

## A Última Supersérie Brasileira? “Onde Nascem os Fortes” e a Tentativa de um Novo Formato Televisivo<sup>1</sup>

João Pedro Ramalho MARTINS<sup>2</sup>

Anne Jacqueline Julião da PENHA<sup>3</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

### RESUMO

O presente trabalho objetivou analisar a ficção televisiva *Onde Nascem os Fortes* (2018), escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, com direção artística de José Luiz Villamarim, que foi exibida às 23h pela Rede Globo de Televisão. O foco foi verificar, à luz dos estudos sobre as novas prospecções televisivas na faixa das 23h, se a obra corresponde à proposta de um formato híbrido intitulado supersérie. Através da análise de instâncias como as decisões industriais, elementos narrativos e práticas de consumo, foi possível compreender que, embora os aspectos textuais da produção alcancem uma maior integração entre elementos das telenovelas e das séries, a relação que público e crítica estabeleceram com ela não contribuiu para consolidá-la como exemplo de um novo formato.

**PALAVRAS-CHAVE:** gênero; formato; supersérie.

### 1. INTRODUÇÃO

*Onde Nascem os Fortes* é uma obra de ficção seriada televisiva produzida e exibida pela Rede Globo na TV aberta, de 23 de abril a 16 de julho de 2018, e que teve sua estreia antecipada em uma semana no serviço de *streaming* Globoplay. Essa foi mais uma produção exibida na faixa das 23h, a segunda intitulada como supersérie. O suposto novo formato televisivo surgiu como uma tendência no mercado internacional, situado entre as telenovelas e as séries, pois pretende abarcar características narrativas de ambos os formatos, sem ser considerado, no entanto, uma novela tradicional nem uma série de ficção televisiva.

No Brasil, a denominação de supersérie para as produções das 23h só foi adotada pela Globo em 2017, após a produção de seis obras nomeadas como telenovelas. A adoção

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN, e-mail: [joaopramalhom@gmail.com](mailto:joaopramalhom@gmail.com).

<sup>3</sup> Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN, e-mail: [annpenha@gmail.com](mailto:annpenha@gmail.com).

dessa nomenclatura gerou dúvidas no público e na crítica e motivou pesquisas sobre a adequação da primeira obra sob essa alcunha, *Os Dias Eram Assim*, às características do formato (LIMA; NÉIA, 2017).

Esses questionamentos de crítica e público também perduraram em 2018, com a exibição de *Onde Nascem os Fortes*, obra escrita por George Moura e Sergio Goldenberg e que teve direção artística de José Luiz Villamarim. O objetivo deste estudo, então, consistiu em analisar se o produto em questão se adequa ou não à nomenclatura “supersérie”. Para isso, foi preciso entender primeiro como são constituídos os gêneros e formatos na televisão, o que inclui a discussão sobre a validade da supersérie como uma categoria própria, especialmente no contexto brasileiro.

De caráter qualitativo, este estudo adotou a pesquisa bibliográfica (GIL, 2002) como o ponto de partida. O objetivo foi compreender as proposições de autores como Martín-Barbero (1997), Machado (1999), Mittell (2004) e Jost (2007) sobre os gêneros e os formatos. Tais pesquisadores abordam essas categorias enquanto construções culturais, estabelecidas através da interação entre diferentes instâncias, como indústria, produtores e consumo. A análise, então, voltou-se para indícios presentes nessas três esferas. Da indústria, observamos as promessas contidas na própria ação institucional de nomear *Onde Nascem os Fortes* como supersérie, sua inserção na programação e no Globoplay e possíveis estratégias transmidiáticas. Acerca das características da produção, detivemo-nos sobre seus principais aspectos narrativos. Por fim, quanto à recepção, buscamos as avaliações dos críticos e as tendências de consumo do público para compreender quais práticas de audiência foram empreendidas.

## **2. GÊNEROS E FORMATOS E SUA RELAÇÃO COM CONSUMO**

A indústria da TV brasileira foi desenvolvida e pesquisada a partir do crescimento econômico e dos fatos políticos nacionais (JAMBEIRO, 2002). Com isso, na década de 1950, a primeira transmissão comercial foi realizada na TV Tupi, por Assis Chateaubriand (WOLTON, 1996). O uso dos mídia no país, isto é, a relação com os meios de comunicação, mudou - e “o rádio e a televisão funcionam de forma parecida àqueles jornais que são entregues gratuita e regularmente nas casas” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 20).

