

## A HIBRIDAÇÃO MIDIÁTICA E A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA NA SÉRIE *OUTSIDE MAN*

### *THE MEDIA HYBRIDIZATION AND THE DOCUMENTARY NARRATIVE IN THE OUTSIDE MAN SERIES*

Urbano LEMOS JR<sup>1</sup>; Vicente GOSCIOLA<sup>2</sup>

#### **Resumo:**

O artigo investiga a relação entre a hibridação midiática e a narrativa contemporânea presente em séries documentárias na televisão. O trabalho considera a trajetória do documentário dos pontos de vista da narrativa, da distribuição e da exibição, para além de seu surgimento até os dias atuais, na sua relação com a internet, com as novas plataformas de exibição e com novas convenções narrativas seriadas. O texto se propõe a abordar a passagem do formato pelo cinema, pela televisão, pelo vídeo até o potencial comunicacional das tecnologias digitais em audiovisual, trazendo para a análise o processo de experimentação da série documentária *Outside Man* que privilegia a complexidade e a fruição diegética.

**Palavras-chave:** Documentário; Hibridação; Narrativa seriada; Serviço de *streaming* de audiovisual.

#### **Abstract:**

*The article investigates the relationship between media hybridization and the contemporary narrative present in documentary series on television. The article considers the documentary's trajectory from the point of view of narrative, distribution and exhibition, beyond its emergence to the present day, in its relationship with the internet, with new exhibition platforms and with new serial narrative conventions. The text proposes to approach the passage of the format through the cinema, television, video and the communication potential of digital technologies in audiovisual. It brings to the analysis the experimentation process of the documentary series *Outside Man* that privileges the complexity and the diegetic fruition.*

**Keywords:** *Documentary; Hybridization; Serial narrative; Audiovisual streaming service.*

---

<sup>1</sup> Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Narrativas Tecnológicas.

<sup>2</sup> Jornalista, documentarista, professor e pesquisador. Doutorando em Comunicação Audiovisual na Universidade Anhembi Morumbi, mestre em Educação, pós-graduado em Teorias e Práticas da Comunicação, pós-graduado em Docência do Ensino Superior e graduação em Jornalismo.

## Introdução

Nos últimos 20 anos, tanto o cinema quanto a televisão tiveram que se adaptar às novas formas de criação e produção audiovisuais disponíveis que se propagam por diferentes mídias e modos de consumo. De acordo com Jason Mittell, percebe-se um elevado “nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal” (MITTELL, 2012, p. 50). Um exemplo desse “novo paradigma” de relação entre indústria midiática atrelada com as técnicas de criação e práticas da vida cotidiana pode ser observada por meio do trabalho do cineasta Steven Soderbergh, diretor de *Solaris* (2012), que há 2 anos se dedica a produções para a televisão estadunidense. Um dos projetos desenvolvidos é a série *Mosaic*, apresentado pela HBO em janeiro de 2018, permitindo ao espectador escolher, a partir do ponto de vista das diferentes personagens, qual delas quer acompanhar, como uma proposta de atualizar a maneira de assistir à televisão industrializada e claramente inspirada no programa experimental de TV *Mörderische Entscheidung* (Alemanha, 1991, 95 min.), dirigido por Oliver Hirschbiegel e

Transmitido simultaneamente por duas tradicionais emissoras do país, a ARD e a ZDF, apresentavam os mesmos doze primeiros minutos, a partir de então uma emissora apresentava o ponto de vista da protagonista, Christine, a outra apresentava o ponto de vista do protagonista, Stefan. Cabia ao espectador mudar de canal para conhecer o outro ponto de vista de uma determinada ação (GOSCIOLA, 2010, p. 66).

Trata-se de uma obra que está dentro do conceito de cultura híbrida desenvolvida por Néstor García Canclini em seu livro *Culturas Híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, em que verifica na contemporaneidade a existência dos gêneros impuros (CANCLINI, 1990, p. 264) e conclui que:

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras [...] São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva (CANCLINI, 1990, p. 314).

O conceito de documentário híbrido já fora amplamente discutido por Arlindo Machado (2011), mas em sua definição o “documentário híbrido é isso: é documentário

até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos no domínio da fabulação” (MACHADO, 2011, p. 10). Contudo, aqui pretendemos ir mais adiante, e discutir a complexidade e fruição diegética propiciada pela forma seriada no documentário.

Essa migração e hibridação do cinema para a televisão revela a maneira que essas séries são produzidas com suas diferentes estéticas, mas privilegiando sempre o arco narrativo. Acrescente-se que, nos últimos anos, esse processo híbrido também se aproximou do cinema documental por meio de uma linguagem ficcional impulsionado pelas possibilidades do vídeo sob demanda. As lógicas narrativas seriadas de ficção são introduzidas nas séries documentárias e transpassam a questão dos gêneros narrativos e formatos audiovisuais. E falar em gêneros, convenção de gênero ou até mesmo horizonte de expectativas, recorre-se ao pesquisador italiano Umberto Eco, que diz da mistura de gêneros a partir do filme *Casablanca*, de 1942 dirigido por Michael Curtiz. O filme contém elementos de vários gêneros, guerra, romance, comédia, *thriller*, sendo considerado por Eco um filme com “arquétipos intertextuais”.

O termo “arquétipo” aqui não pretende ter qualquer conotação psicanalítica ou mítica específica, mas serve apenas para indicar uma situação narrativa preestabelecida e frequente que é citada ou de alguma forma reciclada por inúmeros outros textos, e provoca no destinatário um tipo de emoção intensa acompanhada pela sensação vaga de um *déjà vu* que todos anseiam por ver de novo (ECO, 1985, p. 5).

Os cinemas, assim como as séries recorrem a situações universais para tratar de situações atuais de tal forma que o espectador está pronto para ver o que acontecerá depois. Conforme Eco (1985, p. 10), “*Casablanca* não é um filme. São os filmes”.

