

Variações sobre o cliffhanger: narrativa seriada e consumo

Variations on the cliffhanger: serial narrative and consumption

Márcio Serelle

Resumo: Neste artigo, investigo o recurso do cliffhanger como um dos elementos distintivos da forma seriada. Da literatura às séries audiovisuais, o cliffhanger tem sido utilizado para administrar o desejo do público, levando-o a consumir o próximo episódio, prolongando o prazer narrativo. Abordo as dualidades e os sentidos desse recurso e a permanência e a atualização da técnica nas séries contemporâneas, cujo contexto de distribuição e lançamento muitas vezes abol o tempo de espera entre os episódios. A análise dos exemplos demonstra que, nas séries atuais, o cliffhanger é um expediente que permite a exploração da complexidade narrativa e um modo autoconsciente e irônico de se jogar com o espectador.

Palavras-chave: Streaming; Narrativa Seriada; Consumo; Cliffhanger.

Abstract: In this article, I investigate the cliffhanger as one of the distinctive elements of the serial form. From literature to audiovisual series, the cliffhanger has been used to manage the audience's desire, leading them to consume the next episode and prolonging the narrative pleasure. I address the dualities and meanings of this feature and the permanence and updating of the technique in contemporary series, whose distribution and release context often abolishes the pending time between episodes. The example analysis demonstrates that, in current series, the cliffhanger is a device that allows the exploration of narrative complexity and a self-conscious and ironic way of playing with the viewer.

Palavras-chave: streaming; serial narrative; consume; cliffhanger

Introdução

No sexto episódio da série *O livro de Boba Fett* (2021), que integra o universo ficcional de *Guerra nas Estrelas*, o mestre jedi Luke Skywalker (Mark Hamill) oferece duas opções a Grogu: ganhar o sabre de luz, que pertenceu a Yoda, ou uma armadura de *beskar*, liga de metal extremamente resistente, presente de Mando (Pedro Pascal), o mandaloriano protagonista da série homônima que se entrecruza com esta. Se aceitar o sabre, Grogu se tornará o primeiro aluno jedi de Skywalker; se escolher a armadura, deverá retornar ao amigo mandaloriano. O episódio termina com Grogu angustiado entre as opções, e o espectador, que assistiu à série no período de lançamento, terá que esperar uma semana para saber o que a personagem decidiu.

Estamos diante de uma profusa narrativa transmidiática e transficcional (RYAN, 2013; SAINT-GELAIS, 2005) e de tecnologia atualizada, que permite, inclusive, inserir, na personagem de Skywalker, o rosto do ator ainda jovem e sintetizar sua voz. Ao mesmo tempo, assistimos à persistência de uma técnica antiga, o *cliffhanger* ou gancho – nome dado ao recurso no Brasil –, que a crítica Emily Nussbaum (2012) define como um clímax partido ao meio. Em seu estudo sobre a telenovela, Rosane Svartman (2023, p. 46) descreve o gancho como “uma cena crítica de alto impacto emocional: uma reconciliação, uma punição, uma revelação ou ação devastadora – um acidente, por exemplo – intencionalmente cortado no auge da ação”. Em uma série, como *Alias*, o *cliffhanger* é recorrentemente construído, como descreve Jason Mittell (2015), por um arco tradicional de quatro atos, sendo que o ato final é transferido para os minutos iniciais do episódio posterior, prolongando, por meio da espera, o prazer do espectador, estimulando-o a seguir a ficção.

Neste artigo, elaboro um percurso a partir da gênese dessa “técnica de corte” (ISER, 1989) para investigar a permanência e algumas variações do *cliffhanger* nas séries contemporâneas, os sentidos vinculados ao recurso em um contexto de distribuição por meio de plataformas de *streaming* em que essas narrativas não são mais necessariamente

marcadas pela espera (BUONANNO, 2019). Essas séries, ao mesmo tempo que buscam efeitos narrativos (MITTELL, 2015) que escapem de esquemas previsíveis, não renunciam ao *cliffhanger* por completo, ainda que busquem renová-lo ou até mesmo trabalhá-lo ironicamente.

Este artigo possui três partes, além dessa introdução e das considerações finais. Na primeira, recupero os usos iniciais do *cliffhanger* na literatura e discuto o modo como o recurso, aos postergar o prazer do leitor, é um artifício da cultura que opera sobre o desejo. A técnica, apropriada pela literatura mercantilizada do século 19, que obedece ao compasso do jornal, atrai, com sua dose de suspense, o público leitor popular ao mesmo tempo que estimula um tipo específico de leitura. Em seguida, abordo a presença do *cliffhanger* na ficção seriada audiovisual, as dualidades do expediente e suas estratégias recorrentes. Entre as questões atuais trazidas pelas plataformas de *streaming*, está a da assistência compactada, que, ao atender ao imediatismo da vida contemporânea, pode eliminar as lacunas que eram tradicionalmente proporcionadas pelas técnicas de corte da ficção seriada. Por último, descrevo as formas principais de lançamento de ficções seriadas, hoje, no *streaming*, e analiso alguns exemplos de *cliffhanger* em séries contemporâneas. O intuito é refletir sobre a atualidade desse recurso, seu uso para realizar o trânsito entre camadas de uma narrativa complexa e a consciência irônica no jogo proposto com o espectador.

