

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FLAVIA SUZUE DE MESQUITA IKEDA

**Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas *streaming*:**  
gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação

São Paulo

2022

FLAVIA SUZUE DE MESQUITA IKEDA

**Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas *streaming*:**  
gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação

**Versão Original**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências. Programa: Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Ciências da Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungioni

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita

Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação / Flavia Suzue de Mesquita IKEDA; orientadora, Maria Cristina Palma Mungiolli. - São Paulo, 2022.

315 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Séries brasileiras. 2. TV paga. 3. Streaming. 4. Gêneros e formatos. 5. Tema. I. Mungiolli, Maria Cristina Palma . II. Título.

CDD 21.ed. -

791.45

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita.

Título: **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas *streaming***: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof (a). Dr (a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof (a). Dr (a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof (a). Dr (a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof (a). Dr (a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof (a). Dr (a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Para painho e mãinha.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, representado por docentes, técnicos e discentes, responsáveis por manter a qualidade de ensino e pesquisa mesmo em tempos desafiadores.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Sem a bolsa concedida, não seria possível desenvolver esta pesquisa. Agradeço à CAPES, cujas missões são essenciais para a qualidade da educação e das ciências nacionais, únicos meios para vislumbrar a redução de desigualdades.

À professora Dra. Maria Cristina Palma Mungiolli, pela orientação, inspiração e amizade, essenciais na minha formação como pesquisadora e docente.

Às professoras Dra. Roseli Fígaro, Dra. Fabiana Carelli, Dra. Maria Carmem Jacob de Souza, Dra. Mariana Baltar, Maria Aparecida Ferrari, Dra. Mayra Rodrigues Gomes, Dra. Rosana Soares e Dra. Raquel Cabral e aos professores Dr. Eneus Trindade Barreto Filho e Dr. Eugênio Bucci, por compartilharem seus conhecimentos e pela gentileza nas contribuições a este trabalho.

A todas e todos do Grupo de Pesquisa em Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) e do PPGCom, com quem caminho e aprendo.

A Anderson Lopes, Paola Prandini, Tomaz Penner, Helen Suzuki, Michelle Dias, Ana Paula Veríssimo, Bruno Morais, Daniela Cucchiarelli, Gabriela Zydan, Gabriela Valadares, Liana Costa, Mariana Cucchiarelli, Marina Moser, Pedro Galiza e demais amigas e amigos pelas inúmeras ajudas carinhosas que recebi na construção deste trabalho.

A meus pais, Júlio e Olívia, e irmãos, Saulo e Fernando, e a minha avó, Lúcia, por me ensinaram a ler o mundo.

## RESUMO

IKEDA, F.S.de M. **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas *streaming*: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação.** 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A tese teve como objetivo estudar as séries brasileiras que estrearam no país, na televisão paga e nas plataformas *streaming* de vídeo sob demanda por assinatura Netflix e Globoplay, entre os anos de 2005 e 2020, sob a perspectiva dos gêneros, formatos e temas, considerando-os como categorias essenciais para pensar a persistência da linguagem televisual através das mídias e tecnologias. Reflete sobre as múltiplas formas de acesso à ficção televisiva e sobre a diversificação de criadores e produtoras independentes envolvidos na produção de séries. Trata-se de um estudo qualitativo, que combina etapas exploratória, descritiva e explicativa, e utiliza dados quantitativos, com base no levantamento realizado, para seleção dos gêneros e formatos, temas e títulos que compõem o *corpus* no recorte temporal mencionado. O trabalho apresenta um mapeamento das produções e destaca recorrências e experimentações, em anos de mudanças regulatórias, econômicas e institucionais e de intensificação dos processos de transnacionalização de negócios e conteúdos das mídias. Para embasar as análises, utiliza os Estudos de Televisão, os Estudos Culturais, os Estudos de Linguagem, na perspectiva bakhtiniana, e a análise do discurso de linha francesa (A.D.). No período observado, estrearam 208 séries (330 temporadas) brasileiras na TV paga, em 26 canais, além de 26 títulos (35 temporadas) nas plataformas Globoplay e Netflix. Apesar de o estudo constatar o desenvolvimento de produções independentes, nota-se a persistente centralidade do grupo Globo na veiculação e produção de ficção seriada. Nas análises, foram observadas diferentes estratégias e experimentações na composição das séries, mostrando as recorrências que constituem, ao longo do tempo, os gêneros e formatos televisivos e explicitando os procedimentos interdiscursivos e intertextuais neles envolvidos, como adaptações, hibridizações de gêneros e formatos e tematização.

Palavras-chave: Séries brasileiras. Televisão paga. Streaming. Gênero e formato. Tema.

## ABSTRACT

IKEDA, F.S.de M. **Brazilian fiction series on cable TV and video streaming platforms: genres, formats, and themes in a changing circuit.** 2022. Dissertation (PhD in Communication Sciences) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

The thesis aimed to study the Brazilian fiction series that premiered in the country, on pay TV and on the streaming video platforms Netflix and Globoplay, between the years 2005 and 2020, under the perspective of genres, formats and themes, considering them as essential aspects to think about the persistence of television language across media and technologies. It reflects on the multiple ways to watch television fiction and on the diversification of independent creators and producers involved in the production of series. This is a qualitative study, which combines exploratory, descriptive and explanatory stages, and uses quantitative data, based on the survey carried out, to select the genres and formats, themes and titles that compose the corpus in the aforementioned time frame. The work presents a mapping of productions and highlights recurrences and experimentation, in years of regulatory, economic and institutional changes and of intensification of the transnationalization of business and media content. To support the analyses, it uses Television Studies, Cultural Studies, Language Studies, in the Bakhtinian perspective and the analysis of French discourse (A.D.). In the observed period, 208 Brazilian series (330 seasons) premiered on pay TV, on 26 channels, in addition to 26 titles (35 seasons) on Globoplay and Netflix platforms. Despite the research found the development of independent productions, the persistent centrality of the Globo group in the broadcasting and production of serial fiction is noted. In the analyses, different strategies and experiments were observed in the composition of the series, showing the recurrences that constitute, over time, the television genres and formats and explaining the interdiscursive and intertextual procedures involved in them, such as adaptations, hybridizations of genres and formats, and thematization.

