

Que formato usar?¹

Sobre a televisão hoje, dificuldades de definição de formatos narrativos e hibridizações nos modos de contar das minisséries brasileiras

Larissa Leda F. ROCHA²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo refletir sobre as profundas transformações pelas quais passa a televisão a partir da observação de um dos produtos centrais da indústria cultural audiovisual brasileira: a minissérie. Há um cenário mundial de severas e inadiáveis mudanças quanto aos modos de produzir, distribuir e consumir TV e uma das evidências dos rearranjos da indústria é a confusão quanto as delimitações dos formatos narrativos, suas classificações e organizações. Acreditamos que, no contexto nacional, é a minissérie que tem melhores condições de acompanhar os novos paradigmas narrativos exigidos por este cenário, por uma série de características. Para isso, desenvolvemos um estudo bibliográfico que nos embasou para uma análise reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; narrativa; minissérie; internet.

A definição, inclusive semântica, para dar contornos precisos ao que chamamos série, seriado, minissérie e mesmo telenovela não se coloca sem dificuldades no âmbito dos estudos de ficção televisiva, seja sobre a produção, o consumo e até mesmo os fãs. Tal dificuldade é sintoma de - e amplia-se diante de - um cenário marcado pela expansão da televisão distribuída pela internet³ (LOTZ, 2017), com a cena tomada por novos *playes*, arranjos econômicos e de mercado na indústria cultural e modos de

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pós-doutoranda no Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CETVN - ECA/USP). O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil, e-mail: larissaleda@gmail.com

³ Conceito, que retomaremos mais adiante a partir de outra obra, mas originalmente disponível em: LOTZ, A. D. **Portals:** a treatise on Internet-Distributed Video. Ann Arbor: Maize Books, 2017.

participar como audiência. O Grupo Globo⁴, por exemplo, categoriza sua produção de ficção televisiva, de diferentes modos em seus sites Memória Globo, Globoplay e Rede Globo. No Memória Globo, destinado a funcionar como um arquivo de dados da produção da emissora, a categoria “Entretenimento” classifica as obras em novelas, minisséries e seriados (não aparece o termo “série”). Há, além destas três, outras que vão de “teleteatro” a “*realitys shows*”⁵. No serviço Globoplay, a página e aplicativo para consumo, via *streaming*, dos produtos audiovisuais da emissora, a categorização é outra, incluindo novelas, séries e cinema (não aparece o termo “seriado”). As minisséries ficam agrupadas em “séries”, como *Treze dias longe do sol* (2018)⁶, com 10 episódios. As narrativas exibidas originalmente no horário das 23h, como *Verdades Secretas* (2015), 64 capítulos, ficam reunidas em “novelas”. Já no site Rede Globo, focado em apresentar a programação da TV Globo⁷, é usada para a produção de ficção seriada, apenas a categoria “novelas”.

As dificuldades e confusões nas classificações dos formatos narrativos não são exclusividade da indústria cultural nacional. A Netflix, provedora de conteúdo audiovisual via *streaming*, trabalha com duas grandes categorias: séries e filmes. A partir de “séries” oferece dezenas de “gêneros” que vão dos tradicionais “drama”, “comédia” e “ficção científica” a outros menos convencionais que parecem funcionar apenas como um agregador para organizar o catálogo, como “asiáticos” e “descrição de áudio”. Todas as narrativas de algum modo serializadas - nos seus mais diferentes formatos - estão agrupadas em séries, ainda que sejam minisséries, como *Alias Grace* (2017), e estejam nominadas assim em sua descrição de categoria. Ou seja, para a Netflix, independente do formato da serialização, a narrativa é categorizada como série.

⁴ Conglomerado midiático que inclui oito empresas. Em relação à TV, que nos interessa aqui, tem programação distribuída em mais de 98% do território nacional, por meio de 5 emissoras próprias, em parceria com empresas afiliadas, e em mais de 190 países. A audiência estimada é de 97 milhões de pessoas/dia. Dados disponíveis em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobre_globo.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

⁵ A categoria “Entretenimento” compreende os seguintes formatos: novelas; minisséries; seriados; humor; Auditório e Variedades; Infantojuvenis; Musicais e Shows; Realitys Shows; Teleteatros; e Especiais. O fato de uma obra aparecer em uma categoria, não significa que é exclusiva dela. São apenas modos de organização e sistematização das informações. A série *Clara e o chuveiro do tempo*, por exemplo, entra na categoria “Infantojuvenil”, assim como na categoria “Seriados”.

