

# Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

Les intervalles sériels à l’aune des “séries culturelles”

André Gaudreault<sup>1</sup>

Philippe Marion<sup>2</sup>

Tradução de Christian Hugo Pelegrini<sup>3</sup>

1

Professor do Departamento de História da Arte e de Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal, titular da Cátedra de pesquisa do Canada em Film and Media Studies, André Gaudreault fundou em 2016 o Laboratório CinéMédias, onde dirige a International Research Partnership on Cinema Techniques and Technologies (TECHNÉS) e o Groupe de recherche sur l’avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM). Publicou *Du littéraire au filmique* (1988), *Cinéma et attraction* (2008), *La fin du cinéma?* (com Philippe Marion, 2013) e *Le récit cinématographique* (com François Jost, 1990 e 2017). Sua pesquisa rendeu-lhe vários prêmios e distinções, incluindo o Guggenheim Fellowship (2013), o Prêmio Léon-Gérin (2017), o Prêmio Killam em Ciências Humanas (2018) e dois doutorados honoris causa (da Paul-Valéry Montpellier 3 em 2019 e da Université Rennes 2, em 2021).

2

Doutor em Ciências da Informação e da Comunicação, Philippe Marion é Professor Titular Emérito da Escola de Comunicação da Université Catholique de Louvain (UCL). Co-fundador do Observatoire du récit médiatique (ORM) e do Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en mouvement (GIRCAM). É também diretor da unidade de pesquisa Análise de Mídia da UCL e administrador da Fondation Collectiana. Professor visitante na École des Hautes Etudes en Sciences de l’Information et de la Communication, na Universidade de Neuchâtel, na École européenne supérieure de l’image d’Angoulême. Em 2018, assumiu a função de investigador principal do programa de pesquisa EOS (Excellence of Science) *The Magic Lantern and its Cultural Impact as Visual Mass Medium (1830-1940)*. Especializado em narratologia da mídia e cultura visual, ele é autor de vários livros, incluindo *Schuiten, filiation* (2009) e *La fin du cinéma?* (2013, com André Gaudreault).

3

Christian Hugo Pelegrini é Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Mestre em História da Ciência pela PUC-SP e Bacharel em Rádio e TV pela UNESP. É professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e do programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF. É membro do Geliadis (ECA-USP) e do Geifec (FE-USP), além de coordenador do Entelas (IAD-UFJF). É autor de *Enunciação e narrativa em sitcoms: uma análise de Arrested Development* e é co-organizador de *Perspectivas do Audiovisual Contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços*, além de diversos artigos científicos em publicações nacionais e estrangeiras. É pesquisador com trabalhos sobre narrativas seriadas, audiovisual, narratologia transmidiática e comédia.

## Résumé

Dans la mesure où elle s’inscrit par définition en creux, et comme en négatif, la notion d’intervalle permet d’explorer avec un regard nouveau la généalogie des médias et l’intermédialité, et plus particulièrement, ici, la compréhension du cinéma quant aux manières multiples et changeantes qu’il a de se situer dans son environnement médiatique. À cette fin, le présent article propose de mettre en perspective le concept d’intervalle avec celui de série culturelle. En tant qu’agent de définition identitaire et, donc, en tant que garant de la « carte d’identité » de chaque média, c’est souvent l’institution qui agit comme gestionnaire des intervalles identitaires qui séparent et distinguent les médias. Pour certains, la salle assure ainsi un intervalle identitaire décisif pour différencier le cinéma des autres façons d’appréhender les images mouvementées. Nous défendrons quant à nous l’idée d’une lecture sérielle appelant à transcender le côté figé de ces intervalles institutionnalisés qui séparent les médias, et à revoir et à réorganiser la cartographie des intervalles médiatiques – en n’hésitant pas à les réinterpréter, à les modifier ou à en créer de nouveaux pour les besoins légitimes de la recherche.

**Mot-clés :** séries culturelles, intervalles sériels, intermédialité, transmídia, cinéma, Netflix.

## Resumo

O conceito de intervalo, à medida que existe apenas negativamente, através de uma ausência, torna possível explorar a genealogia da mídia e a intermídia a partir de uma nova perspectiva, e mais particularmente, no presente caso, examinar nosso entendimento do cinema com respeito aos muitos e mutantes modos como ele ocupa seu espaço no ambiente de mídia. Para isso, o presente artigo propõe examinar o conceito de intervalo da perspectiva do conceito de séries culturais. A instituição, como um agente para definir a identidade de cada mídia, e como fiadora do “RG” da mídia, frequentemente age como um administrador dos intervalos de identidade que separam e distinguem as mídias. Nesse sentido, a sala de cinema, no entender de alguns, fornece o intervalo de identidade decisivo para distinguir o cinema de outras formas de imagens em movimento. De nossa parte, argumentamos em favor de uma leitura serial que clama para que os aspectos fixos desses intervalos institucionalizados separando as mídias sejam transcendidos e para que a categoria dos intervalos de mídia sejam revisados e reorganizados – não hesitando, no processo, em reinterpretá-los ou modificá-los ou criar novos para as necessidades da pesquisa.

**Palavras-chave:** Séries culturais, Intervalos seriais, Intermídia, Transmídia, Cinema, Netflix.

## Abstract

The concept of the interval, to the extent that it exists only negatively, through an absence, makes it possible to explore genealogy of media and intermediality from a new perspective, and more particularly, in the present case, to examine our understanding of cinema with respect to the many and shifting ways it takes its place in the media environment. To that end, the present article proposes to examine the concept of the interval from the perspective of the concept of the cultural series. The institution, as an agent for defining the identity of each medium, and thus as the guarantor of a medium’s “ID card,” often acts as the manager of the identity intervals which separate and distinguish media. In this way the movie theatre, the view of some, provides a decisive identity interval for distinguishing cinema from other ways of apprehending images in motion. For our part, we will argue in favour of a serial reading which calls for the fixed aspect of these institutionalised intervals separating media to be transcended and for the cartography of media intervals to be revised and re-organised – not hesitating, in the process, to re-interpret or modify them or to create new ones for the legitimate needs of research.

**Key-words:** Cultural series, serial intervals, intermediality, transmídia, film, Netflix.



## Introdução

A missão deste texto<sup>4</sup>, como seu título indica, é explorar o conceito de "intervalos seriais", situando-o no horizonte das "séries culturais", um conceito que foi originalmente formulado por um dos autores presentes (GAUDREULT, 1997) e que por mais de dez anos tem sido, para nós, um vasto projeto de trabalho intelectual. Como preâmbulo, nós vamos nos deter brevemente na palavra "série", que acreditamos ser interessante por si só, nem que seja apenas pelo mistério das línguas, algumas das quais parecem flexionar a palavra apenas em seu plural. A palavra "série" também é interessante tanto *pelo que diz explicitamente*, quanto *pelo que sugere*: "Eis aqui um conjunto de elementos relacionados entre si," parece afirmar explicitamente a série, enquanto subentende, implicitamente: "Eis aqui um conjunto de elementos, cada um deles singular". Em outras palavras, nós podemos definir uma série como "uma sequência de elementos que são ligados entre si, mas tendo, com cada um deles, a sua própria singularidade". Pensando em uma série ou outra, Bouvard poderia dizer "Oh! Uma série! Aqui estão bons elementos conectados!", assim enfatizando a ausência de quebra na continuidade entre esses elementos. Pécuchet, entretanto, poderia exclamar: "Oh! Uma série! Aqui estão alguns bons elementos singulares!", de sua parte, enfatizando, ao invés disso, a presença de uma quebra na continuidade entre os ditos elementos. É um pouco como a história do copo meio vazio, que algumas pessoas veem, ao invés disso, como estando meio cheio. Em termos mais eruditos, isso é o que é chamado em teoria pragmática de "orientações argumentativas".