---

Assim, a televisão no Brasil assume relevância na vida cotidiana (SOUZA, 2015), pois teve impactos sociais importantes, bem como a influência na vida do sujeito moderno e contemporâneo. A partir das mudanças profundas econômicas, tecnológicas, políticas e sociais do novo milênio, a estrutura da produção e consumo passou por transformações no modelo de exploração dos serviços televisivos.

A nova base tecnológica atingiu os meios de comunicação de massa em pelo menos dois grandes níveis: no primeiro, dada sua esmagadora presença e capacidade de penetração, criou novos mídia e sedimentou todo o conjunto deles como elo de ligação predominante entre o público e a produção intelectual e de bens culturais da sociedade; no outro, como vimos anteriormente, devido as novas tecnologias de acesso à audiência – fibra óptica, satélites, microondas, computadores, internet listas eletrônicas de grupos de interesse, tele-textos, fax – a nova base permite e estimula a desmassificação dos meios: uma crescente diversificada produção cultural pode agora ter como alvo, através de específicos conteúdos, formas e meios (JAMBEIRO, 2001, p.22).

No final do século XX, o sistema comercial predomina com o modelo baseado na gestão capitalista, de modo a obedecer às leis do mercado, favorecendo a busca de estratégias de gosto e de fidelização. Assim, estimulando as preferências das audiências, a fragmentação do público e a segmentação de produtos simbólicos (JAMBEIRO, 2001). Nesse sentido, a partir destas mudanças na produção e no consumo vão surgindo novas formas, meios e conteúdo, de modo a contribuir com o advento de novos gêneros e formatos.

Segundo Machado (1999a), a programação de uma televisão pode ser compreendida como blocos, isto é, um conjunto de segmentos que são divididos em maiores e menores de acordo com cada modelo televisivo. O autor explica que, nos blocos menores, há a venda dos intervalos comerciais. Assim, um programa pode se estender por semanas, meses e anos, no formato de edições diárias. Para o pesquisador, então, seria chamada de “*Serialidade* essa apresentação *descontínua* e *fragmentada* do eixo televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um apresentado em dia ou horário diferente e subdividido” (MACHADO, 1999a, p. 01).

Com isso, o autor aponta que a serialização é uma das principais formas de estruturação na televisão, sobretudo, nos produtos audiovisuais. Ele afirma que, “para muitos, a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo

---

industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas de produção em série que já vigoram em outras esferas industriais” (MACHADO, 1999a, p. 03).

Já Martín-Barbero (1997), em seus estudos sobre a televisão, nos mostra o cruzamento de tempo e de gêneros. Para o autor, o tempo fala a língua do sistema produtivo, o tempo do trabalho, referindo-se também ao estudo sobre a reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin. Trata-se da reprodução de uma obra em escala industrial, de modo a atingir cada vez mais pessoas, perdendo a sua “aura”, para produção de produtos culturais de massa. Ainda nesse sentido, os gêneros, como tempo seriado, representam o tempo do capital, que deságua na relação da televisão com a cultura.

De acordo com o autor, é fundamental compreendermos a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais, pois são articulados a partir da lógica de produção e de uso através dos grupos sociais. Com isso, “(...) a lógica do sistema produtivo e as lógicas de usos, medeiam os gêneros. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e neste se ancora o reconhecimento cultural dos grupos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 301).

Nessa perspectiva, Machado (1999b) nos traz as reflexões tecidas por Mikhail Bakhtin sobre as teorias de circulação e gênero. Ele salienta que, embora o pensador russo não tenha escrito em nosso tempo, principalmente para o audiovisual contemporâneo, “gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar as ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura” (MACHADO, 1999b, p. 143b).