⁶ Todas as narrativas nacionais mencionadas aqui são da Globo. Omitiremos assim, o nome da empresa a cada vez que indicamos uma produção nacional.

⁷ A partir daqui, apenas Globo.

À exemplo do observado na Netflix, A HBO Go, plataforma *streaming* do canal a cabo HBO, também faz uma organização de seu catálogo a partir de séries e filmes, ignorando se a serialização da narrativa a categoriza como minissérie, como Sharp Objects (2018). Prime Vídeo, o serviço de consumo por demanda da Amazon, tampouco faz diferente dos dois. “Séries” e “Filmes” são as duas categorias com as quais trabalha e a minissérie Homecoming (2018), por exemplo, fica disponível na categoria série.

Quadro - categorias das emissoras para as narrativas ficcionais

Emissora/Distribuidora		Categorias
Globo	Memória Globo	Novelas
		Minisséries
		Seriados
	Globoplay	Novelas
		Séries
		Cinema
Rede Globo	Novelas	
Netflix/ Prime Video/ HBO Go		Séries
		Filmes

Fonte: quadro elaborado pela autora

Em termos de narrativas ficcionais seriadas, dos três grandes grupos delimitados pela Globo no cenário nacional (novelas, minisséries e seriados), há pouca dúvida quanto ao que é classificado como novela e minissérie, ainda que haja espaço para algumas confusões. As narrativas com quantidade menor de capítulos (média de 60) e que estiveram presentes na grade da emissora desde a regravação de *O Astro* (2011) até 2018, no horário das 23h, por exemplo, podem ser consideradas como macrosséries⁸ e foram inicialmente agrupadas na categoria “séries” do Globoplay⁹. No entanto, esse formato novelístico curto continuou a ser chamado de novela - atualmente, é na categoria “novelas” do Globoplay que estão agrupadas - ainda que seja possível reconhecer que são narrativas que apresentam diversificação e hibridização de formatos.

⁸ Em 2017, a Globo passou a chamar as produções das 23h de “Super Séries”.

⁹ Em levantamento de dados anteriores (fevereiro de 2018), encontramos uma classificação diferente da observada para a reunião de dados para este trabalho (junho de 2019). As narrativas das 23h, que tem uma média de 60 capítulos, estavam originalmente categorizadas como séries, mas foram realocadas para “novela”. Tal mudança é só mais um sintoma do que afirmamos aqui: há, mesmo no âmbito da produção e organização do mercado, e de sua internacionalização, uma dificuldade evidente na delimitação dos formatos e suas classificações e organizações.

Mistura, cruzamento, hibridação, afinal, parecem ser palavras que cabem bem para buscar entender as formas narrativas predominantes na televisão brasileira, e mesmo mundial, contemporaneamente. O relatório das investigações do Obitel¹⁰ de 2016 (LOPES; GÓMEZ, 2016) trouxe a preocupação com a questão colocando-a no título do seu anuário “(Re)Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva” e deixou claro que “a combinação e a recombinação de gêneros e formatos já consagrados em experimentos de novas possibilidades narrativas é, atualmente, uma tendência global, intrinsecamente aliada às transformações de cunho sociocultural e tecnológico” (p.90).

Tais transformações são evidenciadas em um âmbito no qual os sistemas midiático em particular, e sociocultural em geral, passam por mudanças profundas. A confusão conceitual e classificatória dos formatos audiovisuais de ficção seriada contemporânea é, no entanto, apenas um sintoma de um mercado que sem implodir suas bases anteriores e mais “tradicionais”, representadas, em grande medida, pelo sistema *broadcast*, compõem novos terrenos nos quais se alicerçam, operam e ganham legitimidade renovados modelos de distribuição de conteúdo e organizam uma infraestrutura tão inédita quanto complexa da ecologia midiática. A “televisão distribuída pela internet” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 36) é uma subcategoria da distribuição de vídeo pela internet, que por sua vez inclui ainda a distribuição de filmes e todo o vasto campo de produção de audiovisual que não se encaixa em nenhuma dessas estruturas industriais convencionais.

