

# A COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA DE *THE X-FILES* NA *SOCIAL TV*

## *The imaging composition of The X-Files on social TV*

Daiana Sigiliano\*

Gabriela Borges\*\*

### RESUMO

As narrativas ficcionais seriado-contemporâneas são caracterizadas por novos modos de criação e participação. (LACALLE, 2010; JOHNSON, 2012). Neste contexto, a complexificação das tramas estadunidenses abarca não só os elementos narrativos, mas a composição visual. (PUCCI JUNIOR, 2016; JOST, 2016). Jost (2017) pontua que a concepção audiovisual da ficção seriado-contemporânea é composta por um detalhamento da unidade mínima. A partir desse debate, este artigo tem como objetivo refletir sobre as três categorias de detalhes, propostas pelo autor, que foram repercutidas pelos telespectadores interagentes na *Social TV*. Para isso, analisamos os conteúdos compartilhados no *Twitter* durante a exibição da décima temporada de *The X-Files*. Conclui-se que a granulosidade da trama vai além dos aspectos ligados ao desenvolvimento dos arcos narrativos e da construção imagética proposta pelos roteiristas. O recurso estimula a leitura atenta do público, demandando processos interpretativos que não se esgotam em si mesmos.

\* Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa em Redes, Ambientes Imersivos e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e do Grupo de Pesquisa em Tecnologia, Comunicação e Ciência Cognitiva da Universidade Federal do Amapá. Vice-coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual. Pesquisadora na Rede Obitel (Equipe UFJF) e da Rede de Pesquisa Aplicada Jornalismo e Tecnologias Digitais (JorTec). *E-mail*: <daianasigiliano@gmail.com>.

\*\* Mestra e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), com estágios nas Universidades Autônoma de Barcelona, Dublin Trinity College e Algarve. Pós-Doutora pela Universidade do Algarve em Portugal. Professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pesquisadora na rede Obitel Brasil/UFJF. Coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual. *E-mail*: <daianasigiliano@gmail.com>.

Revisão: Dra. Clarice Greco

Data de submissão: 5.2.2018

Data de aceite: 18.9.2018

**Palavras-chave:** Composição imagética. Ficção seriada. *Social TV*. *Twitter*.

### ABSTRACT

The contemporary TV shows are characterized by new modes of creation and participation. (LACALLE, 2010; JOHNSON, 2012). In this context, the complexity of American plots encompasses not only the narrative elements, but also the visual composition. (PUCCI JUNIOR, 2016; JOST, 2016). Jost (2017) points out that the audiovisual conception of contemporary serial fiction is composed of a detailing of the minimal unit. From this context, this article aims to reflect on the three categories of details, proposed by the author, which was passed on by the interacting viewers on Social TV. For this, we analyze the content shared on Twitter during the tenth season of *The X-Files*. It is concluded that the granularity of the plot goes beyond the aspects related to the development of the narrative arcs and the imagistic construction proposed by the writers. The resource encourages a close reading of the public, demanding interpretative processes that do not exhaust them.

**Keywords:** Imaging composition. Television series, *Social TV*. *Twitter*

## 1 Introdução

As narrativas ficcionais seriado-contemporâneas são caracterizadas por novos modos de criação e de participação. Conforme ressaltam Ryan (2004) e Lacalle (2010), mudanças culturais e tecnológicas propiciaram a emergência de distintas modalidades narrativas, quebrando paradigmas textuais e interpretativos. Nesse contexto, a complexificação das séries estadunidenses abrange tanto elementos narrativos quanto aspectos ligados à composição visual das tramas. (JOHNSON, 2012; MARTIN, 2014; PUCCI JUNIOR, 2016; JOST, 2017).

Johnson (2012) e Martin (2014) afirmam que as séries produzidas a partir da década de 1990 são norteadas por três elementos primários: a multiplicidade narrativa; a escassez de setas chamativas; e as extensas conexões entre os personagens. Conceituada como uma gama de pontos de interesse e de identificação, a multiplicidade narrativa se expandiu de forma até então inédita na ficção seriado-contemporânea. (JOHNSON, 2012, p. 59-70). Segundo Johnson (2012), séries como, por exemplo, *The Sopranos* (1999-2007, HBO) e *Lost* (2004-2010, ABC) exploram, simultaneamente, em uma cena, cerca de três linhas narrativas. Dessa forma, para compreender o universo ficcional, os telespectadores devem acompanhar diversos fios narrativos e distinguir enredos que, muitas vezes, formam tramas densamente entrelaçadas.

As narrativas ficcionais seriadas da *Post-Network Television*<sup>1</sup> também são caracterizadas pela escassez de setas chamativas. (JOHNSON, 2012; MARTIN, 2014). Enquanto a multiplicidade narrativa é ampliada, o recurso tem ficado cada vez mais raro na TV estadunidense. Para Johnson (2012, p. 61), a seta chamativa é “uma espécie de cartaz narrativo, disposto convenientemente para ajudar o público a entender o que está acontecendo”. O recurso é um guia narrativo que enfatiza os detalhes relevantes e diminui o esforço analítico necessário ao entendimento de uma história. (JOHNSON, 2012). Ao assistir às séries como *The West Wing* (1999-2006, NBC) e *The Newsroom* (2012-2014, HBO), por exemplo, o público, provavelmente, achará que perdeu alguma informação, já que as ações dos personagens e os diálogos são pautados a partir de elementos que foram omitidos. Entretanto, à medida que for acompanhando o programa, ele irá perceber que essa turvação é intencional.

Por fim, conforme pontuam Johnson (2012), Jost (2012) e Martin (2014), as séries estadunidenses são construídas a partir de extensas conexões entre os personagens. Durante a exibição das tramas, os telespectadores constroem mentalmente mapas de redes sociais, isto é, densas teias sobre as relações, os parentescos, as afiliações e a personalidade dos personagens. Porém, é importante frisar que esses mapas são elaborados instintivamente pelo público. Como explica Johnson (2012, p. 88), “é claro que, quando assistimos [à] TV, muitos de nós não pensamos nessas redes sociais em termos explicitamente espaciais, mas construímos modelos funcionais do universo social que vemos”. Além de exigir atenção dos telespectadores no entendimento do mundo social que integram a trama, os programas também apresentam personagens cheios de nuances que se distanciam da clássica dialética de mocinhos e vilões (VIEIRA, 2014).

