONTE: Cazani Júnior (2016)

A curiosidade gera a intensa atividade apenas no primeiro capítulo. Os maiores pulsos de interesse estão localizados no décimo sexto e no vigésimo terceiro do primeiro capítulo, com Genésio desmascarando Carminha e Tufão atropelando Genésio, respectivamente. Já no segundo capítulo, estão no sétimo, décimo segundo e décimo quarto vídeo, como o anúncio da morte de Genésio, a apresentação do resultado da cilada

arquitetada pela vilã contra a enteada e o abandono da garota no lixão, nessa devida ordem. O decréscimo gerado no décimo vídeo do segundo capítulo é resultado da descontinuidade da ação, com apresentação do núcleo de Cadinho.

Este exercício foi repetido nos demais capítulos da primeira fase da telenovela, com obtenção de resultados semelhantes. Na maioria dos casos, há diminuição do interesse da audiência no vídeo que sucede os ganchos televisivos situados ante aos intervalos comerciais. Sob demanda, o conhecimento prévio do evento gera decréscimos. Se não há interesse, não há acesso. Os pulsos de interesse compreendem o núcleo principal na maioria dos casos. Há elevação na passagem para o último vídeo, com exceção do segundo capítulo, demonstrando que há eficiência do gancho de final de capítulo.

O gancho da veiculação em fluxo contínuo é estabelecido na ruptura do evento entre os blocos ou capítulos. Já o gancho da recepção sob demanda funciona a partir da projeção de ações na linha da história. O parcelamento do capítulo não rompe as ações, apenas dissocia as cenas. O grande gancho de *Avenida Brasil* (2012) foi a história de Rita. Abandonada a própria sorte, o público ficou na espera do seu percurso de superação e vingança.

A RECEPÇÃO SOB DEMANDA DAS HISTÓRIAS DA MINISSÉRIE JUSTIÇA

Quatro anos separam as produções *Avenida Brasil* (2012) e *Justiça*, (2016). Contudo, a fruição com sentidos hipertextuais na recepção sob demanda da primeira assemelha-se com a transmissão televisiva da segunda. Em ambos os casos, evidencia-se a escolha de percursos a serem seguidos pelo internauta e pelo telespectador.

Ao analisar o caso *Justiça*, notou-se que a audiência fruiu todas as histórias de maneira similar no fluxo de transmissão televisivo, com média de 26 pontos de audiência, mensurado pelo IBOPE, nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras. Isso não ocorreu na recepção sob demanda, onde houve uma grande diferença de acessos entre esses dias, conforme mostram as tabelas abaixo. Na terça-feira da terceira semana ocorreu uma queda brusca de audiência pela exibição do jogo da seleção brasileira em seu horário, não sendo considerada no cálculo.

Tabela 02 e 03: Audiência sob demanda e televisiva de *Justiça*, respectivamente.

Dia	Total	Média
S	6.988.658	1.397.731
T	5.562.563	1.112.512
Q	4.184.887	836.977
S	3.952.019	790.403

Dia/Semana	1	2	3	4	5	Média
S	29,6	27,1	27,5	24,7	25,4	26,86
T	28,4	28,5	19,7	24,4	26,1	26,85
Q	27,7	26,3	24,5	25,9	25,8	26,04
S	26,2	27,1	25,9	25,7	25,7	26,12

FONTE: Cazani Júnior (2017)

No exame sobre os ganchos de final de capítulo, constatou-se que na primeira semana o acesso no primeiro vídeo é maior do que no último. Contudo, a história não é a mesma, o que leva a questionamentos acerca da falta de conhecimento da estrutura dessa narrativa. Já em relação a continuidade das quatro tramas, esse tipo de gancho tornou-se ineficaz, com queda de até 40% de visualizações, comparando o último fragmento ao primeiro da semana seguinte. Dos dezesseis ganchos, apenas quatro geraram acréscimo na parcela sucessora.