Keywords: Brazilian Fiction Series. Cable TV. Streaming Services. Genre and Format. Theme.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 - Segundo mapa metodológico das mediações de 1998.....	47
Figura 2.2 - Terceiro mapa metodológico das mediações, de 2010.....	48
Figura 5.1 - Página da web do Netflix no Brasil no lançamento em 2011.....	165
Figura 5.2 - A Cadeia de Valor do segmento de Vídeo por Demanda.....	168
Figura 7.1- Divulgação do retorno da série Mandrake.....	229
Figura 7.2 – Série <i>1 Contra Todos</i> , primeira temporada, personagens Cadu, China e Mãe.....	242
Figura 7.3 - Cadu em Brasília: segunda temporada <i>de 1 Contra Todos</i> .....	242
Figura 7.4 - Paco e Cadu: terceira temporada de <i>1 Contra Todos</i> .....	243
Figura 7.5 - Palco giratório do programa <i>Vai que Cola</i> .....	249
Figura 7.6 – Série <i>Elmiro Miranda Show</i> .....	256
Figura 7.7 – Série Alice.....	264
Figura 7.8 – Série <i>3%</i> , primeira temporada, Continente.....	282
Figura 7.9 – Série <i>Onisciente</i> : plano aéreo do limite da cidade .....	283

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 5.1- Evolução no número total de assinantes de TV paga de 2002 a 2011.....	146
Gráfico 5.2: Competição no mercado de TV paga (setembro de 2010).....	147
Gráfico 5.3: Evolução do número de assinantes de TV paga de 2012 a 2020.....	150
Gráfico 5.4: Total de canais ativos credenciados na Ancine de 2016 a 2020.....	159
Gráfico 5.5: Quantidade de canais de cada categoria de 2016 a 2020.....	160
Gráfico 5.6: Percentual de obras independentes e não independentes entre o total de obras brasileiras de espaço qualificado (sem videomusical).....	161
Gráfico 5.7: Percentual de horas de programação por tipo de obra: Canais de programação qualificada (2020).....	161
Gráfico 5.8: Percentual de horas de programação por tipo de obra: Canais de programação qualificada não infantis – Horário nobre.....	162
Gráfico 5.9: Tempo de programação de obras brasileiras de espaço qualificado em canais de espaço qualificado.....	162
Gráfico 5.10 Plataformas de <i>streaming</i> mais populares no Brasil.....	172
Gráfico 5.11: Quantidade de estabelecimentos da atividade de produção e pós-produção, de 2010 a 2019.....	176
Gráfico 5.12: Participação percentual dos estabelecimentos por atividade nos anos de 2010 e 2019.....	176
Gráfico 6.1 - Relação entre estreias de temporadas e de novas séries entre 2005 e 2020.....	185
Gráfico 6.2 - Relação entre quantidades de estreias e canais entre 2005 e 2020.....	185
Gráfico 6.3 - Percentual das produções dos canais do Grupo Globo em relação ao total lançado entre 2005 e 2020.....	186

## LISTA DE QUADROS

Quadro 5.1 - Marco legal da TV por assinatura até Lei 12.485/2011.....	148
Quadro 5.2 - Serviços de VoD e provedores no Brasil.....	166
Quadro 6.1 - Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2005 e 2011.....	189
Quadro 6.2 - Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2012 e 2015.....	197
Quadro 6.3: Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2012 e 2015.....	205
Quadro 6.4 - Séries brasileiras originais Netflix (2016 a 2020).....	215
Quadro 6.5 - Séries brasileiras originais Globoplay (2018 a 2020).....	219
Quadro 6.6 - Transmutações da literatura por canal.....	234
Quadro 6.7 - Séries identificadas por gênero e temática de crime nos canais de TV paga.....	246
Quadro 6.8 - Sitcom em teatro com plateia por estreia no canal Multishow.....	256

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 5.1 - Participação relativa dos empregos no setor audiovisual por região entre os anos de 2010 e 2019 .....	177
Tabela 5.2 - Quantidade de associados BRAVI por estado.....	177
Tabela 6.1- Quantidade de temporadas, novas séries e canais por ano (2005 a 2020).....	184

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>23</b>
<b>2 ENTRE TECNOLOGIAS, NEGÓCIOS E LINGUAGENS .....</b>	<b>34</b>
2.1 TELEVISÃO E FORMA CULTURAL .....	41
2.2 MEDIAÇÕES E MULTIMEDIAÇÕES .....	45
2.3 PERSPECTIVA DOS MEIOS .....	50
2.4 TV PAGA.....	55
2.5 TV PELA INTERNET? .....	59
2.5.1 A erupção Netflix.....	62
2.6 CONTATOS E FRONTEIRAS.....	66
2.7 EM TODO LUGAR, A TODO MOMENTO .....	72
<b>3 GÊNEROS, FORMATOS E TEMAS DE FICÇÃO TELEVISUAL .....</b>	<b>76</b>
3.1 GÊNERO, MEDIAÇÕES, FORMA E CATEGORIA CULTURAL .....	84
3.2 AS PROMESSAS DO GÊNERO .....	88
3.3 GÊNERO, SUBGÊNERO E FORMATO .....	91
3.4 ONDE NASCEM OS TEMAS? .....	94
<b>4 SÉRIES DE FICÇÃO.....</b>	<b>101</b>
4.1 COMO AS SÉRIES CONTAM HISTÓRIAS .....	107
4.1.1 Aproximações com o melodrama .....	115
4.1.2 Policiais.....	118
4.1.3 Sitcoms.....	124
4.2 SÉRIES BRASILEIRAS .....	130
4.2.1 Minisséries.....	138
<b>5 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SÉRIES BRASILEIRAS DE 2005 A 2020 .....</b>	<b>142</b>
5.1 A TV PAGA NO BRASIL .....	142
5.1.1 Serviço de Acesso Condicionado: o império do conteúdo .....	151
5.1.2 Estímulo ao conteúdo nacional.....	154
5.1.2.1 Programadoras e canais .....	157
5.1.2.2 Participação de obras brasileiras nos canais .....	161
5.2 SVOD NO BRASIL .....	165