Entretanto, a complexificação da ficção televisiva estadunidense abarca não só os elementos narrativos, mas a composição visual. Os programas apresentam uma densa elaboração imagética, imbricando distintos formatos e linguagens. (PUCCI JUNIOR, 2016). Jost (2016, 2017) pontua que a concepção audiovisual das narrativas ficcionais seriado-contemporâneas é composta por um detalhamento da unidade mínima. Nesse sentido, as tramas são pautadas por múltiplos detalhes visuais que interferem na experiência televisiva do telespectador e no desdobramento narrativo da atração.

Porém, apesar de as séries serem compostas por essa complexa elaboração imagética, a extensão das mídias digitais propicia a propagação de informações. O público tem a oportunidade de repercutir e ampliar os

<sup>1</sup> Terceira fase comercial da televisão estadunidense. (LOTZ, 2010).

debates em torno dos detalhes dos universos ficcionais. Segundo Lacalle (2010), os *sites* especializados, os fóruns de discussão e, principalmente, as redes sociais expandiram os limites de interpretação e de colaboração dos telespectadores.

A partir desse contexto, este artigo tem como objetivo refletir sobre as três categorias de detalhes propostas por Jost (2016, 2017), que foram repercutidas pelo público na *Social TV*. Para isso, analisaremos os conteúdos compartilhados no *Twitter* durante a exibição dos episódios da décima temporada de *The X-Files*, vinculados ao canal estadunidense Fox entre janeiro e fevereiro de 2016.

## 2 A composição imagética das narrativas ficcionais seriadas

De acordo com Pucci Junior e Monteiro (2017), as séries estadunidenses contemporâneas são pautadas por elaboradas composições visuais. Os autores afirmam que, apesar de não integrarem todas as narrativas ficcionais seriadas, as construções imagéticas dos programas são mais complexas e densas do que as adotadas na *Multi-Channel Transition*.<sup>2</sup>

Dizia-se então que a TV seria uma mídia basicamente sonora, de modo que praticamente não haveria nenhuma necessidade de prestar atenção em nada além dos diálogos. Assim, a programação podia ser acompanhada no ambiente doméstico, pois os diálogos chegariam aos espectadores mesmo se estivessem na cozinha ou a conversar, olhos desviados da tela. (PUCCI JUNIOR; MONTEIRO, 2017, p. 6).

Entretanto, a visualidade vem ganhando, cada vez mais relevância no âmbito das séries estadunidenses, se tornando uma parte tão importante quanto os diálogos no desdobramento dos arcos narrativos. (PUCCI JUNIOR; MONTEIRO, 2017).

A emergência da composição imagética na ficção seriado-contemporânea é norteadas não só pelos processos criativos, mas, principalmente, pelos

<sup>2</sup> Como pontuam Reeves, Rogers e Epstein (1996), e Lotz (2007), na *Multi-Channel Transition*, também conhecida como Era do *Marketing* de Nicho, os canais estadunidenses começaram a buscar segmentos específicos de telespectadores. Ameaçada pelas novas tecnologias que proporcionaram ao público maior liberdade e uma nova experiência televisiva, a TV aberta estadunidense começou a investir na produção de séries mais complexas. Os programas, além de chamarem a atenção do sujeito midiático, também atraíam um nicho mais relevante para os anunciantes. Outro ponto importante da *Multi-Channel Transition* é o aumento da concorrência, com a chegada das emissoras Fox (1986), The WB (1995) e UPN (1995).

aspectos tecnológicos e culturais. (Jost, 2016). De acordo com esse autor, o ambiente da convergência midiática propicia a imersão do telespectador nas tramas.

Conforme pontua o autor,

passou a ser mais fácil explorar as estruturas narrativas. Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos modos de visualização permitem ao telespectador participar um pouco mais dos atos criativos, ao mesmo tempo em que pode se deleitar com uma atividade recreativa. ((2016, p. 96, tradução nossa).<sup>3</sup>

Nesse sentido, o público tem a possibilidade de ampliar a tela, de recortar os planos, de capturar os *frames* para analisar metodicamente e de rever as sequências quantas vezes quiser.

De acordo com Jost (2016, 2017), a granulosidade, ou seja, os detalhes presentes nas séries, podem ser divididos em três categorias: a primeira categoria se refere aos elementos que revelam incoerências no âmbito do roteiro; a segunda é caracterizada pelos detalhes cuja percepção é fundamental para a compreensão da história, e a terceira tem a função artística de percepção facultativa.

Jost (2017, p. 29) afirma que a primeira categoria de detalhes abrange os “elementos que revelam incoerências no âmbito do roteiro ou, mais simplesmente, os erros de *script* e as variações de filmagem”. O autor (p. 29) destaca que o público classifica esses erros como *goofs*<sup>4</sup> “e a habilidade em descobri-los prova que assistir a uma série hoje está longe da pura satisfação em acompanhar uma história preguiçosamente sentado no sofá”. Nesse sentido, as incoerências se referem tanto aos erros de continuidade quanto às contradições que interferem no desenvolvimento dos arcos narrativos.

O ponto ressaltado por Jost (2017) pode ser observado em uma seção do *site Game of Thrones BR*,<sup>5</sup> dedicado à série *Game of Thrones* (2011 – presente, HBO). As postagens chamam a atenção para os *goofs* dos episódios *Mother’s Mercy*<sup>6</sup> e *Book of the Stranger*,<sup>7</sup> da quinta e sexta

<sup>3</sup> il est devenu plus facile d’explorer les structures narratives. Avec les fonctions de gel ou d’agrandissement des détails, les nouveaux outils de visualisation permettent au spectateur de participer un peu plus aux actes créatifs, tout en jouissant d’une activité récréatif.

<sup>4</sup> Cafés em português.