A opção, neste texto, pela palavra *cliffhanger*, quando sabemos da existência do termo *gancho* em português, justifica-se pelo uso corrente do vocábulo em inglês nos estudos de série. O espanhol Toni de la Torre (2016) refere-se a *cliffhanger* como um jargão do mundo da ficção seriada. A expressão, que designa, conforme a letra, a condição de se estar à beira de um penhasco, deriva de uma cena do romance do inglês Thomas Hardy, *Um par de olhos azuis*, publicado em partes na *Tinsley's Magazine*, em 1873. Nela, um personagem, durante uma caminhada, fica, em um final de episódio, literalmente à beira do abismo, sendo salvo, depois, pela mulher que o acompanhava, que rasga as próprias roupas para fazer uma corda e resgatá-lo (NUSSBAUM, 2012). O termo

carrega, assim, na imagem que projeta e em seu vínculo com a literatura por entregas da época vitoriana, certo grau de suspense e dramaticidade que será explorado, artificialmente, na ficção seriada desde então.

A regência do desejo

As matrizes da ficção seriada audiovisual são geralmente localizadas no século 19, na narrativa por entregas da Inglaterra vitoriana ou no romance de folhetim francês (cf. DE LA TORRE, 2016; TORRES, 2012). O uso do *cliffhanger* é bem mais antigo, porém, e remonta às narrativas orientais em cadeia, de que o livro *As mil e uma noites*, que teve seu núcleo de histórias desenvolvido nos séculos 8 ou 9, é o exemplo mais conhecido no Ocidente. De origem persa e árabe, *As mil e uma noites* é uma narrativa-moldura que enquadra um ciclo de histórias. Na narrativa, o sultão Shariar é traído pela esposa e, convencido da malícia das mulheres, decide se casar com virgens e matá-las na manhã seguinte à noite de núpcias. Sherazade se candidata a casar com o sultão para salvar as mulheres do reino. Após a primeira noite, com a permissão do Sultão, ela conta à irmã uma história, que é interrompida em seu momento palpitante. O conto desperta a curiosidade do Sultão, que permite que Sherazade viva mais um dia para que, à noite, continue a história, que é, então, seguida de outra, novamente interrompida. A estratégia se repete durante mil e uma noites até que o Sultão, transformado pelas narrativas, desiste de matar Sherazade e suspende a barbárie.

As interrupções nos contos realizam a passagem ao quadro maior, em que se tem os encontros e diálogos entre Shariar e Sherazade. “Aqui, a técnica da interrupção é usada para cumprir uma das principais funções da literatura: a ligação de mundos ficcionais ao mundo realístico, da representação à realidade, da alegoria à experiência da vida” (LEEUEWEN, 2007, p. 7, tradução nossa)¹. Esse gênero de história, conhecido como *mirror for princes* (espelho para príncipes), situa-se entre

1 No original: “Here, the technique of interruption is used to fulfil one of the main functions of literature: the linking of fictional worlds to a realistic world, of representation to reality, of allegory to the experience of life”.

o entretenimento e a pedagogia, pois as situações e as imagens do bem e do mal representadas nos contos visavam também à preparação de governantes (LEEUEWEN, 2007).

No conhecido ensaio em que afirma a impureza da arte cinematográfica, André Bazin (2018) comenta como o fatiamento das histórias nos filmes em episódio do início do século 20 é devedor das estratégias do romance-folhetim. No entanto, Bazin desenvolve sua reflexão a partir de *As mil e uma noites*:

Se Sherazade tivesse contado tudo de uma só vez, o rei, tão cruel quanto o público, teria mandado executá-la ao amanhecer. Ambos precisam sentir a potência do encantamento por sua interrupção, saborear a deliciosa espera do conto que se substitui à vida cotidiana, que não é mais que a solução de continuidade do sonho. (BAZIN, 2018, p. 129)

O *cliffhanger* é uma técnica narrativa que seduz o público e o desloca da posição de algoz – aquele que pode decidir o destino de um filme – para a de cativo. A sobrevivência da série está condicionada ao enredamento do espectador. (No caso do sultão Shariar, é preciso assegurar que ele continue ouvindo para que seja transformado pelo poder da narrativa – esse é o plano de Sherazade). A interrupção da história ressalta o fascínio ficcional a que a audiência estava submetida. Resta ao público aguardar a nova parte, o que, para Bazin, é um tipo de espera vivida com divertimento, na expectativa da continuidade do sonho.

