

“Seriemanía” no país da “novelomanía”? Um mapeamento do circuito cultural da teleficção brasileira contemporânea¹

Lucas Martins NÉIA²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

De caráter preponderantemente ensaístico, este artigo se propõe a explorar o circuito da cultura (HALL, 2016) engendrado pelas ficções de TV (e de VoD) brasileiras realizadas nos últimos anos. Fundamentados na *teoria barberiana da comunicação* (LOPES, 2018), visamos à percepção das dinâmicas entre *sensorialidades* e *tecnicidades* provocadas pelo advento do *streaming* no território de produção, circulação e recepção de sentidos articulado pelas teleficções contemporâneas, majoritariamente telenovelas – principais produtos culturais do país (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2009; NÉIA, 2021) – e séries – para muitos, detentoras do protagonismo da cena audiovisual da atualidade (COELHO, 2018; NBCUNIVERSAL BRASIL, 2021). Por fim, a partir deste arcabouço, arriscamo-nos a prospectar algumas tendências que devem marcar essa arena nos próximos anos.

PALAVRAS-CHAVE: ficção televisiva brasileira; *streaming*; cenário audiovisual contemporâneo.

Introdução

O presente trabalho se lança a um estudo exploratório referente ao circuito da cultura – consumo, produção, regulação, representação e identidade (HALL, 2016) – da ficção televisiva brasileira contemporânea. Aludimos, já no título, à ideia de *mapeamento* por duas razões: pela perspectiva rizomática denotada por ela, ideal para o diagnóstico de fenômenos multidimensionais em suas relações com os sujeitos e as tramas sociais, culturais, políticas e econômicas; e porque nos valemos de uma abordagem mais livre na investigação de um território marcado pela dinamicidade e diversificação de seus atores e competências. Aqui, portanto, aventuramo-nos na elaboração de um “primeiro mapa”, objetivando melhorá-lo futuramente conforme avançamos em nossas exploração.

O vocabulário conceitual desta análise se baseia mormente na *teoria barberiana da comunicação*. Segundo Lopes (2018), o pensamento de Jesús Martín-Barbero não se limita a uma teoria da recepção ou a uma teoria das mediações, mas constitui uma teoria da comunicação específica, detentora de uma epistemologia, metodologia e conceitos

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

² Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Bacharel em Artes Cênicas pela UEL. E-mail: lucas_martins_neia@hotmail.com.

próprios. Com um vigoroso aporte voltado à compreensão das inter-relações entre as dinâmicas comunicacionais, o âmbito cultural e a esfera política, as reflexões de Martín-Barbero nos fornecem chaves analíticas propícias à identificação de agentes, operações e estratégias que despontam em meio aos rearranjos tecno-sociais observados no atual panorama audiovisual – sintomas e também disparadores do *sensorium* contemporâneo.

Interessa-nos compreender como a proliferação de telas e de plataformas digitais tem complexificado as imbricações entre *matrizes culturais* e *formatos industriais*, além dos trajetos entre as *lógicas de produção* e as *competências de recepção* (MARTÍN-BARBERO, 2003) do ambiente teleficcional brasileiro. Para isso, necessitamos recorrer a uma reflexão acerca dos sentidos da técnica e das figuras do sensível (PEREIRA, 2020), isto é, direcionada às conexões entre *tecnicidades* e *sensorialidades*. Enquanto estas dizem respeito aos distintos regimes de sensibilidade coexistentes em uma sociedade, aquelas são “menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 18). Sob tais aspectos, a TV emerge como uma tecnologia que afeta e, ao mesmo tempo, é afetada pela estética e pela ética social e que, nos termos de Jost (2019), atualmente estende seus domínios à esfera digital.

Propomo-nos, então, a pensar nas correlações entre a “cultura das séries” que Silva (2014) identifica na contemporaneidade – ou seja, a formação de um repertório em torno dessas ficções que, por meio de fatores como a sofisticação das formas dramáticas, o atual contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual, converge para uma espécie de telefilia transnacional – e a “cultura de telenovela” (LOPES; LEMOS; CASTRO, 2018) característica de nosso país. Partimos de uma contextualização mais ampla, observando longitudinalmente o diálogo entre os modelos teledramatúrgicos paradigmáticos do Brasil e dos Estados Unidos, para adentrarmos posteriormente nos novos trajetos de produção e distribuição de conteúdo televisivo.

Preâmbulo: caminhos da ficção seriada na última década

Nos últimos dez anos, a aceleração do desenvolvimento tecnológico fez com que o ecossistema midiático brasileiro observasse sensíveis reconfigurações entre seus atores e redes. A TV aberta, detentora da centralidade do cenário audiovisual nacional, passou a buscar com ainda mais intensidade novas experiências de linguagem no universo digital e nas narrativas de sucesso provenientes de outros meios (MENDES; AMARAL, 2016). No final da década de 2000 e início da década de 2010, as emissoras viam as plataformas

de *streaming* e vídeo sob demanda (VoD, na sigla em inglês) já existentes – e as mídias digitais como um todo – com certa desconfiança, encarando-as muitas vezes como “concorrentes” diretas da televisão. Com o passar dos anos, porém, a adesão do público a estratégias de transmidiação começou a chamar atenção dos produtores televisivos, que então se dispuseram a investir de modo mais contundente nesse diálogo com o propósito de engajar e atrair o público da internet para a TV (LEMOS; NÉIA; SANTOS, 2019).