<sup>5</sup> Disponível em: < <http://www.gameofthronesbr.com/> > . Acesso em: 3 nov. 2017.

<sup>6</sup> Exibido em 14 de junho de 2016.

<sup>7</sup> Exibido em 15 de maio de 2016.

temporadas respectivamente. O décimo episódio da quinta temporada da trama do canal é marcado pela morte de Stannis Baratheon (Stephen Dillane), porém quando a câmera se aproxima do corpo do personagem é possível observar um carregador de *notebook* ao lado de sua perna direita. Já em *Book of the Stranger*, Melisandre (Carice van Houten) aparece tomando um banho de banheira sem o seu colar, entretanto no metatexto<sup>8</sup> os poderes da feiticeira estão relacionados ao uso do acessório. Dessa forma, a sequência contradiz o poder e, conseqüentemente, a necessidade do colar.

**Figura 1** – No episódio *Mother’s Mercy*, ao lado da perna direita de Stannis Baratheon (Stephen Dillane), é possível observar um carregador de *notebook* e durante a cena de Melisandre (Carice van Houten), em *Book of the Stranger*, a personagem está sem o seu colar



Fonte: Game of Thrones BR.<sup>9</sup>

A segunda categoria proposta por Jost (2017) se refere aos detalhes que apresentam uma função narrativa, cuja percepção é necessária à compreensão do universo ficcional. Como destaca o autor (2017, p. 30), “Esse tipo de detalhe é parte integrante do enredo, uma vez que permite um raciocínio hipotético-dedutivo por parte do espectador”. Nesse contexto, a granulosidade das cenas pode ser apresentada através da observação de um personagem ou depender exclusivamente do sentido de observação do telespectador. (Jost, 2017, p. 29-30).

Exibida em 2016, a primeira temporada de *Westworld* (2016 – presente, HBO) é norteadada por detalhes que são imprescindíveis ao desdobramento e à coerência dos arcos narrativos. Conforme discutido na *Westworld Wiki*,<sup>10</sup> durante o episódio *The Bicameral Mind*,<sup>11</sup> o Homem de Preto (Ed Harris) revela para Dolores Abernathy (Evan Rachel Wood) que, na

<sup>8</sup> De acordo com Jenkins (2015, p. 147), o metatexto se baseia em informações fornecidas especificamente pelo programa e em fontes secundárias (jornais, sites especializados, entrevistas com o autor e com o elenco, etc.).

<sup>9</sup> Disponível em: < [www.gameofthronesbr.com/2015/07/furos-roteiro.html](http://www.gameofthronesbr.com/2015/07/furos-roteiro.html) >. Acesso em: 9 out. 2017.

<sup>10</sup> Disponível em: < [http://westworld.wikia.com/wiki/Westworld\\_Wiki](http://westworld.wikia.com/wiki/Westworld_Wiki) >. Acesso em: 9 out. 2017.

<sup>11</sup> Décimo episódio da primeira temporada, exibido em 4 de dezembro de 2016.

verdade, ele é a “versão” mais velha de William (Jimmi Simpson). Ao longo do diálogo, o personagem pontua toda sua trajetória mostrando para Dolores que ele e William são a mesma pessoa. O retrospecto apresentado a partir da observação do Homem de Preto inclui detalhes, como, por exemplo, a tonalidade de suas roupas, o modelo das armas, a forma de matar,<sup>12</sup> etc. Desse modo, o próprio personagem faz a interpretação dos elementos mínimos da trama pontuando quais detalhes contribuíram para o desenvolvimento e a coesão do *plot*.<sup>13</sup>

Os episódios de *Westworld* também são permeados por detalhes que dependem unicamente do sentido de observação do telespectador. De acordo com Jost (2017), muitas vezes, esse tipo de granulosidade só ganha sentido à medida que os arcos narrativos são desenvolvidos ao longo da temporada. O ponto ressaltado pelo autor pode ser observado durante o episódio *The Original*<sup>14</sup> quanto Peter Abernathy (Louis Herthum), o pai de Dolores, acha uma foto antiga enterrada em seu jardim. Porém, apesar da imagem intrigar o personagem, o *plot* fica em suspenso até o nono episódio da primeira temporada, intitulado *The Well-Tempered Clavier*,<sup>15</sup> quando Logan (Ben Barnes) mostra a mesma foto para William. A mulher retratada na imagem, recém-tirada, é a noiva de William.

Como ressaltam as postagens no *Westworld Wiki*, a foto fez com que o público confirmasse a existência de múltiplas linhas temporais no universo ficcional da série. Em outras palavras, o desdobramento da granulosidade da composição imagética e sua relevância à história só foi explicado semanas após a exibição de *The Original*.

A última categoria de detalhe conceituada por Jost (2017, p. 30-32) tem a função artística de percepção facultativa. Apesar de não ser fundamental à compreensão da história, esse nível de granulosidade propicia uma relação mais profunda e enriquecedora com o universo ficcional. Nesse sentido, o telespectador é estimulado a fazer uma leitura semiológica da composição imagética, tornando a experiência televisiva uma espécie de jogo. (Jost, 2017, p. 33).

Jost (2017, p. 33) afirma que essa categoria de detalhes pode ser observada nos *easters eggs*.<sup>16</sup> Esses enigmas deixados propositalmente pelos roteiristas abarcam inúmeras narrativas ficcionais seriadas estadunidenses, como, por exemplo, *Mr. Robot* (2015 – atual, USA Network). Intitulado *eps1.0\_hellofriend.mov*,<sup>17</sup> o primeiro episódio da primeira temporada do

<sup>12</sup> *Modus operandi*.

<sup>13</sup> História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.

<sup>14</sup> Primeiro episódio da primeira temporada, exibido em 2 de outubro de 2016.

<sup>15</sup> Exibido em 27 de novembro de 2016.

<sup>16</sup> Pequenas referências, alusões, informações, piadas e/ou conteúdos mostrados de maneira oculta em softwares, séries, filmes, videogames, etc. (CLARKE, 2010).