“Satisfazer a curiosidade para o Sultão, significa prazer. Postergá-la, significa cultura”, diferencia a crítica literária Adélia Bezerra de Meneses (1987, p. 120), possivelmente apoiada na noção freudiana de adiamento do prazer. Como assinala Leeuwen (2007), muitas interpretações de *As mil e uma noites* acionam a psicanálise e produzem leituras que identificam em Shariar o homem governado pelo desejo – o Id; e em Sherazade, o Ego, que equilibra razão e paixão e nos ajusta ao princípio da realidade. Para Meneses (1987, p. 120), “uma das coisas que diferenciam o homem do animal é exatamente a postergação do prazer”. O desejo de Shariar é habilmente administrado por Sherazade,

que, “com sua técnica de suspense” (MENESES, 1987, p. 120), envolve o sultão.

A gestão do desejo por meio das técnicas narrativas da sedução é tornada negócio pelo folhetim e outras ficções por entrega do século 19, contexto em que se forma um mercado para o entretenimento literário, com público mais alargado. A forma dosificada, que atendia às demandas do jornal, foi depreciada pela crítica conservadora da época, que acusava o folhetim de ser literatura industrializada (MEYER, 1996).

Entre os diversos recursos dessa ficção oitocentista, que foram incorporados às séries radiofônicas e televisivas no século 20, o do *cliffhanger* é apontado por Toni de la Torre (2016) como o expediente mais significativo para gerar suspense e fidelizar o espectador. Como no lema de Wilkie Collins, escritor da Inglaterra vitoriana, a narrativa seriada deveria fazer o leitor rir, chorar e esperar. Collins “era conhecido pelo retrato psicológico de seus personagens, mas também por suas tramas complexas, que sempre deixavam o leitor pendente da resolução da uma cena” (DE LA TORRE, 2016, p. 15-16, tradução nossa)².

A estrutura narrativa do folhetim visa conquistar o leitor popular, mais acostumado às formas breves. O texto publicado em partes permite que o leitor não iniciado passe do conto à trama mais intrincada do romance. Para Jesús Martín-Barbero (2003), a interrupção e o suspense produzidos pelo artifício do *cliffhanger* é um dos elementos de sedução do gênero, que se desenvolve por meio do balanço entre a surpresa e a redundância planejada. “Cada episódio deve poder captar a atenção do leitor que, através dele, tem seu primeiro contato com a narrativa e deve ao mesmo tempo sustentar o interesse dos que já o vêm acompanhando há meses: deve surpreender continuamente, mas sem confundir o leitor” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 194).

O suspense é um efeito da narração, e não de uma linguagem que se volta sobre si mesma, considera Martín-Barbero (2003). Assim como a narração popular marca a presença de um ouvinte, o folhetim implica

2 No original: “[...] era conocido por el retrato psicológico de sus personajes, pero también por sus complejas tramas, que siempre dejaban el lector pendiente de la resolución de una escena [...]”.

seu leitor. Nas pausas entre os episódios, ele é convidado a preencher as lacunas do relato. Se essa forma de leitura rompe com a fruição estética da obra, como sustentavam os críticos do século 19 (MEYER, 1996), ela demanda do leitor um tipo específico de participação. Para Wolfgang Iser (1989, p. 11), o *cliffhanger* é uma técnica de corte que estimula o leitor a imaginar o desenrolar da ação: “Como isso vai continuar? Ao formular essa questão, nós automaticamente aumentamos o grau de nossa participação no futuro progresso da ação. Dickens era bem consciente desse fato, e é por isso que, para ele, seus leitores eram coautores” (ISER, 1989, p. 11, tradução nossa)³. Se todo texto conta com a colaboração do leitor para preencher indeterminações, a ficção seriada, de acordo com Iser (1989), propõe um papel ainda mais ativo ao público, pois, estrategicamente, fornece a ele lacunas adicionais.

Do cinema seriado ao streaming

No entretenimento audiovisual, o recurso foi explorado pela primeira vez no cinema seriado da primeira metade do século 20. Assim como no folhetim, o imperativo era mercadológico: fazer com que o espectador retornasse à matinê da semana seguinte. A forma seriada, naquele contexto de emergência da indústria cinematográfica, estabelecerá uma ponte segura entre os primeiros filmes curtas-metragens e os longas. Para Scott Higgins (2016, p. 73, tradução nossa), o *cliffhanger* fez brotar, a partir da motivação comercial, “uma mistura única de experiências que não estavam disponíveis em outro cinema popular: cataclisma espetacular, suspense envolvente e os padrões de um inevitável dilema deixado sem solução por uma semana inteira”⁴.

Higgins expõe algumas dualidades do recurso, sendo a principal delas o fato de o *cliffhanger* ao mesmo tempo prender o espectador aos

3 No original: “How is it going to go on? In asking this question, we automatically raise the degree of our own participation in the further progress of the action. Dickens was well aware of this fact, and that is why he considered his readers to be coauthors.”