Como as séries são uma forma de se referir a intervalos sistematicamente, de dar a eles significado, elas supõem como resultado o "gerenciamento" destes intervalos. Neste sentido, toda série é caracterizada pela dinâmica paradoxal de, por um lado, a *ligação* dos intervalos e, por outro lado, de *desligá-los*. Em um caso, a importância dos intervalos é reduzida e, em outro caso, é amplificada. Juntos, intervalos são os guardiões de uma função essencial: a de manter o que pode ser descrita como uma "promessa serial".

Mas o que, precisamente, faz uma série? Será a mera repetição de um elemento (a mesma fotografia cinquenta vezes, por exemplo) suficiente para constituir plenamente uma série? E serem idênticos e homogêneos é condição

4

A obra em que o presente texto se baseia foi beneficiada com apoio financeiro do Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) of Canada, do Canada Research Chairs program e do Fonds de Recherche Du Québec – Société et culture (FRQSC), sob a égide das infraestruturas de quatro universidades, encabeçadas por André Gaudreault sob o guarda-chuva do Laboratoire Cinémédias at the Université de Montreal: o Canada Research Chair in Film and Media Studies, o Programa de recherche sur l'archéologie et la généalogie du montage/editing (PRAGM;e), the International Research Partnership on Cinema Techniques and Technologies (TECHNÉS) e do Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM).



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

*sine qua non* da serialidade? Ou diferença e variedade são condições requeridas? Qualquer que seja o caso, uma coisa é certa, é que o próprio conceito de série combina elementos tanto de *ligação* quando de *desligamento*.

Por trás da palavra "desligamento"<sup>5</sup> está um conceito de grande interesse para abordar a questão dos intervalos seriais. Para explicar isso, precisamos, por um momento, nos voltar para o francês, nossa língua nativa e a língua na qual o presente artigo foi originalmente concebido e escrito; o argumento linguístico que estamos prestes a fazer, infelizmente, não tem equivalente exato no português. Em francês, para "ligação" e "desligamento", nós usamos os termos *liaison*, um termo também emprestado pelo português para estabelecer algum tipo de conexão ou relação; e *déliasion*, ou "desligamento". No jargão náutico (de antigamente), *déliasion* era o "jogo entre as partes de um navio, em particular suas tábuas de madeira" (CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, 2005) ou o termo usado para descrever a "separação ou desunião das tábuas" (LITTRÉ, 1873). Acabou que o único sinônimo em francês reconhecido para este intervalo náutico *déliasion* é...intervalo (*intervalle*)<sup>6</sup>. A *déliasion* náutica se torna um problema quando as tábuas do casco, construídas para serem solidamente unidas, começam a se separar por causa do clima hostil a que o navio está sujeito em alto mar, por exemplo. Onde havia *déliasion*, os intervalos apareciam entre as tábuas e outras partes do navio, ameaçando-o de quebrar. Ao criar um intervalo, *déliasion* pode ser vista como "aquilo que desassocia" – o que quebra a unidade do todo, o que o desfaz. A unidade é dividida, quebrada em pedaços: quando *déliasion* ocorria entre as tábuas, a unidade do casco do navio era comprometida. Intervalo e – para retornarmos ao português agora – desligamento criam, então, partes no todo. E isso, precisamente, é a condição existencial da série. Podemos ver, então, porque o termo "série" sempre assume o que parece uma forma "plural" no inglês. Desligamento e o intervalo introduzem o *plural* no todo *singular*. Ou, mais precisamente, o desligamento e o intervalo multiplicam a singularidade do todo enquanto criam singularidades plurais. Esse é o paradoxo das séries e dos intervalos.

Em um contexto como esse, os intervalos produzidos pelo desligamento são, necessariamente, de ordem dissociativa. Além disso, etimologicamente, a palavra desligar deriva do latim *disligare*, significando desamarrar ou abrir (e, assim, liberar algo ou alguém). Indiretamente, o

5

Nota do Tradutor: a tradução optou por usar os vocábulos "ligação" para o francês *liaison* (ou o inglês *linking*) e desligamento para o francês *déliasion* (ou o inglês, *unlinking*). Saliente-se, no entanto, que a palavra "desligamento", neste texto, remete à "separação" (e não à interrupção do funcionamento).

6

Essa relação é feita pelo dicionário de sinônimos no software de correção gramatical québécois e de auxílio à redação Antidote (10, version 5.1), da empresa Druide.



## Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

desligamento então vai de mãos dadas com independência: em francês, diz-se que para alguém tocar piano, seus dedos devem ser *deliés* [desligados, separados], significando que cada um dos dedos do pianista precisam manter uma flexibilidade autônoma e serem capazes de agir independentemente uns dos outros. O mesmo vale, em francês, para a psicanálise, em que a *déliaison* é a liberação de energia psíquica, que pode então, *circular livremente* como, por exemplo, em um sonho.

Mas e no caso dos tipos de séries a que a expressão “séries culturais” se refere? Há razão para crer que os intervalos desempenham um papel duplo aqui, que sua condição intrínseca como agentes de desligamento não os impede, paradoxalmente, de criar relações entre elementos que separam? É essa hipótese que vamos examinar nas próximas páginas.

### Intervalos e séries midiáticas

É no contexto de uma reflexão sobre as mídias e sobre a cultura midiática que abordaremos o papel contraditório dos intervalos relacionados com as séries. Nosso objetivo, em poucas palavras, é tentar entender como o intervalo, enquanto conceito, atua neste outro tipo de série, a mídia como um todo (ou as séries midiáticas).

Os dicionários comuns definem o intervalo como “o espaço ou distância entre duas coisas...um vão, uma abertura” ou “espaço de tempo entre dois pontos no tempo”. Em música, o intervalo é a “diferença de altura entre dois sons ou notas, sejam sucessivos (na melodia) ou simultâneos (na harmonia)”<sup>7</sup>. Essa qualidade, tanto espacial quando temporal do intervalo, e a referência à música são muito estimulantes: o que nós vamos esboçar diacronicamente é uma forma de intervalo melódico (tomando a forma de uma sucessão, significando um processo “histórico”), mas nós também veremos que os intervalos de identidade que distinguem uma mídia da outra são, por sua vez, sincrônicas, significando parte de uma dinâmica da simultaneidade específica dos intervalos harmônicos. Era sobre a esse tipo de intervalo “harmônico” criado em tempos determinados que Roland Barthes (1961,p.224) se referia quando falou em “imperialismo do cinema... sobre outros processos de informação visual”



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Nesse sentido, nosso modelo de duplo nascimento das mídias (GAUDREULT;MARION, 2000) pode ser compreendido como “sucendo” o ajuste de identidade de um intervalo: o “segundo nascimento” significando o nascimento institucional, era aquele em que, legitimado pela sua definição e reconhecida visibilidade, era capaz de estabelecer seus intervalos de identidade separando-os de outras mídias ou, se preferir, da série harmônica das outras mídias. A homeostase do sistema de mídia específico de um período e de um contexto sociocultural pode, obviamente, ser transformado e rapidamente mudar suas regras hierárquicas, como é o caso em nossa era digital. Nesse sentido, a perda de nitidez dos limites derivados do que chamamos “*digitalização gradual do cinema*” (GAUDREULT;MARION, 2013, p.59-60) resulta em um enfraquecimento do lugar do cinema no concerto das mídias (um ponto ao qual retornaremos).

Será útil neste momento, acreditamos, executar uma primeira limitação do campo de estudo, baseado em uma estrutura clássica. O conceito de intervalo, no caso das séries midiáticas, pode ser estudado tanto sincronicamente quanto diacronicamente. Nós começaremos explorando o nível sincrônico, assim nos posicionando mais do lado da teoria que da história. Se nós fôssemos desenvolver um conceito de como a cultura das mídias funciona, nós poderíamos analisar a respectiva posição que cada mídia mantém com as demais no diálogo intermediário. Entender a cultura das mídias também é apreender os *intervalos de identidade* que subjazem a série harmônica das mídias. Nosso ambiente de mídia coloca à disposição dos seus usuários mídias singulares em que cada uma ocupa um ou mais espaços distintos – e que são separados uns dos outros por espaços (*em uma acepção distinta da palavra*). Esses espaços situados “entre” mídias e que as separam e as diferenciam umas das outras são, precisamente, intervalos.