<sup>17</sup> Exibido em 24 de junho de 2015.



programa apresenta vários *easters eggs*, entre eles, estão as aparições de Sam Esmail, as quais geraram vários *posts* no site *Mr. Robot Wiki*.<sup>18</sup>

Apesar de a sua presença não interferir no desenvolvimento dos *plots* e dos *subplots*, o criador da série dividiu a cena com Elliot Alderson (Rami Malek) em vários momentos da *season premiere*.<sup>19</sup> Para o público em geral, Esmail era, apenas, mais um figurante que integrava as sequências do metrô, porém ao observar atentamente a composição visual era possível identificar que se tratava do roteirista e diretor de *Mr. Robot*.

**Figura 2** – Durante uma cena de *Mr. Robot*, Sam Esmail, o criador da série, aparece no mesmo vagão que o protagonista Elliot Alderson (Rami Malek)



Fonte: Mr. Robot Wiki.<sup>20</sup>

De acordo com Booth (2010) e Jost (2011, 2016), a arquitetura informacional das redes sociais, tais como *Facebook* e *Twitter*, possibilita que os telespectadores compartilhem e confirmem suas análises sobre os universos ficcionais. Nesse sentido, apesar da complexificação da composição imagética, as novas plataformas ampliam as discussões sobre as séries, transformando a recepção em termos de profundidade. (JOST, 2016, p. 27).

Discutida por Proulx e Shepatin (2012), a social TV é norteadada pela convergência da televisão às novas mídias. O fenômeno se refere ao

<sup>18</sup> Disponível em: < [http://mrrobot.wikia.com/wiki/Eps1.0\\_hellofriend.mov](http://mrrobot.wikia.com/wiki/Eps1.0_hellofriend.mov) > . Acessado em: 6 nov. 2017.

<sup>19</sup> Episódio de estreia de uma temporada.

<sup>20</sup> Disponível em: < [http://mrrobot.wikia.com/wiki/Eps1.0\\_hellofriend.movl](http://mrrobot.wikia.com/wiki/Eps1.0_hellofriend.movl) > . Acessado em: 5 nov. 2017.



compartilhamento de conteúdos (comentários, memes, vídeos, montagens, fotos, etc.) feito através das redes sociais (*Twitter, Facebook, Instagram*, etc.) e dos aplicativos de segunda tela<sup>21</sup> (*TV Showtime, TV Tag, Viggie*, etc.) de maneira síncrona com o fluxo televisivo. (PROULX; SHEPATIN, 2012; BORGES; SIGILIANO, 2016). Isto é, enquanto assiste à grade de programação, o telespectador interagente<sup>22</sup> repercute suas impressões nas plataformas digitais.

A experiência televisiva é caracterizada pela conversação, independentemente da temporalidade, o meio pauta assuntos e estimula o diálogo entre os telespectadores. (WOLTON, 1996; CANNITO, 2010). Entretanto, segundo Summa (2011), os novos modos de consumo e de distribuição têm enfraquecido o *watercooler*,<sup>23</sup> já que o público se distancia, cada vez mais, do *appointment television*.<sup>24</sup>

Na *Social TV*, os comentários, que antes ficavam restritos à sala de estar, ao círculo de amigos e aos colegas de trabalho, são transpostos às redes sociais e aplicativos de segunda tela. De acordo com Jost (2011), esse novo *watercooler* que se configura nas novas mídias resgata não só a conversação em torno do conteúdo televisivo, mas o *appointment television*.

Como afirma o autor,

ontem discutíamos as emissões de televisão que vimos na véspera, porque o número restrito de canais garantiam ou quase, que todos havíamos visto o mesmo programa. Hoje em dia, os sites de redes sociais é que permitem a garantia de que vemos a mesma coisa, numa época em que, por causa da multiplicidade de canais, não se pode dizer isso naturalmente. (JOST, 2011, p. 102).

No âmbito das narrativas ficcionais seriadas dos estaduenses, o fenômeno possibilita novas apropriações, subversões, amplificações e ressignificações das tramas que estão no ar. (BORGES; SIGILIANO, 2016; SIGILIANO; BORGES, 2017). À medida que a atração é exibida, os telespectadores interagentes não só compartilham suas impressões, como analisam cada nuance das

<sup>21</sup> Se refere à interação paralela e sincronizada com a experiência televisiva feita através de dispositivos móveis. (PROULX; SHEPATIN, 2012).

<sup>22</sup> O conceito *telespectador interagente* é usado, neste artigo para designar o público que interage (propaga, retuíta, produz conteúdo, responde às enquetes, etc.) com o universo ficcional das séries televisivas. (SIGILIANO; BORGES, 2017).

<sup>23</sup> O termo faz alusão aos ambientes corporativos, principalmente escritórios e grandes repartições, em que os funcionários se reuniam em torno do bebedouro para comentarem ao que tinham assistido na noite anterior.

<sup>24</sup> TV com hora marcada no português.

sequências, criam memes e montagens, ressaltam as inconsistências do roteiro e especulam quais serão os desdobramentos narrativos.

A arquitetura operacional<sup>25</sup> das redes sociais e dos aplicativos de segunda tela também propicia a formação de teias colaborativas, em que cada telespectador interagente contribui de forma distinta à divulgação e compreensão do universo ficcional (SIGILIANO; BORGES, 2017), como, por exemplo, o compartilhamento de *links* de *streaming* para regiões onde o programa não é exibido, de postagens de *frames*, GIFs e informações complementares das cenas, entre outros.

A partir desse debate, analisaremos as três categorias de detalhes propostas por Jost (2016, 2017), que foram repercutidas pelos telespectadores interagentes de maneira síncrona à exibição da décima temporada de *The X-Files*.

### 3 *The X-Files*: a verdade (ainda) está lá fora

O retorno de *The X-Files* foi anunciado em 2015, durante uma convenção anual de programação da Fox, após 13 anos da exibição do *series finale*.<sup>26</sup> A série é protagonizada pelos agentes do FBI Fox Mulder (David Duchovny) e Dana Scully (Gillian Anderson). Os personagens investigam casos não solucionados envolvendo fenômenos paranormais e/ou sem explicação científica, conhecidos como *x-files*. Porém, à medida que as investigações avançam, Mulder e Scully descobrem uma rede de conspiração envolvendo o governo estadunidense.