5.3 PRODUTORAS INDEPENDENTES.....	174
<b>6 SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA E NO STREAMING.....</b>	<b>182</b>
6.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	182
6.2 SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA.....	184
<b>6.2.1 Séries do período de 2005 a 2011.....</b>	<b>188</b>
6.2.1.1 Destaques no período de 2005 a 2011.....	191
<b>6.2.2 Séries do período de 2012 a 2015.....</b>	<b>195</b>
6.2.2.1 Destaques do período de 2012 a 2015.....	200
<b>6.2.3 Séries do período de 2016 a 2020.....</b>	<b>204</b>
6.2.3.1 Destaques no período de 2016 a 2020.....	210
6.3 SÉRIES BRASILEIRAS NAS PLATAFORMAS NETFLIX E GLOBOPLAY.....	215
<b>6.3.1 Netflix.....</b>	<b>216</b>
<b>6.3.2 Globoplay.....</b>	<b>219</b>
<b>7 GÊNEROS/FORMATOS E TEMAS DAS SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA E NAS PLATAFORMAS NETFLIX E GLOBOPLAY.....</b>	<b>223</b>
7.1 ADAPTAÇÕES / TRANSMUTAÇÕES.....	225
7.2 CRIMES MADE IN BRAZIL.....	236
7.3 SITCOMS EM TEATRO.....	248
7.4 GÊNEROS E FORMATOS COMO ELEMENTO DA DIEGESE.....	256
7.5 CIDADES POSSÍVEIS.....	262
<b>7.5.1 Outras sinfonias da metrópole: a cidade como lugar de oportunidades.....</b>	<b>263</b>
<b>7.5.2 Exotismo e imobilidade: imagens do rural e do interior.....</b>	<b>272</b>
<b>7.5.3 Cidades distópicas.....</b>	<b>278</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>286</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>294</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta tese trata da produção de ficção seriada televisual brasileira recente com base na percepção das novas formas de acesso e produção de conteúdo - afastadas do já cristalizado modelo da televisão aberta- como um campo para novas possibilidades de desenvolvimento dos gêneros e formatos de ficção televisual. Considera a crescente presença de séries nacionais na programação de canais de TV paga e, mais recentemente, também em plataformas de vídeo sob demanda por assinatura (*Subscription Video on Demand, SVoD*), e a dinamização do mercado nacional de produção independente.

A pesquisa teve origem em uma inquietação pessoal da autora em relação aos desdobramentos da ampliação do mercado de produção audiovisual independente e da sua participação na programação de televisão paga. A questão partia, então, de uma dupla observação. Primeiro, como profissional de televisão que, em 2012, havia retornado ao mercado independente, as mudanças percebidas em um intervalo de poucos anos chamaram a atenção tanto pelo aumento da quantidade de produtoras e de profissionais atuando em produções de programas de televisão, quanto pelas diferenças percebidas entre os modos de produção dentro da estrutura de uma emissora de televisão aberta e no contexto de produtoras independentes. Um segundo registro era o de espectadora e consumidora de televisão, que viu se multiplicarem as opções de séries brasileiras na programação da TV por assinatura. Essas duas perspectivas se somaram na visão da pesquisadora de televisão – cujo mestrado tratava da construção de sentidos na telenovela<sup>1</sup> - e o problema, então, se apresentava, de forma mais genérica, como a busca por identificar transformações e permanências nas séries da TV paga em relação ao que já era produzido na TV aberta. Assim, um dos aspectos inicialmente observados foi o fato de produtoras e criadores tradicionalmente dedicados ao cinema e à publicidade direcionarem seu trabalho para atender às demandas dessa janela, movimento impulsionado, entre outros fatores que tentamos contemplar neste trabalho, pela regulação dos serviços de TV paga (Lei 11.485/2011).

Entretanto, concomitantemente à implantação das novas regras que previam formas de incentivos financeiros para as produções independentes cumprirem as cotas dos canais, chegou ao Brasil a primeira plataforma de *SVoD*, a norte-americana Netflix, em 2011. A empresa marcou o desenvolvimento do mercado de vídeo sob demanda no país, que passou a comportar os serviços de outras companhias internacionais e de empreendimentos nacionais, muitos

---

<sup>1</sup> Ikeda (2016).

ligados a emissoras da TV aberta ou paga. Durante o progresso desta pesquisa, portanto, o cenário de produção e circulação de ficção televisual no Brasil passou por transformações importantes, com o declínio contínuo do número de assinantes de TV paga (que teve seu apogeu em 2014) e o aumento significativo da presença de séries nacionais em plataformas *streaming* (*Subscription Video on Demand, SVoD*). Como consequência, conforme avançaram as leituras, levantamentos e discussões com a orientadora e outros pesquisadores, foi identificada a necessidade de fazer adaptações ao projeto, incluindo as séries brasileiras originais das plataformas Netflix e Globoplay.

Nossa abordagem compreende os gêneros, formatos e temas como aspectos essenciais para pensar a persistência da linguagem televisual através das mídias e tecnologias. Tais elementos servem como parâmetros para identificar, no recorte, como são as séries brasileiras no contexto de múltiplas plataformas para acesso a conteúdo televisual. As análises e considerações se debruçam sobre os dados coletados em relação às séries brasileiras que estrearam na TV paga entre 2005 e 2020 e nas plataformas Netflix e Globoplay entre 2016 e 2020. Esta tese, dessa forma, é um estudo qualitativo, que combina etapas exploratória, descritiva e explicativa, e utiliza dados quantitativos, com base no levantamento realizado, para seleção dos gêneros/formatos, temas e títulos que compõem as análises.

Inicialmente, pontuamos que, proporcional à multiplicidade e complexidade de um objeto como a televisão - parte de um complexo sistema relacionado aos setores cultural, tecnológico, político, econômico, social e, ainda, psicológico, que desenvolveu versões próprias de linguagens, discursos e modelos de negócio e consumo -, é a diversidade das possibilidades de enfoques, epistemologias e metodologias para sua observação. A “televisão, como qualquer outro meio de comunicação, é muitas coisas ao mesmo tempo” (OROZCO; MILLER, 2018).

Casetti e Chio (1999) dividiram os estudos de televisão com base nas orientações teóricas que guiam a construção de conhecimento e a apreensão dos objetos empíricos, que podem ser voltadas: ao caráter do meio, ao caráter do texto, ao caráter central do espectador, ao caráter central do contexto e ao caráter central da recepção. Os autores classificam três grandes núcleos temáticos das pesquisas: da produção, oferta (difusão, distribuição e exibição); e do consumo (SILVA; IKEDA; SUZUKI, 2019). A multiplicidade de possibilidades das abordagens teórico-metodológicas também é esmiuçada por Miller (2010), que indica a amplitude da televisão como instituição e objeto de análise explica por que os estudos do meio abarcam tantas abordagens e métodos diferentes, usados para responder a inquietações também diferentes.



Gray e Lotz (2012) lembram que as principais chaves para análise de televisão, programa, audiência e indústria, estão situadas histórico e espacialmente e, portanto, um estudo apropriado de qualquer uma das três exige que questionemos os contextos que os cercam e lhes dão sentido.