Tabela 04: Eficácia do gancho de final de capítulo em *Justiça*

Dia/Semana	Final	Início		Final	Início		Final	Início		Final	Início	
S	307.355	212.529	-30%	129.732	114.218	-12%	105.761	138.643	+31%	186.573	172.185	-8%
T	214.970	157.673	-26%	150.982	140.436	-7%	137.935	101.153	-26%	133.280	103.827	-22%
Q	175.279	104.060	-40%	128.490	86.182	-33%	85.242	94.927	+12%	73.569	77.645	+6%
S	150.341	116.987	-33%	93.239	114.733	+23%	109.021	75.926	-30%	88.616	85.572	-4%

FONTE: Cazani Júnior (2017)

Por fim, notou-se que as intersecções das tramas não se desencadearam picos de acesso sob demanda.

DE *BABEL* À *JUSTIÇA*: UM CASO DE COMPLEXIFICAÇÃO DA NARRATIVA?

A crítica televisiva reconheceu em *Justiça* (2016) uma maneira diferenciada de narrar. Resgata-se, aqui, o filme *Babel* (2006) com estrutura semelhante. Ambas as produções podem ser vislumbradas na presente definição de Bordwell (2009):

opens up a social structure of acquaintance, kinship and friendship beyond any one character's ken. The narration gradually reveals the array to us, attaching us to one character, then another. And the actions

springing from this social structure aren't based on tight causality. The characters, however they're knit together, have diverging purposes and projects, and these intersect only occasionally – often accidentally. (BORDWELL, 2009, p.190)²

Assim como em *Justiça*, há quatro histórias distintas em *Babel*, só que estão modeladas para exibição única. Nessa narrativa, há parentesco ou relação entre as personagens. Susan e Richard são pais de Mike e Debbie. Nos Estados Unidos, o casal deixa os filhos aos cuidados da empregada Amélia e partem para o Marrocos. Na viagem, Susan é atingida por um tiro. Seus filhos são levados para o México pela Amélia, que é presa pela imigração e os deixa no deserto. No Marracos, policiais buscam os acusados pelo disparo e recuperam o histórico da arma no Japão. As tramas não acontecem no mesmo período de tempo. Contudo, a montagem do filme aproxima os momentos de tensão da família, gerando o efeito de simultaneidade. Pode-se listar as seguintes interseções:

- Na primeira linha narrativa, a situação crítica de Susan é mencionada por Richard no telefonema para Amélia. Nesse mesmo telefonema, Richard em *off screen* conversa com seu filho, Mike. Esta cena está presente na terceira linha narrativa com Mike em *off screen*. Ao ser presa, Amélia recebe a informação pelo delegado de que Richard, ainda no Marrocos, não a denunciaria por ter levado seus filhos para o México sem sua autorização. Ao dormir, Debbie demonstra o medo de morrer como seu irmão Sammy. A viagem de Richard e Susan se deu por essa morte mencionada na terceira linha narrativa.
- Na segunda linha narrativa, Yussef atira em Susan. Hassan fala do seu amigo japonês de quem recebeu a arma utilizada no disparo e apresenta a foto ao guarda. O policial interroga o homem a quem Richard pediu ajuda na terceira linha narrativa.
- Na terceira linha narrativa, Susan é atingida por um disparo. Há menção sobre a carência sofrida pela morte de Sammy, apresentada na primeira linha narrativa. Richard pede ajuda ao homem na estrada, interrogado na segunda linha narrativa. Por fim, Richard telefona para Mike.
- Na quarta linha narrativa, Kenji busca o paradeiro do dono da arma utilizada no disparo. Enquanto Chieko se troca, a rendição de Yussef é apresentada na televisão. O mesmo acontece quando Kenji está no bar e é apresentada na tevê

² “Cria-se uma estrutura social de relacionamento, parentesco e amizade além das características da personagem. A narrativa revela gradualmente um grande número de diferentes tramas, amarrando-nos a uma personagem e depois a outra. E as ações provindas dessa estrutura social não são baseadas em uma justa causalidade. Contudo, as tramas estão ligadas em rede, apesar de apresentarem projetos distintos, cruzados ocasionalmente”. Tradução do autor.

a chegada de Susan ao hospital.