A *The X-Files* foi exibida na televisão estadunidense até 2002, totalizando nove temporadas com 201 episódios produzidos. O universo ficcional do programa também foi expandido e aprofundado com a produção de ações transmídia.<sup>27</sup> Tais como HQs, livros, videogames, filmes – *The X-Files: Fight The Future* (1998) e *The X-Files: I Want to Believe* (2008), e *spin-off* – *The Lone Gunmen* (2001). A décima temporada de *The X-Files*, exibida nos Estados Unidos, entre janeiro e fevereiro de 2016, foi composta por seis episódios: *My Struggle*; *Founder's Mutation*; *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*; *Home Again*; *Babylon* e *My Struggle II*.

As ações de engajamento da Fox dos episódios inéditos da trama abarcaram conteúdo complementar no *You Tube*, *sites* especiais, extensões transmídia, postagens nas redes sociais (*Facebook*, *Snapchat*, *Instagram* e

<sup>25</sup> Neste artigo entendemos arquitetura operacional como a forma de funcionamento (sistema operacional, interface e configuração) e de acessibilidade (modo de interação intuitiva, desenvolvimento e disponibilidade de aplicações) de um dispositivo e/ou plataforma.

<sup>26</sup> Último episódio da série em português.

<sup>27</sup> Segundo Jenkins (2008, p. 138), a "história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa em o todo".

*Tumblr*) e estratégias da Social TV. (SIGILIANO; BORGES, 2017). Através do seu perfil no *Twitter*, o @thexfiles,<sup>28</sup> engajava os telespectadores interagentes no compartilhamento de suas impressões no *backchannel*.<sup>29</sup>

## 4 A composição imagética de *The X-Files* no *backchannel* da décima temporada

Antes de analisarmos as três categorias de detalhes presentes nos tuítes postados pelos telespectadores interagentes, durante a exibição dos episódios de *The X-Files*, é importante detalharmos a abordagem metodológica de monitoramento usada neste artigo. O processo de acompanhamento e extração dos conteúdos compartilhados no *Twitter*, de maneira síncrona à exibição da décima temporada de *The X-Files*, teve início no dia 24 de janeiro de 2016 e se estendeu até a exibição do último episódio, em 22 de fevereiro de 2016. Conforme realizamos em trabalhos anteriores, a mineração do *backchannel* teve como fonte de extração de dados a API<sup>30</sup> do *microblogging*, ou seja, o conjunto de rotinas, padrões e instruções de programação. (SIGILIANO; BORGES, 2016; BORGES; SIGILIANO, 2017). A partir dessa base de informações, as postagens relacionadas ao contexto da atração foram projetadas no *Tweet Deck*.<sup>31</sup> Isto é, o aplicativo nativo da rede social possibilitou a filtragem e a visualização dos tuítes.

Através da interface do *Tweet Deck* organizamos uma coluna de mineração que filtrava todas as postagens contendo as *hashtags* oficiais do programa e as palavras-chave relacionadas ao mesmo. A partir da delimitação das palavras-chave e das indexações, os tuítes publicados enquanto a décima temporada de *The X-Files* estava no ar, foram capturados através do *Snagit*. Como o volume de dados gerados durante cada um dos episódios era grande, usamos o programa para gravar a interface do *Tweet Deck*. Dessa forma, 45 minutos de episódio equivaliam a 45 minutos em vídeo do *backchannel*. Após a captura dos conteúdos compartilhados de maneira síncrona à exibição de *The X-Files*, realizamos a mineração e a análise dos tuítes. Esse processo, que se estendeu por quatro meses, consiste na observação individual das publicações por meio dos vídeos gerados no *Snagit*. Após essa mineração, chegamos ao *corpus* de análise de 33 mil tuítes publicados pelos telespectadores interagentes.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/thexfiles>> . Acesso em: 14 nov. 2017.

<sup>29</sup> O termo é usado para descrever o canal secundário de compartilhamento de conteúdo (texto, imagem, vídeo, etc.) formado especificamente durante a exibição de um programa. (PROULX; SHEPATIN, 2012).

<sup>30</sup> Interface de Programação de Aplicativos.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://tweetdeck.twitter.com>> . Acesso em: 20 nov. 2017.

Os detalhes da composição imagética de *The X-Files* foram repercutidos no *backchannel*, em vários momentos, durante a exibição da décima temporada. À medida que as sequências de Fox Mulder e Dana Scully iam ao ar, os telespectadores interagentes chamavam a atenção à granuloso do universo ficcional. Nesse sentido, os conteúdos compartilhados no *Twitter* abrangeram as três categorias de detalhes propostas por Jost (2016, 2017).

Exibido no dia 25 de janeiro de 2016, o episódio *Founder's Mutation*<sup>32</sup> gerou críticas no *backchannel*. Os tuítes repercutiram uma cena da trama que mostra Scully em seu escritório no Federal Bureau of Investigation (FBI). Durante a sequência, os telespectadores interagentes repararam que, apesar do local ser compartilhado com Mulder, apenas o agente tinha uma mesa com seu nome. As postagens, feitas de maneira síncrona à exibição da cena, criticavam o criador de *The X-Files*, Chris Carter, ressaltando que, apesar de terem se passado 23 anos desde a estreia da atração, na televisão estadunidense, a personagem continuava sem sua mesa. Além de postar comentários e fazer menções aos perfis pessoais do elenco e dos roteiristas da série, o público compartilhou fotos da tela do aparelho televisivo, acentuando a incoerência presente no detalhe da composição imagética do episódio.

**Figura 3** – Na primeira imagem, vemos o *frame* em que Scully está no escritório do FBI, na segunda imagem um telespectador interagente tira uma foto da mesma sequência na televisão e chama a atenção ao fato de a agente não ter uma mesa



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

<sup>32</sup> Segundo episódio da décima temporada.