Essas questões se refletem nas transformações identificadas nos gêneros e modos de produção audiovisuais. Observam-se, no interior de formatos tradicionais da indústria do entretenimento, mudanças caracterizadas pela hibridização de formas e conteúdos (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016) e, não raro, pela ruptura de um estatuto pragmático, por meio do qual os espectadores costumam reconhecer tanto os gêneros fílmicos e televisivos de modo geral (SCOTT, 2021) como suas estratégias discursivas (MUNGIOLI, 2012). Tais “inovações” têm sido objeto de diversos estudiosos, como Mittell (2015), que se atenta tanto para os progressos formais do modelo narrativo da televisão (pensando-os, obviamente, a partir da cena audiovisual estadunidense) quanto para as transformações de normas estabelecidas por meio de uma prática criativa.

Os pesquisadores costumam apontar consensualmente *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) como marco inicial de uma nova “era de ouro” (MARTIN, 2014) ou “onda” (NBCUNIVERSAL BRASIL, 2021) das teleficções dos EUA. Desde então, as séries norte-americanas apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada, quando não da série como um todo. Neste contexto, Mittell (2015) detecta a emergência de uma televisão complexa, na qual há, inclusive, a operação de um *modo melodramático*³ – isto é, o melodrama passa a ser entendido como uma faceta comumente difundida nas narrativas televisivas, e não exclusiva das *soap operas* ou de qualquer outra categoria. Assim, este *gênero*, antes visto com ressalvas pelos produtores de TV do Norte global, tem o seu sentido expandido, integrando de maneira ainda mais evidente séries e outros formatos que trazem à tona possibilidades mais fluidas de identificação e reconhecimento junto àquele público.

Paralelamente a esse processo de “telenovelização” das séries nos Estados Unidos, o Brasil observará uma tendência de “serialização” de suas telenovelas (LOPES *et al.*,

³ Mittell (2015) dialoga aqui com as acepções de Gledhill (2000), que toma da sociolinguística a noção de *modalidade* para investigar o melodrama como: (1) um tipo de ficção ou teatro; (2) um gênero audiovisual específico; e (3) uma maneira de ver o mundo profundamente arraigada à cultura popular.

2020), narrativas historicamente marcadas pela *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre o melodrama e noções de brasilidade (NÉIA, 2021) e que, por conta disso, se converteram em um elemento central da cultura e da identidade do país (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2009). A partir dos anos 2000, com a popularização de teleficções estadunidenses potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes (BUXTON, 2010), diversas telenovelas brasileiras investiram, de modo mais acentuado⁴, em *plots* e arcos mais curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens à ação (LOPES *et al.*, 2016). Podemos citar como exemplos *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003), *Kubanacan* (Globo, 2003), *Senhora do Destino* (Globo, 2004), *Paraíso Tropical* (Globo, 2007), *Caras e Bocas* (Globo, 2009) e *Poder Paralelo* (Record, 2009).

No início da década seguinte, observaríamos um curioso paradoxo. Em 2010, a imprensa registrava certa “dificuldade” de determinada parcela de telespectadores em acompanhar a “velocidade” da narrativa de *Passione*, exibida pela Globo na faixa horária das 20h. O trecho a seguir explicita – não sem uma dose de desdém relativa a essas fatias do público – como a tensão entre o que Martín-Barbero (2003) chama de tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e de tempo do ciclo (a retomada de entrecchos e personagens que apareceram ao longo da trama) se dava em meio à arena de produção, circulação e recepção de sentidos engendrada por aquela telenovela:

As novelas ficaram mais velozes e movimentadas ao longo das décadas. [...] Em *Passione*, [Silvio de] Abreu[, o autor,] apostou que se poderia acelerar a ação ainda mais. Esbarrou, contudo, no que parece ser um limite intransponível: infelizmente, é preciso um tanto de “encheção de linguiça” para que certos estratos da audiência (aqueles menos escolarizados, ou que sintonizam a novela de forma errática) não fiquem boiando. (MARTHE, 2010, p. 134)

Dois anos depois, *Avenida Brasil* se converteria em fenômeno midiático por alçar a chamada “nova classe C” à condição de protagonista e se valer, justamente, de diversas reviravoltas, *plots* mais ágeis – que duravam de uma semana a um mês – e fortes ganchos dramáticos (LOPES *et al.*, 2013). Além das questões narrativas, Hamburger e Gozzi (2019) destacam que a telenovela de João Emanuel Carneiro partilhava de características cinemáticas encontradas em séries estadunidenses recentes – traços estruturantes daquilo que Butler (2010⁵ *apud* HAMBURGER; GOZZI, 2019) identifica como interpretações

⁴ Anteriormente à conjuntura aqui abarcada, afinal, tramas como *Roque Santeiro* (Globo, 1985), *Vale Tudo* (Globo, 1988) e *Tieta* (Globo, 1989) já haviam sido hábeis na mescla entre a estrutura seriada folhetinesca e arcos mais concisos envolvendo suas personagens.