Pensar esta televisão da qual falam os autores significa entender que seus estudos se localizam em um campo inflado por complicações que partem do próprio conceito – variável conforme a geolocalização de quem produz, vende ou consome – e possíveis terminologias usadas e vão até a perspectiva de que seu surgimento não significa o desaparecimento de outros modos de distribuição de conteúdo, ainda que o campo competitivo de produção e distribuição de televisão já tenha mudado para sempre. “A televisão distribuída pela internet ajusta não apenas as implicações culturais da televisão, mas também muitas das práticas, comportamentos e normas assumidas em

¹⁰ O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) publicou em 2018 seu décimo segundo anuário. O trabalho é responsável por um levantamento quantitativo e qualitativo da ficção televisiva exibida em 12 países da América Latina e Península Ibérica. O objetivo é “realizar monitoramento anual e análises da produção, circulação, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva”, de acordo com a publicação referenciada neste trabalho.

seus estudos” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 38, tradução nossa)¹¹. O convívio da televisão distribuída pela internet, junto ao sistema *broadcast*, seja ele disseminado por satélite ou cabo, é compreendido de modo mais coerente se pensarmos na perspectiva de “camadas”, que se sobrepõem umas às outras, incorporando sentidos e práticas, sem deslocamentos ou substituições, mas adicionando complexidade aos ambientes existentes. Outro ponto importante é considerar que qualquer cenário que agora pode ser visto ou imaginado, seja sobre a televisão distribuída pela internet, seja a TV *broadcast*, ou a confluência de ambas, é, sobretudo, temporário e certamente passível de mutações dos mais variados tipos.

Um marco temporal possível de como tais mudanças se tornam visíveis na tela é a partir dos anos 1990, com a emergência de um “novo paradigma” do relato televisivo, o que Mittell (2015), chamou de complexidade narrativa, entendida como “a revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados, um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal” (MITTELL, 2012, p. 50).

A compreensão do que fala Mittell passa necessariamente pelo cuidado com os formatos que assumem o gênero da ficção televisiva brasileira e isso por dois fatores. Um deles diz respeito à preocupação do autor em deixar explícito que o *corpus* de sua preocupação é a TV norte-americana e, em seu fluxo narrativo, um produto em específico: as séries “roteirizadas envolvendo situações recorrentes/ou exclusivamente personagens” (MITTEL, 2012, p. 31). Ficam de fora, portanto, filmes, minisséries e novelas - ainda que possamos complexificar o que é novela brasileira e o que a novela na TV nos Estados Unidos. O segundo fator tem relação com a absoluta necessidade de compreender que gêneros e formatos são categorias culturais definidas a partir de determinados contextos sociais e históricos. Balogh (2002) nos fala desse contexto e do seu papel conformador da combinação entre gêneros e formatos. Já Martín-Barbero (2001) traz o conceito de gênero no qual nos apoiamos para entender o contexto da televisão nacional.

¹¹ Internet-distributed television adjusts not only the cultural implications of television but also many of the practices, behaviors, and norms assumed in its scholarship

Gênero, para Martín-Barbero (2001, p. 314) trata muito menos de estrutura e combinatória e de formalismos e muito mais de competências culturais. O gênero é, antes de tudo, “uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto”, é algo que ocorre através do texto e não no texto. São as regras do gênero que configuram os formatos dos textos e são nos formatos onde se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos”. De modo algum um gênero reduz-se a uma receita de fabricação ou a uma etiqueta classificativa e organizativa, aí sim uma forma repetitiva e sem criação.

Falantes do ‘idioma’ dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, ‘desconhecem’ sua gramática, mas são capazes de falá-lo. [...] Um gênero funciona constituindo um ‘mundo’ no qual cada elemento não tem valências fixas. Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314).