Esse conceito nos auxilia a pensar que na contemporaneidade é impensável ponderar sobre a imagem em movimento sem considerar a hibridação entre os gêneros audiovisuais. Mesmo quando se insere uma produção em um determinado gênero é impossível fechá-lo de forma contundente. Até dois filmes do mesmo gênero se apresentam de forma distinta entre eles, ainda mais quando pensamos na categorização entre cinema documentário que se estabelece, muitas vezes, numa linha tênue entre realidade e criatividade, fazendo com que a distinção entre os gêneros se mostre a cada momento ultrapassada. É colocado diante do espectador um horizonte de gêneros com

possibilidades que se abrem numa fronteira híbrida entre a ficção e o documentário.

Sendo assim, o artigo busca mostrar que atualmente a TV busca novas estratégias para acompanhar as transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público. As séries passam a contar com novos modelos de narração, privilegiando a complexidade e a fruição. Os documentários, por sua vez, passam a ser exibidos e formatados em seriados, como uma possibilidade a mais no universo imagético contemporâneo. Neste atual cenário é imprescindível compreender como se constitui a narrativa e aferir a realização de produtos audiovisuais que se estendem em formas de consumo num cenário marcado pelo entretenimento e pela interatividade.

### **O experimentalismo cinematográfico**

Para discorrermos sobre a hibridação entre cinema e televisão, e ainda sobre o fenômeno dos últimos anos das séries documentais, é imperativo analisar o contexto histórico cinematográfico. Se recorrermos à história do cinema, identificamos que a experimentação sempre esteve presente, seja pela linguagem, seja pela técnica ou tecnologia disponíveis. Todas as rupturas cinematográficas passaram pela experimentação e acabaram se estigmatizando, criando assim algumas marcas na linguagem audiovisual. Esses experimentos estão presentes desde as primeiras expedições documentais dos irmãos Lumière, passando pelas criações e experiências ficcionais desenvolvidas por Georges Méliès ainda nos primeiros anos do cinema. Mudanças ao longo dos anos também contaram com o experimentalismo para produzir filmes a partir do cinema sonoro, do cinema experimental dos anos 50, da transformação do documentário, dos movimentos cinematográficos e, mais recentemente, nos desenvolvimentos tecnológicos.

O próprio deslocamento do cinema para a televisão com a realização de séries exclusivas para o aparato televisual deixara marcas de experimentações e rupturas. Filmes que foram produzidos diretamente para a TV como *Berlin Alexanderplatz* (Fassbinder, 1980), *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1989-1999), *Decálogo* (Kieślowski, 1989), mantiveram suas principais técnicas ainda ancoradas na película, à exceção de Godard que, para contar a sua história do século XX, realizou-a em vídeo com uma

linguagem experimental muito presente. Para Valles, “as obras videográficas de Godard foram fundamentais para o cinema abrir as suas portas para realizações que buscassem refletir mais profundamente sobre a linguagem cinematográfica” (VALLES, 2015, p. 14).

Desse modo, há inúmeras rupturas formais e estéticas na história do cinema que acabam se concretizando na sua própria história. Todas as mudanças e questões novas que são inseridas e pensadas no cinema perpassam projetos experimentais. Neste sentido, o surgimento do vídeo também se desponta como uma nova possibilidade de produzir elementos audiovisuais e uma forma de romper com o *modus operandi* do cinema.

### **O vídeo renova o cinema**

Com o surgimento do vídeo aparecem novas possibilidades de artes visuais e linguagens impulsionadas por um instrumento com uma estética única. O vídeo se apresenta como uma possibilidade ao cinema, à televisão e às artes visuais. Segundo Sobrinho, um dos marcos dessa época é o aparecimento da “câmera Sony Portapack” (2014, p. 1), lançada comercialmente em 1967. No entanto, o autor diz que o ponto de partida foi também “o videoteipe (entre 1952 e 1956) e o videocassete (final dos anos 1960)” que permitiram “práticas independentes e ampliaram as possibilidades expressivas da televisão”. O autor destaca ainda que é a partir da imagem eletrônica que a televisão passa a ser constituída como um registro documental por meio da experimentação em vídeo.

O vídeo manifesta-se por meio do desenvolvimento tecnológico e logo passa a despertar o interesse de artistas por possibilitar a criação de imagens abstratas através de vídeos experimentais. Os artistas passam a executar produtos de vanguarda tendo o vídeo como suporte à prática artística. Sobrinho (2014, p. 2) destaca que nos anos 1960, as tecnologias do vídeo tornam-se mais acessíveis contribuindo com as “práticas ativistas políticas, no espírito contestatório do final da década, e de apropriações artísticas que marcaram profundamente a arte contemporânea”. O objetivo naquele momento estava em compreender as potencialidades do vídeo, além de, posteriormente,

democratizar os “meios de comunicação, em resposta ao controle da imagem eletrônica por alguns poucos empresários” (Ibidem, p. 5).

O experimentalismo com o vídeo é a palavra de ordem entre os anos 1965 e 1968. Nesse, momento os documentários caseiros começam a eclodir, “sem distinção entre arte e ativismo, até a década de 1970”, lembra Sobrinho (2014, p. 3). A possibilidade de experimentar avança à medida que os recursos tecnológicos são disponibilizados. Mas é a partir da década de 1970 que o vídeo passa a um novo status:

O que eu digo um pouco hoje é que para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. [...] O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa. [...] estrutura histórica e teoricamente o campo do vídeo [...] a oposição entre, de um lado, a imagem (e o domínio das “obras de uma única banda”, como se diz, aquelas que precisam apenas do monitor ou uma tela -segundo se crê) e, de outro, o dispositivo (domínio das “instalações”, destas cenografias em geral cheias de telas, um tanto vastas e complexas, que implicam o espectador em múltiplas relações -físicas, perceptivas, ativas, etc.) (DUBOIS, 2004, p. 100).

Essa dinâmica contribuiu para que a televisão repensasse suas próprias formas. O vídeo passa a promover uma reflexão sobre a, da ou com a televisão e incorporar um pensamento da imagem.