A aceleração do desenvolvimento de tecnologias e a proliferação de formas de consumo televisual, além das mudanças no contexto político brasileiro recente, resulta no aumento da dificuldade, ou mesmo reflete a impossibilidade, de formar-se um painel definitivo sobre o nosso objeto. O recorte diacrônico da nossa pesquisa, não deixa de destacar a sincronia entre ela e o seu próprio objeto, constituindo-a, ainda, numa acepção de estudo do transitório utilizada nos estudos qualitativos em que “o pesquisador localiza no tempo e no espaço os momentos em que as estratégias dos atores se evidenciam conjuntamente [...] Daí a importância de três elementos que surgem constantemente nos estudos qualitativos: o contexto, a história (ou a diacronia) e a mudança social (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2020, p.131).

Oportunamente, lembramos que, bem antes da internet rápida, Williams (2014) já flagrava, no cotidiano da sociedade que crescera com a televisão, a generalização da presença da ficção dramatizada, da simulação: “O que temos agora é o drama como uma experiência habitual: em muitos casos, mais em uma semana do que muitas pessoas veriam antigamente em toda uma vida” (WILLIAMS, 2014, p. 15).

No Brasil, a ficção seriada é o produto mais popular da TV aberta, e a telenovela é amplamente reconhecida pela relação com a construção de um repertório simbólico comum e de imagens e discursos sobre o Brasil, entre outros aspectos, pela ampla penetração da televisão nos lares (BALOGH, 2002; MOTTER, 2004; HAMBURGER, 2005; 2011). A TV paga e, posteriormente, as plataformas representaram mais possibilidades de assistir às séries internacionais e, acompanhando esse movimento, as pesquisas de ficção televisiva têm as séries como um campo fértil para experiências de análises e reflexões teóricas do campo da comunicação. Além da importância econômica, a dimensão cultural e simbólica das produções chama a atenção de pesquisadores para a formação de uma cultura de séries (MUNGIOLI, 2017; SILVA, 2014), relacionada à concepção da televisão como espaço de qualidade artística. “[...] e isso não pela superação do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, mas pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje” (SILVA, 2014, p. 245).

As experiências com TV por assinatura no Brasil começaram na década de 1990, com o canal a cabo brasileiro Canal Plus. Em 1991, o Grupo Globo incluiu canais estrangeiros no sistema a cabo, com programação mormente dedicada à programação estrangeira, incluindo as

séries importadas. Somente em 2005 as primeiras séries originais de produção nacional estrearam na TV paga: *Mandrake* (HBO, Conspiração) e *Cilada* (Multishow, Casé Filmes). Enfim acompanhando a consolidação da chamada “era de ouro” das séries da TV paga estadunidense, a partir desse marco, as séries brasileiras começam, paulatinamente, a ganhar espaço na programação de canais brasileiros e internacionais veiculados no país. O aumento da oferta de serviços de televisão por assinatura e a disparidade de regulação entre os tipos de tecnologia empregada, culminaram, em 2011, na Lei 12.485. A conhecida Lei da TV Paga unificou todos os serviços de transmissão de sinal de televisão em fluxo, mediante pagamento de assinatura, como Serviço de Acesso Condicionado, abrangendo todas as tecnologias existentes e por vir. Além de estratégias para impedir a verticalização do setor, a lei, com vigência até 2023, estabeleceu regras para as programadoras e para os canais que exigem tanto a inclusão de programas nacionais nas grades de programação, quanto o aumento do número de canais brasileiros nos pacotes das operadoras.

Em termos de oferta de produção nacional, resumidamente, a Lei da TV paga impõe 3h30 semanais de programação nacional independente no *prime time* dos canais de espaço qualificado (de programação não jornalística, publicitária, esportiva, religiosa etc., composta majoritariamente por canais de séries e filmes, documentais e ficcionais e infantis). Esse tipo de medida não era inédito no país, posto que, desde 1995, a Lei da TV a cabo (Lei 8.977/ 1995) já obrigava as distribuidoras com tal tecnologia a ter ao menos um canal com programação composta exclusivamente por obra brasileira independente. Essa imposição viabilizou o lançamento, em 1998, do Canal Brasil, associação do Grupo Consórcio Brasil (dos realizadores de cinema Aníbal Massaini, Luiz Carlos Barreto, Marcos Altberg, Roberto Farias, Zelito Vianna, Patrick Siaretta, Paulo Mendonça e André Saddy) com a Globosat.

Além das cotas, houve a ampliação de mecanismos de financiamento mediado por instâncias oficiais públicas, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que de acordo com levantamento divulgado em 2016 pela BRAVI (Brasil Audiovisual Independente), havia sido utilizado, até então, por 72,5% das produções de dramaturgia, além de editais específicos, na configuração de um quadro favorável ao desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro.

Observemos que o setor já havia começado a se ampliar pouco tempo antes e, conforme nosso levantamento, em 2010, foram exibidos 14 títulos brasileiros inéditos em três canais (Multishow, HBO e Canal Brasil), além da segunda temporada da série *Alice*, na HBO, que teve sua estreia em 2008. Em 2012, ano em que começaram a vigorar as cotas previstas na Lei 12.485/2011, foram 18 séries, 12 novas, em seis canais, em 2014, foram exibidas 34 temporadas (26 títulos inéditos) de séries de ficção brasileiras, em 13 canais. Em relação à recepção de

audiência e de crítica, pode-se considerar a série *1 Contra Todos*, do diretor Breno Silveira e que estreou no canal Fox, em 2016, um marco. A série chegou a ser a terceira série mais assistida na TV paga no país (MASSAROLO, 2013; LOPES, GRECO, 2016; 2017). Em 2018, as obras seriadas de ficção eram 15.6% do número total de títulos nacionais exibidos e ocupavam 13.6% das horas de programação. Nesse ano, a série *#MechamadeBruna*, do canal Fox Premium, foi o oitavo título seriado em tempo de programação, contando todas as categorias temáticas (ANCINE, 2019, p.16-25).

Em relação ao *streaming*, a Netflix, primeiro serviço de conteúdo no sistema *over-the-top* (OTT) com regime de assinatura, chegou ao Brasil em 2011, mesmo ano em que a programadora de TV paga Globosat lançou a plataforma Muu (que depois se tornaria o Globosatplay e, mais recentemente, Canais Globo), que reunia as plataformas *SVoD* dos seus canais (*catch up TV / TV everywhere*). Em 2016, a Netflix veiculou a primeira série brasileira exclusiva: *3%*, que se caracteriza pelo gênero distópico, algo raro na televisão nacional. Um ano antes, foi lançado o Globoplay, janela *SVoD* ligada à TV Globo, inicialmente destinada a arquivo de programação do canal aberto, mas que a partir de 2018 diversificou sua oferta. Nesse ano, as primeiras séries produzidas exclusivamente para a plataforma *streaming* foram *Além da Ilha*, *Assédio* e *Ilha de Ferro* (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018).