Ora, Martín-Barbero (1988, p. 155) diz que o folhetim permite o aparecimento de uma outra relação com a linguagem, uma que rompe com as leis da textualidade e faz da escritura o espaço de desenvolvimento de uma narração popular, um modo de narrar que vive tanto de surpresa quanto de repetição. E é por esse modo de organização que o autor vê no folhetim um novo modo de comunicação, o relato de gênero, que não é a mesma coisa que um gênero de relatos. Ao falar em relato de gênero, Martín-Barbero o diferencia do relato de autor, e não o localiza em uma determinada categoria literária. Não se trata de formalismos e estruturas, mas de um conceito situado mais ao lado da antropologia e da sociologia da cultura, o que significa pensá-lo a partir do funcionamento social dos relatos, um relacionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente diferente que passa pelas condições de produção e consumo. Gênero seria um “lugar exterior à obra”, a partir do que se produz e consome, ou seja, fala sobre aquilo que se lê e se compreende no sentido do relato. O relato de gênero está no âmbito da enunciação. Uma enunciação que constrói-se de surpresa e repetição.

É na perspectiva de compreender o gênero como um lugar exterior à obra, na interrelação com a recepção, ou como estratégia de comunicabilidade, e os formatos

como associados a uma ritualização da ação, que o entendimento de Balogh (2002, p. 93) de que a televisão aos poucos vai sedimentando gêneros e formatos preferenciais, “variando um pouco de cultura para cultura”, nos ajuda a entender o cuidado com o ajuste das ideias de Mittell para o contexto de produção brasileira. Se nos Estados Unidos as séries e seriados funcionaram como o primeiro aprendizado televisual dos espectadores - Balogh lembra apropriadamente que, afinal, é a terra natal de Ford -, na América Latina a tradição radiofônica e o folhetim foram dando contornos a outro formato a partir do melodrama como matriz cultural fundamental: a telenovela.

Não sobram dúvidas de que a telenovela se consolidou como o produto mais rentável da indústria audiovisual nacional. É o “formato mais assistido e reconhecido pelo público por se imbricar com as mudanças da sociedade, incorporando-se, de vez, na cultura do país” (LOPES; GRECO, 2016, p. 169). A novela é um produto construído nas redes da indústria cultural, mas a partir de uma série de elementos populares cooptados pela indústria. O negócio, a indústria, o dinheiro, contam, mas o que aparece nas narrativas das telenovelas não responde apenas a isso. Martín-Barbero (2004, p. 173) nos diz que depois de tantas leituras ideológicas, os pesquisadores passam a “perguntar-se se aquilo que dá prazer e sentido popular nesses relatos não tem a ver, através e além dos estratagemas da ideologia e inércia dos formatos, com a cultura, isto é, com a dinâmica profunda da memória e dos imaginários”. Dito de outro modo: há, além da lógica dos interesses dominantes e industriais algo das complexidades e das dinâmicas do universo popular que respondem à paixão dos latinos, em geral, e dos brasileiros, em particular, pela telenovela. E estamos aqui falando de um modo específico de fazer novela.

Na América Latina há variações na telenovela e no Brasil desenvolveu-se o “modelo moderno”, como o chamam Martín-Barbero e Rey (2001), cujo marco inicial é a novela *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968). Este modelo é caracterizado pela presença da matriz melodramática que incorpora um realismo que permite a “cotidianização da narrativa”, ou seja, dramas amorosos e familiares são trabalhados junto às questões fundamentais para compreensão da modernidade nacional. Daí a novela brasileira encontrar espaço, por exemplo, para tratar temas como coronelismo político ao mesmo

tempo que preocupa-se com o drama amoroso da heroína, e funcionar como narrativa da nação (LOPES, 2009), um espaço de problematização do Brasil tanto no que se refere à privacidade dos lares e à vida vivida, quanto ao que diz respeito aos problemas sociais e à vida contada. A novela tem o poder de “se expressar como nação imaginada” (LOPES, 2009, p.31) que mesmo sujeita à imensa variabilidade de interpretações mantém sua verossimilhança, legitimidade e credibilidade. Daí é possível afirmar com tranqüilidade que, no contexto nacional, olhar para um formato próximo das telenovelas, as minisséries - cujas produções hoje concentram experimentações narrativas que corroboram a problemática das definições de gêneros e formatos - é continuar a olhar a constituição da cultura e do imaginário da sociedade na qual vivemos.