Essa prática também se fez presente para o vídeo como reflexão para o cinema. A maneira de pensar a imagem passa a fazer parte do trabalho de diversos cineastas, como por exemplo, o cineasta francês Jean-Luc Godard que, a partir de 1974, assume que o vídeo é mais que um instrumento (objeto), ele é um estado da imagem (uma forma que pensa). O vídeo pensa o que as imagens são, fazem ou criam (Ibidem, p. 27).

Com a popularização do vídeo surgem registros singulares, produzidos no limiar entre as artes, numa mescla de fotografia e cinema, música e performance, entre o plástico e o narrativo. Nasce novas formas de explorar as potências do tempo e da imagem, destaca Gonçalves (2014). De acordo com o autor, “desde os anos 1980, pelo menos, é sabido que vivemos sob a égide da hibridação, sob a lógica da mestiçagem e do contrabando” (Ibidem, p. 9).

Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, portanto, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem (audiovisual e teórica) contemporânea (GONÇALVES, 2014, p. 10).

Pensamento que corrobora plenamente a conceituação de Canclini:

Menções ocasionais dos termos sincretismo, miscigenação e outros são empregadas para designar processos de hibridação. Eu prefiro o último porque abrange várias misturas interculturais – não apenas as raciais que muitas vezes são limitadas a "miscigenação"- e porque permite a inclusão de formas modernas de hibridação melhor do que "sincretismo", fórmula quase sempre referida a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 1990, pp. 14-15).

O filme Videogramas de uma Revolução (1992), dos cineastas Harun Farocki e Andrei Ujica, é um exemplo da experimentação documentária, potencializada pelo aparato do vídeo e marcada por variações, fissuras e por pensar novos arranjos na paisagem videográfica (Ibidem, p. 10). O filme é uma compilação de vídeos amadores produzidos por diferentes pessoas para tratar dos acontecimentos da revolução que derrotou o regime comunista de quatro décadas na Romênia. A linguagem presente é documentária e, ao mesmo tempo, experimental do seu ponto de vista formal já que as imagens utilizadas são de arquivo e de pessoas anônimas.

Desta forma, a produção documentária passa pela experimentação técnica do vídeo, como também das possibilidades de criar registros do real a partir de outras estratégias que não aquelas tradicionais do documentário, embora muitos elementos do documentário clássico são mantidos. Neste sentido, Dubois destaca que a imagem do vídeo tem características próprias. Por meio do vídeo, abrem-se possibilidades para o uso da câmera lenta ou da imagem congelada; da separação entre som e imagem, da edição de colagens (sobreimpressão, efeito-janela ou incrustação), além de ocupar ambientes por meio de projeções em lugares distintos ao cinema. As imagens estão permanentemente ligadas ao dispositivo que a produz.

Portanto, o cinema, enquanto grande forma de dispositivo, imagem e narração, fascinação e movimento, material ou imaterial, é rompido e transformado pela tecnologia do vídeo. O vídeo passa a interrogar o cinema, decorrendo num trabalho e pensamento do mesmo. Para Dubois (2004, p. 100), a partir das produções em vídeo de Godard inaugura-se uma nova maneira de pensar as imagens, a linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, a questão política das mesmas inseridas no cinema.

Deste modo, o dispositivo do vídeo que surge de forma experimental, assim como o cinema, cria uma grande abrangência com o desenvolvimento tecnológico, permitindo “um olhar descentralizado para o campo das representações e das significações, no âmbito da imagem em movimento” (SOBRINHO, 2014, p. 6). As experimentações cinematográficas mostram que o cinema rompe com a questão de uma narrativa linear já que o vídeo proporciona novas possibilidades e variações imagéticas. A imagem passa a ser efeito e um produto, já que o homem moderno passa a ter novos regimes de percepção e temporalidade (CRARY, 2013).

### **Rompendo com o modelo televisual: o vídeo via *streaming*<sup>3</sup>**

Para compreendermos como se estabelece o fenômeno das séries documentárias via *streaming* é imprescindível atinar para aspectos tecnológicos, experimentais e sociais, já que os sujeitos passam a realizar seus próprios registros por meio de gravações em celulares e câmeras fotográficas digitais. Neste cenário, “o filme de não-ficção se perde e se encontra na sociedade do espetáculo” (FREIRE, 2007, p. 63).

Desde 2007, a empresa americana Netflix passou a oferecer um serviço de transmissão *online* permitindo aos clientes assistirem uma ampla variedade de séries, filmes e documentários. Mas foi a partir de 2011, que a empresa expandiu para outros países do mundo e, em 2013, realizou sua primeira produção original: a série *House of Cards*. Desde 2016, a empresa está presente em mais de 190 países, alcançando a marca 117,5 milhões<sup>4</sup> de usuários no fim de janeiro de 2018.

O serviço de *streaming* de audiovisual pode ser visto como algo bem próximo ao modelo televisual, mas com um novo tipo de distribuição e realização audiovisual. No entanto, se a linguagem se aproxima da TV, as produções se distanciam já que transitam entre diferentes mídias e assimilam as potencialidades de difusão de cada suporte (TV, internet, cinema).

---

<sup>3</sup> *Streaming* é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia, através de pacotes, pela Internet. Uma das características do streaming é que ele pode ser acessado por diversos dispositivos: celulares, tablets, computadores e também por televisores acoplados a algum aparelho com acesso à Internet (como videogames e reprodutores de DVD e Blu-Ray) ou que já possuam acesso interno à rede (*Smart TVs*).

<sup>4</sup> Netflix: Base de usuários cresce 25% e serviço passa a valer US\$ 100 bilhões. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/resultados-financeiros/netflix-base-de-usuarios-cresce-25-e-servico-passa-a-valor-us-100-bilhoes-107028/>> Acesso em: 23 janeiro 2018.