Dessa forma, esse autor nos mostra a complexidade da definição de gêneros, pois apresentam uma enorme diversidade e a dificuldade de estudá-los enquanto categorias, uma vez que são dotados de mutabilidade e heterogeneidade. Assim, ressalta que a riqueza e a diversidade dos gêneros são ilimitadas diante da inesgotável possibilidade de ações humanas (MACHADO, 1999b).

---

Uma abordagem mais tradicional é descrita por Gordillo (2009, p. 23 - tradução nossa)<sup>4</sup>, segundo a qual “os gêneros podem ser entendidos como categorias taxonômicas que permitem classificar os discursos a partir de certos padrões de semelhanças e diferenças textuais”. Nessa perspectiva, os gêneros podem ser compreendidos como categorias, dentro de um conjunto de normas e procedimentos, através dos quais são discursos institucionalizados, a exemplo as classificações fílmicas e televisivas.

Para Brito (2001), a abordagem empiricista dos gêneros como categorias norteia a própria indústria audiovisual com seu público. Com isso, a estrutura de produção busca organizar o consumo por meio destas classificações. No que concerne aos gêneros televisivos, a autora defende apresentarem uma dupla natureza, podendo compreender tanto uma configuração sociocultural como textual.

No caso da televisão, o modo próprio de organização é a programação – uma sequência de unidades articuladas transmitida em tempo real. Os gêneros televisuais podem ser definidos, portanto, como unidades da programação definidas por particularidades organizativas que surgem do modo como se coloca em relação o apelo a determinadas matrizes culturais (o que inclui toda a “tradição dos gêneros” das mídias anteriores), a exploração dos recursos técnico-expressivos do meio (dos códigos próprios à imagem videográfica) e a sua própria inserção na grade da programação em função de um conjunto de expectativas do e sobre o público (BRITO, 2001, p. 18).

Em um caminho semelhante, Mittell (2004) compreende os gêneros televisivos como categorias culturais, funcionando dentro de várias facetas da televisão, como a produção, a distribuição, a promoção, a exibição, a crítica e as práticas de recepção. Essa abordagem da mídia tem como objetivo olhar além das questões básicas de definições, mas entender o funcionamento dos gêneros dentro de sistemas culturais. Nesse sentido, o autor salienta que, para compreender a estruturação de um gênero em um contexto específico, é necessário não se ater apenas aos seus aspectos textuais, mas também compreender “o que as audiências e as indústrias dizem sobre os gêneros, que termos e definições circulam em torno de uma determinada instância genérica e como suposições culturais específicas estão ligadas a gêneros particulares” (MITTELL, 2004, p. 13 - tradução nossa)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> No original: “*Los géneros pueden ser entendidos como categorías taxonómicas que permiten clasificar discursos a partir de ciertas pautas de semejanzas y diferencias textuales*”.

<sup>5</sup> No original: “*what audiences and industries say about genres, what terms and definitions circulate around any given generic instance, and how specific cultural assumptions are linked to particular genres*”.

---

A relação entre as decisões e definições das indústrias e audiências também se reflete na discussão de Jost (2007) sobre a promessa nos gêneros televisivos. Segundo esse autor, os gêneros estão contidos na interface entre produtores, telespectadores, difusores e mediadores, e carregam em sua caracterização uma promessa ao público. Essa promessa pode estar contida nos nomes atribuídos - como drama ou comédia -, que articulam as crenças do público e os saberes dos analistas, e na ação das emissoras ao explicar tais definições e categorizar seus programas. Tal promessa é externada através das ações de comunicação institucionais, como coletivas de imprensa, anúncios publicitários e vinhetas de abertura. Todavia, Jost (2007) ressalta: o espectador não é passivo nessa relação, podendo confrontar a emissora, questionar suas decisões e comparar as definições prévias com o produto veiculado.

Nesse contexto, as reflexões pioneiras de Raymond Williams, em sua obra *Television*, de 1974, debatem justamente as formas de uso dos mídia. Williams mostra em seus estudos que a sociedade, a tecnologia e a cultura estão interligadas. Assim, estabelece a noção de fluxo, de modo a compreender o conteúdo da televisão como tendo um caráter híbrido e mutável, em que surgem formas mistas. Com isso, o que o autor chama de formas televisivas é uma “combinação e desenvolvimento de formas anteriores” (WILLIAMS, p. 2003, p. 39 - tradução nossa)<sup>6</sup>. As categorias mencionadas pelo autor são: notícias; debates e discussões; educação; teatro; cinema; esporte; variedades; publicidade.