Os telespectadores interagentes também ironizaram a ausência de mesa de Scully através da postagem de memes<sup>33</sup> e de montagens. A discussão levantada pelo público acabou ultrapassando o *backchannel* e se tornando pauta de *sites* de entretenimento, como, por exemplo, o *TV Line*<sup>34</sup> e o *IndieGogo*<sup>35</sup> que publicaram reportagens questionando o fato de apenas Mulder ter seu espaço delimitado no escritório. O assunto também foi debatido em um painel da *Comic Com*,<sup>36</sup> realizado no dia 8 de outubro de 2017, em Nova York – Estados Unidos. Durante a sessão, o público perguntou a Chris Carter se Scully teria uma mesa na décima primeira temporada<sup>37</sup> da série.

**Figura 4** – O telespectador interagente cria um meme a partir do detalhe da composição imagética do episódio *Founder's Mutation*



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

<sup>33</sup> Segundo Gleick (2013, p. 17), o meme é “um replicador e um propagador – uma ideia, uma moda, uma corrente de correspondência”.

<sup>34</sup> Disponível em: < <http://tvline.com/2016/01/29/x-files-scully-no-office-desk-tv-questions/> > . Acesso em: 21 nov. 2017.

<sup>35</sup> Disponível em: < <https://goo.gl/HdZ1C4> > . Acesso em: 21 nov. 2017.

<sup>36</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f24vlwQgpFY> > . Acesso em: 21 nov. 2017.

<sup>37</sup> Após o retorno de *The X-Files*, o canal Fox decidiu renovar a trama para uma nova temporada. Os episódios inéditos foram ao ar nos Estados Unidos, em 2018.

A segunda categoria de detalhes conceituada por Jost (2017) pôde ser observada nos conteúdos compartilhados pelos telespectadores interagentes na *Social TV*, em três episódios da décima temporada. Exibido em 1º de fevereiro de 2016, *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*<sup>38</sup> é norteado pela fruição episódica, apresentando histórias autônomas que se distanciam do universo mitológico da trama.<sup>39</sup> No episódio, Scully seduz Guy Mann (Rhys Darby), o principal suspeito de ter cometido assassinato em uma floresta, na região do Estado de Óregon – Estados Unidos. Entretanto, à medida que a cena estava sendo exibida, o público começou a chamar a atenção à postura da personagem. Os tuítes ressaltavam, por exemplo, que a blusa de Scully (Gillian Anderson) estava com mais botões abertos do que o habitual, que o tom da sombra usada pela personagem era mais escuro, a forma de caminhar e seus trejeitos também estavam diferentes.

A suspeita dos telespectadores interagentes se confirmou nos minutos finais de *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*, quando Guy Mann revela que seu envolvimento com a agente do FBI não passou de uma invenção. Nesse contexto, a granulosidade da composição imagética repercutida no *backchannel*, no início do episódio, só ganhou sentido no fechamento do arco narrativo.

O raciocínio hipotético-dedutivo do público também foi fundamental à compreensão dos arcos narrativos de *My Struggle*<sup>40</sup> e *My Struggle II*.<sup>41</sup> Um dos *plots* desenvolvidos no episódio de estreia da décima temporada de *The X-Files* é norteado por um detalhe. Durante uma das cenas, Scully aparece com respingos de sangue no pescoço. Instantaneamente, os telespectadores interagentes começaram a questionar o que teria acontecido com a personagem, os tuítes levantavam hipóteses correlacionando o metatexto da série com a granulosidade da sequência que estava no ar.

A partir das discussões geradas no *backchannel*, o público concluiu que Scully teria tirado o próprio sangue para sequenciar seu genoma. No fim do episódio, a personagem confessou para Mulder que tinha realizado o teste e encontrado traços de DNA alienígena em seu material genético. O detalhe também estava relacionado com a *season finale*<sup>42</sup> da décima

<sup>38</sup> Terceiro episódio da décima temporada.

<sup>39</sup> Segundo Nelson (1997) e Mittell (2015), os episódios isolados da série são categorizados como *monster of the week* e seguem uma estrutura dividida em cinco atos: equilíbrio, interrupção, clímax, resolução de conflitos e retorno do equilíbrio. Na demanda episódica de *The X-Files*, a história geralmente é desenvolvida da seguinte forma: uma situação é apresentada nos minutos iniciais, posteriormente Mulder e Scully são chamados para investigar o caso, os agentes confrontam os suspeitos e solucionam o crime.

<sup>40</sup> Primeiro episódio da décima temporada, exibido em 24 de janeiro de 2016.

<sup>41</sup> Sexto episódio da décima temporada, exibido em 22 de fevereiro de 2016.

<sup>42</sup> Último episódio da temporada no português.

temporada. Um dos principais arcos narrativos de *My Struggle II* estava focado em um vírus mortal que assolaria toda a humanidade, porém Scully é a única que não apresenta os sintomas. Norteados pelo detalhe (mostrado no primeiro episódio da temporada), os telespectadores interagentes correlacionaram o resultado do sequenciamento do genoma da agente do FBI com sua imunidade à doença.

Pautada pela função artística de percepção facultativa, a terceira categoria de detalhes conceituada por Jost (2016, 2017) esteve presente nos *easters eggs* de *The X-Files*. As granulósidades da composição visual foram analisadas pelo público em diversos momentos dos episódios, e os tuítes, publicados de maneira síncrona à exibição da série, identificavam a referência e sua relação com o universo ficcional de Chris Carter.

Em uma das cenas de *Founder's Mutation*, vemos vários lápis fincados no teto, os objetos não interferiram em nada no desdobramento dos arcos narrativos, mas o olhar atento do público na *Social TV* reconheceu imediatamente o *easter egg*. Conforme ressaltado nos tuítes, a sequência fazia alusão há um hábito antigo de Mulder mostrado nas primeiras temporadas de *The X-Files*, exibidas no início da década de 1990. A terceira categoria de detalhes pontuada por Jost (2016, 2017) também esteve presente no elenco de apoio e no figurino de *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*.