Além do elemento cultural e histórico, como nos lembra Balogh (2002) há ainda elementos ligados ao mercado - como fatores industriais e estratégias de venda e consumo - que atuam nos ajustes dos formatos que assume a ficção televisiva. A metodologia adotada pelo Obitel em suas pesquisas sobre o panorama da ficção televisiva - e que aqui adotamos - é voltada para o gênero da ficção televisiva que se realiza através de formatos - telenovela, série, minissérie, telefilme, unitários e outros. “Sobrepostos aos formatos, temos então, os gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas - drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...” (LOPES; GRECO, 2016, p. 168). O formato da minissérie é um exemplo apontado por Lopes e Greco (2016, p. 170) como resultado dos ajustes condicionados pelo mercado: denominações como microssérie e macrosséries não são adotadas pelos produtores, quando caberia seu uso. Vimos que a maior produtora nacional, Globo, por exemplo, denomina, no Memória Globo, de seriado todas as obras que não obedecem à classificação de novela ou minissérie, o que esbarra na perspectiva de o entender em seu sentido *lato*, como faz o Obitel, dando à “seriado” seu sentido adjetivo, o que incluiu novelas, minisséries e séries. Lemos (2017, p. 89) nos adverte que, no Brasil, em sentido *stricto*, autores consideram seriado as novelas e minisséries, obras marcadas por um grande arco dramático, que só se completa no todo narrativo, fazendo sentido apenas na sua exibição total.

De modo resumido, acompanhando o trabalho de Buonanno e Bechelloni (2004), traduzido por Sydenstricker (2010) e sistematizado por Lemos (2017) podemos considerar, na indústria cultural brasileira, a existência de telenovelas e minisséries, de um lado, e séries, de outro, que, por sua vez, podem se subdividir em três tipos: episódica, antológica e serializada¹². A principal característica que vai diferenciar os formatos estão na perspectivas dos arcos narrativos. Nas séries, o arco dura apenas o limite do episódio, o conflito se dá naquela unidade narrativa e lá é resolvido. Nas telenovelas e minisséries, como dito há pouco, a continuidade do arco ao longo de todos os capítulos é que “enovela” a história.

O reconhecimento das minisséries, naturalmente, deve assumir a perspectiva de que o arco dramático das narrativas seja serial e não episódico, ou não exclusivamente, mas há que se considerar também a temporalidade da exibição, quando feita no sistema *broadcast*, geralmente diária a depender das organizações da grade¹³. Um ponto fundamental é que a narrativa acontece ao longo de capítulos, ligados por ganchos de tensão, com arcos dramáticos longos. Além da forma de organização do arco narrativo ser semelhante à novela, também próxima à ela há o lugar dado ao melodrama e o folhetim como matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Podemos dizer, com tranquilidade, que são “formatos irmãos”. Minisséries, como novelas, dão muita atenção aos relacionamentos entre os personagens, mas, aí diferenciando-se do maior produto da tv brasileira, na minissérie cada vez mais a trama vem ganhando protagonismo e suas matrizes fundamentais hibridizam-se com outros gêneros narrativos, permitindo um “empalidecimento” do melodrama e dando novas matizes aos seus gêneros fundantes.

No cenário nacional é o formato das minisséries, menos rijo em sua feitura, que parece mais estar afinado às mudanças, sejam nas perspectivas da produção, distribuição ou consumo. Separações e diferenças entre os formatos não são mais estanques. Mesmo resguardados os cuidados de adaptação do conceito de complexidade

¹² Série episódica é a mais “clássica” de todas, com episódios conclusivos e que não dependem dos outros para construir um sentido da história; série antológica tem personagens, cenários e histórias diferentes entre os episódios, ainda que estejam ligados por uma serialização, geralmente, temática; por fim, série serializada na qual os episódios não se encerram em si mesmos, lançando mão de arcos que se espalham por mais de um episódio, ainda que tenham elementos que permitam o consumo do episódio de modo isolado do resto da série.