A discussão sobre os formatos televisivos segue, assim, a lógica da produção e consumo. De acordo com Brito (2009, p. 19), “a noção de formato incorpora toda dinâmica de produção e recepção da televisão a partir daquilo que lhe parece mais característico como princípio de organização: uma fragmentação que remete tanto às formas quanto ao nosso modo de consumi-las”. Assim, o formato está relacionado ao sistema comercial de uma emissora, o que Martín-Barbero (1997) chama de estratégias de comercialização, de maneira que estabelece as configurações e o esquema de um programa de acordo com as demandas da audiência.

---

<sup>6</sup> No original: “a combination and development of earlier forms”.

---

### 3. DO SURGIMENTO DAS SUPERSÉRIES À SUA APLICAÇÃO NO BRASIL

---

A denominação “supersérie” surgiu nos Estados Unidos no início da década de 2010, a partir de uma iniciativa da emissora Telemundo. Através de obras como *El Señor de los Cielos* e *Señora Acero*, anteriormente associadas ao nicho das narconovelas<sup>7</sup>, a emissora tinha o objetivo de alcançar um público jovem e com maior participação dos homens. Essa estratégia mostrou-se acertada, já que, naquele ano, as duas produções reconduziram a Telemundo à tabela das dez maiores audiências da televisão hispânica, algo que não acontecia desde 2011, e também responderam pela maior proporção de espectadores entre 25 e 34 anos e do sexo masculino, quando comparadas com as telenovelas que preencheram o restante do top 10 (PIÑON; ÁNGELES FLORES; CORNEJO, 2015).

A própria decisão de produzir continuações para as obras - *El Señor de los Cielos* teve sete temporadas até 2019 - está relacionada a uma intenção mercadológica e de programação: o distanciamento do formato das telenovelas, associado ao público feminino, para uma aproximação com as séries. No âmbito do texto, a proposta é construir histórias densas, que privilegiam a ação e são contadas em menos capítulos. Assim, a supersérie nasce com características híbridas. A longeva produção da Telemundo, por exemplo, une tanto os aspectos já mencionados, mais comuns nas séries, a elementos das telenovelas, como a duração longa dos capítulos, com cerca de uma hora, a periodicidade na exibição, realizada de segunda a sexta, e o espaço da família como lugar de desenvolvimento narrativo (PIÑON; ÁNGELES FLORES, 2016). Essa articulação entre formas episódicas e seriadas de construir a narrativa, assim, remete às discussões de Mittell (2012) sobre a complexidade das produções televisivas em nosso século.

A aceitação do público hispânico nos Estados Unidos às obras da Telemundo contribuiu para que as superséries fossem mencionadas pela agência *World Information Tracking*, em 2015, como uma das tendências da televisão no mundo (STYCER, 2015). No Brasil, essa tendência já encontrava ecos desde *O Astro*, primeira novela das 23h da última década, exibida pela TV Globo em 2011 (LOPES; GRECO, 2016). Seguindo esse caminho, com vistas tanto à ampliação do público jovem, masculino e acostumado com

---

<sup>7</sup> Surgidas na Colômbia no início do século XXI, as narconovelas ajudaram a estabelecer uma narrativa cultural sobre o tráfico e a ascensão social a partir dele (RINCÓN, 2013). Sua popularidade na América Latina se reflete no próprio sucesso das superséries nos Estados Unidos, visto que as primeiras obras tratam do universo da “narcocultura”.

---

as séries estrangeiras, como a um maior sucesso de vendas no mercado televisivo internacional, a emissora brasileira adotou a nomenclatura em 2017, com *Os Dias Eram Assim* (LOPES; GRECO, 2018).