Como um agente de identidade da mídia e como um fiador do “RG” dessa mídia, a instituição gerencia os intervalos de identidade que distinguem uma mídia da outra. Na sincronia peculiar da era digital em que nos encontramos já há algumas décadas, a perda de nitidez dos limites entre as mídias deu lugar a tão alardeada “convergência das mídias” e a igualmente famosa “narrativa transmídia”, para usar as palavras de Henry Jenkins (2013), que cria novos efeitos seriais onde a mídia se interconecta e cria híbridos, com intervalos intermediais tendendo a se atenuarem, se



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

tornarem mais porosos e mesmo desaparecerem enquanto se ligam na grande *mise en chaîne* da transmídia (ao invés de uma *mise en scène*).

Para ilustrar essa situação, basta retornarmos ao caso do cinema e seus intervalos de identidade institucionalizados, e em particular àquele cinema de não muito tempo atrás que isolou a experiência fílmica por meio de intervalos particulares, como a sala de cinema como um espaço singular e supostamente insubstituível para o consumo de filmes. Barthes (1975, p.104), por exemplo, disse "quando eu falo cinema, eu não posso deixar de pensar em 'sala de cinema' mais que 'filme'." Para Barthes, determinar a sala de exibição como identidade da mídia "cinema" era um critério ainda mais decisivo que o objeto filme exibido lá. No fundo, para o assim chamado "cinema clássico", o princípio era como segue: "Se está fora da sala de exibição, não é cinema!". Esse princípio ainda tem alguns defensores bastante zelosos, entre eles Raymond Bellour, que observa:

[...]a projeção em uma sala de cinema, no escuro, o encontro para uma experiência mais ou menos coletiva, se tornou e permanece a condição de uma experiência perceptiva única e memorável, que define seu espectador e que é alterada em graus variados em qualquer outra situação. E apenas isso merece ser chamado de "cinema" (*qualquer que seja o significado que a palavra tenha em outras conexões*). (Bellour, 2012, 14, itálicos no original)

Eis aqui Bellour, colocando-se como o grande campeão da instituição do cinema, daquele que nós podemos chamar de clássico, para o qual exibir um filme em um telefone celular *não é mais cinema e não pode ser considerado uma experiência cinematográfica*. Tal ideia, por mais generosa que possa parecer com relação a uma instituição que é amada, mesmo adorada, e em alguns casos fetichizada, está começando a perder terreno. Ao longo do tempo tem tido cada vez menos e menos adesão. Especialmente desde as mais recentes ofensivas, consideradas por alguns, de fato, ofensivas<sup>8</sup>, por parte da principal plataforma de *streaming*, Netflix, para o qual nós ainda retornaremos.

A ideia de Bellour é que afinal existe um intervalo entre o que é cinema e *o que não pode ser cinema*, mesmo que o produto consumido

8

De toda forma, é isso o que grita, à plenos pulmões, o título de um artigo de Nicole Vulser – "Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma" (VULSER, 2018a) – publicado na versão impressa do Le Monde de 14 de novembro de 2018 e na versão on-line um dia antes com o título "Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma" (VULSER, 2018b).

Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em cada caso seja o mesmo. O que é consumido em salas de cinema é, então, completamente desligado do que é consumido em qualquer outro dispositivo. Entre uma exibição em uma sala de cinema e assistir a um filme em um terminal de dados conhecido como *smartphone* haveria, portanto, um intervalo, se não um abismo. Nesse sentido, definições de uma mídia são, no fim, uma questão de gerenciar seus desligamentos.

Como, então, o cinema pode encontrar o seu lugar, seu lugar particular, um lugar separado, no “abrangente magma audiovisual” do qual Stéphane Delorme fala no editorial do *Cahiers du cinéma* de março de 2018? Nesse caldeirão, *mexidões* e *sarapatéis* da produção contemporânea da “imagem em movimento” – uma expressão tão datada quanto inapropriada, no fim, que se pode perguntar como obteve sucesso em alçar voo no carro chefe do cinema Francês, o CNC, que em 2010 se tornou o Centre national du cinéma *et de l’image animée* (o Centro nacional do cinema e *das imagens em movimento*). Nosso magma audiovisual contemporâneo então consiste em uma serialidade transmidiática sincrônica que atrapalha os intervalos de identidade. Colocado de outra forma, o paradigma generalista de *imagens em movimento* está fortalecendo esta supersérie (“meta-série”?) que constitui a transmídia.

Além disso, alguém também pode perguntar se essa impertinente expressão, “imagens em movimento”, roçando ombros com a palavra “cinema” no nome do CNC, não representa, em certo sentido, a morte simbólica do cinema, daquele cinema que está, para algumas pessoas, constantemente morrendo. Se nós considerarmos a “cronologia das mídias”<sup>9</sup> do país, nós veremos que a instituição clássica do cinema perdeu completamente o controle da situação. Mesmo que esse sistema, que estabelece tempos de espera precisos entre os vários modos de disseminar filmes, tenha sido concebido, precisamente, para permitir aos fiadores da instituição do “cinema” regular, à sua própria maneira e como quiserem, a chegada de filmes em várias mídias (entendidas aqui no sentido limitado de modos de assistir ou disseminar conteúdo audiovisual), após elas terem sido mais ou menos desmaterializadas. Na França, por exemplo, há mais de trinta anos, todo filme precisa ser exibido primeiro exclusivamente em salas de cinema por períodos variados de tempo, mas ao menos por alguns bons meses. Após a *slow food* e o *slow professor*, aqui vai a circulação *slow* (ou a

9

Nota do Tradutor: o “Chronologie des médias” é um dispositivo da legislação francesa, que opera nos termos explicados no texto. Não há dispositivo com as mesmas características na legislação brasileira.



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

troca *slow* dos filmes em cartaz). Nos últimos anos, essa regulação encurtou o tempo entre as janelas de exibição, especialmente entre o lançamento de um filme nas salas de cinema e outras "mídias". Mas esse encurtamento é executado em doses homeopáticas (um caso de mudanças *slow!*), como pode ser notado nesta mudança, anunciada em dezembro de 2018 no website Franceinfo:

Após anos de negociações, o ramo do cinema chegou a um acordo com respeito a "cronologia das mídias". O acordo foi fechado na sexta-feira, 21 de dezembro, no Ministério da Cultura. Esse novo texto vai tornar possível para filmes lançados em salas de cinema serem disseminados mais rapidamente na televisão e em DVD e em certas plataformas de streaming...mas não todas. (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018)

Não todas? É fácil imaginar a que se refere esse "não todas". É claro para quem eles estão dizendo não, ou "*nyet*"(...flix!). Mas por que essa reprovação a Netflix? A resposta é simples. É por que a Netflix é parte de um grupo visto como "delinquentes"! Não é parte do grupo de plataformas visto como "virtuosos".

Com esse novo acordo, plataformas de streaming por assinatura estão divididas em duas categorias. Algumas podem disseminar filmes 17 meses após o lançamento em salas de cinema, ao invés de 36 meses como era antes. Mas eles devem ser vistos como "virtuosos"... Netflix, a principal empresa de streaming por assinatura, não é parte desse grupo, e deve continuar a esperar 36 meses. (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018).

E o que, para o Ministério da Cultura Francês, consiste em virtude para uma plataforma de streaming? Em "fazer compromissos de investimento em produção de filmes" (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018). Em produção de filmes *franceses*, é claro. Regulamentações nacionais, na França e em qualquer outro lugar, normalmente são voltadas para proteger a "nação" que as concebe e as decreta. Ninguém se surpreende em saber:



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

- que aqueles melhor atendidos pelos tempos de espera impostos pelo acordo da "cronologia das mídias" em ação desde 2019 são, antes das plataformas de *streaming* (nacionais ou internacionais), redes de TV a cabo francesas;

- que o maior beneficiário desta "cronologia" é o nacionalíssimo Canal+ francês, que deve esperar, ao programar um filme, "apenas" 6 a 8 meses após o seu lançamento em salas de cinema (com outras redes de TV a cabo pagas tendo que esperar de 15 a 17 meses, e redes abertas de 20 a 22 meses).