4 No original: “[...] a unique blend of experiences unavailable in other popular cinema: spectacular cataclysm, engaging suspense, and the parameters of an inescapable dilemma left unresolved for an entire week.”

acontecimentos da história, fazendo-o submergir na trama fílmica, e deixá-lo consciente dos mecanismos da narrativa, uma vez que a interrupção forçada denuncia a artificialidade da condição seriada. Niklas Luhmann (2005) considera que, para que um leitor ou espectador se entregue ao entretenimento, a atenção não deve ser desviada para o artifício. Os mecanismos de produção devem ser apagados para que o observador se concentre nas vivências ficcionais. Contra isso, o *cliffhanger* opera como um embreante entre os acontecimentos da história e o artifício, entre a transparência e a opacidade, proporcionando ao espectador um duplo prazer, relacionado tanto ao ato de seguir a narrativa quanto à percepção dos mecanismos narrativos. Como descreve Higgins (2016, p. 84), “[e]nquanto, em um nível, estamos empenhados em avaliar as possibilidades de sobrevivência do herói, em outro, identificamos o jogo e antecipamos (e até apreciamos) os artifícios do *cliffhanger*”⁵.

Os exemplos de *cliffhanger* descritos por Higgins nos filmes seriados são, na maioria, de narrativas interrompidas em momentos em que a vida dos protagonistas está em perigo. O ponto da interrupção situa-se um pouco além do exato momento em que a ameaça se apresenta, pois, nesses filmes, segundo Higgins, o recurso não deixa o herói propriamente pendurado no penhasco, mas o empurra para a queda (quase) certa. Acostumado com a fórmula, o espectador sabe que o herói irá se salvar; a questão apropriada, portanto, inclusive verbalizada em *voice-over*, ao final de alguns episódios, é “como”.

A solução para o salvamento do herói muitas vezes encontra-se fora do conjunto de possibilidades apontado na sequência. No entanto, como assinala Higgins, para que não pareça trapaça, a resposta para o desenlace deve figurar entre hipóteses que possam ser elaboradas pelo espectador a partir da narrativa. Higgins considera, em diálogo com as reflexões de Gerrig (1996) sobre o suspense, que, apesar de formulaico, o *cliffhanger* é eficaz devido ao caráter resiliente do tipo de emoção que provoca, capaz de nos envolver mesmo quando sabemos que os

5 No original: “While we are engaged in weighing the possibilities of the hero’s survival at one level, at another we identify the game being played and anticipate (even appreciate) the cliffhanger’s contrivances”.

episódios são, invariavelmente, estruturados para essa interrupção final, com desenlace favorável – mas que pode trazer consequências ainda não previstas – no episódio posterior. Como propõe o autor, o fato de sabermos que o protagonista não morrerá não nos tira o medo de que ele morra ou a apreensão acerca das consequências advindas das situações-limite. Nas séries contemporâneas, podemos argumentar, ainda, que, embora o protagonista seja frequentemente preservado, não há mais a garantia de sobrevivência de personagens do núcleo principal, uma vez que essa estabilidade vem sendo subvertida para tornar a trama mais imprevisível (MITTELL, 2015).

O *cliffhanger* no filme seriado, como nas narrativas seriadas em geral, objetiva construir a espera, que se inicia como uma excitação dramática e se estende por um período de prazer prolongado. O recurso reforça a continuidade e o consumo da nova parte, numa relação abertamente mercadológica. “*Cliffhangers* são o ponto em que o público decide continuar comprando”⁶, afirma Nussbaum (2012, p. 3, tradução nossa), que considera o recurso descaradamente manipulativo, e, por isso, um teste para a relação entre criadores e audiências.

O *cliffhanger* tornou-se ritualístico em *soap operas* e telenovelas. No caso brasileiro, o fato de as telenovelas serem, desde a origem, devedoras do folhetim francês e das radionovelas, fez do *cliffhanger* um dos principais expedientes narrativos dessas ficções (SVARTMAN, 2023). O autor de telenovela brasileiro Aguinaldo Silva considera que narrar uma história em capítulos é como um “jogo de armar”, em que o espectador é sempre levado à parte seguinte, seja ela um bloco, seja um capítulo (FIUZA; RIBEIRO, 2009). A habilidade de Aguinaldo Silva em criar ganchos, inicialmente em minisséries, fez com que ele fosse identificado e contratado como um escritor de novelas.

O *cliffhanger* e seu compasso de espera são um dispositivo de sedução que constitui a identidade da ficção seriada. Mas como o recurso pode sobreviver na era do *streaming*, em que as plataformas muitas vezes disponibilizam todos os episódios de uma vez e estimulam o espectador

6 No original: “Cliffhangers are the point when the audience decides to keep buying”.

a “maratonar” e a abolir a espera? Diante desse contexto, Milly Buonanno (2019) questiona se o que ela denomina como paradigma Netflix não provoca uma ruptura com a forma seriada. Para a autora, a assistência compactada leva à perda do “padrão dialético” que reside no imbricamento entre a restrição – o poder que a obra exerce sobre o leitor/espectador/ouvinte ao fazê-lo esperar – e a liberdade e a atividade, no ato de imaginar possíveis continuações para a história e preencher as lacunas do texto.