⁵ BUTLER, J. G. **Television Style**. New York; London: Routledge, 2010.

formais da linguagem televisiva contemporânea. A trama extrapolou a arena vislumbrada inicialmente pela Globo, inserindo-se em uma tendência de “nação para uma audiência transnacional” e provocando até mesmo o interesse de países do Norte global por títulos e formas audiovisuais “*coming from the South*” (HAMBURGER; GOZZI, 2019).

Em 2011, contudo, *O Astro* já apresentava de modo patente e sistematizado traços de serialidade que caracterizariam *Avenida Brasil* no ano seguinte. *Remake* da trama homônima de Janete Clair apresentada entre 1977 e 1978, a obra inaugurava o horário das 23h da Globo para telenovelas, em uma espécie de retomada do antigo horário das 22h (LIMA; NÉIA, 2015). Quando da implementação da nova faixa, porém, ainda havia dúvidas por parte da esfera produtora quanto ao formato das produções ali alocadas, que só passaram a ser chamadas de “novelas” pela emissora a partir de *Saramandaia* (2013), numa prática que se entendeu à segunda versão de *O Rebu* (2014) e às originais *Verdades Secretas* (2015) e *Liberdade, Liberdade* (2016).

As últimas obras produzidas pela Globo para as 23h, *Os Dias Eram Assim* (2017) e *Onde Nascem os Fortes* (2018), foram classificadas, todavia, como *superséries* – ficções televisivas “maiores que uma série e menores que uma telenovela”, caracterizadas pela mescla entre arcos dramáticos de capítulos e episódios e pela abordagem de temas adultos (ao contrário do estilo que, na América Latina hispânica, se convencionou a chamar de “novelas rosas”), trabalhados com vistas à atração das parcelas masculina e juvenil da audiência (LIMA; NÉIA, 2018). Evidencia-se, desta forma, que a adoção de tal nomenclatura levou em conta fatores mercadológicos verificados com maior incidência no ambiente midiático internacional, ainda mais se considerarmos que títulos como *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) e *Irmãos Coragem* (Globo, 1970) já mobilizavam os segmentos de público almejados pelas superséries – justamente aqueles que, na atualidade, tendem a preferir a televisão pelo ambiente digital com maior facilidade.

Vale a pena iluminarmos, ainda, o contexto de produção e exibição da trama de João Emanuel Carneiro subsequente a *Avenida Brasil* na faixa horária das 21h da Globo: em *A Regra do Jogo* (2015), o autor optou por radicalizar algumas das experiências vistas em sua ficção anterior. “*A Regra do Jogo* [...] trouxe uma tensão explícita entre capítulo e episódio: cada capítulo foi numerado e recebeu um título que aludia aos acontecimentos do dia, ligados ao núcleo central” (LOPES *et al.*, 2016, p. 173). Desta vez, no entanto, o sucesso tardou a chegar: a ficção, assim como diversas edições do *Jornal Nacional* (Globo, 1969-presente), sofreu sucessivas derrotas para *Os Dez Mandamentos* (2015),

dramatização da saga bíblica de Moisés escrita por Vivian de Oliveira e produzida pela Record⁶. Assim, a telenovela “seriada” da Globo, repleta de elementos que procuravam revigorar o formato para além de equações narrativas mais tradicionais, teve sua primeira metade obliterada pelo épico religioso da emissora concorrente, só recuperando parte da audiência perdida no horário em sua reta final.

Diversificação narrativa e novas rotas de oferta no cenário teleficcional brasileiro

Conforme monitoramento anual realizado pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) no Brasil, o número de séries nacionais e inéditas exibidas pela TV aberta vem ultrapassando o de telenovelas desde 2017. Os canais pagos, por sua vez, viram a produção e exibição de conteúdo brasileiro (majoritariamente séries) crescer consideravelmente desde a implementação, em 2011, da Lei 12.485 – a chamada Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), ou simplesmente Lei da TV Paga. Deve-se a essa lei a consolidação de um modelo de negócios no qual se destaca a atuação de produtoras independentes (LEMOS, 2015), que também têm se aliado às emissoras abertas e às plataformas de vídeo sob demanda na produção de conteúdo nacional.