E as outras plataformas de *streaming*? Embora algumas delas (aquelas que praticam a virtude) podem mostrar um filme para seus clientes uns 17 meses depois do lançamento, a Netflix, por sua vez, precisa esperar 36 meses, ou TRÊS ANOS. Isso certamente pode dar a impressão de eternidade...

Para garantir a sobrevivência das salas de cinema, o streaming foi empurrado para trás, ao menos na França, para uma "vida após a morte" do filme. Mas eles não contaram com a Netflix sendo capaz de...contar! Contar seus trocados, em particular. E de usá-los de modo a subverter a ordem estabelecida e destruir a hegemonia da sacrossanta "cronologia das mídias", que garante prioridade às associações corporativas "tradicionais" no campo do cinema. Entre estes, a associação dos proprietários de salas de cinema é preponderante, especialmente quando o estado se envolve para proteger seus interesses, se não para proteger sua própria sobrevivência.

Antes da chegada da Netflix e seus consortes, era dado como certo que grandes filmes, feitos por grandes diretores, mostrando grandes estrelas, eram vistos em grandes telas em salas de cinema. Isso foi antes da Netflix ter "comprado" os Martin Scorseses, Susanne Biers, Steven Soderberghs e irmãos Coen deste mundo.

De fato, pode-se dizer que a Netflix pegou como seu modelo os heróis de suas maiores séries, como *Narcos*, *Narcos:Mexico* e *El Chapo*, que trazem personagens que ganham tanto dinheiro que se tornam capazes de subverter o sistema inteiro comprando não apenas um certo número de policiais, mas *todos os policiais*, um depois do outro. E comprando não "políticos", mas *todos os políticos*. Isso é exatamente o que está acontecendo no mundo do cinema. Como Capucine Cousin aponta:



## Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Netflix...é o novo arruaceiro, tanto temido quanto cortejado pelo cinema e pela TV. Em 2015, o *Hollywood Reporter* citou o produtor Nigel Sinclair como dizendo “todos querem se encontrar com Netflix, todos os artistas, todos os talentos querem fazer um acordo inovador com a Netflix”. (COUSIN, 2018, p. 5)

Netflix é uma companhia que faz tanto dinheiro que eles podem despejar grana, muita grana, para “comprar” quem eles quiserem e explodir com todas as regras e normas. Um pouco como traficantes de narcóticos que consegue, com milhões, se não bilhões de dólares, comprar silêncio e a *vista grossa* de cada funcionário do estado, permitindo a eles estenderem seu território sem limites.

### Netflix, o El Chapo do streaming

Nós podemos, então, ver certa similaridade entre o modo como negociantes de drogas atuam e os métodos da companhia sediada em Los Gatos, California. Primeiramente, na forma como eles ganham dinheiro. É fácil imaginar quanto dinheiro a Netflix faz por mês com seus 167 milhões de assinantes<sup>10</sup>. Mês após mês, ano após ano. Graças a todo o seu dinheiro, a Netflix tem os meios para persuadir todos os envolvidos a adotar o seu modelo. Um modelo que nós podemos bem acreditar que seja *anti-espectador no cinema*, dada a notória relutância da companhia em trabalhar com salas de exibição.

A analogia entre os cartéis de drogas e a plataforma de *streaming* torna possível por em ação uma metáfora que é, em última instância... estupefaciente! Nós sabemos que a atividade de um traficante de drogas consiste em *produzir drogas e fazê-las viajar o mundo*, apontando o nariz em direção às fronteiras. E a Netflix também não faz produtos que atravessam fronteiras e deixam as pessoas “eufóricas”? Não chegam ao extremo de promover um vício<sup>11</sup> por apresentar o próximo episódio tão logo os créditos subam no final do anterior<sup>12</sup>, de forma que eles sigam um após o outro quase automaticamente, promovendo as maratonas e estimulando a bulimia dos “devoradores de séries”? É quase como se os episódios fossem enfileirados, um após o outro, como carreiras de cocaína prontas para serem consumidas...

10

De acordo com os resultados financeiros de 2019 divulgados pela Netflix. Ver Tristan Gaudiaut.

11

No tocante a esse vício em Netflix, ver Mathilde Cesbron.

12

Capucine Cousin descreve esse encorajamento ao vício praticada pela Netflix da seguinte maneira: “Quando o primeiro episódio de uma série termina, a empresa sugere que nós sigamos diretamente para o próximo, zapeando os créditos de encerramento, e evidentemente sem ter que esperar pelos comerciais, o que poderia nos levar a interromper. Por padrão, o episódio seguinte começa automaticamente após alguns poucos segundos. No começo de cada episódio, a Netflix chega a sugerir, para “ganhar tempo”, pular os créditos [da abertura]” (COUSIN, 2008, p39).



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em série. Alguns gaiatos podem mesmo ir mais longe ao sugerir que a lógica da Netflix é menos Cartesiana do que "carteliana" – com o cartel, aqui, não aquele de Cali ou Medellín, mas de Los Gatos...

Mas vamos voltar a nossa linha – ou carreira?- de raciocínio. De onde vem a relutância da Netflix em lançar seus filmes em salas de exibição? É realmente uma declaração de fé *anti-espectador no cinema*? Na verdade, não...As partes culpadas a respeito da posição da Netflix são, ironicamente, os exibidores: exatamente os mesmos por trás da "cronologia das mídias", uma regra que, ironicamente, foi criada para protegê-los. Uma regra que, na prática, se tornou uma faca de dois gumes. Isso pode ser visto na reportagem da *Franceinfo* citada abaixo:

Em diversas situações...Netflix [...] tem criticado as leis francesas e explicado que é por causa dessas leis que eles não lançam mais os filmes que produzem nas salas de exibição: isso os forçaria a fazer seus assinantes esperarem 36 meses para ver o filme.(Agence France Presse, 2018)

Ai está! Entregaram o ouro! É fácil ver que o que está em jogo aqui não é nem mais, nem menos, que uma questão existencial: se a Netflix lançar seus filmes nas salas de exibição, estará condenada a não poder exibi-los na sua própria *raison d'être*, sua plataforma de vídeo *on demand*...e apenas depois de anos exibindo os filmes em salas de cinema poderá incluir os filmes em sua plataforma, quando os filmes já terão se desgastado e seu valor comercial já não será o mesmo. Uma vez que os filmes da empresa sejam mantidos fora das salas de cinema francesas, contudo, ela poderá aproveitar plenamente o uso exclusivo de um filme recente de Scorsese, por exemplo.

Em certo sentido, então, Netflix estava à mercê dos exibidores, que fazem as regras. Exceto por...algo não planejado que ocorreu apenas alguns anos atrás. Diversas plataformas de streaming acumularam dinheiro suficiente para atrair, sem nenhum esforço, os maiores nomes do cinema, cujo trabalho normalmente é visto em salas de exibição. Então estas plataformas começaram a produzir filmes que elas querem exibir. Mas exibir onde, exatamente? Nas suas próprias plataformas de vídeo *on demand*, claro. Deste modo, em um ato de doce vingança, privando as salas de exibição de algumas das maiores produções de hoje em dia.



## Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Disso nós devemos concluir que, no choque entre salas de exibição e a Netflix, a plataforma americana teve êxito em reverter completamente os papéis com relação a “cronologia das mídias”, que algumas pessoas predizem que vai desaparecer no futuro próximo. De toda forma, se depender dos exibidores, nós podemos dizer que eles mudaram o seu tom. Podemos ver, por exemplo, em um artigo do *Le Monde* citado abaixo, que a responsável pela Associação dos Cinemas Independentes de Paris, Isabelle Gibbal-Hardy, está acenando a bandeira branca ao declarar que os filmes da Netflix “não devem perder a oportunidade de passar na tela grande. Scorsese é bom para os meus cinéfilos. Nós devemos encontrar uma solução” (*apud* VULSER, 2018a).