“O modo como assistimos afeta a forma e repercute nos processos hermenêuticos de criação de significado” (BUONANNO, 2019, p. 48). Buonanno refere-se, nesse ponto, ao texto de Iser (1989), citado anteriormente neste artigo, que afirma que o modo como produzimos sentido na relação com uma narrativa nos oferecida em partes é diferente daquele na interação com uma obra que se apresenta completa, como um romance ou filme. Nos intervalos forçados, somos levados a conjecturar sobre o desenvolvimento da trama e criamos possibilidades narrativas. Assim como Iser (1989), Buonanno (2019) ressalta que isso não significa que a ficção que nos impõe a espera possui uma qualidade melhor, mas que ela implica um tipo específico de realização em que o leitor é convocado a exercer determinado papel.

A redução da espera, possibilitada pela lógica de arquivo das plataformas de *streaming*, serve bem à temporalidade contemporânea. Como constata Emília Araújo (2012), vários teóricos têm, hoje, apontado a tendência para uma vida social mais imediatista. “É infinito o número de processos sujeitos à temporalidade tecnocientífica que, no limite, substitui a temporalidade social e biológica pela temporalidade mecânica e robótica” (ARAÚJO, 2012, p. 17). Elimina-se, assim, a espera, que, de acordo com Araújo (2012, p. 11), “é uma condição essencial para a organização do mundo social e natural”. A espera, segundo a autora, possui diversas funções na sociabilidade, como ritualizar passagens, propiciar tempo para análise e debate, construir expectativas e permitir o cultivo da esperança.

Cliffhanger, complexidade narrativa e ironia

Nos serviços de *streaming*, destacam-se, hoje, duas formas de lançamento de séries, com estratégias mistas entre elas. A primeira, a do paradigma Netflix, atende ao imediatismo contemporâneo de que falam Buonanno (2019) e Araújo (2012). A estratégia almeja que o espectador emende um episódio em outro e consuma a temporada de uma só vez. A intenção é que o espectador concentre a atenção na plataforma, e que, ao esgotar uma série, passe a outra e assim por diante, por meio de um sistema algorítmico que opera, no caso da Netflix, com um catálogo profuso. No entanto, a série que possui todos os seus episódios disponibilizados de uma vez pode não prescindir do *cliffhanger*, pois o recurso é importante para levar o espectador de uma parte a outra. O que se altera, significativamente, é a imposição do tempo de espera, uma vez que a lacuna pode durar apenas poucos segundos. Evidentemente, essas condições se referem a uma espectadorialidade idealizada, a de um espectador disposto a “maratonar” em acordo com as estratégias da plataforma.

A segunda forma de lançamento é a que preserva os intervalos, geralmente de uma semana, entre um episódio e outro, como, por exemplo, na HBO Max, articulada ao canal HBO, e na Disney+. Para o crítico de televisão Maurício Stycer (2022), essa estratégia aumenta a “vida útil” do *show*, uma vez que os hiatos alimentam as conversações entre espectadores, soldando comunidades de fãs que promovem as séries. Um exemplo bem-sucedido, segundo Stycer, foi a segunda temporada da série *Euphoria* (2022), da HBO, que teve grande reverberação nas redes sociodigitais. A segunda temporada de *White Lotus*, exibida nesse mesmo ano, é outro exemplo de narrativa que rendeu muitas especulações entre os espectadores nas redes. Para a crítica Patrícia Kogut (2022), *White Lotus*, como toda boa narrativa seriada, estimulou “uma novela paralela, escrita por fãs, nas redes sociais”.

Convém assinalar, contudo, que mesmo essas séries lançadas com intervalos ficam, depois, disponíveis nos serviços de *streaming* e passam a fazer parte de um catálogo. Logo, torna-se possível também

“maratoná-las”, o que implica outra forma de relação com a narrativa, fora da dinâmica prevista no lançamento.

Há também, como dito, formas híbridas de lançamento, que conjugam as duas primeiras estratégias. A série *The Dropout*, exibida pela plataforma Star+ no Brasil, em 2022, teve os seus três primeiros episódios disponibilizados simultaneamente e os outros cinco lançados com intervalos semanais. Mesmo telenovelas lançadas no *streaming*, como *Verdades Secretas 2* (2021), adotam, hoje, a estratégia de lançar blocos de episódio, que podem ser consumidos de acordo com o ritmo próprio do espectador.

Diante desses aspectos, relativos tanto à economia da narrativa das séries contemporâneas como às atuais formas de distribuição e espetatorialidade, abordarei alguns exemplos do uso do *cliffhanger* hoje. O objetivo é expor variações da técnica presentes nas séries atuais para que possamos refletir sobre a persistência do recurso, usado criativamente em diálogo com a tradição, como traço da serialidade, ao mesmo tempo que é atualizado, por vezes com consciência irônica, em função das mudanças na forma seriada e em sua circulação.