O Brasil possui cerca de 78 plataformas de vídeo *over-the-top*⁷ (OTTs); dentre elas, a mais popular é a Netflix (com 18% do mercado), seguida pelo Globoplay (com 4%) (BB BUSINESS BUREAU, 2018). Ambas se destacam pela produção de ficções brasileiras originais e exclusivas. Operando no país desde 2011, a Netflix já coproduziu cerca de 14 séries nacionais, com títulos como *3%* (2016-2020) e *Cidade Invisível* (2021-presente) alcançando repercussão global. De alguma maneira, diversas das ficções latino-americanas realizadas pelo serviço de *streaming* estadunidense ilustram a tendência de “telenovelização” das séries (LOPES *et al.*, 2020) com fatores para além da serialidade, como a adesão explícita a entrecos melodramáticos – vide *Ingobernable* (2017-presente), “dramalhão” mexicano pessimista quanto à cena sociopolítica daquele país; e a *elevated soap opera*⁸ brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-presente), que aborda o

⁶ Ligada à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), a Record investe continuamente em narrativas religiosas desde 2010, quando estreou a minissérie *A História de Ester*. Em 2015, a estação resolveu estender esse estilo aos seus títulos de longa serialidade, alocando-os às 20h30. *Os Dez Mandamentos*, desta forma, é a primeira telenovela bíblica do canal, e seu sucesso motivou, inclusive, a produção de uma segunda temporada da história em 2016.

⁷ Conteúdo, serviço ou aplicativo disponível on-line para uso imediato por parte do usuário.

⁸ De acordo com os realizadores da série – um produtor brasileiro e uma escritora estadunidense –, este foi o termo empregado pela Netflix ao encomendar a obra. Vale ressaltar, ainda, que o idioma utilizado na sala de roteiro de *Coisa Mais Linda* foi o inglês.

surgimento da bossa nova no Rio de Janeiro dos anos 1950 sob uma perspectiva feminina/feminista. Estes dois exemplos demonstram como a Netflix procura cativar o público da região por meio de equações calcadas na ideia de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), nas quais o melodrama, consubstanciado à cultura latina, atua como um mecanismo de produção textual (COLÓN ZAYAS, 2019) – orquestrado, muitas vezes, sob a lógica algorítmica que emerge como trunfo desses provedores de TV pela internet defronte à expertise dos produtores locais (CORNELIO-MARÍ, 2020).

O Globoplay, a seu turno, foi criado em 2015 como uma evolução do Globo.tv+, plataforma de VoD anterior da Globo que já era uma versão atualizada do serviço por assinatura Globo.com. O novo sistema OTT do canal, contudo, só passou a investir maciçamente na ampliação de seu catálogo em 2018, quando adquiriu um número expressivo de produções internacionais (narrativas seriadas, filmes e afins) e lançou duas séries originais – *Assédio* e a primeira temporada de *Ilha de Ferro* – que, diferentemente de produtos anteriores, só tiveram seus episódios pilotos exibidos pela TV aberta naquele ano, em uma faixa denominada Cine Globoplay. A plataforma passou a potencializar, a partir dali, “a aquisição de audiência de *streaming* por meio da difusão de seus produtos no sistema *broadcasting*” (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018, p. 61).

Em 2019, a Globo adotaria uma estratégia ainda mais ousada, envolvendo a oferta de uma telenovela inédita no *streaming*: após levar ao ar o capítulo de estreia de *Órfãos da Terra* às 18h, a emissora anunciou que os outros capítulos da trama estariam disponíveis no Globoplay com um dia de antecedência à exibição na TV. Ao fazê-la circular primeiramente pelo ambiente on-line em meio a pressões mercadológicas e a novas lógicas de produção e consumo dos produtos audiovisuais, a Globo viabilizou a uma audiência múltipla e multifacetada novos arranjos quanto à assistência da ficção em questão fora da rigidez de uma grade horária fixa com fluxo unidirecional (LOPES *et al.*, 2020). Trata-se de um movimento que lança um olhar para o futuro, pois os fãs de telenovelas ainda têm a televisão como principal fonte de entretenimento, mas estão se conectando cada vez mais a outros meios, especialmente o *smartphone*, para o consumo de conteúdos audiovisuais (KANTAR IBOPE MEDIA, 2020).

Caso um telespectador com acesso ao Globoplay visse um capítulo [de *Órfãos da Terra*] pela televisão e ficasse interessado sobre o que aconteceria no próximo, ele poderia recorrer à plataforma para sanar sua curiosidade. Como, porém, a distribuição no ambiente on-line se dava capítulo a capítulo – emulando a lógica da TV –, e não em blocos, modelo mais comum às séries *on-demand*, ele teria que aguardar mais um dia para ver a sequência no Globoplay ou dois dias para acompanhá-la na TV aberta.