Em vista disso, o serviço de filmes por demanda rompe com o modelo televisual tradicional e passa a iniciar um novo segmento no consumo de produtos audiovisuais. A empresa se estabelece em um campo até então dominado por grandes produtoras que atuavam em canais da TV paga americana, dentre eles, a HBO. “Se em 1996 a HBO lançava um slogan que declarava explicitamente não se tratar mais de uma televisão – “*It’s not TV, It’s HBO*”, por outro lado a Netflix “já deixa esse distanciamento mais nítido uma vez que seu surgimento não tem relação objetiva com a televisão em si”, destaca Carneiro (2013, p. 52).

Quando falamos na concepção dos programas, constata-se que, no início, a Netflix incorporava à grade de programação filmes que eram exibidos no cinema. No entanto, percebe-se que algumas produções não foram apresentadas em cinema e, mesmo assim, são incorporadas ao catálogo da Netflix. Mais recentemente, a empresa passou a produzir conteúdo exclusivo, seja em longas metragens ou séries (ficção ou documentária).

De acordo com Castellano e Meimaridis (2016, p. 195), a Netflix “está modificando os padrões e modelos previamente estabelecidos na televisão aberta e fechada americana”. Segundo os autores, essa modificação deve-se, sobretudo, ao relacionamento que “mantém com os usuários em sites de redes sociais” e ressaltam ainda que “a característica mais marcante do novo modelo da Netflix no tocante à produção de ficção seriada é a disponibilização de todos os episódios de uma só vez, o que possibilita novas formas de produção, consumo e espetatorialidade” (Ibidem, p. 195).

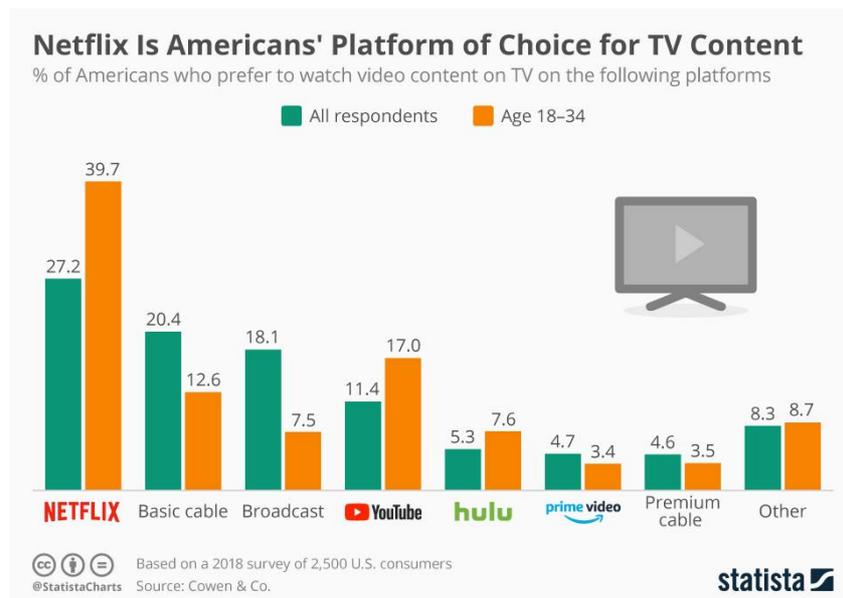
Segundo Felix Richter (2018), em um artigo publicado no site *The Statista*<sup>5</sup>, atualmente a Netflix é a plataforma mais popular de conteúdo de TV entre os consumidores dos EUA. A análise feita pelo jornalista é realizada a partir de uma pesquisa recente conduzida pela Cowen & Co, na qual mostra que 27% dos americanos preferem a Netflix em relação a qualquer outra plataforma, incluindo TV a cabo, TV aberta e outras plataformas de vídeos via *streaming*.

De acordo com o artigo, a popularidade da Netflix é maior entre os americanos

---

<sup>5</sup> Artigo publicado no site *Statista* com o título *Netflix Is Americans' Platform of Choice for TV Content*, pelo jornalista Felix Richter. Disponível em: <<https://www.statista.com/chart/14559/americans-favorite-tv-platforms/>>. Acesso em: 5 julho 2018.

mais jovens, com quase 40% dos entrevistados com idade entre 18 e 34 anos. A pesquisa ainda averiguou o desempenho de provedores de TV paga e outras plataformas de vídeos via *streaming*, tais como o Youtube e o Hulu.



**Figura 1:** Artigo mostra o crescimento da Netflix entre os consumidores americanos Fonte: Statista.com

No Brasil, o serviço da Netflix chegou em 2011 e dados de 2015 mostravam cerca de 2,2 milhões de assinantes, chegando a 6 milhões de assinantes em 2016<sup>6</sup>. Atualmente, a empresa se concentra em expandir as produções originais de forma a atingir 50% de todo o catálogo oferecido pelo serviço<sup>7</sup>.

Vale salientar que a empresa também está presente em três mídias sociais digitais: Facebook, Twitter e Instagram. Essas páginas apresentam um perfil exclusivo para o público brasileiro e em português (@NetflixBrasil). Essa penetração assegura a comunicação com os usuários e a divulgação dos programas vinculados na plataforma. Além disso, um dos recursos comuns a serviços de *streaming* de audiovisual é o sistema

<sup>6</sup> Base de usuários da Netflix no Brasil dobra em um ano; empresa planeja expansão. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entretenimento/base-de-usuarios-da-netflix-no-brasil-dobra-em-um-ano-empresa-planeja-expansao-89080/>> Acesso em: 12 fevereiro 2017.

<sup>7</sup> Netflix planeja ter catálogo 50% original até 2018 investindo US\$ 8 bilhões. Disponível em: <[www.tecmundo.com.br/mercado/123112-netflix-planja-ter-catalogo-50-original-2018-investindo-us-8-bilhoes.htm](http://www.tecmundo.com.br/mercado/123112-netflix-planja-ter-catalogo-50-original-2018-investindo-us-8-bilhoes.htm)> Acesso em: 17 outubro 2017.

de recomendações, onde um sistema de algoritmos analisa os interesses do usuário e apresenta os filmes ou séries que melhor se relacionam com os hábitos de consumo.