Uma primeira forma de *cliffhanger*, que força o espectador a esperar, mesmo quando todos os episódios estão disponíveis, é aquela em que a ação interrompida não se resolve no episódio seguinte, pois ela abre uma digressão e proporciona à narrativa retirar-se de seu eixo principal para só depois reencontrá-lo, num tipo de relação entre o episódico e a serialidade que caracteriza a complexidade dessa ficção contemporânea (MITTELL, 2015). O episódio 7, de *A maldição da mansão Bly*, adaptação de Mike Flanagan para a novela oitocentista *A outra volta do parafuso*, de Henry James, encerra-se com uma cena assustadora: a *au pair* Danielle Clayton é arrastada pelo pescoço pela Dama do Lago, entidade que assombra a propriedade. O episódio 8 inicia-se com a repetição da cena, mas não a resolve. No lugar, a tela preta, que usualmente se segue à ação suspensa em um *cliffhanger*, dá início à história da gênese da Dama do Lago, que é uma outra história de Henry James, do conto “The romance of certain old clothes”, enxertada em *Mansão Bly*.

O fim do episódio 8 também não resolve a ação, mas retorna ao ponto de tensão do encerramento do episódio 7. O desenlace se dará apenas no episódio 9, capítulo final da série.

Mansão Bly, série da Netflix, mostra-se consciente de que a prática de “maratonar” demanda outras estratégias de interrupção para que se possa prolongar o suspense e criar algum intervalo de espera. Para administrar o desejo do espectador, Flanagan faz o uso balanceado entre a serialidade (a progressão do eixo narrativo principal de *A outra volta do parafuso*) e o episódico (a mitologia da maldição da mansão Bly), que é narrado em uma digressão que se coloca entre o acontecimento violento e seu desfecho. O *cliffhanger* permite que a série transite entre níveis narrativos, concatene histórias e amplie o universo de *Mansão Bly* e de sua população ficcional.

The Last of Us (2023), série da HBO adaptada do jogo eletrônico homônimo, utiliza-se de expediente semelhante do episódio 6 ao 8. Ao final do episódio 6, Joel (Pedro Pascal), que escolta a menina Ellie (Bella Ramsey) em mundo pandêmico e apocalíptico, é atacado e tem o abdômen perfurado por um pedaço de taco de *baseball*. O episódio se encerra com Joel desacordado na neve enquanto Ellie pede a ele que não morra. Apenas no episódio 8 saberemos que o protetor sobreviveu, pois, embora a parte 7, “O que deixamos para trás”, se inicie com Ellie cuidando de Joel, a narrativa logo se desloca para o passado, em que a menina vive o relacionamento com sua melhor amiga, Riley (Storm Reid). Numa noite, em um parque desativado, Riley é mordida por um infectado (pessoa hospedeira de um fungo que se transforma em uma criatura monstruosa), acontecimento que é uma lembrança dolorosa de perda para Ellie. Ao final dessa história, ainda no episódio 7, retornarmos ao presente da narrativa em que Ellie encontra agulha e linha e costura a barriga de Joel, que só aparece recuperado ao final do episódio 8. “O que deixamos para trás” é uma adaptação de uma história que não integra a versão do jogo eletrônico lançada em 2013. Trata-se de uma narrativa adjacente, um conteúdo para *download*, DLC (*downloadable content*), que os jogadores puderam baixar em 2014.

Nesse caso, o que houve foi o prolongamento da espera, uma vez que o espectador que assistiu ao *show* na HBO, durante o lançamento, já estava submetido ao ritmo de exibição semanal. No entanto, convém lembrar que, uma vez lançada, a série entra na lógica do catálogo no serviço de *streaming* da HBO e pode ser assistida de uma só vez ou em bloco de episódios. Logo, é possível também “maratonar” uma série como *The Last of Us*, após o período de lançamento. O que é mais importante ressaltar, contudo, é que, ainda uma vez, o *cliffhanger* serve a passagens entre o eixo principal da serialidade e às narrativas adjacentes, episódicas, que ganham proeminência e se articulam a uma teia de histórias.

A complexidade narrativa pode ser também apontada já num episódio piloto por meio de múltiplos *cliffhangers*, como acontece na série brasileira *Rota 66: A Polícia que Mata* (2023). Adaptação do livro-reportagem de Caco Barcelos sobre assassinatos cometidos pelas Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, em São Paulo, *Rota 66* é um exemplo de série com lançamento misto. Os quatro primeiros episódios ficaram disponíveis simultaneamente no Globoplay (os dois primeiros foram exibidos na Globo, com sinal aberto), os outros quatro episódios foram apresentados semanalmente.

O piloto, intitulado “Do bem e do mal”, deixa três cenas em suspense, em um *cliffhanger* triplo: um pai de família, ao retornar a pé para casa, é abordado pela polícia que confunde o guarda-chuva do homem com uma arma. Enquanto isso, o filho, não muito distante dali, aguarda no portão da casa a chegada do pai; Lunga, um dos jovens baleados pela polícia e potencial testemunha, que está em estado crítico no hospital, ligado em aparelhos, acorda no leito; a campainha toca e uma mulher entrega uma criança ao personagem repórter. “Se você se esqueceu que tem filho, eu vim aqui te lembrar”, ela diz. São três situações que serão desenvolvidas no episódio posterior, que constituem parte do feixe de histórias da série. As três histórias são entrelaçadas no piloto pela montagem paralela e, nos minutos finais do episódio, pela canção *Juízo final*, de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares, interpretada na série por