Mas afinal, quais são as características das superséries? No Anuário Obitel de 2016, Lopes e Orozco Gómez (2016, p. 93) descrevem essas produções como mais curtas, com “cenas exacerbadas de ação, narrativa mais forte, melhora na estética televisiva, mais realismo e menos melodrama”. Quanto à inserção das ditas superséries na programação, por exemplo, elas ocorrem na faixa noturna - às 22h, nos Estados Unidos, e às 23h, no Brasil. As estratégias de distribuição transmídia também são comuns, embora variem em amplitude de acordo com a emissora, indo desde a pulverização de conteúdos originais sobre *El Señor de los Cielos* em diferentes plataformas de *streaming* e redes sociais à simples disponibilização do capítulo de estreia de *Os Dias Eram Assim* no Globoplay com uma semana de antecedência (LIMA; NÉIA, 2019).

A primeira obra anunciada pela Rede Globo como supersérie, no entanto, não conseguiu sair da promessa feita pela emissora e se firmar como exemplo de um novo formato. *Os Dias Eram Assim* foi entendida pelos críticos muito mais como uma telenovela do que como uma série. Zean Bravo (2017, *online*), por exemplo, afirmou que a obra é uma “boa novela”. Já Nilson Xavier (2017, *online*), após lembrar outras experiências da Rede Globo com obras exibidas no horário, como as novelas das 23h e as minisséries de longa duração dos anos 2000, declarou que a produção exibida em 2017 “é novela - por mais que a inspiração ou a proposta estética esteja calcada numa narrativa de série americana”.

Em uma linha semelhante, Lima e Néia (2019) tecem uma trajetória desde *O Astro* até *Os Dias Eram Assim* e compreendem que a adoção do termo supersérie no Brasil não foi acompanhada por mudanças na produção, exibição e circulação das obras. Analisando as obras à luz das propostas de Martín-Barbero (1997) sobre a estruturação dos gêneros, esses autores concluem que, até então, o suposto novo formato diverge pouco das telenovelas, não sabendo trabalhar com as matrizes culturais brasileiras e “encontrando pouquíssima ressonância nas competências de recepção [...] e nenhum artifício de torque nas lógicas de produção. Opera, desta forma, por meio de fatores industriais – a Globo parece visar mais o mercado internacional do que o local” (LIMA; NÉIA, 2019, p. 73).

---

#### 4. ONDE NASCEM OS FORTES, NARRATIVA E RECEPÇÃO

Nesse contexto, a Rede Globo lança, em 2018, sua segunda experiência com a produção de superséries. *Onde Nascem os Fortes* foi exibida nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras e acumulou 53 capítulos, cuja duração variou entre 23 e 49 minutos. Assim como ocorreu com *Os Dias Eram Assim*, o primeiro capítulo foi antecipado em uma semana no Globoplay (LOPES; LEMOS, 2019).

A obra de George Moura e Sergio Goldenberg contou uma história de vingança e busca por respostas. O enredo tem início com a chegada dos irmãos gêmeos Maria (Alice Wegmann) e Nonato (Marco Pigossi) à cidade fictícia de Sertão, no interior nordestino, com o objetivo de realizarem trilhas de bicicleta. Logo no primeiro capítulo, o rapaz se envolve em uma briga com Pedro (Alexandre Nero), dono de uma rica mineradora de bentonita, argila com propriedades industriais.

Quando Nonato desaparece, sua mãe, Cássia (Patrícia Pillar), retorna a Sertão, sua cidade natal, para procurar pelo filho, anos depois de ter partido para Recife escondendo o segredo de que não era mãe biológica das crianças. No local, ela e Maria acabam seguindo por caminhos diferentes na busca pela personagem de Marco Pigossi. Enquanto a jovem abraça a violência contra Pedro, considerado o principal suspeito pelo desaparecimento do irmão, Cássia se aproxima de Ramiro (Fabio Assunção), inimigo do empresário e juiz do município, com quem passa a investigar a personagem de Alexandre Nero.

A trama de vingança vivida por Maria intercala-se com uma história de romance. Logo antes do desaparecimento de Nonato, a ciclista inicia um caso amoroso com Hermano (Gabriel Leone), filho adotivo de Pedro. A relação é abalada quando ela foge de Sertão depois de matar um jagunço do empresário em um ato de autodefesa, tornando-se ainda mais complicada após ambos se aproximarem de outras personagens. Cássia, por sua vez, também se vê inserida em uma espécie de triângulo amoroso entre Pedro e Ramiro. Embora nunca tenha tido um momento realmente romântico com o juiz, ela se envolve com o empresário de bentonita no decorrer da trama. Ao contrário do casal formado por seus filhos adotivos, porém, os dois não terminam juntos no capítulo final.