Na plataforma oficial de *Justiça* há um especial³, que apresenta suas interseções. Dez anos separaram a novidade televisiva do filme complexo, demonstrando uma resignificação tardia da estrutura.

CONCLUSÕES

Aproveitando a exibição do núcleo secundário, o telespectador corriqueiramente saía da sala para realizar alguma tarefa ou até mesmo ir ao banheiro. Hoje, como internauta, mantém a mesmo comportamento, avançando sobre o próximo fragmento. Se antes as minisséries possibilitavam condensar as narrativas em proveito de um melhor desenvolvimento das personagens, agora elas te permitem escolher qual delas seguir a partir do dia da semana. Na era sob demanda, não há espaço para coadjuvantes, todas as personagens devem ser centrais ou terem este *status quo*, sob a penalidade de não serem assistidos.

Sob demanda, Adriana Esteves brilhou e obteve o reconhecimento do público por meio do alto volume de acessos como Carmen Lúcia e Fátima em *Avenida Brasil* (2012) e *Justiça* (2016), respectivamente. Em compensação, Cauã Reymond não repetiu o sucesso de Jorginho com Maurício nessas mesmas produções.

O gancho, como recurso motivacional, produz sentidos na disponibilização, embora sem a mesma eficácia da veiculação televisiva. Da oralidade à recepção sob demanda, ele envolve o espectador nas suas múltiplas faces: ouvinte, leitor, telespectador, interagente ou internauta.

REFERÊNCIAS

AFFINI, Letícia Passos; CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. Recepção por demanda de ficção seriada televisiva. **Revista Culturas Midiáticas**. v.6. n.2, 2013.

AFFINI, Letícia Passos; CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. A iteratividade: do melodrama à narrativa audiovisual sob demanda. **Revista Razón y Palabra** v.19. n1, 2015.

AVENIDA BRASIL, disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil>>, Acesso: 11.02.16.

BAKHTIN, Mikahail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

³ Link para acesso: <<http://especiaiss3.gshow.globo.com/series/justica/resumo-das-historias/index.html>>

BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. New York: McGraw-Hill, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **O teatro grego: origem e evolução**.

Tarifa Aduaneira do Brasil: Rio de Janeiro: 1980.

CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. O fenômeno do gancho: a tensão e a interrupção. **Revista Mediação**. v. 18, n. 23, 2016.

_____. A complexificação da narrativa audiovisual na contemporaneidade. **Revista Temática**. v.11, n.10, 2015.

_____. **Além da serialidade: a recepção fragmentada e sob demanda da telenovela Avenida Brasil**. IN: RENO, Denis. O audiovisual contemporâneo: Mercado, educação e novas telas. Rosário: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosário, 2016.

_____. **A recepção hipertextual e sob demanda da telenovela Avenida Brasil**. IN: MASSAROLO, João Carlos. Anais da II Jornada Internacional GEMInIS Internacional, de 17 a 19 de maio de 2016 [recurso eletrônico]/organizado por João Carlos Massarolo. [realização GEMInIS/UFSCar] – São Carlos: UFSCar, 2016.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Importância e função dramática do gancho na telenovela**. Acesso: 12.03.2014, disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7ead5fcafc9912c1f3202cd9603a6f9d.PDF>>

COSTA, Maria Cristina Castilho. **O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas**. Revista Olhares, nº 06, 2 de setembro de 2000.

GAUDREAU, André. **O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital**. São Paulo: Papirus, 2016.

GONZALEZ, Alejandro. **Babel**. Filme. Direção de Alejandro Gonzalez. EUA e México, Paramount Pictures, 2006, DVD, 142Min, Dolby Digital, DTS.

JAROUCHE, Mamede Mustafã. **Livro das Mil e Uma Noites**. Globo Livros/ Biblioteca Azul. 2005.

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

JOST, François. **Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos**

para novas mídias? Revista MATRIZES. Ano 4. N. 02. p.93-109.

JUSTIÇA, disponível em: <<http://gshow.globo.com/series/justica/>>, Acesso. 06.05.2017.

LEÃO, Lúcia. **O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.