Arnaldo Antunes. A mixagem funde os sons da aparelhagem do hospital que mantém Lunga vivo e os sons distorcidos no arranjo de Antunes. Na cena no apartamento de Caco Barcelos, a mixagem sobrepõe também o toque da campainha aos sons da canção. A letra da canção fala se um período de trevas que será vencido: “O sol há de brilhar mais uma vez/ A luz há de chegar aos corações/ Do mal será queimada a semente/ O amor será eterno novamente”. Abre-se assim, na série, o embate entre o mal, representado pela polícia que mata, e o bem, das pessoas vitimadas e do repórter e de sua equipe que pretendem jogar luz sobre os crimes, investigá-los e denunciá-los.

Por fim, sem pretender esgotar as variações, há o exemplo do episódio 4, da quarta temporada de *Stranger Things*, lançada em 2022 em dois volumes a que a Netflix estimulou “maratonar”. Nesse episódio, intitulado “Querido Billy”, Max (Sadie Sink) está diante do túmulo do irmão Billy para ler uma carta em homenagem a ele. Max é então possuída por Vecna, a criatura que destrói os humanos em busca de imortalidade. Para tirá-la do transe e do mundo invertido onde sua mente está presa, seus amigos precisam colocar uma canção que traga boas lembranças a Max – no caso, *Running up That Hill*, cantada por Kate Bush. Enquanto a música toca, o corpo de Max é elevado e está prestes a ter os ossos quebrados. No mundo invertido, Max passa a ter boas recordações e tenta escapar de Vecna, correndo, com toda energia que ainda lhe resta, em direção à luz onde estão os amigos. No momento crucial, a tela fica preta como em um *cliffhanger* clássico. O espectador acredita que terá que ir ao próximo episódio, mas após três segundos a cena é retomada: Max é salva e o episódio se encerra.

Estamos, portanto, diante de um falso *cliffhanger*. A técnica de corte é precisa, apresenta-se no ápice da tensão do episódio, mas nada da ação é deixado para o próximo capítulo. A interrupção é, então, uma ironia com o espectador. Ela celebra os mecanismos de suspense da ficção seriada ao mesmo tempo que os subverte. Temos aqui, pois, uma piscadela do realizador, que sugere que irá operar os códigos da série, compartilhados com o espectador, quando de fato abdica da lacuna, uma vez que

não há o que esperar, pois o próximo episódio pode ser imediatamente acessado.

Considerações finais

Expediente narrativo, o *cliffhanger*, de origem literária, foi apropriado pelas séries audiovisuais, tornando-se, inclusive, assinatura estratégica desses *shows* (NUSSBAUM, 2012). Logo, embora o recurso tenha a função de criar situações narrativas imprevistas, ele é estruturalmente esperado – daí, inclusive, a possibilidade de ironicamente anunciá-lo e suprimi-lo, como vimos no exemplo de *Stranger Things*. O espectador acompanha a narrativa já ciente de que, no episódio, chegará o momento de interrupção, mas o modo como esse momento é construído, suas variações tornam-se, muitas vezes, um efeito narrativo apreciado pelo público. O recurso é, portanto, um tipo de embreante, que permite ao espectador passar do enunciado à enunciação, da história contada ao modo como ela é contada.

A técnica de corte, que instaura o suspense e rege o desejo do espectador que anseia por saber o desfecho da ação, foi, desde o século 19, na literatura de ritmo industrial, tornada estratégia mercadológica, que prolonga o entretenimento e suas formas de emoção e prazer. Uma de suas características é justamente o caráter abertamente manipulativo, que desnuda a estratégia que leva o espectador ao próximo episódio. O *cliffhanger* realiza, na serialidade que ainda mantém o intervalo da espera, um desengate abrupto com o mundo do entretenimento ao mesmo tempo que o prolonga no cotidiano do público, que aguarda a continuidade da narrativa.

O modo como o *cliffhanger* expõe os artifícios da narrativa e implica o espectador da série, ao estimulá-lo a preencher lacunas e imaginar a continuidade da história, indica sua matriz popular. Há, aqui, rastros da narração, ainda que na série ela não se manifeste propriamente por uma voz (como no conto oral ou literário). O *cliffhanger*, como interrupção e suspense, é indício de uma forma de condução cuja capacidade de envolver o espectador pode ativar a reverberação social. Em uma cultura

marcada pela conversação nas redes sociodigitais, as lacunas estimulam não somente a imaginação e interpretação do espectador, mas a interação entre espectadores em comunidades digitais que especulam sobre possíveis desenlaces narrativos e desenvolvem histórias paralelas.