### Séries Culturais e Intervalos de Identidade

No nível diacrônico, ou na forma abreviada, no nível da história mais que o da teoria, nós podemos confrontar os conceitos de *intervalo serial* e *série cultural*. Desta perspectiva, a abordagem da série cultural seria um modo de transcender o intervalo de identidade entre as mídias (tal como a sala de cinema, o decisivo intervalo diferenciador para Bellour) ou, para ser mais preciso, entre *séries midiáticas institucionalmente reconhecidas e delineadas*. De fato, o que torna possível a noção de série cultural não é, precisamente, ir além da aparente descontinuidade escavada pelos intervalos de identidade entre as mídias para trazer ao primeiro plano os elementos de continuidade que permitam estabelecer pontes entre as características menos óbvias, ou mesmo insuspeitas, que unam diferentes elementos midiático-culturais?

Devemos aclarar uma coisa aqui, contudo, com respeito aos intervalos de identidade. Primeiro, uma pergunta: quando falamos de sala de exibição como um elemento discriminador do cinema, estamos realmente mobilizando o que chamamos de intervalo de identidade? De fato, há uma forma melhor de colocar essa pergunta: com qual autoridade a sala de exibição convida a si mesma para a primeira fila dos elementos de identidade? Nós podemos, de qualquer forma, observar que, sob *pressão institucionalizante*, os intervalos sincrônicos separando mídias frequentemente tendem a amplificar seu poder de desligamento: é melhor criar margens do que ser vampirizado



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

pela primeira mídia vizinha que aparecer. Colocado mais metaforicamente, em uma dada cartografia midiática (em oposição a uma cartografia “fixa”), cada ente instituído tende a proteger seu território. Há uma lufada de lógica medieval no “classicismo” da institucionalização da mídia: a lógica da fortaleza, da torre de marfim. A resistência final da instituição “cinefilia” na França, que quer preservar esse intervalo diferencial da sala de exibição contra os assaltos da Netflix, não se parece como aquela de um castelo sob o cerco inimigo? Dessa forma, a força da singularização e da diferenciação que a institucionalização de cada mídia “clássica” mobiliza normalmente tende a transformar *intervalos* em *fraturas* – e, ao mesmo tempo, a nos fazer esquecer a conexão paradoxal entre os intervalos e as séries. Pois embora a separação criada pelo fosso do castelo realmente seja um vão, um desligamento, também é algo que autoriza a ligação possibilitada pela ponte levadiça...isto é, a junção interior/exterior. E isso, precisamente, é o que torna possível a ressonância simpática<sup>13</sup> do intervalo harmônico.

Foi este o caso, por exemplo, do cinema foto realista no começo do século XX, que se estabeleceu expandindo o intervalo que o separava da animação (ao mesmo tempo em que estava intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento dessas imagens em movimento conhecidas, precisamente, como “fotos animadas”) ao ponto de empurrar a animação para a periferia de seu sistema de identidade<sup>14</sup>. Neste caso, historicamente o intervalo se transformou em separação, ruptura, limites, fosso do castelo. Colocado de outra forma: o desligamento trazido pelos intervalos se tornou dominante. É como se a institucionalização da mídia houvesse instilado o desligamento como o princípio ativo dominante nos intervalos seriais.

Em certo sentido, a abordagem serial-cultural força o serialista cultural (se aceitarmos chamar assim o observador que utiliza as séries culturais como uma retícula para compreender a cultura midiática) a revisar estes intervalos que se tornaram rupturas e forças discriminatórias de isolamento, para instilar neles um princípio ativo diferente daquele do desligamento. Aqui é uma questão simples de tentar interconectar esses intervalos de diferenciação, pois é esse princípio de “reconexão” (*reliance*<sup>15</sup>) que, uma vez que nos livremos de noções institucionais congeladas, faz emergir as séries culturais no sentido em que entendemos o termo. Então, o elemento *sala de cinema* – o familiar intervalo de identidade singular – se

13

Nota do Tradutor: trata-se da continuação da metáfora com a música.

14

Sobre essa questão da “mise en périphérie” da animação pelo cinema clássico, ver Lev Manovich (2010, p.302).

15

No francês, usamos o termo *reliance* como é usado por cientistas sociais, com o sentido de “criar vínculos entre pessoas e sistemas”. Ver Marcel Bolle De Bal (2003).



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

beneficia por ser colocado em relação com o elemento *projeção luminosa* e o elemento *entretenimento compartilhado por um grupo de espectadores em um mesmo lugar*: é esse o tipo de "continuidade" que, em nosso modo de ver pode, precisamente, ser erigido como uma série cultural. Trabalhar com séries é, então, transcender esse aspecto fixo dos desligamentos institucionalizados, escolher outros eixos de relevância, no sentido de jogar uma luz diferente sobre nossa cultura das mídias.

"Institucionalização midiática clássica", nós dissemos acima. De fato, o qualificativo "clássico" é parte de um sistema de diferenciação de identidade de antes da era digital: nós sabemos o quanto a "digitalização" precipitou e acelerou a porosidade e a "suspensão da disjunção"<sup>16</sup> entre as mídias. Isso cristaliza efetivamente a ideia de multimídia, ou o princípio da convergência identificado por Jenkins. A esse respeito, seria benéfico compreender o conceito de multimídia como o resultado de uma nova concepção de cartografia das mídias e dos intervalos seriais que os separam, e que busca neutralizar os intervalos de identidade que até então eram a lei. É como se alguém estabelecesse um novo sistema de *serialidade contínua*, livrando-se dos intervalos.

Nós também devemos notar que, de uma maneira relativamente inesperada (porque não envolve os mesmos regimes de conhecimento e de observação), as séries culturais no universo digital e a ecologia dos novos meios se fundem a medida em que se desenvolve seu caráter "hermenêutico". A hibridização e a porosidade do "magma audiovisual" que o digital produziu na cartografia midiática e seus territórios são, em certo sentido, um reflexo do viés científico de nossas séries culturais, que também modifica essas cartografias ao desvanecer numerosas fronteiras de identidade. A abordagem serial-cultural põe em jogo a necessária redistribuição dos intervalos seriais, assim colocando em série elementos de mídia aparentemente discrepantes que não são interconectados com a devida coerência e obviedade como uma mídia reconhecida com uma forte instituição por trás dela. De qualquer forma, a abordagem serial-cultural não conta (não mais), necessariamente, com os intervalos ou os desligamentos genericamente reconhecidos e "oficiais" entre as mídias. Nós repetimos, contudo, que o trabalho de um serialista cultural é heurístico e metodológico por natureza, enquanto a quebra de fronteiras entre as mídias



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

– que corresponde ao que nós chamamos de “pós-institucionalização” ou “neo-institucionalização”, ou mesmo de “terceiro nascimento do cinema” (GAUDREULT; MARION, 2013, pp.171-177) – ocorre de fato na paisagem midiática contemporânea concreta.