### **A narrativa das séries documentárias**

As narrativas estão presentes em todos os períodos da história, dos lugares e das diferentes sociedades. Na contemporaneidade, a narrativa deixa de ser algo uníssono para contemplar a multidimensionalidade dos processos comunicacionais. Neste cenário, as tecnologias digitais cooperaram de modo expressivo, não apenas para ampliar a produção de narrativas, mas, principalmente, para transferi-las, em tempo real, por meio de computadores, câmeras fotográficas e celulares, tornando-as públicas nas redes sociais e também em outros dispositivos.

As manifestações de junho de 2013, por exemplo, possuem várias narrativas. Inúmeras gravações foram produzidas *in loco*, ao vivo, sejam por câmeras digitais ou gravações feitas por aparelhos de celular. O tipo de narrativa contemporânea possibilita a imersão no real, no imediato. Quanto mais pessoas passam a ter acesso às câmeras, mais produções documentais começam a surgir em diferentes lugares com pontos de vista distintos para além do cinema. Neste cenário, muitas produções audiovisuais surgiram a partir dessas manifestações, tais como *Com Vandalismo* (2013); *Junho - O mês que abalou o Brasil* (2014); *A partir de agora - As jornadas de junho no Brasil* (2014), entre outras.

Em comum esses documentários foram produzidos de forma independente e com a captação de imagens e depoimentos com câmeras leves e compactas. Em muitos casos, o trabalho do cineasta foi reunir imagens colaborativas, como no documentário *20 centavos*, de Tiago Tambelli. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o diretor disse que o filme não seria distribuído nos cinemas devido aos altos custos e que “a aposta estética do filme foi justamente a não análise, a estética vinha da rua”, relata Tambelli.

No entanto, nesta mesma reportagem é divulgado que o filme seria lançado no serviço de vídeos *online* Netflix. A reportagem de 2014, ao mesmo tempo em que mostra as potencialidades das produções independentes documentais em vídeo, aponta

para uma tendência em adicionar ao mercado audiovisual um novo caminho de distribuição e exibição.

Conforme apresentado acima, no caso específico da Netflix, muitas séries passam a ser produzidas no limiar entre a hibridação das possibilidades do vídeo e o potencial imagético do cinema. Diversas séries documentárias passam a ser produzidas com um expediente muito próximo das séries ficcionais.

No esteio dessa configuração, é indispensável pensar nas transformações documentárias com a manifestação do vídeo por demanda e, acima de tudo, reflexionar as mudanças na produção e exibição a partir das novas tecnologias e popularização da internet. Alguns exemplos de séries documentárias produzidas ou transmitidas na Netflix: *Making Murderer*; *Hot Girls Wanted: Turned On*; *Confession Tapes*; *Na rota do dinheiro sujo*; *Flint Town*; *Wild Wild Country* e *Outside Man*.

Em comum, essas séries têm olhar voltado para acontecimentos históricos ou atuais da realidade e, a partir daí, desenvolvem produtos audiovisuais contemporâneos. Um trabalho que flerta diretamente com a essência do jornalismo investigativo já que “a investigação não é uma especialidade dentro da profissão, mas que todo jornalismo deve ser investigativo por definição” (MÁRQUEZ, 1997, p. 46).

Esses produtos por sua vez são inspirados pelas potencialidades narrativas seriadas e nas possibilidades imagéticas disponibilizadas pelo cinema, mas encontra nas tecnologias e no vídeo a mola propulsora para a realização fílmica. Deste modo, qualquer filme pode ser chamado de vídeo e qualquer vídeo pode ser chamado de filme, independente do formato que tenha sido produzido. No que tange a contemporaneidade, as possibilidades narrativas e inventivas parecem sobressair à nomenclatura do formato em que o produto audiovisual foi produzido.

Deste modo, as narrativas na contemporaneidade viabilizam a elaboração de diferentes suportes, que mesmo se valendo das potencialidades do registro documental, encontra no entretenimento e nas potencialidades da interação e da interatividade um terreno fértil para novas formas de produção, distribuição e consumo audiovisuais.

### **A série documentária *Outside Man***

Conforme apresentado, as possibilidades tecnológicas contribuem para a realização e distribuição de séries em plataformas de serviço de filmes por demanda. Todavia, constata-se que pouco adiantariam as tecnologias disponíveis se o conteúdo disponibilizado também não fosse realizado de forma diferente aos tradicionais programas televisuais. No esteio dessa análise, Mittell (2012) ressalta que nas duas últimas décadas, um novo modelo de narração tem surgido na televisão americana privilegiando a complexidade e a fruição.

Um exemplo dessa complexidade e fruição pode ser encontrado na série documentária *Outside Man*. O programa é apresentado pelo premiado cineasta Reggie Yates que percorre alguns lugares do mundo abordando temas importantes e controversos, como violência armada, direitos dos gays, religião, vícios, entre outros assuntos.

A produção da série é da emissora inglesa BBC, mas foi incorporada ao catálogo da Netflix em 2017. Mesmo não sendo uma produção original nota-se que o arco narrativo da série é evidenciado na forma que os episódios são distribuídos e realizados, (2 temporadas com 6 episódios em cada uma). A primeira temporada abrange três episódios na África do Sul e três na Rússia, com temas diferentes em cada programa, produzindo um discurso narrativo similar ao produzido pelas reportagens televisuais.

A série é marcada por um arco narrativo próprio da temporada e também por uma narrativa própria dos episódios que tratam de uma temática específica a cada programa. A série documentária propõe uma imersão imagética em partes de uma determinada realidade com a proposta de mostrar as particularidades e curiosidades de algumas comunidades para os espectadores.