¹³ Quando a Globo exibe, por exemplo, o futebol às quartas-feiras no horário nobre, apresentando as minisséries de segunda a sexta-feira, à exceção de quarta. Telenovelas obedecem à mesma exibição, mas também são apresentadas aos sábados.

narrativa para o contexto local, é possível perceber na produção brasileira exemplos claros de novo paradigma narrativo, como a minissérie Justiça (2016), ainda que a questão da falta de distinção e certa confusão entre *serial* e *serie* traz um “grave problema” tanto para quem produz, quanto para quem consome (LOPES; GRECO, 2016, p. 171). Mas a reconfiguração dos gêneros e formatos é observável com clareza e intensificada a partir de 2010 com as práticas transmídias. Inclusive em novelas. Verdades Secretas (2015) e A Regra do Jogo (2015), novelas das 23h e 21h, respectivamente, são exemplos¹⁴.

As minisséries estão mais sujeitas às mudanças que assolaram a produção do audiovisual contemporâneo de modo global e local, mudanças profundamente implicadas às transformações socioculturais e tecnológicas. O formato, considerado por Balogh (2002, p. 96) “o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático”, consegue concentrar experimentações não só nos modos de contar, também em suas temáticas e opera com menos amarras industriais - pelas suas características e modo de produção - do que a novela. Minisséries são escritas, gravadas e editadas antes de irem ao ar. Essa brutal diferença da temporalidade de seu fabrico, exibição e duração gera dessemelhanças em relação à novela que permitem um produto de formato irmão, como dito, porém, outro produto. Sendo obras fechadas, que não são transmitidas enquanto são escritas e produzidas, sofrem menos intervenção do público e modificadores da ficção de diversas naturezas¹⁵. Considerando que na grade da Globo ocupam horários tardios - geralmente após a exibição da novela das 21h, em horários que variam das 22h30 às 24h - há maior liberdade na abordagem de temas e ações dos personagens e configuração de uma assistência mais exigente. São também narrativas mais curtas, o que diminui a redundância - aquela não necessária e significativa (CALABRESE, 1999) - e deixa tempo para aprimoramentos maiores tanto

¹⁴ A Regra do Jogo trouxe “tensões explícitas entre capítulo e episódio” e Verdades Secretas aproveitou bem “tanto o formato telenovela - na elaboração de ganchos fortes aos finais dos capítulos - como do formato série - relacionado ao encadeamento das ações dramáticas de cada núcleo” (LOPES; GRECO, 2016, p. 173)

¹⁵ Há diversos outros fatores que funcionam como “modificadores da ficção”, são “influxos que invadem a história ficcional, ela própria dotada de porosidade peculiar, podem ser de vários tipos” (PALLOTTINI, 2012, p. 65). Entram nessa conta a censura não oficial, moralismos, interesses diversos, determinismos mercadológicos e econômicos, decisões judiciais, além, é claro, de um desejo do(s) autor(es) de melhorar e progredir com a narrativa.

em componentes como a direção de arte até a construção da profundidade psicológica dos personagens e esmeros narrativos do contar. Possuem também público menor. Quanto mais massivo um produto, a tendência é ser mais amarrado por certas ditaduras da indústria televisiva e do mercado. De um modo geral, são produtos menos engessados, tanto do ponto de vista mercadológico, quanto narrativo e temático. E também, por todas essas características é o produto com maior possibilidade de aceitação no mercado, interno e externo, que se alinha às demandas da televisão distribuída pela internet. O formato mais enxuto, com um melodrama “empalidecido”, dando protagonismo mais às tramas que aos relacionamentos, exigindo atenção dedicada do telespectador - quiçá imersiva, misturando elementos seriais e episódicos e elaborando desafios narrativos - seja por romper com regras narrativas ou temáticas, garante às minisséries o lugar por excelência no qual é possível ver, no contexto nacional, a exemplificação das mudanças que vêm convulsionando a televisão e o modo de participar dela, seja no âmbito da produção, da distribuição ou do consumo.

Tendo publicado seu livro em 2002, Balogh afirmou naquele momento que as minisséries, a que chama de “*la crème de la crème*” da produção de ficção para a TV, eram “obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa e menos esquemática” (p. 127) do que as outras narrativas ficcionais para a televisão e que não eram raros os momentos nos quais as minisséries se tornavam “um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (idem). Isso permitia marcas de autoria maior, um produto mais bem acabado e mais próximo das “ideias tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem” (p. 129).