A relação que estabelecemos entre as séries culturais e a consideração dos “novos” intervalos deveria obviamente ser discutida e refinada. Nesse sentido, o papel do serialista cultural não é apenas o de criar novos intervalos seriais. Sua tarefa deve consistir em reestabelecer o estado dos intervalos àquilo que a institucionalização pode ter tornado fraturas e rupturas, significando desligamentos de identidade. É como se a divisão e a procura por continuidades entre séries culturais restaurasse uma forma de intervalos seriais dinâmica, flexível – flexibilidade essa que é perdida no momento em que a identidade de uma mídia se cristaliza. É neste sentido que a abordagem serial-cultural talvez faça parte de uma perspectiva mais intermediática (trazendo à tona o sentido de fricção entre as mídias ou seus elementos) que transmidiática (mesmo que a transmidialidade pareça ter se tornado a norma na era da cultura digital e das práticas digitais). As observações de Jürgen Müller que seguem, além disso, dão uma boa indicação dessa dinâmica intermediática atuando nas séries culturais:

Nosso eixo de pertinência levará, então, a uma história rizomática [do audiovisual] da perspectiva dos pólos tecnologia, séries culturais e modos de pensar históricos, sem esquecer as práticas sociais e de produção de mídia. Essa história ...*não pode ser limitada à mídia tradicional, institucionalizada e estabelecida em séculos passados, mas deve incluir imaginações esquecidas, utopias e práticas; e representações textuais, pictóricas e pragmáticas por mídias “novas”, “virtuais” e “em desuso”. As histórias já escritas em mídias criadas e institucionalizadas são, então, cercadas por uma gama de histórias não escritas ou não escritas ainda, em pontos de vista datados sobre mídia e sobre mídias esquecidas. Nem é óbvio como fazer a história de uma mídia... porque não é óbvio que a mídia exista por si só...Então não devemos fazer, ao invés da história de uma mídia, a história da rede de relacionamentos dessa mídia?* (MÜLLER, 2007, 94, ênfases no original)



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Notamos que também poderíamos esboçar uma tipologia dos intervalos mais simples: intervalos no *sentido forte*, que dá origem a fortes desligamentos em meio a série; e intervalos no *sentido fraco* do termo, significando intervalos que não criam abismos ou mesmo vãos de identidade, algumas vezes ao ponto de esquecer que estes intervalos são, precisamente, seriais: neste caso o intervalo é mais próximo de uma transição, de uma preocupação em criar continuidade entre dois polos seriais. Aqui vemos o paradoxo animando as séries: elas tentam negar os intervalos que, paradoxalmente, as estabelecem. Em certo sentido, a abordagem serial-cultural é também a negação dos intervalos para melhor entender as séries que o pesquisador constrói. Notamos, mais uma vez, que estes intervalos em um sentido fraco do termo podem também ser interpretados à luz das características da cultura popular e da cultura das mídias. Eles podem então ser classificados como seriais, ou como Matthieu Letourneux (2017) descreve como tendo um “efeito de serialidade”. E os intervalos deste tipo de serialidade funcionam, em particular, para manter a continuidade, para criar a continuação dos elementos recorrentes, ao mesmo tempo em que injetam diferença (mesmo que apenas no tempo, cadência ou ritmo).

### A Perspectiva Institucional VS. A Perspectiva do Serialista Cultural

A fixação de intervalos promovida pela instituição para preservar sua identidade precisa, também, por mais que seja fixa, ainda ser vista como diacrônica e em evolução. Porque a instituição evolui, uma vez que não tem escolha ou então se tornaria esclerótica, ela pode também incorporar (ou tentar incorporar, absorver) e codificar, por conta própria e sob seu controle, complementos tecnológicos, novos dispositivos de distribuição, novas práticas, etc. Mas onde o ponto de vista institucional é claramente distinto do ponto de vista do “serialista cultural” é na recusa em adotar o ponto de vista “serie-centrista” (GAUDREULT; MARION, 2015, pp.214-219) da instituição erigida em torno de uma mídia. Então essa questão recorrente, postulada em termos diacrônicos e baseada na “genealogia” dos intervalos de identidade: como uma mídia bem estabelecida pode se comportar



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

diante da nova mídia rival em crescimento e avançando? Ou, novamente, como essa nova mídia pode gerenciar dissidências internas, a contestação de seus intervalos de identidade ou das hierarquias aceitas entre eles (assim como vimos com a crise da sala de cinema provocada pela Netflix)?

Basicamente, a instituição tem uma escolha entre duas soluções: ela pode recusar o aprofundamento de um intervalo de identidade, tentando incorporar o rival através de absorção – como o lanternista Roger Child Bayley que, cinco anos após a invenção dos irmãos Lumiere, situou o desenvolvimento do recém-formado Cinematógrafo como orbitando a lanterna mágica<sup>17</sup> – ou, no outro extremo, pode criar diferença e, então, reforçar o poder de desligamento do intervalo.

Nos dias do início de sua competição com a televisão, aquela “máquina de fazer doido” em rápida expansão, e após ter desistido de absorvê-la, a instituição do cinema tentou usar o intervalo de identidade do tamanho da tela: era a tela grande *versus* a tela pequena, com tudo o que aquilo implicava acerca de julgamentos de valor. Televisão, contudo, recusando ser reduzida a sua tela pequena que por um bom tempo serviu como um apelido que acompanhava sua identidade, no final, aumentou a qualidade e o tamanho de suas telas domésticas em uma tentativa de neutralizar o intervalo diferencial. Com os *home theaters*, chegou a tentar absorver o cinema para o espaço doméstico<sup>18</sup>.

O cinema, por sua vez, tinha que compensar sua perda de intervalo (aquele entre a tela grande e a tela pequena, que se tornou cada vez maior) com algo mais – fazendo-o com seus recursos de atração, como fez ao longo de toda a sua história: HFR (alta taxa de quadros), 3D, tecnologia IMAX, etc. Notem que, neste aspecto, existe uma terceira solução para somar aos dois tipos de reações institucionais que nós já descrevemos, uma solução intermediária consistindo em encontrar novas formas de tornar as duas mídias complementares. Alguns exibidores, por exemplo, vão mais longe a ponto de verem a Netflix não como uma inimiga mas, ao invés disso, como um estimulante, levando-os a buscar novas formas de atração, o que pode consistir, por exemplo, em criar eventos em torno de filmes ao convidar atores ou produtores, ao arranjar encontros e debates etc.

17

Child Bayley escreveu em 1900, no começo do capítulo intitulado “Imagens de Lanternas Animadas”, adicionado ao final da segunda edição de seu livro, originalmente publicado em 1895: “No início de 1896, uma novidade no trabalho com a lanterna foi mostrada pela primeira vez em Londres, na forma de Mr. Birt Acres’ Kinetic Lantern, como era então chamada, pela qual cenas das ruas e outros objetos eram exibidos em movimento em uma tela com fidelidade admirável. Quase imediatamente depois, um número de outras invenções estavam em campo com instrumentos para executar exatamente a mesma operação, e as fotos de lanternas animadas sob toda a sorte de nomes gregos e latinos eram a sensação do momento.” (BAYLEY, 1900, p.102). Sobre este tópico, ver André Gaudreault e Philippe Marion (2013, pp. 217-218) e André Gaudreault (2015)

18

Um espaço doméstico que permite ao espectador evitar a provação social da sala de cinema, da mesma forma que a Amazon, como fornecedora de livros, permite que os leitores evitem a provação social das livrarias e das filas para o caixa. Sobre isso, ver o artigo da jornalista canadense e ensaísta Naomi Klein, que fala em um “futuro do não-encostar” em que “quase tudo é entregue em casa, mesmo virtualmente...ou fisicamente” e em que “nossos lares...já tornados nossos inescapáveis escritórios e nossos locais de entretenimento...nunca mais serão espaços pessoais exclusivos mas também, graças à conectividade digital de alta velocidade, serão nossas escolas, os consultórios de nossos médicos, nossas salas de ginástica, e...nossas prisões.” (KLEIN, 2020a).



## Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Qualquer que seja a nuance, o que nós acabamos de descrever é uma boa indicação de como a concepção de intervalo é focada na instituição de mídia em questão. Isso, repetimos, não é a posição da abordagem serial-cultural. Neste sentido, serialistas culturais podem, se eles decidem que é isso que é preciso para as necessidades legítimas do vetor de seu trabalho, erigir a *tela* como uma super-série. Eles podem também limitar e delinear essa escolha, por exemplo, garantindo à *tela doméstica* o status de uma série cultural, eliminando (ou modificando ou reorganizando) os intervalos entre, por exemplo, a lanterna mágica, os projetores de slides domésticos, televisão, *home theaters*, etc.