O ponto de vista da série fica por conta de Yates que conduz as histórias e, em muitos momentos, narra em *voz over* aberturas ou sequências do vídeo. O cineasta além de participar das histórias provoca as situações precipitando o feito fílmico, equiparando-se ao artista do cinema verdade francês que era “um participante declarado [...] e adotava o comportamento de um provocador” (BARNOUW, 1993 apud FREIRE, 2012, p. 31).

A motivação dos três primeiros episódios da série parece evocar os vinte anos desde as primeiras eleições livres na África do Sul. Para tanto, o cineasta se aproxima

de três diferentes comunidades e passa a viver com as pessoas por uma semana revelando extremos sociais do país. A duração de cada episódio sobre a África do Sul tem 50 minutos cada um.

No primeiro episódio, chamado *África do Sul: a favela dos brancos*, Reggie passa uma semana no maior acampamento de posseiros brancos nos arredores de Joanesburgo. O episódio mostra que mais de 400.000 brancos vivem abaixo da linha da pobreza no país. A abertura desse primeiro episódio é marcada por uma abertura introdutória com imagens de arquivo na qual mostra repressão e violência aos negros no país. O cineasta pondera “como negro eu não poderia ter pisado nessa praia há 20 anos”. Em seguida, o cineasta destaca essa mudança a partir do governo de Nelson Mandela que em 1994 aboliu a segregação racial, o *apartheid*. Reggie segue tecendo a história a partir de fatos históricos, da observação e, aparentemente, de suas interrogações pessoais. Outra marca da narrativa é a utilização de depoimentos do próprio diretor: “estou ansioso para ver como isso mudou as vidas das pessoas como eu, se é que mudou” diz Yates no início do episódio.



**Figura 2:** A narrativa da série é marcada por depoimentos do cineasta

No segundo episódio: *África do Sul: facadas na emergência*, Yates destaca que o país tem uma das maiores taxas de homicídios do mundo. Para tanto, Reggie passa uma semana em um hospital da cidade convivendo com as vítimas desses ataques. Durante um final de semana, os médicos lidam com até 100 facadas e 80% das vítimas tem menos de 25 anos. Ao viver e trabalhar com os médicos e pacientes, Reggie tenta descobrir por que é quase inevitável que os jovens se envolvam em violências no país.

Uma jornada que o leva ao coração da cidade e ao conflito instaurado na África do Sul. Esse segundo episódio é iniciado posicionando o espectador no local onde se desenvolve o capítulo: a Cidade do Cabo. Desta forma, a narrativa é desenvolvida a partir do plano geral da cidade para que, em seguida, uma narração introduza o tema que será apresentado pelo cineasta. Após a vinheta de abertura desse segundo episódio, Yates assume a condução da história narrando sua permanência no país. De dentro de um carro, o cineasta fala: “há pessoas por toda parte e muitas crianças, tentando lavar vidros nos semáforos. Veja isso. Dá a sensação que tudo pode acontecer”. Na sequência, Reggie narra que está a caminho do hospital apresentando dados da violência no país. Assim como no primeiro episódio, Yates se coloca como parte da história seja conduzindo-a ou interpretando-a. O primeiro atendimento médico, por exemplo, é anunciado com surpresa pelo cineasta que se assusta com um homem bêbado atingido por um trem que perdeu a perna: “Alguém perdeu a perna? A perna está na sacola? Minha nossa.” exclama o cineasta.



**Figura 3:** A narrativa da série é conduzida pelo ponto de vista e por reações do cineasta

Já no terceiro episódio intitulado como *África do Sul: clero milionário* é mostrado um país dedicado à fé e as grandes igrejas evangélicas que a cada ano crescem exponencialmente. Assim como nos demais episódios, Reggie passa uma semana acompanhando algumas pessoas para se inteirar sobre o tema debatido. Neste episódio, ele acompanha Prophet Mboro, um líder religioso no país adorado pelos milhares de seguidores em seu templo. Mboroe é reconhecido tanto por suas danças quanto pelos

"milagres" que realiza. O episódio revela a complexidade presente em Yates que se vê confrontando algumas verdades por ter rejeitado no passado a fé pentecostal.

Constata-se que esses três primeiros episódios ao mesmo tempo em que se complementam entre si, também são independentes, possibilitando que o espectador tenha autonomia de escolher qual deles quer assistir. A apresentação das séries passa a ser exibida de forma quase que aleatória e o controle do espectador também passa a ser visto como uma possibilidade na construção da narrativa. Bordwell (1985) diz que a narrativa filmica "é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa. Ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas" (BORDWELL apud MITTELL, 2012, p. 30).

Nos outros três episódios da primeira temporada, Yates segue a mesma lógica, mas agora percorrendo três cidades na Rússia. O quarto episódio com o título *Rússia: orgulho da extrema direita* busca mostrar o maior país do planeta de uma forma diferente. Aspectos como o ultranacionalismo e o crescimento do conservadorismo são debatidos com contextualizações históricas sob o ponto de vista político, social e econômico. Reggie se posiciona como condutor da narrativa e, da mesma forma que nos outros episódios, descreve a história a partir do seu posicionamento como homem, negro, europeu, cineasta e, acima de tudo, questionador. O cineasta não deixa de demonstrar, por exemplo, surpresa quando uma jovem russa fala orgulhosa de uma Nova Rússia, se referindo ao país com Putin no poder. Outro jovem ao ser questionado com quantidade de imagens de Putin em um escritório diz que "ele é o nosso líder". No entanto, o cineasta pondera em voz over: "para mim, a maneira que retratam Putin parece um pouco bizarra. É quase uma forma de adoração" e diz que ele parece ser visto pelos jovens não apenas como uma presidente, mas como um conceito usado para promover a força e atitude do país.