Um aspecto em relação às estruturas institucional e de financiamento é que os serviços sob demanda via *streaming* não são submetidos à legislação da TV paga, não possuem obrigação de veiculação de conteúdo nacional, e têm, como na TV aberta, fontes privadas para financiar suas produções, não utilizando linhas públicas, e são proprietárias das obras, diferente do que acontece com muitas das séries da TV paga<sup>2</sup>.

A perspectiva geral da nossa aproximação é a de que as mudanças no cenário das séries que ora nos propomos a analisar, dizem respeito a todo o circuito de comunicação,

em termos de uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados - produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. Isto seria pensar o processo como uma "complexa estrutura em dominância", sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência. (HALL, 2003, p. 387).

Nos questionamos até que ponto a abertura da programação dos canais da TV paga e das plataformas *SVoD* para produções nacionais (mormente em coprodução com produtoras

---

<sup>2</sup> De acordo com a Lei 12.485/2011, para ser considerada independente, a obra deve ser produzida por produtora independente, a qual, conforme o Art. 2º, não pode “manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos”.

independentes) pode contribuir para a diversificação de formas e discursos no cenário das produções televisuais brasileiras. Nosso objetivo, portanto, é pensar gêneros, formatos e temas das séries brasileiras que estrearam na TV paga e em plataformas *SVoD* selecionadas, desde o lançamento das duas primeiras produções originais para canais pagos, em 2005, até dezembro 2020, quando 11 canais veicularam 31 temporadas inéditas de séries brasileiras de ficção.

E não é possível pensar as séries brasileiras atuais sem considerar as relações que tais textos estabelecem outros textos, de diferentes períodos e campos da cultura, e com o contexto histórico e social de quando são produzidos e veiculados. O meio televisual desenvolveu seu estilo com a transformação, reformatação e ressignificação das práticas de outras mídias, tradições e formas culturais. Pode-se compreender o desenvolvimento dos gêneros e formatos, do estilo e das formas de composição de seus produtos como repercussões de um heterogêneo conjunto de textos, estilos e tons oriundos do teatro, da literatura, do cinema, do rádio, e mesmo dos quadrinhos e dos jogos, sistemas industriais que dialogam com as matrizes da cultura popular e se retroalimentam. Esse caráter “antropofágico” (BUCCI, 2000; MOTTER, 2004; SODRÉ, 1972) em termos tecnológicos, temáticos e estéticos, determinam a televisão e demonstram que é um meio construído em processos de interdiscursividade e intertextualidade, não apenas um meio tecnológico, mas uma forma cultural relacionada ao seu horizonte histórico (WILLIAMS, 1979; 2016).

Em consonância com o trabalho realizado no âmbito do Grupo de Pesquisas em Linguagens e Discursos (GELiDis), pensamos nos gêneros, formatos, temas e discursos das séries com base nos conceitos dos estudos de linguagem, dos estudos culturais, da análise do discurso francesa e dos estudos de televisão (BAKHTIN, 2010; MAINGUENEAU, 2004; 2008; MUNGIOLI, 2006; MITTEL, 2004; JOST, 2010; MACHADO, 2014; BALOGH, 2002).

Conforme Bakhtin (2010), a interdiscursividade é parte constituinte de qualquer discurso. Ela ocorre como citação, na incorporação de um discurso em outro em termos de ideias, percursos temáticos e/ou figurativos, ou como alusão a temas e figuras de outros discursos que servem a contextos mais amplos da obra nova. “A ilusão da liberdade discursiva está no fato de que o texto é individual, mas o é no que não tem sentido em si, que é o plano de expressão” (FIORIN, 2003, p. 35).

Julia Kristeva, em 1969, introduziu a palavra intertextualidade baseada nos princípios de dialogismo elaborados por Bakhtin (FIORIN, 2003; MACIEL, 2017). Fiorin (2003) explica que, da mesma maneira que se distingue o discurso do texto, é premente distinguir a interdiscursividade da intertextualidade, ainda que ambas se refiram a percursos de produção de sentidos. Em sua exploração, vale-se do instrumental greimasiano para tratar a formação do

texto e do discurso. Por intertextualidade, compreende a incorporação de um texto em outro, processo que pode ocorrer em três processos, a citação (que pode ocorrer inclusive em outra semiótica<sup>3</sup>), a alusão (quando se reproduzem as produções sintáticas, substituindo figuras por outras para expressar o mesmo sentido, ou expressam o mesmo tema), e a estilização (reprodução dos procedimentos, do estilo de outro). Ora essa absorção ocorre por reprodução, ora pela transformação de textos precedentes.

Deve-se destacar que, enquanto nem todo texto é formado por processos de intertextualidade, todo discurso se constitui pela interdiscursividade. Também, a interdiscursividade não pressupõe intertextualidade, mas o contrário é verídico, posto que remeter a outro texto é remeter a seu discurso inerente. Nos dois casos, e em todas as respectivas possibilidades de processos, as relações entre textos e discursos podem ser contratuais - quando o que remete a outro confirma o sentido deste - ou polêmicas - de antítese, o sentido de um texto ou discurso contradiz os textos ou discursos que o precedem (FIORIN, 2003).

“Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como em geral ele o pretende, de algum retorno às coisas mesmas [...] mas de um trabalho sobre outros discursos” (MAINGUENEAU, 1987, p. 88, apud FIORIN, 2003, p. 35).

Implicado com a situação de enunciação imediata e com o contexto sócio-histórico que o entorna, a forma e o conteúdo que recobrem um discurso são determinados pelos gêneros específicos desenvolvidos em cada campo. “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2018, p. 262). Identificamos as séries ao lado do romance, como um gênero complexo, prene de outros gêneros e discursos e, sempre, em diálogo com outras séries e outras expressões artísticas.

A noção do cronotopo bakhtiniano (BAKHTIN, 2010; 2018) é nosso instrumental teórico essencial para tratar das relações espaciais e temporais no interior das séries e em relação com a realidade histórica e social do ambiente em que cada obra é concebida. “Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance” (BAKHTIN, 2018, p. 205).

Especificamente sobre os gêneros televisuais, Machado (2014, p. 70) explica que cada evento, ou emissão, é uma ilustração de um uso determinado dos recursos expressivos, verbais, figurativos, narrativos e temáticos, além dos códigos específicos da televisão e que, na

---

<sup>3</sup> Um exemplo é a citação à música *Bella Ciao*, hino da resistência anti-facista italiana na série espanhola *La casa de papel* (2017, Netflix).

abordagem bakhtiniana, os gêneros são os modos estáveis, recorrentes, de organizar tais elementos. Esses “modos de trabalhar a matéria televisual”, entretanto, não são estáveis, mas variam de acordo com o tempo e os locais, se renovam, perdem o interesse, se hibridizam, se recompõem, podendo sempre dar origem a novos gêneros ou novas modalidades.