### Cinefilia como o Fiador dos Intervalos Identitários

A cinefilia também permite interrogar os intervalos de identidade gerenciados pela instituição do cinema a partir de um outro ângulo. A cinefilia é interessante por organizar os intervalos de uma maneira frequentemente paralela a da instituição, mas injeta neles uma motivação afetiva pronunciada (cinefilia sendo, de certa forma, o polo afetivo da instituição cinematográfica). É esse o caso das reivindicações feitas sobre a experiência social da sala escura do cinema como uma condição da cinefilia e mesmo, de acordo com Susan Sontag (1996), da resiliência do cinema. Para muitos cinéfilos, a sala de cinema é o que define a singularidade do cinema na série sincrônica das mídias visuais e é o que amplia os intervalos “harmônicos” (ver acima) entre o que é cinema e o que não é. Note, contudo, que assim como a instituição, a cinefilia também evolui diacronicamente, particularmente acerca daquilo que Jenkins (2013) chama de “tecnologias de entrega”<sup>19</sup>, estabelecendo uma clara distinção entre estes e o conteúdo da mídia. Jenkins explica: “Som gravado é a mídia. CDs, MP3s e cassetes de 8 pistas são tecnologias de entrega” (*apud* LARRUE, 2015, p.13).

Recentemente, com o rápido desaparecimento dos DVDs e das videolocadoras (os famosos e agora datados vídeo clubes), nós estamos vendo uma forma de resiliência cinéfila que tem dado origem, entre alguns usuários de DVDs, a um tipo de culto em torno dos discos e de seus estojos. O objeto físico em si se tornou o objeto concreto de uma nova cinefilia em um tempo da desmaterialização geral do cinema e da supremacia

19

Para Jenkins (2013,p.33), tecnologias de entrega são “as ferramentas que usamos para acessar os conteúdos de mídia”; eles são “apenas e simplesmente tecnologias” colocadas a serviço do conteúdo com o intuito de propagá-los e torná-los disponíveis, audíveis, visíveis, consumíveis etc. Observe que usamos a expressão aqui “Tecnologias de entrega” - em vez de “tecnologias de fornecimento” (o equivalente a “delivery technologies” na versão francesa do livro de Jenkins) - que pegamos emprestado de Jean-Marc Larrue (2015), que explica sua tradução em um e-mail pessoal de 5 de setembro de 2018 dirigido a André Gaudreault: “Eu conhecia a fórmula do ‘abastecimento’ mas há uma dimensão performativa inerente ao conceito de Jenkins que [fornecimento] não faz. Daí ‘entrega’, também no sentido de entregar uma mensagem (já que ele fala de ‘conteúdo dos meios de comunicação’).” NOTA DO TRADUTOR: Optamos por manter a oposição entre “entrega” e “fornecimento” à luz dos sentidos construídos no arrazoado dos autores; no Brasil, o livro de Jenkins utiliza a expressão “tecnologias de distribuição”.



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

das plataformas de streaming. Como o ex-diretor de uma agora defunta videolocadora em Quebec City, Michel Savoy, disse em uma entrevista para a jornalista Valérie Cloutier (2019), “o mercado do filme em mídia física vai permanecer para os verdadeiros amantes do cinema”. Ele acrescenta: “Algumas pessoas estão felizes com o sinal digital, mas para mim, eles [DVDs] são os meus amigos. Eu sou uma dessas pessoas que gosta de ficar cercada com objetos que me prolongam” (*apud* CLOUTIER, 2019). É preciso notar que quando Savoy fala em “mídia física” e seus amigos, os filmes, ele está se referindo a filmes em DVDs (e, anteriormente, a fitas VHS) que seu negócio tornou disponíveis para alugar: “na história, o cinema tem 120 anos. Se eles desaparecessem, o negócio de locação de filmes teria durado uns trinta e cinco anos, ou quase um quarto da história do cinema” (*apud* CLOUTIER, 2019), ele conclui filosoficamente. A paixão dos “DVDófilos” (DEQUEN, 2009) é, então, perceptivelmente similar à conexão que colecionadores cinéfilos tem com películas. Em certo sentido, cinéfilos são os guardiões dos intervalos de identidade.

Daí a pergunta incômoda: qual é, em relação aos intervalos de identidade, o efeito da desmaterialização que as mutações digitais têm nos reservado? Podemos até tentar uma comparação com outra mídia visual, o videogame. Nós sabemos que nesse campo, o console é uma tecnologia de entrega (no sentido amplo). É o console que dá acesso ao jogo e permite aos jogadores experimentarem suas características. O console é a condição de interatividade que cria os inconfundíveis intervalos de identidade dos videogames, há muito vistos como discriminantes. Então, em março de 2019, o Google lançou sua “Netflix do videogame”: uma plataforma de streaming para videogames sem consoles. Como Anthony Morel (2019) relata, “Isso é o que é conhecido como ‘*cloud gaming*’, e é a próxima ruptura tecnológica no mundo dos videogames, que antecipa no nome da mídia o desaparecimento puro e simples dos consoles”<sup>20</sup>. Será que esta *cloud gaming* vai lançar os consoles na vala da perda dos intervalos de identidade? Ou eles serão reinvidicados por alguns (quem sabe, com um toque de nostalgia), como a película de cinema e os DVDs para os cinéfilos, como uma tecnologia indispensável para criar um intervalo de identidade entre videogame e outras mídias?

20

Ver também o artigo de Elsa Trujillo, “Stadia, le ‘Netflix du jeu vidéo’ de Google, débarquera en France en novembre” (2019), além do vídeo da coluna Cultura Geek of Anthony Morel, carregado em 19 de novembro de 2019 no site da BFMTV, onde se pode ler: “Os consoles de jogos são uma espécie em extinção? Esta é a aposta do Google, que está lançando o Stadia, sua plataforma de streaming de jogos. O princípio: um catálogo jogos de última geração que podem ser acessados sem a necessidade de um console ou PC. Tudo que você precisa é de uma tela, uma conexão com a Internet e um controlador.” (MOREL 2019).



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Para concluir, diremos que o delineado acima mostra bem o que ganhamos ao associar a noção de série cultural à de intervalo como uma zona de fricção dinâmica com uma serialidade atualizada pelo pesquisador: o serialista cultural que assume a missão de identificar características seriais em um aglomerado de dados midiáticos-culturais. Colocar em série e identificar intervalos: essa é a *função editorial* do serialista cultural. Nós também vimos o quanto esse conceito de séries leva a contrariar o poder de desligamento dos intervalos. Como escrevemos em nosso artigo "Defesa e Ilustração do Conceito de Séries Culturais":

Os contornos de uma série podem ser confundidos por um tempo com os de uma *prática*, mas sua vocação é outra: é ir além da prática ao forjar outras ligações e outras continuidades, para libertá-la de seu status de prática, para "desmiediatizá-la" para dar-lhe uma função de um enquadramento heurístico, que é precisamente o que uma série cultural faz. (GAUDEREAULT; MARION, 2016,p.66).

Além disso, acreditamos que a seguinte observação de Laurent Gerbier sobre nossa concepção de série cultural toca na mesma questão:

O que é fundamental sobre o conceito de "série cultural" é que isso não é apenas uma prática cultural. Ela é, acima de tudo, uma escolha feita pelo pesquisador em resposta a um problema, que traz à existência uma categoria que parece fazer sentido. Visto sob esta luz, o conceito de "série cultural" é uma ferramenta de pesquisa que produz inteligibilidade que seja menos enviesada possível (significando o menos brutalmente genealógico possível, por que vai envolver usar o conceito para prevenir a eterna questão da origem de uma mídia, que funciona [...] como uma tela que impede o pesquisador de trabalhar inteligentemente)". (GERBIER;GAUTIER, 2011)

Refletir em termos de séries culturais é um modo de revisitar – com uma sugestão de deliberado construtivismo – os intervalos de identidade entre mídias: um modo de, reiteramos, interpretar descontinuidades



Intervalos Seriais da Perspectiva das  
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion  
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em termos de continuidades. Isso é para manter a perspectiva, também construtivista, de Michel Foucault, para quem a arqueologia tinha uma missão dupla, aquela de trazer à luz certos aspectos do fenômeno enquanto criava conexões e continuidades entre eles.