Entretanto, em 2002, a produção de televisão no Brasil apenas começava a ser convulsionada por essa transfiguração que vinha se desenhando desde os anos 1990 na TV norte-americana, caracterizando a terceira edição dos Anos Dourados da Televisão (MARTIN, 2014) e abrindo espaço para a complexidade narrativa. Ou seja, reorganizavam-se os modos de contar mas a partir da compreensão que o contexto

sociocultural e tecnológico fora e dentro da TV tiveram seu impacto, como, por exemplo, as mudanças na indústria da TV, na constituição do público e nos modos de ser audiência, as transformações tecnológicas e até o lugar que a TV, como sistema produtivo, dá ao escritor em comparação com a indústria cinematográfica.

A configuração da terceira edição dos Anos Dourados aponta para mudanças narrativas, nos modos de ver TV e nos aparatos materiais aos quais o público tem acesso aos conteúdos, elevando nos Estados Unidos as séries “ao estatuto de obra” e inaugurando a seriefilia que vai substituir a cinefilia e

embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc. (JOST, 2012, p. 24).

Jost (2012) faz a análise da substituição, no gosto dos franceses, das séries nacionais pelas americanas a partir da França, mas como lembra DUARTE (2012, p. 21) no preâmbulo do livro do pesquisador francês, no Brasil o cenário é diferente. “A disputa, aqui, mais do que entre séries americanas e brasileiras, se dá entre as telenovelas e minisséries e os seriados, sendo que as primeiras obtêm maior êxito em termos de audiência”. Séries brasileiras e importadas ainda não conseguem derrubar a popularidade de novelas e minisséries, mas, como vimos, isso não significa que a produção nacional está imune às novas práticas comerciais, tecnológicas e socioculturais que abalaram o negócio da TV em todo o mundo.

Se em 2002 Balogh nos dizia que a tendência de realização das minisséries eram narrativas extensas que não faziam justiça ao seu nome de minisséries, hoje o cenário é outro. A última minissérie com média de 30 capítulos - a média apontada pela autora em 2002 - foi *Queridos Amigos*, com 25 capítulos e que foi ao ar em 2008. As minisséries dos últimos dez anos dificilmente ultrapassam dez capítulos. Outra tendência observada foram as adaptações ficcionais e um “forte pendor para a estruturação em torno de protagonistas femininas marcantes” (BALOGH, 2002, p. 132). Do ano 2000 para cá mudanças velozes e intensas promoveram novos modos de contar as histórias e a minissérie que vemos hoje na TV já não é exatamente aquela analisada por Balogh em 2002. Transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do

público podem não ser a principal razão para as mudanças formais no *storytelling* mas certamente “possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas” (MITTELL, 2012, p. 33). Voltar o olhar para a minissérie a partir de uma linha do tempo permite que o percurso de tais mudanças possa ser identificado. E como tais mudanças vão dialogar com as matrizes culturais fundamentais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Herdeiras do melodrama e do folhetim, como vão aparecer nas minisséries os clichês que conformam o gênero? Como será trabalhada a polarização do bem e do mal e como isso será dado a ver? Como o drama da moralidade (BROOKS, 1995) vai se plasmar às inovações temáticas, narrativas e exigências artísticas impostas pela minissérie e por novos paradigmas narrativos? Perguntas, certamente, para um novo trabalho.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. New Haven, London: Yale University, 1995.
- BECELLONI, G; BUONANNO, M. Glossario. **OFI. Osservatorio sulla Fiction Italiana**, 2004. Disponível em <http://cdn.blogosfere.it/format/files/Glossario-Fiction.htm>. Acesso em: jun. 2019.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- DUARTE, E. B. Preâmbulo: algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEMOS, L. M. P. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LOPES, M. I. V. de.; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V. de.; GÓMEZ, G. O. (Coord.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**. Anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LOPES, M. I. V. de.; GÓMEZ, G. O. (Coord.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOTZ, A.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.

- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Oficio de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.
- MARTIN, B. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.
- MITTELL, J. Narrativa. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SYDENSTRICKER, I. **Sobre criar e contar histórias seriadas para TV e animação**: Aventuras Gósmicas. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.