As formas de distribuição e lançamento das séries contemporâneas, que propiciam a audiência compactada, têm alterado ou mesmo revogado o tempo de espera que caracterizou a serialidade pelo menos desde o folhetim do século 19. Mas, como vimos, elas não abolem completamente o *cliffhanger*. O recurso, como técnica de narrativa popular, serve à complexidade das séries contemporâneas ao facultar, por meio de interrupções e digressões, o trânsito entre o eixo narrativo principal e histórias adjacentes. Em diálogo com a tradição da ficção seriada, o uso do recurso se renova. Como vimos, outras formas de prolongamento e de espera são exploradas e demonstram virtudes e prazeres do adiamento da narrativa mesmo sob a vida imediatista.

Referências

- ARAÚJO, E. A espera e os estudos sociais do tempo e sociedade. In: ARAÚJO, E; DUQUE, E (Orgs.). *Os tempos sociais e o mundo contemporâneo*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2012. p. 9-25.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro. In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu, 2018. p. 122-147.
- BUONANNO, M. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. *Revista Matrizes*, v. 13, n. 3, set.-dez. 2019. p. 37-58.
- DE LA TORRE, T. *Historia de las series*. Barcelona: Roca Editorial, 2016.
- ECO, U. A inovação do seriado. In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2020.
- FIUZA, S.; RIBEIRO, A. P. G. *Autores – histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.
- GERRIG, R. “The Resiliency of Suspense”. In: VORDERER, H; WUFF, H. J.; FRIEDRICHSEN, M. (Orgs.). *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 190-211.
- HIGGINS, S. *Matinee melodrama: playing with formula in the sound serial*. New Jersey: New Brunswick; London: Rutgers University Press, 2016.
- ISER, W. *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. London: The John Hopkins University Press, 1989.

- KOGUT, P. As redes fervem com teorias sobre “The White Lotus”. *O Globo*. 09 dez. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/kogut/critica/2022/12/as-redes-fervem-com-teorias-sobre-the-white-lotus.ghtml>. Acesso em: 8 fev. 2024.
- LEEUWEN, R. *The thousand and one nights*: Space, travel and transformation. New York: Routledge, 2007.
- LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MENESES, A. B. Do poder da palavra. *Remate de Males*. Campinas, (7): 115-124, 1987.
- MEYER, M. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MITTELL, J. *Complex TV*. Nova York: Londres: New York University Press, 2015.
- NUSSBAUM, E. Tune in next week. *The New Yorker*. July 22, 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/07/30/tune-in-next-week>. Acesso em: jan. 2024.
- RYAN, M. L. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, v. 34, n. 3, p. 361-388, 2013.
- SAINT-GELAIS, R. Transfictionality. In: HERMAN, D.; MANFRED, J.; RYAN, M. L. (Orgs.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. p. 612-13.
- STYCER, M. Euforia mostra como o streaming freia maratona para surfar nas redes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/02/euforia-mostra-como-o-streaming-freia-maratonas-para-surfar-nas-redes.shtml>. Acesso em: 8 fev. 2024.
- SVARTMAN, R. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. São Paulo: Cobogó, 2023.
- TORRES, E. C. Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massa à internet. *Lumina*, Juiz de Fora (MG), v. 6, n. 2, p. 1-26, 2012.

Audiovisuais

- A MALDIÇÃO da mansão Bly. Criação: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix. Série, 9 episódios, 2020.
- ALIAS. Criação: J. J. Abrams. Estados Unidos: ABC. Série. 105 episódios, 2001-2006.
- EUPHORIA. Criação: Sam Levinson. Estados Unidos: HBO. Série, 2ª temporada, 8 episódios, 2022.
- O LIVRO de Boba Fett Criação: Jon Favreau. Estados Unidos: Disney+. Série, 7 episódios, 2021.
- ROTA 66. Criação: Maria Camargo e Teodoro Poppovic. Brasil: Globoplay. Série, 8 episódios, 2022.
- STRANGER THINGS. Criação: os irmãos Duffer. Estados Unidos: Netflix. Série, 4ª temporada, 9 episódios, 2022.
- THE DROPOUT. Criação: Elizabeth Meriwether. Estados Unidos: Hulu. Série, 8 episódios, 2022.

THE LAST of us. Criação: Craig Mazin e Neil Druckmann. Estados Unidos: HBO, 9 episódios, 2023.

THE MANDALORIAN. Criação: Jon Favreau. Estados Unidos: Disney+. Série, 16 episódios, 2 temporadas, 2019-?

THE WHITE Lotus. Criação: Mike White. Estados Unidos: HBO. Série, 2ª temporada, 7 episódios, 2022.

VERDADES SECRETAS 2. Criação: Walcyr Carrasco. Brasil: Globoplay. Telenovela, 50 episódios, 2021.

Sobre o autor

Márcio Serelle - Pesquisador do CNPq. Docente dos Programas de Pós-graduação em Comunicação Social e em Letras da PUC Minas, onde coordena o grupo de pesquisa Mídia e Narrativa. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa e graduação em Comunicação Social, habilitação jornalismo, ambos pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Foi professor visitante no Centro de Estudos Críticos e Culturais da Universidade de Queensland (Austrália), em estágio sênior pós-doutoral (bolista Capes). <https://orcid.org/0000-0001-6124-5464>

Data de submissão: 08/04/2024

Data de aceite: 19/02/2024