Uma leitura serial revisita, então, os intervalos melódicos e harmônicos da grande serialidade (a grande sintagmática serial?) midiático-cultural. Ela traz, nesse sentido, conexões e continuidades entre elementos disseminados e aparentemente disparatados. É nesse sentido que o serialista cultural revisita e reorganiza a cartografia dos intervalos intermediáticos – ao não hesitar em reinterpretá-los ou modificá-los ou ao criar novos para as necessidades legítimas da pesquisa.

#### Referências Bibliográficas

AGENCE FRANCE PRESSE. "Un nouvel accord modifie la 'chronologie des médias', les films arriveront à la télévision plus vite après leur sortie». **Franceinfo**, décembre 2018. [https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/unnouvel-accord-modifie-la-chronologie-des-medias-les-films-arriveront-plusvite-a-la-tele-et-en-vod-apres-leur-sortie\\_3111671.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/unnouvel-accord-modifie-la-chronologie-des-medias-les-films-arriveront-plusvite-a-la-tele-et-en-vod-apres-leur-sortie_3111671.html).

BARTHES, Roland. «Première Conférence internationale sur l'Information visuelle (Milan,9-12,juillet,1961)». **Communications**,223-25.1961 [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_938](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_938).

———. «En sortant du cinéma». **Communications**,23:104-7.1975 <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>.

BELLOUR, Raymond. **La querelle des dispositifs**. Paris : P.O.L.2012.

BOLLE DE BAL, Marcel. «Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques ». **Sociétés 2** (80) : 99-131.2003 <https://www.cairn.info/revuesocietes-2003-2-page-99.htm>.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES.»Déliaison » Trésor de la langue française.2005. <https://www.cnrtl.fr/definition/dé-liaison>.



CESBRON, Mathilde. «Les trois mesures de Netflix pour renforcer votre addiction». **Le Point Pop**, avril.2017 [https://www.lepoint.fr/popculture/dossiers/dans-l-antre-de-netflix/les-3-mesures-de-netflix-pour-renforcer-votre-addiction-06-04-2017-2117754\\_3394.php#](https://www.lepoint.fr/popculture/dossiers/dans-l-antre-de-netflix/les-3-mesures-de-netflix-pour-renforcer-votre-addiction-06-04-2017-2117754_3394.php#).

CHILD BAYLER, Roger. **Modern Magic Lanterns : A Guide to the Management of the Optical Lantern, for the Use of Entertainers, Lecturers, Photographers, Teachers, and Others**. 2e éd. Londres/New York : 1900. Upcott Gill/Charles Scribner's Sons. <https://archive.org/details/cu31924031263183/page/n18/mode/2up>.

CLOUTIER, Valérie. «Clubs vidéo : des irréductibles qui tirent leur épingle du jeu». **Radio-Canada**, mars.2019 <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1161218/clubs-video-films-cinema-ville-quebec>.

COUEGNÁS, Daniel. **Introduction à la paralittérature**. Paris : Seuil.1992.

COUSIN, Capucine. **Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution**. Paris: Armand Colin.2018.

DELORME, Stéphane. « Pourquoi le cinéma ? » **Cahiers du cinéma**, n°742.2018 <https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-n742-pourquoi>.

DEQUEN, Bruno. «Les collectionneurs de DVD. Technophilie galopante et reconfiguration de la cinéphilie». **24 images**, n° 142 : 22-27.2009. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2009-n142-images1108039/25059ac.pdf>.

GAUDIAUT, Tristan. «Netflix fait le plein d'abonnés à l'international». **Statista**, janvier.2020. <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombreabonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>.

GAUDREAULT, André. «Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)». In **Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?**, édité par Jacques Malthête et Michel Marie, 111-31. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.1997.

———. «Le cinéma dit des premiers temps. Un bouillon de culture en pleine ébullition». In **Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et**



**pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire**, édité par André Gaudreault et Martin Lefebvre, 41-60. Rennes : Presses universitaires de Rennes.2015.

GAUDREULT, André; Philippe MARION. «Un média naît toujours deux fois...» **Sociétés & Représentations**, n° 9 : 21-36.2000.

———. **La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique**. Paris : Armand Colin.2013.

———. «Défense et illustration de la notion de série culturelle». In **A History of Cinema without Names : A Research Project**, édité par Leonardo Quarésima et Federico Giordano, 59-71. Milan : Mimesis International.2016.

GERBIER, Laurent;Flaurette GAUTIER. «Naissance d'un genre, naissance d'un medium : les séries culturelles et la question des origines (science fiction et comic books). Compte rendu rédigé par Flaurette Gautier». In Deuxième séance du séminaire série culturelle. Université François-Rabelais (Tours) : Laboratoire InTRu.2011. <https://intru.hypotheses.org/537>.

JENKINS, Henry. **La culture de la convergence**. Des médias au transmédia. Traduit par Christophe Jaquet. Paris/Bry-sur-Marne : Armand Colin/INA Éditions.2013.

KLEIN, Naomi. « La stratégie du choc du capitalisme numérique ». Traduit par Christophe Bonneuil. **Alternative révolutionnaire communiste**, mai. 2020a. <https://alt-rev.com/2020/05/19/la-strategie-du-choc-du-capitalismenumerique>.

———. "Screen New Deal : Under Cover of Mass Death, Andrew Cuomo Calls in the Billionaires to Build a High-Tech Dystopia". **The Intercept**, mai. 2020b. <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-ericsschmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>.

KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè**. Recherches pour une sémanalyse. Paris :Seuil. 1969.

LARRUE, Jean-Marc. «Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale ». In **Théâtre et intermédialité**, 27-56. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.2015.



LETOUNEUX, Matthieu. **Fictions à la chaîne**. Littératures sérielles et culture médiatique. Paris : Seuil.2017.

LITTRÉ, Émile. « Déliasion ». **Dictionnaire de la langue française**. Tome 2. Paris : Hachette.1873. <https://www.littre.org/definition/déliasion>.

MANOVICH, Lev. **Le langage des nouveaux médias**. Traduit par Richard Crevier. Dijon : Les Presses du Réel.2010.

MOREL, Anthony. «Google lance son Netflix du jeu vidéo ». **BFMTV**, mars.2019. <https://www.bfmtv.com/mediaplayer/video/google-lance-son-netflixdu-jeu-video-1147972.html>.

MÜLLER, Jürgen E. «Séries culturelles audiovisuelles. Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias». In **Intermedialité et socialité : histoire et géographie d'un concept**, édité par Marion Froger et Jürgen E. Müller, 93-110. Münster : Nodus.2007.

SONTAG, Susan. "The Decay of Cinema". **The New York Times**, février, 60.1996. <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-ofcinema.html>.

TRUJILLO, Elsa. «Stadia, le "Netflix du jeu vidéo" de Google, débarquera en France en novembre». **BFMTV**, juin.2019. [https://www.bfmtv.com/tech/nouveaux-produits/stadia-le-netflix-du-jeu-video-de-google-debarquera-en-france-en-novembre\\_AN-201906060079.html](https://www.bfmtv.com/tech/nouveaux-produits/stadia-le-netflix-du-jeu-video-de-google-debarquera-en-france-en-novembre_AN-201906060079.html).

VULSER, Nicole. «Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma». **Le Monde**, novembre.2018a

———. «Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma». **Le Monde**, novembre. 2018b. [https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/11/13/netflixirrite-les-exploitants-de-salles-de-cinema\\_5382868\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/11/13/netflixirrite-les-exploitants-de-salles-de-cinema_5382868_3234.html).