Nos dois últimos episódios da primeira temporada, Reggie segue a mesma ideia: mostrar aspectos curiosos norteados por perspectivas sociais e políticas. No episódio cinco, o cineasta apresenta um tema polêmico em terras russas ao tratar dos gays e da homofobia no país. O ponto de partida é a realização do *QueerFest*, um encontro anual de gays, lésbicas, bissexuais e transexuais em São Petersburgo. Neste episódio,

constata-se um trabalho de pré-produção com grupos de ativistas gays, com pessoas que sofreram ataques e com grupos contrários. Em um dos depoimentos contrário aos homossexuais, uma russa diz apoiar a violência como o apedrejamento. O cineasta, assim como nos episódios anteriores, não deixa o depoimento sem um problematização e ressalta que: “é muito difícil ouvir essas opiniões quando se sabe que estão falando diretamente das pessoas que você conhece e ama, e conheci muita gente aqui que não machucaria nem uma mosca”.

Já o último episódio apresenta a Rússia como uma fábrica de modelos adolescentes. Yates mostra o mercado da moda apresenta um crescimento assustador no país. Todos os anos, aumenta o número de modelos russas que são enviadas para diversos países para trabalhos fotográficos e desfiles de moda. O fechamento da narrativa do episódio é dado com duas modelos selecionadas e que agora buscam vistos para a entrada no Ocidente para que, assim, iniciem uma nova vida. O desfecho da história é pontuado com uma breve análise: “não posso dizer ao certo se elas serão as sortudas que ganharão um bom dinheiro. Mas ao menos viverão uma vida fora da Sibéria que talvez não vivenciassem de outra forma”.

Somente na segunda temporada é que o cineasta quebra a regra e percorre quatro lugares diferentes (Texas, Chicago, Austrália, Reino Unido) com temas completamente distintos em cada episódio. Além disso, uma das distinções da segunda temporada é que temas sociais passam a ser a gênese da realização documental.

O episódio de abertura da segunda temporada *Reino Unido: gays e homofobia* trata de um tema já debatido anteriormente, mas agora partindo do ponto de vista dos britânicos. Reggie parece querer mostrar que independente do país, o preconceito se faz presente em alguns discursos e em minorias conservadoras, mas também evidencia que o respeito permeia todas as relações sociais. O cineasta mostra a trajetória de alguns personagens como Talulah, uma jovem transexual que mora com a avó e diz que a dificuldade dela é apenas com os pronomes de tratamento. Yates conduz a narrativa do episódio de maneira descontraída ao conduzir as histórias individuais dos depoentes e, quando necessário não hesita em posicionar-se.

No segundo episódio, *Reino Unido: tudo por um tanquinho* Reggie investiga as maneiras em que a cultura do corpo masculino está impactando os jovens britânicos, de

exercícios extremos, cirurgia plástica invasiva e até o abuso de esteroides. Neste episódio, o cineasta parece querer interferir diretamente na história dos depoentes. Ao conversar com a mãe de um rapaz de 20 anos morto por parada cardíaca decorrente do uso de esteroides, Yates pondera e ao encontrar outro depoente o adverte com a história do jovem.



**Figura 4:** Reggie Yates utiliza a história dos depoentes para prosseguir narrativa

Já o terceiro episódio, *Viver e morrer em Chicago* vale-se da complexidade narrativa para tratar da violência instaurada na cidade. Por meio de áudios de rádio policial, imagens de arquivo e de monitoramento, o cineasta inicia a trama do episódio que busca mostrar que no meio dessa violência instaurada na cidade estão os negros. Essa complexidade seriada é igualmente notada nas séries de ficção, com a diferença que o cineasta se vale das possibilidades do vídeo, das potencialidades tecnológicas disponíveis e da observação da realidade para capturar a realidade. O que parece importar não apenas nos episódios isolados, mas de maneira geral é a forma de contar, o que nos faz resgatar o conceito das práticas de *storytelling* que considera a “complexidade narrativa como um modelo de narração diferenciado” a fim de “explorar as particularidades de seu modo de fruição e de compreensão”.

Segundo Mittell, o *storytelling* é uma estratégia que recupera modelos específicos de várias categorias e se sustentam com base em outros modelos (MITTELL, 2012, p. 30). Uma referência similar ao que Eco (1989) denominou de conhecimento intertextual do receptor/descodificador da mensagem e refletiu na

elaboração de uma nova estética de recepção, na qual uma obra deveria dialogar com um público de diferentes níveis.

O teórico pós-modernista Charles Jenks (1978, p. 56), diz que a contemporaneidade é caracterizada pelo duplo-código, no qual o “objeto deve atrair tanto o gosto erudito como o popular. Deve ser interessante de maneiras diversas para pessoas diferentes, ou para uma mesma pessoa, trazer diferentes sentidos”. E diz que “polimorfismo, multivalência, pluralismo são as palavras chaves do pós-moderno”.

E é justamente o que a série documentária *Outside Man* parece fazer. Os episódios abordam temas que envolvem fôlego de pesquisa e gravação, mas constata-se também que a linguagem dos filmes corresponde aos produzidos em canais de vídeos. A preocupação parece não estar na exatidão dos enquadramentos e planos, mas na feitura e no instante de captação da realidade.

O quarto episódio, por exemplo, *Austrália: viciada em Ice* parece partir das manchetes dos jornais para a realização de um documentário sobre o aumento no consumo da droga no país. Deste modo, a série documental parece se assemelhar ao que o jornalismo que contrabandeou para a televisão ao realizar reportagens ou documentários televisuais. A chave na atualidade é que agora é o documentário que se volta à hibridação para transformar fatos em episódios sem perder a gênese documental que é a representação parcial e subjetiva da realidade.

### **Considerações finais**

Na atualidade, a hibridação parece apontar para as características fundantes para compreender o fenômeno das séries documentais. A realização de um produto audiovisual, por sua vez, está particularmente relacionada às “transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público” e que “coincidiram com o surgimento da complexidade narrativa” que “possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas” (MITTELL, 2012, p. 33).