O mistério principal começa a ser desenrolado por volta da metade da trama, quando Cássia encontra o corpo de seu filho enterrado em uma propriedade de Pedro. A verdade sobre seu assassinato, contudo, só é revelada no último capítulo. Em um misto

---

de desespero e arrependimento, Ramirinho (Jesuíta Barbosa), filho de Ramiro e *performer* da *drag queen* Shakira do Sertão, conta que foi obrigado por seu pai a matar Nonato, depois que o irmão de Maria presenciou, sem querer, uma chacina cometida pelo juiz contra detentos que estavam na delegacia. Ao forçar Ramirinho a matar Nonato, Ramiro buscava a prova de uma suposta masculinidade no mesmo dia em que encontrou uma maleta de maquiagem no quarto do filho.

A condução da narrativa traz alguns elementos que a aproximam dos aspectos das séries presentes na proposta das superséries, como as frequentes cenas de ação e de violência e abordagem mais crua de temas como justiça e sexualidade. O ritmo enxuto e os diálogos não didáticos também se destacam, como explica George Moura em entrevista: “Fala-se pouco, mas o que se fala é muito relevante, porque às vezes, o excesso de palavras banaliza. Isso tem a ver com 'vamos fazer uma supersérie, não vamos fazer uma novela. [...] O horário permite temas mais intensos, tramas um pouco mais complexas” (PADIGLIONE, 2018, *online*).

Já a estética segue uma linguagem mais cinematográfica, com as imagens em uma dimensão que lembra a tela de um cinema; não à toa, profissionais consagrados na sétima arte estão envolvidos, como o diretor de fotografia Walter Carvalho. Além disso, a estratégia folhetinesca de encerrar os capítulos com ganchos - momentos chave deixados em suspenso até sua resolução no dia seguinte - não é aplicada em todos os capítulos. Por fim, diferente das telenovelas tradicionais, *Onde Nascem os Fortes* também não foi uma obra aberta, sendo exibida com todas as cenas já escritas (PADIGLIONE, 2018).

Por outro lado, as tramas de romance que perpassam a trajetória dos protagonistas remetem às telenovelas, marcadas por histórias conturbadas de casais ou mesmo triângulos amorosos. A principal divergência do formato fica por conta da resolução não tradicional para o casal de Cássia e Pedro. Outra característica das telenovelas brasileiras presente em *Onde Nascem os Fortes* é a periodicidade, com exibição quase diária dos capítulos - a obra só não era exibida nas quartas-feiras por causa da transmissão dos jogos de futebol.

A predominância das características textuais de séries, em comparação com as de telenovelas - essas presentes em menor proporção -, levou uma parte dos críticos de televisão a considerarem que, enfim, a Rede Globo teria encontrado sua verdadeira supersérie (SANTANA, 2018). Mas houve também quem se referisse à obra apenas pelo termo “série” (PADIGLIONE, 2018), incluindo os responsáveis pelo Troféu Uol TV e

---

Famosos de 2018, que lhe conferiram o prêmio na categoria “Melhor série ou minissérie” (TROFÉU..., 2018).

Nos espaços institucionais da Rede Globo, observa-se um fenômeno curioso. Tratada como uma supersérie na página oficial da obra, nas chamadas divulgadas durante a programação e nos materiais promocionais diversos, *Onde Nascem os Fortes* está inserida na seção das “Novelas” no Globoplay. O mesmo ocorre com *Os Dias Eram Assim*. Essa escolha foi justificada pela plataforma como decorrente das necessidades de seus consumidores, que associam essas obras ao formato das telenovelas devido à quantidade de capítulos maior que o observado nas séries (LUCAS, 2019). Na época da exibição de sua obra, George Moura também creditou a assimilação como uma telenovela pelos espectadores à exibição diária de seus capítulos (PADIGLIONE, 2018). De forma semelhante, Tondato *et al.* (2019), ao analisarem os comentários de usuários do Facebook em *fan pages* ligadas à produção, observaram um estranhamento em relação ao uso do termo “supersérie”, tanto por causa da duração como pelo ritmo da narrativa.