Ainda há, portanto, certo limite quanto às ritualidades – e serialidades – ao alcance do espectador de telenovelas⁹. (LOPES *et al.*, 2020, p. 113)

Apesar do sucesso da empreitada, a Globo optou por reservar ao *broadcasting* a primeira exibição dos últimos cinco capítulos da trama – isto é, a lógica tradicional de oferta do conteúdo televisivo voltou a vigorar quando a narrativa chegou aos seus momentos decisivos. Esse *modus operandi* também foi aplicado à distribuição da sucessora de *Órfãos da Terra*, *Éramos Seis* (2019), enquanto a 27ª temporada da *soap opera Malhação* (2019), a partir de determinado momento, passou a ter os cinco capítulos que compunham suas semanas disponibilizados no *streaming* no domingo anterior à exibição daquele bloco na TV aberta.

Em meio a um circuito que abrange desde o deslocamento da experiência e dos domínios da televisão para as redes (JOST, 2019) às mutações nos modos de produção e reconhecimento dos gêneros e formatos televisuais (BUXTON, 2010; MUNGIOLI, 2012; SILVA, 2014; MITTELL, 2015), as “histórias curtas” parecem emergir globalmente como um vetor cultural e tecnológico que reflete, no ambiente audiovisual, a *raison d'être* da cultura oral contemporânea (LOPES *et al.*, 2015).

Podemos dizer que o cenário nacional observa, na atualidade, um movimento semelhante àquele ocorrido em 1979, com o advento das chamadas “séries brasileiras” – quando a Globo estreou, em sua faixa noturna, três séries que tinham como proposta delinear “um ‘painel do Brasil’ onde fosse possível discutir a ‘realidade brasileira’” (MIRANDA; PEREIRA, 1983, p. 57): *Carga Pesada*, voltada a um “Brasil rural” contemporâneo; *Malu Mulher*, trazendo a problemática feminina (e feminista) com maior contundência à televisão; e *Plantão de Polícia*, que abordava o noticiário policial como alegoria do cotidiano do Rio de Janeiro. Nos últimos anos, diversas séries procuraram apresentar diferentes perspectivas – sociais, culturais, mercadológicas e até mesmo políticas e ideológicas – da realidade do Brasil: *1 Contra Todos* (Fox, 2016-), *Carcereiros* (Globoplay/Globo, 2017-2021) e *Irmandade* (Netflix, 2019-presente) se voltaram ao universo dos presídios brasileiros; *Unidade Básica* (Universal TV, 2016-presente) e *Sob Pressão* (Globo, 2017-presente), à saúde pública; *Rotas do Ódio* (Universal TV, 2018-presente), aos crimes de intolerância; *O Mecanismo* (Netflix, 2018-2019), à cena política

⁹ Na plataforma de VoD, porém, o telespectador também se encontrava livre dos *breaks* comerciais (apesar da permanência das vinhetas que indicavam a ida e a volta para esses intervalos) e das cenas do capítulo anterior editadas no formato de prólogo – estratégia de recapitulação adotada por todas as telenovelas da Globo a partir da segunda metade da década de 2010.

do país (ainda que de modo controverso); *Sintonia* (Netflix, 2019-presente), à vida em uma favela paulistana; e *Cidade Invisível*, a uma atualização do folclore nacional.

Além disso, políticas de financiamento e estímulo à produção audiovisual culminaram na realização de séries e minisséries que, provenientes das cinco regiões do país, foram ao ar nas TVs públicas estaduais e nacionais. Essas políticas começaram a ser implementadas ao final do segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, no rastro da inauguração da TV Brasil. Posteriormente à promulgação da Lei 12.485, foram lançados os editais Prodav/TVs Públicas – duas edições nas gestões de Dilma Rousseff e uma no governo de Michel Temer –, que possibilitaram uma continuidade no âmbito da produção independente fora do eixo Rio-São Paulo. Ficções de curta serialidade que abordavam questões de classe, gênero e raça e temas relativos à memória histórica da nação e à problemática da sustentabilidade, dentre outros tópicos, foram realizadas por meio desses editais para serem levadas ao ar nas TVs públicas estaduais. Algumas dessas obras, então, ganharam janela nacional quando exibidas pela TV Brasil ou pela TV Cultura – que, desta forma, se tornaram um importante espaço para a visibilidade de perspectivas locais dentro de um sistema midiático que privilegia apreensões e sentidos da identidade nacional ancorados no imaginário da Região Sudeste (NÉIA, 2021).

Essas características, entretanto, não são exclusivas das “histórias curtas” em nossa teleficção: a telenovela brasileira, afinal, passou a demarcar sua especificidade frente a outros modelos dramáticos latino-americanos justamente ao incorporar, sob as regras do melodrama, temas caros ao cotidiano e à agenda social do país (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2009). Não é por acaso, portanto, que ela ainda detenha a centralidade do cenário audiovisual nacional, impondo-se imperativamente em nosso ambiente televisivo como *paradigma narrativo e modelo de produção*: suas convenções e seus dispositivos dramaturgicos acabam por reverberar mesmo nas ficções de curta serialidade. A primeira temporada de *3%*, a título de exemplo, foi duramente criticada por muitos espectadores e pela própria imprensa especializada porque seus enquadramentos, sua produção e até a interpretação de seu elenco se assemelhavam a uma “linguagem de novela”. Além disso, o próprio esquema de gravação das séries brasileiras empresta o *modus operandi* das telenovelas, adotado pelo menos desde o início da década de 1970 (NÉIA, 2021): visando à otimização do tempo e à diminuição dos custos de produção, costuma-se captar todas as cenas de uma temporada que se passam em determinado cenário/locação de uma só vez – ao invés de se gravar episódio a episódio, como ocorre nos EUA.