Vale salientar que os fãs de séries adotam uma “inteligência coletiva” na busca por informações dos programas seriados que acompanham, destaca Mittell (2012, p. 35). Jenkins (2015, p. 42) ressalta que atualmente os fãs são “produtores e manipuladores de sentido” dentro das histórias que já existem, construindo suas

próprias narrativas. Eles são “consumidores que também produzem, leitores que também escrevem e espectadores que também participam” (Idem, 1992, p. 208, tradução nossa).

O que vemos é que as transformações tecnológicas impactaram na narrativa televisual permitindo que “os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento” (MITTELL, 2012, p. 35).

Constata-se ainda que nas séries documentais os arcos narrativos problematizam as histórias e potencializam as interpretações e discussões explicativas. Uma característica até então vista nas séries ficcionais. O documentário se aproxima do jornalismo investigativo a fim de alongar temas curiosos pouco explorados ou desconhecidos pela maior parte do público.

Outro destaque de hibridação entre cinema e vídeo e, decorrente facilidade de produção documentária, é a questão do “barateamento e a consequente facilidade de acesso aos instrumentos de registro e edição em imagem e som” (FREIRE, 2007, p. 63). A utilização do vídeo, de certa forma, democratiza a realização cinematográfica já que o equipamento além de ser leve e de fácil manipulação, contribui com a imersão dos realizadores no mundo. A câmera passa a ser uma extensão do corpo.

Desse modo, entendemos que as séries documentais possibilitam narrativas que são potencializadas por roteiros não lineares em produções que conseguem flertar com o cinema, com a televisão e com as novas mídias, numa profusão imagética, híbrida e inventiva.

## Referências

- AFP, Agence France-Presse. **Netflix anuncia maior aumento trimestral de usuários de sua história.** Revista Istoé: Tecnologia e Meio Ambiente. Publicado no dia 18 de jan. 2017. Disponível em: <<https://istoe.com.br/netflix-anuncia-maior-aumento-trimestral-de-usuarios-de-sua-historia/>>. Acesso: 26 de abr. 2018.
- BORDWELL, David. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria.** In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema: vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.
- CANAL TECH. **Base de usuários cresce 25% e serviço passa a valer US\$ 100 bilhões.** Publicado no dia 23 de jan. 2018. Disponível em:

- <<https://canaltech.com.br/resultados-financeiros/netflix-base-de-usuarios-cresce-25-e-servico-passa-a-valer-us-100-bilhoes-107028/>>. Acesso: 28 de mai. 2018.
- \_\_\_\_\_. **Base de usuários da Netflix no Brasil dobra em um ano; empresa planeja expansão.** Publicado no dia 12 de fev. 2017. <<https://canaltech.com.br/entretenimento/base-de-usuarios-da-netflix-no-brasil-dobra-em-um-ano-empresa-planeja-expansao-89080/>>. Acesso: 28 de mai. 2018.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidade*. México: Grijalbo, 1990.
- CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. **Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva.** Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura. Salvador, vol. 14, n. 2, p. 193-209, maio-ago 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2hc673d>>. Acesso: 02 de abr. 2018.
- CARNEIRO, Ana Elisa Wadovski. **Novas Plataformas Televisivas: um estudo do mercado das séries estabelecido nos modelos HBO e Netflix.** Trabalho de conclusão de curso de Jornalismo: Faculdades Integradas Hélio Alonso. Rio de Janeiro, 2013
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ECO, Umberto. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage. In: **SubStance**, vol. 14, n. 2, University of Wisconsin Press, pp. 3-12, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** 3 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. In: **Doc On-line**, n.03, dez, 2007.
- \_\_\_\_\_. Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”: In: **Significação**, São Paulo, n. 38, 2012.
- FURQUIM, Fernanda. **Quais são as séries (realmente) originais do Netflix?** Revista Veja: Nova Temporada. Publicado no dia 24 de set. 2016. Disponível em: <<http://abr.ai/2qO8kZO>>. Acesso: 26 de abr. 2018.
- GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais (Org.).** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas.** São Paulo: Senac, 2010.
- HARADA, Eduardo. **Netflix planeja ter catálogo 50% original até 2018 investindo US\$ 8 bilhões.** TecMundo. Publicado no dia 17 out. 2017. Disponível em: <[www.tecmundo.com.br/mercado/123112-netflix-planja-ter-catalogo-50-original-2018-investindo-us-8-bilhoes.htm](http://www.tecmundo.com.br/mercado/123112-netflix-planja-ter-catalogo-50-original-2018-investindo-us-8-bilhoes.htm)>. Acesso: 28 de mai. 2018.
- JENCKS, Charles. **The Language of Post-Modern Architecture.** London: Academy, 1978.
- JENKINS, Henry. **Invasores do texto: fãs e cultura participativa.** Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Textual Poachers: television fans & participatory culture.** Nova York: Routledge, 1992.
- MACHADO, Arlindo. Novos Territórios do Documentário. **Doc On-line**, n. 11, dezembro de 2011, pp. 5-24. Disponível em: <[www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf)>. Acesso: 28 de mai. 2018.

- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Notícia de Um Sequestro**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. *In: Revista MATRIZES*, São Paulo, USP, ano 5, n.º 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/matrizes/article/viewFile/38326/41181>>. Acesso: 28 de abr. 2018.
- RICHTER, Felix. Netflix Is Americans' Platform of Choice for TV Content. *In: Statista*. Disponível em: <<https://www.statista.com/chart/14559/americans-favorite-tv-platforms/>>. Acesso: 10 jul. 2018.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários**. Lumina, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, v. 8, n.1, p. 1-23, 2014.
- VALLES, Rafael. O vídeo, uma forma que pensa: uma análise sobre a obra videográfica de Jean Luc Godard. **Encontro Nacional de História da Mídia**, Porto Alegre, 2015.
- VALLONE, Giuliana. **Documentário '20 centavos' é lançado na internet com visão das ruas**. Folha de São Paulo: Ilustrada. Publicado no dia 06 de jun. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1465584-documentario-20-centavos-e-lancado-na-internet-com-visao-das-ruas.shtml>>. Acesso: 26 de abr. 2018.