Quanto à relação de consumo estabelecida pelo público, vale mencionar que, embora não tenha figurado entre as dez maiores audiências do ano de 2018, *Onde Nascem os Fortes* teve boa repercussão nas redes sociais, figurando nos *Trending Topics* no Twitter no último capítulo (LOPES; LEMOS, 2019). E em relação às estratégias transmidiáticas, destaca-se, além da já mencionada antecipação do primeiro capítulo no Globoplay, a disponibilização na plataforma de um clipe musical protagonizado pela personagem Shakira do Sertão.

Cabe, por fim, ressaltar que, embora a obra dirigida por José Luiz Villamarim tenha sido um relativo sucesso de audiência e repercussão, a Rede Globo optou por cancelar a produção das superséries em 2019. De acordo com Padiglione (2019, *online*), a justificativa estaria ligada ao mercado internacional, que teria resistência “a um enredo que não tem tamanho de novela nem de minissérie”. Essa explicação opõe-se à ideia das superséries como tendência mercadológica, mas corrobora com o observado por Tondato *et al.* (2019, p. 240), que entendem “a mudança da denominação telenovela das 23h para supersérie como uma estratégia de marketing baseada no *industry lore*<sup>8</sup>, e não na reconfiguração do formato e conseqüente demanda de exportação do produto”.

---

<sup>8</sup> Termo que designa um “senso comum”, entre executivos da indústria, sobre o que os consumidores desejam, sem que haja uma pesquisa real acerca do assunto.

---

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação de diferentes instâncias de produção, distribuição e recepção de *Onde Nascem os Fortes* apresentou um cenário conflituoso. Em relação aos aspectos textuais e de produção, a obra parece ter cumprido com a proposta de mesclar características das novelas e das séries, como bem observado por alguns críticos. Apesar disso, muitos desses analistas da televisão preferiram referir-se à produção simplesmente como séries, enquanto o público, conforme indicado pelo catálogo do Globoplay, estabeleceu uma prática de audiência mais próxima da que tinha com as telenovelas.

Já o uso das estratégias transmídia apresentou uma leve evolução em comparação com *Os Dias Eram Assim*, mas também demonstrou ser pouco suficiente para criar uma cultura de consumo transmidiático da obra. O engajamento do público nas redes sociais veio majoritariamente por iniciativa dos próprios espectadores, especialmente no Twitter e, em número mais reduzido, no Facebook.

Esses elementos indicam, então, que a despeito da promessa de um novo formato feita pela Rede Globo, de algumas decisões de programação - como a exibição em um horário tardio - e dos esforços criativos de autores, diretores e demais agente produtivos, faltou à emissora lograr sucesso junto às práticas de consumo exercidas por público e crítica, os quais assimilaram a proposta de acordo com os formatos com que tinham mais proximidade. Ademais, não houve grande diferenciação na distribuição de seu conteúdo, restrito em sua quase totalidade à transmissão dos capítulos em sinal aberto e disponibilização no Globoplay.

A dificuldade em extrapolar a instância textual e consolidar práticas próprias em todas as esferas da cultura televisiva denota não somente que *Onde Nascem os Fortes* falhou em se firmar enquanto uma supersérie. É um demonstrativo, principalmente, de que a proposta de estabelecer as superséries como um novo formato não vingou no Brasil. E, embora a justificativa disponível para a suspensão de novas produções semelhantes aponte para um desacerto com o mercado internacional, só ela já é suficiente para indicar que essa equação referente à construção e definição de gêneros e formatos na televisão, no caso das superséries, não chegou a um equilíbrio entre suas variáveis.