De qualquer modo, o paradigma dramático estadunidense ainda serve de parâmetro aos profissionais envolvidos na realização de séries no Brasil, principalmente aos roteiristas. Isso se deve não só ao sucesso do formato mundo afora ou a uma certa imposição imperialista da cultura norte-americana em um cenário globalizado, mas ao *know how* adquirido pela televisão dos Estados Unidos na produção de “histórias curtas”. Por lá, as séries definitivamente ocupam a condição de protagonistas do debate cultural da atualidade, configurando-se como o produto narrativo que melhor acompanhou as mudanças de hábitos dos espectadores (COELHO, 2018; NBCUNIVERSAL BRASIL, 2021). Neste ínterim, títulos que vão desde *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) a *The Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017-presente) despontam como motores midiáticos de significativas discussões na arena pública devido à ênfase de seus enredos em assuntos candentes da sociologia e da política contemporâneas (COELHO, 2018).

Ora, tais ponderações aproximam a atual visibilidade ostentada pelas séries com o *status* que a telenovela adquiriu em nossa cultura. Lopes (2009) já destacou que tanto a discursividade gerada pelas teleficções de longa serialidade como a utilização, por parte destas, de dispositivos naturalistas e documentarizantes na abordagem de temáticas sociais foram as principais responsáveis por converterem a teledramaturgia no Brasil em um verdadeiro fórum para o debate público, promovendo a pluralidade de interpretações das realidades representadas/imaginadas por suas tramas. As “histórias curtas” recentemente produzidas em nosso país, por conseguinte, também dialogam – ainda que de maneira indireta – com a formulação histórica da telenovela brasileira ao buscarem um caminho original alicerçado nas dinâmicas sociais, culturais e estéticas da nação com vistas à solidificação do formato série em nossa televisão.

Isso acontece, no entanto, em um momento no qual as narrativas televisivas se tornam objeto de consumo mundial, dando margem a modelos que questionam o lugar dos conteúdos audiovisuais como reflexos do nacional (SAUNDERS, 2017). Assim, apesar de os provedores de VoD com atuação transnacional operarem no país em uma busca constante pela articulação de questões caras à brasilidade com os gostos do mercado global, muitas vezes as ficções realizadas por essas *majors* acabam privilegiando a visão que produtores e executivos estrangeiros têm do Brasil. A própria Netflix é conhecida por ter o controle total de todas as etapas da produção de seus “originais”, da criação dos roteiros às gravações nos *sets* – em um processo no qual se observa até mesmo uma diluição da noção de autoria, historicamente importante na consolidação de nossa

telenovela. Cinco anos após a estreia de *3%*, a primeira série brasileira da plataforma, já é possível observar a sedimentação de um padrão estético e narrativo no qual o nacional – o brasileiro, no caso – não raramente se configura como uma espécie de “Outro” – operado inclusive (mas não somente) sob a lógica imperialista que mencionamos acima.

Paralelamente, o chamado “padrão Globo de qualidade”, forjado na década de 1970, ainda se afigura nas ficções do Globoplay – com as vantagens e desvantagens inerentes a tal fenômeno. Alguns procedimentos narrativos e estéticos, bem como imagens sociogeográficas (NÉIA, 2021), canonizados no decorrer dos últimos 50 anos na TV aberta persistem nas séries produzidas pela Globo para o ambiente digital. É inegável, contudo, que o conglomerado de mídia brasileiro possui vantagens significativas na chamada “guerra do *streaming*” quanto ao caminho rumo a uma equação mais paritária entre a produção televisiva hegemônica brasileira – ou seja, a telenovela, firmada no gosto do público nacional – e as formas mais curtas de se contar histórias.

No que tange às produções independentes que, realizadas em diferentes regiões do país, poderiam colaborar diretamente na renovação estética e social de nossa ficção televisiva, elas infelizmente não dispõem de um espaço significativo no circuito da cultura brasileira. Ao invés de se valerem, por exemplo, de um serviço de *streaming* que as disponibilize para audiências de todo o território nacional, essas obras estão relegadas a horários um tanto ingratos na TV Cultura e se tornaram reféns do caráter ainda mais errático adquirido pela TV Brasil na gestão federal de Jair Bolsonaro. Além disso, a manutenção de iniciativas como os editais Prodav/TVs Públicas está sob risco, tendo em vista a asfixia e o desmonte do setor cultural perpetrados pelo governo em questão.