Nos interessam os argumentos de Martín-Barbero (2015) sobre os gêneros como estratégia de comunicabilidade e das formas de penetração do popular –como matriz cultural que aciona a memória e a tradição- nos programas de televisão da América Latina, das maneiras com que traços censurados pelas forças de dominação econômica e cultural nas diferentes esferas de sociabilidade são reaproveitados, adaptados e mudados na indústria cultural, “conectando a experiência individual com o curso do mundo” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 319). Essa mediação, portanto, é percebida nas formas de gênero das experiências televisuais e, ao mesmo tempo, no conteúdo que tais formatos individualizam.

Por sua vez, Mittell (2004; 2012; 2015) defende o gênero como categoria cultural e que, embora o cinema tenha influenciado de inúmeras maneiras a televisão, principalmente na abordagem visual, a complexidade narrativa, característica de diversas séries ficcionais nas últimas três décadas, é um dos fatores mais relevantes para pensar a originalidade da linguagem das séries de televisão em relação ao cinema e aos modelos seriados e episódicos clássicos de TV. Mittell (2004) consente que são raras as séries caracterizadas totalmente em um gênero, mas a relevância do tema está em que o estudo das hibridizações, experiências e reinvenções depende da identificação dos gêneros de base.

Em diferentes tipos de programação, o aumento da concorrência entre canais e as novas possibilidades de produção e consumo televisual possibilitadas pela internet e o contexto de comunicação transmídia (JENKINS, 2013; MITTELL, 2015) instigaram hibridizações de gêneros/formatos que já eram próprias do meio televisual (JOST, 2010; WILLIAMS, 2016). Por conseguinte, despontam novas classificações de gênero e formato, que buscam registrar as experimentações dos criadores de televisão, tanto como extensões de narrativas ancoradas na própria televisão, quanto como obras originais para as plataformas digitais. Somado a isso, fórmulas consagradas dos canais de televisão são replicadas nas produções originais de serviços como Netflix, Hulu, Disney + e Globoplay.

As obras estudadas nesta tese são realizadas e distribuídas em um contexto mundializado, no qual as trocas culturais transnacionais são cada vez mais presentes, produzindo sentidos de territorialidade/desterritorialidade e criando contextos simbólicos compartilhados (APPADURAI, 2004). A popularização de novas janelas, ainda, abre um

caminho alternativo de fruição da ficção televisual pelo público já cativo do gênero nos canais abertos e possibilita atingir um público mais ligado às séries internacionais.

No Brasil, as séries recorreram inicialmente a modelos de *sitcoms* estadunidenses, ainda nos primeiros anos da implantação da TV no país, no início dos 1950. Na década seguinte, se popularizaram diversas séries “enlatadas” que, paulatinamente passaram a dividir espaço com produções de sotaque nacional. Em 1979, a TV Globo introduziu as “séries brasileiras” com o objetivo de abraçar o gênero, ou seja, como alternativa às séries internacionais que dominavam a programação até então, através do uso de temas e personagens da realidade nacional (BALOGH, 2002; ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013; RAMOS, 2004; MUNGIOLI; IKEDA, 2019).

Mungioli (2013) pondera que a escolha de um tema depende de muitos interesses, nunca apenas do autor e, no caso da televisão, tais interesses envolvem atrair a atenção do público e da crítica, que por sua vez pode impactar na aceitação dos espectadores. “Além disso, é preciso, mais do que em qualquer outro meio, buscar um tema “atual” que possa interessar a um número cada vez maior de telespectadores” (MUNGIOLI, 2013, p. 5).

Frente a transculturação, que se acentua no contexto dos negócios globais e comercialização de produções culturais, refletimos a perspectiva de Ianni (2003), de que “nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina, na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia” (IANNI, 2003, p. 107).

Destacamos que, na formação da programação de séries dos canais pagos e dos catálogos do Globoplay e Netflix, estão presentes mecanismos coerentes com os três paradigmas da comunicação global, internacionalização, globalização e transnacionalização (SINCLAIR, 2014). Mais especificamente, interessa a ideia de transnacionalização, em que ocorre a glocalização, ou “o empréstimo seletivo daquilo que é local e a adaptação de ideias globais e formas culturais” (SINCLAIR, 2014, p. 64). Nossos questionamentos, portanto, passam pelas formas de apropriação dos gêneros e formatos globais e dos elementos locais, os quais determinam o que Straubhaar (2007) conceitua com aproximação cultural, importante fator para o interesse da audiência.

A tese está dividida em sete capítulos, os quatro primeiros dedicados à fundamentação das perspectivas epistemológicas, teóricas e metodológicas que norteiam nossa abordagem em relação ao cenário das séries brasileiras nas janelas da TV paga e sob demanda, apresentada a partir do quinto capítulo. Em cada parte, buscamos responder a uma das muitas questões suscitadas pelo nosso objeto e, em diversos casos, o material foi aprofundado visando aspectos

e temas que emanaram do levantamento realizado e das necessidades específicas para analisar elementos dos gêneros, formatos e temas observados nas séries.

Nosso objetivo é contribuir para as disciplinas de histórias da mídia, da televisão e das séries brasileiras e para futuras abordagens sobre as dinâmicas de gêneros e formatos das séries por entre as diferentes possibilidades tecnológicas de produção, circulação e recepção de ficção televisual. Com o olhar voltado ao cenário local, esperamos corroborar que a televisão - com gêneros e formatos próprios que persistem independentemente do aparelho de reprodução e que a definem no ambiente transmidiático de circulação (JENKINS, 2013; MITTEL, 2015; LOTZ, 2017), pode ser mais bem definida exatamente pela “especificidade dos formatos e do tipo de programação” (CANNITO, 2010, p. 41). O gênero/formato das séries de ficção, nesse contexto, têm presença privilegiada na televisão aberta e por assinatura e se impõe nos catálogos de serviços *SVoD*. Tal cenário tende a persistir, com constantes ajustes, e manter o interesse dos profissionais e pesquisadores da televisão e do audiovisual.