---

## REFERÊNCIAS

- BRAVO, Zean. De frente para a TV: A supersérie 'Os dias eram assim' é uma boa novela. **Extra**, Rio de Janeiro, 18 jun. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/de-frente-para-tv-superserie-os-dias-eram-assim-uma-boja-novela-21479014.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- BRITO, Yvana Carla Fechine de. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Symposium**, Recife, v. 5, n.1, p. 14-26, 2001.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GORDILLO, Immaculada. **La hipertelevisión: géneros y formatos**. Quito: Intiyan Ediciones Ciespal, 2009.
- JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do Século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulinas, 2007.
- LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo. In: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Prezia (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. Alumínio: Editora Jogo de Palavras, 2018. p. 60-75. Acesso em: [https://docs.wixstatic.com/ugd/8181f9\\_c172ca214cb34e7b832382a51a308389.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/8181f9_c172ca214cb34e7b832382a51a308389.pdf). Disponível em: 22 de jun. de 2021.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. BRASIL: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Síntese comparativa dos países Obitel em 2015. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. BRASIL: dinâmicas da ficção televisiva na transição multicanal. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org.). **Ficção televisiva Ibero-Americana em plataformas de vídeo on demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 103-134.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Prezia. BRASIL: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org.).

---

**Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias.** Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 73-108.

LUCAS, Naian. No Globoplay, superséries da Globo são tratadas como novelas; saiba por quê. **NaTelinha**, São Paulo, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2019/03/22/no-globoplay-superseries-da-globo-sao-tratadas-como-novelas-saiba-por-que-126363.php>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A narrativa seriada**: categorias e modalidades. Anais. São Paulo: ECA-USP, 1999a.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar de gêneros na televisão? **Revista FAMECOS**, v. 6, n. 10, Porto Alegre, p. 142-158, jun. 1999b.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MITTELL, Jason. **Genre and television**. From cop shows to cartoons in american culture. London: Routledge, 2004.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

PADIGLIONE, Cristina. ‘Quem tem ritmo é escola de samba’: autor fala sobre a dramaturgia de ‘Onde Nascem os Fortes’. **Telepadi**, São Paulo, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/quem-tem-ritmo-e-escola-de-samba-george-moura-autor-de-onde-nascem-fortes/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

PADIGLIONE, Cristina. Globo suspende novela das onze (ou supersérie) por resistência do mercado internacional. **F5**, São Paulo, 10 mar. 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2019/03/globo-suspende-novela-das-onze-ou-superserie.shtml>. Acesso em: 9 jul. 2021.

PIÑÓN, Juan; ÁNGELES FLORES, Maria de los; CORNEJO, Tanya. ESTADOS UNIDOS: a indústria de televisão hispânica em uma encruzilhada. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org.) **Relações de gênero na ficção televisiva: anuário Obitel 2015**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 309-340.

PIÑÓN, Juan; ÁNGELES FLORES, Maria de los. ESTADOS UNIDOS: a televisão hispânica entre a reinvenção e a tradição. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ,

---

Guillermo (org.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 327-361.

RINCÓN, Omar. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade. **Matrizes**, ano 7, n. 2, p. 193-219, jul./set. 2013.

SANTANA, André. Onde Nascem os Fortes: agora sim, Globo tem uma “supersérie”. **Observatório da TV**, São Paulo, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/onde-nascem-os-fortes-agora-sim-globo-tem-uma-superserie>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

STYCER, Mauricio. Conheça cinco tendências da televisão no mundo. **Uol**, São Paulo, 26 jun. 2015. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2015/06/26/conheca-cinco-tendencias-da-televisao-no-mundo/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

TONDATO, Marcia Perencin *et al.* Novos formatos teleficcionais e a recepção da televisão de qualidade no Brasil: um olhar para a supersérie Onde Nascem os Fortes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 225-245.

TROFÉU Uol TV e Famosos: Críticos revelam os melhores da televisão em 2018. **Uol**, São Paulo, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/12/12/trofeu-uol-tv-e-famosos-criticos-revelam-os-melhores-da-televisao-em-2018.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

WOLTON, Dominique. **Elogio do Grande Público**. Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, Nilson. Por que a Globo está anunciando "Os Dias Eram Assim" como uma SUPERSÉRIE? **Uol**, São Paulo, 17 abr. 2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2017/04/17/por-que-a-globo-esta-anunciando-os-dias-eram-assim-como-uma-superserie/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: technology and cultural form. London; New York: Routledge, 2003.