À guisa de conclusão: desafios e perspectivas para os próximos anos

Procedemos agora a um exercício de sinalizações quanto a tendências que, a partir de nosso mapeamento, se projetam como as mais factíveis a despontarem nos próximos anos. Ainda que nos lancemos ao campo da “futurologia” de modo a atender a demandas inerentes a nosso objeto de estudo, temos ciência de que tais argumentos estão sujeitos a fatores que vão desde (a falta de) políticas de fomento à produção audiovisual à regulação do VoD no país – além, é claro, dos desafios acarretados em decorrência da pandemia de Covid-19, responsável por paralisar toda a indústria teleficcional nacional em 2020.

No âmbito das telenovelas, há uma predisposição à ampliação do número de sequências narrativas para além da realização de *spin-offs* curtos, no formato websérie,

exclusivos para o *streaming*. O desdobramento de *Os Dez Mandamentos* em duas temporadas e a produção de uma continuação de *Verdades Secretas*, prevista para estreiar no Globoplay entre 2021 e 2022, indicam que as emissoras estão dispostas a apostar na capacidade dos telespectadores de recuperarem mnemonicamente enredos e personagens vistos em ocasiões mais remota – todas as teleficções mais recentes, afinal, se encontram disponíveis no ambiente digital para serem maratonadas a qualquer instante. Mesmo *Nos Tempos do Imperador* (Globo, 2021), espécie de “extensão cronológica” de *Novo Mundo* (Globo, 2017), reforça essa tendência (HADDEFINIR, 2021).

Além disso, proliferam-se os rumores de que plataformas como Netflix e HBO Max pretendem, em breve, se aventurar na produção de telenovelas. Os recentes movimentos observados no mercado televisivo, como a unificação das empresas do Grupo Globo e a adesão, por parte deste conglomerado, de novos modelos de contrato, contribuem para a viabilidade deste cenário: tais rearranjos permitiram que diversos profissionais cuja imagem está fortemente atrelada à do canal carioca (do setor executivo às áreas criativas) se transferissem para outras empresas. O sucesso da disponibilização de telenovelas antigas no Globoplay também nos mostra que o formato tem fôlego tanto para despertar o interesse do público do *streaming* quanto para atrair segmentos que ainda têm na TV tradicional sua principal fonte de entretenimento.

Enquanto a telenovela brasileira parece demarcar sua especificidade defronte à diversificação narrativa intrínseca ao cenário contemporâneo recorrendo abertamente ao melodrama e a procedimentos verificados ao longo de sua diacronia (NÉIA, 2021), as séries, de acordo com pesquisa da NBCUniversal Brasil (2021), tendem a se voltar cada vez mais a questões de representatividade e pertencimento – dado que, desde o *boom* dessas ficções na TV por assinatura, elas passaram a se ramificar em nichos. Iniciativas como o Laboratório de Narrativas Negras e Indígenas para o Audiovisual, parceria da Globo com a Festa Literária das Periferias (Flup), mostram que existem, no mínimo, boas intenções por parte da esfera produtora quanto ao investimento em uma maior pluralidade na composição de suas equipes. As “histórias curtas” do *mainstream*, todavia, ainda são tímidas na atualização de marcas identitárias historicamente imaginadas pela teleficções nacionais. Tomando as palavras da escritora estadunidense Octavia Butler, podemos dizer que, se não há nada de novo sob o sol, há, ao menos, novos sóis.

Por último, é preciso destacar que muitas séries produzidas para o *streaming* garantiram a veiculação de conteúdo inédito pelas estações de TV em meio à interrupção

das gravações de ficções para controle da pandemia de coronavírus. Este detalhe, assim como as estratégias engendradas em 2019 pela Globo e pelo Globoplay na distribuição de telenovelas inéditas, nos dá a dimensão exata da relação *mutualística* (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020) estabelecida entre a televisão – especialmente os canais abertos – e o ambiente digital no Brasil. Prova inequívoca de que a coexistência entre o arcaico e o moderno típica das sociedades do Sul global desafia, inclusive, as distinções entre *broadcasting* e *streaming* consolidadas em mercados do Norte. A ver quais *mestiçagens* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre “antigas” e “novas” imaginações, formas de narrar e tecnologias, entre *sensorialidades* e *tecnicidades* tradicionais e emergentes, hão de florescer futuramente no âmago do circuito cultural da teledramaturgia brasileira.