## 2 ENTRE TECNOLOGIAS, NEGÓCIOS E LINGUAGENS

O cerne de investigação desta pesquisa são as séries brasileiras apresentadas em dois diferentes tipos de serviço, a televisão paga (independente se a cabo, satélite ou outro) e serviços de assinatura de vídeos sob demanda. Não há dúvidas de que programas como *1 Contra Todos* (2016-2020), da Fox, *O Negócio* (2013-2018), da HBO, ou *Arcanjo Renegado* (2020), do Globoplay, são séries de ficção, e que guardam similaridades com as produções congêneres exibidas há décadas na televisão aberta brasileira. Mas, ao assistir à série do Globoplay ou à *Coisa Mais Linda* (2019- ), na Netflix, pelo celular, estamos, de fato assistindo à televisão? Estamos falando da mesma experiência com a ficção televisual a apropriação de um gênero/formato por uma nova mídia transforma também os próprios gêneros/formatos? Recorremos a esses questionamentos com base na percepção de que a televisão se apresenta como objeto de características únicas, que o diferenciam das outras artes audiovisuais como cinema e vídeo, apesar de se prestar, enquanto tecnologia e sistema de distribuição, para a veiculação de filmes e vídeos das mais variadas formas.

Então, afinal, o que é televisão? Essa pergunta curta tem sido repetida muitas vezes e tem instigado reflexões e debates desde o surgimento dos primeiros aparelhos de transmissão de conteúdo audiovisual para receptores locais, domésticos, e se intensificou com o desenvolvimento de novas formas de transmissão e recepção do conteúdo audiovisual em computadores, celulares ou quaisquer outros aparelhos com acesso à internet. Além de ser um aparato físico, a televisão se constitui na sua história de produção, de consumo e de produção de sentidos (MILLER, 2010).

No princípio, o meio televisivo se desenvolveu em velocidades e modelos muito diferentes conforme o país. Os Estados Unidos logo inauguraram o modelo de televisão comercial, enquanto, na Europa, prevaleceu por décadas o modelo de televisão pública com financiamento do Estado. As primeiras emissões da televisão estadunidense, transmitidas ao vivo, eram inspiradas nos espetáculos de sucesso *vaudeville*, inaugurando, junto com a televisão, programas de variedades que mesclavam na mesma transmissão várias formas culturais.

Gênero/formato que estreou ainda nos primeiros anos da televisão, apesar do imenso sucesso de público, as séries demorariam quase meio século para alcançarem legitimação entre a crítica, coincidindo com as séries da HBO, cujo slogan “não é televisão”, e o tratamento estético mais próximo do cinema deu uma justificativa para que espectadores mais exigentes, e que pagavam pelo conteúdo, se aproximassem da televisão. Exemplo é que diretores, como

David Lynch, da aclamada *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), imprimiram seus estilos cinematográficos em programas que, sendo ou não sucesso de público, abriram caminho para o reconhecimento das séries como possuidoras de valor artístico. A distinção entre o que era considerado de qualidade ou não entre os programas também permeou o debate acadêmico da década de 1990, a exemplo do trabalho de Thompson (1996), para quem *quality TV* pode ser definida pelo que tem de diferença em relação à televisão “convencional” (THOMPSON, 1996; VIEIRA, 2015).

Não deixa de ser curioso que um grande diferencial do que se considerava qualidade em televisão em fins do século XX fosse remeter à sua marca mais característica e essencial: a de criar-se e reinventar-se constantemente, com porosidade para todas as formas culturais e, ainda, em relação a um de seus produtos mais característicos: as séries. Tal porosidade e capacidade de constante inovação/repetição de gêneros e temas é uma questão essencial para Morin (2005) no âmbito da Indústria Cultural. O pensador francês adverte que a Indústria Cultural busca constantemente trabalhar com produtos, em sua natureza simbólica e concreta, que se caracterizem por esse par antitético. Essa condição potencializa elementos estruturais e temáticos que se filiam ao campo da intertextualidade de uma maneira ampla, mas também da interdiscursividade em termos de produção de sentido.

Essa interdiscursividade e intertextualidade é muito lembrada na literatura sobre televisão, posto que o rádio, o circo, o teatro, o cinema, o jornal e a literatura influenciaram diretamente nas primeiras transmissões desse meio “antropofágico”, “Pantagruel eletrônico” que devora tudo em “ritmo de rock’n roll” (BALOGH, 2002). A imensa dependência da televisão de financiamento privado, explicitadas, principalmente nos primeiros anos, tanto na América Latina quanto nos Estados Unidos, por programas que levavam o nome de seus patrocinadores, também contribuiu para o preconceito em relação à televisão, estreitamente ligada ao crescimento da publicidade e da oferta de produtos.

Mas, como lembra Williams (2016), não foi só a televisão a demorar para a ser reconhecida e ganhar relevância na crítica cultural. Nascido apenas poucas décadas antes da televisão, o cinema também demorou a convencer como uma nova arte autônoma, além de ter seu estatuto questionado pelos adventos da banda sonora e do cinema em cores. O século XXI o colocou em xeque também enquanto materialidade da película, a partir da possibilidade de captação direto em digital com altíssima qualidade de imagem. Em relação à experiência do público, a exibição dos filmes é tradicionalmente pensada para acontecer em tela grande dentro de uma sala escura, considerada, ainda hoje, a condição ideal para favorecer a imersão do público na narrativa apresentada. Mas a verdadeira revolução do *streaming* também atingiu a

indústria cinematográfica, que vê filmes originais da Netflix ganharem prêmios antes exclusivamente dedicados a obras criadas para as salas de cinema.

Considerando todas as diferenças e particularidades e alinhando-nos à perspectiva de autonomia da matéria dos estudos de televisão no campo da comunicação, reconhecer os caminhos síncronos que os dois meios percorrem há mais de 70 anos e as interrelações entre o desenvolvimento das linguagens audiovisuais e das suas indústrias nos parece indispensável para a compreensão do fenômeno que analisamos nesta tese. O "nascimento" da televisão, lembremos, coincidiu com o desenvolvimento do chamado cinema moderno, cujo primeiro movimento é o Neorealismo italiano, surgido no pós Segunda-Guerra e que, além de se propor a registrar a realidade do povo local, rompeu com as regras da narrativa clássica e com a tradição das filmagens em estúdio, levando as câmeras às ruas e adaptando o cinema às restrições técnicas e econômicas do período. Esse movimento, nas décadas seguintes, influenciou a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro. Porém, ainda no começo da década de 1950, foi superado pela popularidade das comédias italianas, que tratavam da realidade em tom mais ameno e caiu no gosto do público (STUCCHI, 2019).