Na sequência da abertura, vemos Tyler Labine e Nicole Parker Smith, atores interpretaram um casal que tinha sido atacado por baratas em *War of the Coprophages*<sup>43</sup> e por um monstro submarino em *Quagmire*.<sup>44</sup> Porém, em momento algum do episódio, esses eventos passados são mencionados, pois cabia ao telespectador interagente identificar o detalhe da composição imagética, agregando novos significados à história.

Os tuítes compartilhados no *backchannel* comemoravam o retorno dos atores e frisaram, através de fotos, a trajetória dos personagens no universo ficcional de *The X-Files*. Nesse contexto, o público não só identificou a granulósidade, de maneira síncrona ao fluxo televisivo, como resgatou, por meio de imagens, o histórico do casal na trama.

<sup>43</sup> Décimo segundo episódio da terceira temporada exibido em 5 de janeiro de 1996.

<sup>44</sup> Vigésimo segundo episódio da terceira temporada exibido em 3 de maio de 1996.



**Figura 5** – Os tuítes postados no *backchannel* de *The X-Files* chamam a atenção para os *easters eggs* da décima temporada. Na primeira imagem, vemos os lápis fincados no teto de um escritório do FBI e, na segunda imagem, o telespectador interagente relembra a trajetória dos atores Tyler Labine e Nicole Parker Smith



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Exibido em 1994, o episódio *Duane Barry*<sup>45</sup> apresentou uma cena emblemática de Mulder saindo da piscina vestindo uma sunga vermelha. Na atração, a sequência dura cerca de 6 segundos e não interfere, em nada, nos acontecimentos da trama, mas aos telespectadores a imagem do agente com traje de banho é constantemente lembrada.<sup>46</sup> Após 23 anos, durante o episódio *Mulder and Scully Meet the Were-Monster* o personagem voltou usar sunga e gerou euforia na *Social TV*. Além de postar fotos comparando as sequências de 1994 e 2016, o público lançou a *hashtag* *#redspeedo*<sup>47</sup> ironizando o traje do ator.

O *easter egg* em homenagem ao diretor de *The X-Files* Kim Manners, que faleceu em 2009, também gerou *buzz*<sup>48</sup> no *backchannel*. A sequência, exibida em *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*, mostra Mulder ao lado de um túmulo com a identificação de Manners. A informação não alterou o curso de nenhum acontecimento do *plot*, porém o detalhe comoveu os telespectadores interagentes. A granulosidade da cena chamou tanto a atenção do público que o nome do diretor ficou entre os *Trending Topics*<sup>49</sup> nos Estados Unidos.

<sup>45</sup> Quinto episódio da segunda temporada exibido em 14 de outubro de 1994.

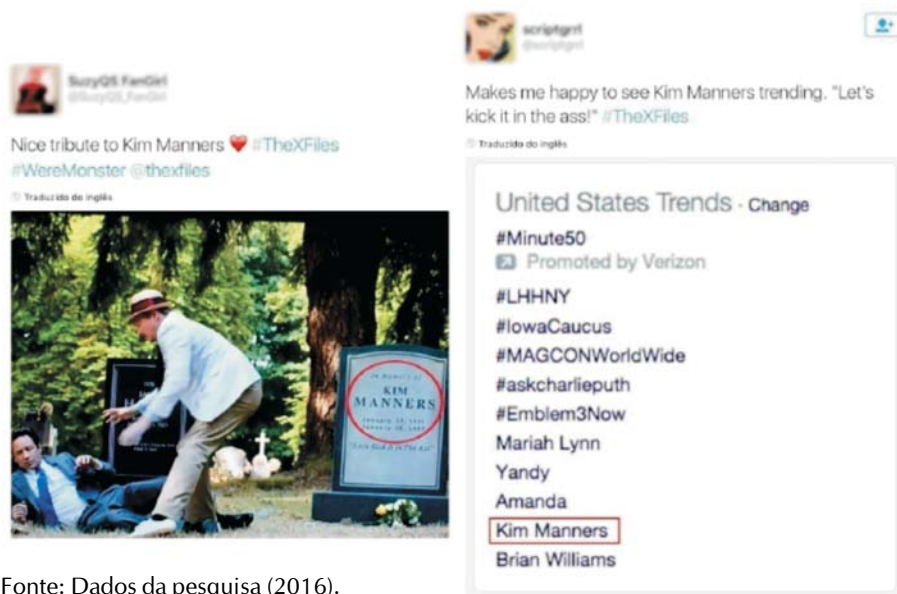
<sup>46</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=w2lpQCjxcDA> > . Acesso em: 25 nov. 2017.

<sup>47</sup> A indexação faz alusão à cor da sunga e à marca de acessórios (Speedo) para a prática de natação.

<sup>48</sup> Segundo Trinta (2015, p. 4-5), no atual ecossistema de conectividade, *buzz* se refere a conteúdos que se propagam vertiginosamente pela rede.

<sup>49</sup> Lista das palavras mais postadas no *Twitter*.

**Figura 6** – O telespectador interigente repercute o detalhe da composição imagética de *The X-Files*. O *buzz* gerado no *backchannel* fez com que o nome do diretor da trama ficasse entre os assuntos mais comentados no *Twitter* nos Estados Unidos



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Os conteúdos, compartilhados no *backchannel* da décima temporada de *The X-Files*, mostram que independentemente da categoria de detalhes, conceituada por Jost (2016, 2017), o público realiza uma leitura atenta da composição visual da trama. Nesse sentido, cada granulosidade imagética é instantaneamente identificada pelos telespectadores intergentes na *Social TV*. Os tuítes chamam a atenção para questões como: incoerência dos desdobramentos narrativos, camadas interpretativas e intertextualidades.

## 5 Considerações finais

As narrativas ficcionais seriadas estadunidenses são pautadas por uma complexa composição imagética. Dessa forma, as tramas apresentam múltiplas camadas interpretativas que dialogam tanto com o universo ficcional do programa quanto com os elementos externos. Ao longo dos episódios, os roteiristas criam uma espécie de enigmas visuais que estimulam uma interpretação minuciosa do público.