REFERÊNCIAS

- BB BUSINESS BUREAU. **Mercado de TV paga e multiplataformas 2018**. Buenos Aires, 2018. Disponível em: <http://bb.vision/wp-content/uploads/2018/08/Mapa-Mercado-de-TV-Paga-e-Multiplataformas-2018-PORTUGUÊS.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- BUXTON, D. **Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production**. Paris: L’Harmattan: 2010.
- COELHO, L. O produto cultural de nosso tempo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 97, n. 32428, 14 jan. 2018. Ilustríssima, p. 4.
- COLÓN ZAYAS, E. R. Netflix’s Leap: From Political Economy of Distribution to Symbolic Production, The Río Grande Way. **Journal of Latin American Communication Research**, v. 7, n. 1-2, p. 26-35, 2019.
- CORNELIO-MARÍ, E. M. Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, v. 17, e7481, 2020.
- GLEDHILL, C. Rethinking Genre. In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. (Eds.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.
- HADDEFINIR, H. *Nos Tempos do Imperador*: primeira sequência de novela global marca nova tendência? **Omelete**, 2021. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/series-tv/nos-tempos-do-imperador-novela-sequencia-globo>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HAMBURGER, E. I. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HAMBURGER, E. I.; GOZZI, G. C. Mediação transnacional, telenovela e séries. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUCRS, 2019.
- JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74, maio/ago. 2019.
- KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside TV**: experiência, influência e as novas dimensões do vídeo. São Paulo, 2020. Disponível em: <http://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media-Inside-TV-2020.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LEMOS, L. M. P. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. In: ROMANCINI, R.; LOPES, M. I. V. (Orgs.). **Anais do XIV Congresso Ibero-Americano de Comunicação: comunicação, cultura e mídias sociais**. São Paulo: ECA-USP, 2015. p. 5346-5358.

LEMOS, L. M. P.; NÉIA, L. M.; SANTOS, A. P. A. Ficção televisiva em plataformas de *video-on-demand*: reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro – e suas implicações nos estudos de mídia. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 17, n. 31, p. 132-142, maio/ago. 2019.

LIMA, M. M.; NÉIA, L. M. Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo. In: CASTILHO, F.; LEMOS, L. M. P. (Orgs.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2018. v. 1, p. 60-75.

LIMA, M. M.; NÉIA, L. M. Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LOPES, M. I. V.; GRECO, C.; ORTEGA, D. A.; CASTILHO, F.; LEMOS, L. M. P.; NÉIA, L. M.; CARNEVALLI, M. A.; LIMA, M. M.; PEREIRA, T. N. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. M. P.; CASTRO, G. G. S. Uma década de ficção televisiva no Brasil (2006-2015). In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. **Memorias del Congreso ALAIC 2018: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia**. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 97-103.

LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. M. P.; ROCHA, L. L. F.; LIMA, M. M.; PEREIRA, T. N.; NÉIA, L. M.; SANTOS, A. P. A.; TORRES, G.; MELO, A. L. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.). **O melodrama em tempos de streaming**. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P.; FREIRE, C. P.; GRECO, C.; LEMOS, L. M. P.; KARHAWI, I.; SUZUKI, H. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.). **Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P.; GRECO, C.; CASTILHO, F.; SUZUKI, H.; LEMOS, L. M. P.; LUSVARGHI, L. C.; BERNARDAZZI, R.; MAURO, R.; DANTAS, S. G.; PENNER, T. A. Brasil: tempo de séries brasileiras? In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.). **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 117-159.

LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MARTHE, M. Pausa para fritar ovos. **Veja**, São Paulo, n. 2171, p. 134, 30 jun. 2010.

MARTIN, B. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MEIMARIDIS, M.; MAZUR, D.; RIOS, D. The Streaming War in the Global Periphery: A Glimpse from Brazil. **SERIES: International Journal of TV Serial Narratives**, v. 6, n. 1, p. 65-76, jan./jun. 2020.

MENDES, M. S. O.; AMARAL, G. D. S. Ao vivo, on-line e em várias telas: uma nova forma de produzir, pensar e assistir à TV. **Movendo Ideias**, Belém, v. 21, n. 2, p. 52-57, jul./dez. 2016.

MIRANDA, R.; PEREIRA, C. A. M. **Televisão: as imagens e os sons – no ar, o Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MUNGIOLI, M. C. P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. M.; PENNER, T. A. Estratégias de *streaming* de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 52-63, set./dez. 2018.

NBCUNIVERSAL BRASIL. **Paixão em Séries 2021**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://gente.globo.com/estudo-as-series-sao-as-grandes-protagonistas-do-entretenimento-audiovisual-da-atualidade-buscamos-entender-o-porque/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

NÉIA, L. M. **Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)**. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PEREIRA, T. N. **Navegando com a telenovela? Mediações, recepção e ficção televisiva em tempos transmídia**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SAUNDERS, R. A. Small Screen IR: A Tentative Typology of Geopolitical Television. **Geopolitics**, v. 24, n. 3, p. 691-727, 2019.

SCOTT, A. O. Os filmes estão de volta aos cinemas, mas o que são filmes agora? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2021. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/os-filmes-estao-de-volta-aos-cinemas-mas-o-que-sao-filmes-agora.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Galáxia, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jan./jun. 2014.

STRAUBHAAR, J. D. **World Television: From Global to Local**. Thousand Oaks: Sage, 2007.