Entretanto, apesar do processo de complexificação da elaboração imagética das séries contemporâneas, o ambiente de convergência midiática propicia a formação de redes conversacionais, que facilitam a

repercussão da granulosidade das cenas. Na *Social TV*, a discussão em torno das atrações ganha novas possibilidades: os telespectadores podem compartilhar os conteúdos de maneira síncrona à exibição da grade de programação e com inúmeros interlocutores. O *backchannel* promove a formação de comunidades momentâneas sobre tópicos específicos.

Os tuítes postados pelo público, durante a décima temporada de *The X-Files*, abarcaram as três categorias de detalhes pontuadas por Jost. (2016, 2017). Nesse contexto, o compartilhamento dos conteúdos relacionados à granulosidade da composição imagética transita entre a extensão do processo interpretativo e a curadoria. Ao identificar os enigmas imagéticos criados pelos roteiristas, os telespectadores interagentes ampliam os significados das sequências; isto é, um objeto em cena ou uma mudança sutil na postura de um personagem pode apresentar várias camadas interpretativas, enriquecendo e aprofundando o universo ficcional.

O compartilhamento instantâneo e a formação de redes assimétricas,<sup>50</sup> no *Twitter*, engendram novas possibilidades à experiência televisiva. Mesmo que o telespectador interagente não identifique os detalhes da composição imagética da série, ao acompanhar o *backchannel*, terá acesso a novas informações sobre os desdobramentos narrativos. A partir dos tuítes postados, ele poderá reconhecer os detalhes que compõem o episódio que está no ar, ampliando seu entendimento sobre a história.

Dessa forma, a granulosidade das séries estadunidenses vai além dos aspectos ligados ao desenvolvimento dos arcos narrativos e da construção imagética proposta pelos roteiristas. O recurso estimula a leitura atenta do público, demandando processos interpretativos que não se esgotam em si mesmos. Nesse sentido, os telespectadores realizam, de maneira síncrona à exibição dos programas, uma análise polissêmica das cenas, em que a experiência televisiva se torna um convite a interpretações meticulosas e críticas sobre a trama.

<sup>50</sup> No *microblogging*, é possível seguir alguém se esse o siga de volta.

## Referências

BOOTH, Paul. *Digital fandom: new media studies*. Nova York: Peter Lang, 2010.

BORGES, Gabriela; SIGILIANO, Daiana. Television dialogues in Brazilian fiction: between production and consumption. *Applied Technologies and Innovations*, v. 12, n. 2, p. 1-17, 2016. Disponível em: <[https://academicpublishingplatforms.com/downloads/pdfs/ati/volume20/201704012235\\_05\\_ATI\\_Vol12\\_Issue2\\_2016\\_Borges\\_and\\_Sigiliano\\_Television\\_dialogues\\_Brazilian\\_fiction\\_pp.54-68.pdf](https://academicpublishingplatforms.com/downloads/pdfs/ati/volume20/201704012235_05_ATI_Vol12_Issue2_2016_Borges_and_Sigiliano_Television_dialogues_Brazilian_fiction_pp.54-68.pdf)>. Acesso em: 27 nov. 2017.

CANNITO, Newton. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Plexus, 2010.

CLARKE, Michael. Lost and mastermind narration. *Television New Media*, v. 11, n. 2, p. 123-142, 2010 Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1527476409344435>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

GLEICK, James. *A informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2008.

\_\_\_\_\_. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

JOHNSON, Steven. *Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. Amor aos detalhes: assistindo a Breaking Bad. *Matrizes*, v. 11, n. 1, p. 25-37, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/131623/127910>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *Breaking Bad: le diable est dans les détails*. Paris: Atlante, 2016.

\_\_\_\_\_. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? *Matrizes*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 93-109, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38294/41119>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

LACALLE, Charo. As novas narrativas da ficção televisiva e a internet. *Matrizes*, v. 3, n. 2, p. 79-102, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38260>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

LOTZ, Amanda. *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press, 2007.

MARTIN, Brett. *Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from the sopranos and the wire to mad men and breaking bad*. Nova York: Penguin Books, 2014.

MITTEL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: NYU Press, 2015; Nebraska: University of Nebraska, 2004.

NELSON, Robin. *TV Drama in transition: forms, values & cultural change*. Great Britain: MacMillan Press, 1997.

PROULX, Mike; SHEPATIN, Stacey. *Social TV: how marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2012.

PUCCI JUNIOR, Renato L.; MONTEIRO, Mauricio M. A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. *Anais...* Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2017. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_5429H2UMVL8CHYV4753W\\_26\\_5590\\_19\\_02\\_2017\\_10\\_46\\_26.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_5429H2UMVL8CHYV4753W_26_5590_19_02_2017_10_46_26.pdf)>. Acesso em: 27 nov. 2017.

PUCCI JUNIOR, Renato L. Possibilidades de aprendizado por meio de séries televisivas: *critical thinking* em Dr. House. *Contemporânea*, v. 14, n. 3, p. 334-353, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/18072>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

REEVES, Jimmie L.; ROGERS, Mark C.; EPSTEIN, Michael. Rewriting popularity: the cult files. In: LAVERY, David; HAGUE, Angela; CARTWRIGHT, Marla (Org.). *Deny All Knowledge: reading the X-Files*. New York: Syracuse University Press, 1996. p. 22-35.

RYAN, Marie-Laure (Ed.). *Narrative across media: the languages of storytelling*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2004.

SIGILIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. O diálogo entre a complexidade narrativa e a *Social TV* no projeto *XFRewatch* da série *The X-Files*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. *Anais...* Universidade Federal de Goiás, 2016, p.1-16. Disponível em: <<https://goo.gl/gcbWc6>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *The X-Files: uma análise das estratégias de Social TV do perfil @thexfiles*. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 13, n. 39, p. 1-22, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/hpTGqt>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

SUMMA, Giacomo. *Social TV: the future of television in the internet age*. DSpace@MIT: Massachusetts Institute of Technology, 2011.

TRINTA, Aluizio. *Anotações de aula: estética, redes e linguagens*. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/lc1AAX>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

VIEIRA, Marcel. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 1-14, 2014. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/355>>. Acesso em: 16 set. 2018.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.