Em sociedades cada vez mais urbanas nas quais os cotidianos se organizavam pelos horários das fábricas e serviços das cidades, a televisão (com as já mencionadas particularidades de usos em cada país) levava as informações e o entretenimento para dentro das casas e não tardou a se tornar referência para organização dos cotidianos dos públicos, sobretudo com suas grades de programação adaptadas a públicos em diferentes horários, fornecendo, por meio do fluxo, uma experiência contínua de entretenimento e consumo. Estreitamente relacionada a este aspecto, a serialidade e a fragmentação da programação, como a organização em fluxo, são características da televisão que a diferem do cinema e aproximam do rádio como meio de transmissão unilateral com ordem predeterminada. Os programas foram se especializando em numerosos gêneros/formatos e gêneros/subgêneros que refletem a televisão como um campo fértil para experimentações e inovações (MARTÍN-BARBERO; 2015; WILLIAMS, 2016; CANNITO, 2010).

A primeira grande transformação da televisão, e responsável pelo desenvolvimento das possibilidades da linguagem televisiva, ocorreu com a tecnologia do videoteipe (VT), desenvolvida pela empresa norte-americana AMPAX. Antes do VT toda a programação era transmitida ao vivo. Imaginemos a televisão da década de 1950 como uma pequena sala de cinema ou um teatro onde, apesar da comodidade de não precisar sair de casa, as sessões eram predeterminadas, e o "estabelecimento" tinha hora para fechar. Depois do VT, as emissoras puderam organizar e otimizar as gravações e inauguraram a possibilidade de edição, o que

suprimia erros técnicos ou de atores e, principalmente, permitia novas manobras narrativas. A evolução dos equipamentos, ademais, possibilitou cenas externas, que poderiam ser ligadas através da edição às internas gravadas no estúdio.

No Brasil, o meio também passou por um grande salto no alcance e no gosto do público a partir dos anos 1960. Se a serialização já era procedimento desde os primeiros anos da televisão muito por causa dos custos e da capacidade de produção, a possibilidade de gravação também influenciou diretamente nas formas seriadas de conteúdo televisual. Especificamente na ficção, os teleteatros, que levaram ao público peças transmitidas na íntegra, foram perdendo ainda mais espaço para obras seriadas, principalmente a telenovela, que em seus primeiros anos era transmitida algumas vezes por semana e, com o VT, passou a ter transmissão diária e pode ser integrada a uma grade fixa semanal. Posteriormente, a telenovela passou a ser considerada o principal formato ficcional da televisão, coincidindo com a criação da TV Globo (1965) e o declínio de outras emissoras também produtoras de telenovela como Excelsior (1960-1970) e a pioneira Tupi (1950-1980). A TV Globo se torna, a partir da década de 1970, a maior produtora do gênero e, como veremos, mantém-se como importante agente de produção e circulação de teleficção seriada no ambiente transmidiático contemporâneo. Esse período também é o de ampliação e nacionalização da rede de telecomunicações pelo governo instituído no Golpe Militar de 1964, que permitiu, nos anos subsequentes, centralizar a produção, levando a mesma programação dos canais de Rio de Janeiro e São Paulo para todo o país através de afiliadas e retransmissoras.

Outras inovações como a digitalização dos equipamentos de captação para televisão nos anos 2000 representaram mais precisamente saltos técnicos de qualidade de imagem, do que mudou sensivelmente a relação da televisão com o público e deste com a programação. Mas a chegada dos canais a cabo, na década de 1990, a transmissão de televisão digital e o desenvolvimento da internet rápida nos anos 2000- além da aceleração de um mercado transnacional de empresas de mídia nos anos 2010- são determinantes para o cenário atual, no qual a distinção entre uma websérie e uma série de TV perdeu os contornos claros e as novas formas de consumir produções televisuais tensionam públicos e pesquisadores a repensar o que caracteriza a televisão e como suas produções se articulam com os horizontes discursivos, sociais e históricos.

Levinson (2019) divide a história da televisão estadunidense em três *idades*, sendo a primeira a das *Redes (broadcast)*, que se encerra em 1999, especificamente com a exibição bem-sucedida de *The Sopranos* na HBO, que inaugurou a idade do *Cabo (narrowcast)* e, finalmente, a terceira idade: a da internet. Essa periodização não diz respeito apenas à estreia

de novos modelos de transmissão (via aérea, cabo e internet), mas condiz, também, com dinâmicas de regulação, de formas de financiamento, de produção e da própria forma dos programas. No primeiro estágio, a rede de televisão (formada pelas três grandes, ou "*big threes*" ABC, CBS e NBC, ou *big four*, contando com a Fox que estreou em 1986) e a televisão sindicalizada (que só fazia repetições), eram transmitidas por via aérea, exibidas em fluxo (WILLIAMS, 2016) e financiada por meio de comerciais. “E também, como o rádio, estava sujeito às regras e controle da *Federal Communication Commission*” (LEVINSON, 2019, p. 13).

A transmissão via cabo, por sua vez, liberava os canais da ingerência do FCC e de seu controle sobre o conteúdo, além de ser viabilizada via pagamento de assinatura pelos espectadores, retirando a necessidade premente de vender espaço à publicidade. Isso permitiu que, em 1999, o primeiro episódio de *The Sopranos* fosse exibido na HBO sem intervalos comerciais e sem regulação no que concerne ao conteúdo, incluindo a exibição de nudez (LEVINSON, 2019). Amanda Lotz (2018), entretanto, problematiza a ênfase individualizada dada por muitos críticos e acadêmicos a *The Sopranos* e remete ao ano de 1996 como decisivo com a entrada de novos canais *broadcast* que começaram a concorrer com as *big four* (ABC, CBS, NBC e Fox) e a ampliação do sistema de canais a cabo. Também considera outras produções que já haviam promovido inovações que conduziram à possibilidade de existir tal série. De qualquer maneira, a autora situa as séries como preponderante para que o público estadunidense abandonasse o entendimento da TV a cabo como um lugar de reprises de programas e de filmes antigos.

A idade da internet é marcada por mudanças radicais em relação à espetatorialidade, permitindo que programas sejam exibidos no momento, ordem e tempo de acordo com a vontade de quem assiste. Levinson (2019) considera que as plataformas tomaram o lugar de criação inovadora antes ocupado pela TV a cabo, especialmente pela colaboração de profissionais de diferentes países em produções encomendadas para suprir a imensa e ininterrupta demanda por novos programas.

A televisão já morava na imaginação das pessoas muito antes de ser viabilizada pela invenção tecnológica específica (WILLIAMS, 2016; CANNITO, 2010; VIRILIO, 1993; ADORNO, 1978), e podemos retornar à etimologia da palavra, para pensar o televisual “ao pé da letra” como qualquer modo de “ver de longe” ou, como Lotz (2017; 2018), perceber que no ambiente de convergência midiática e transmídiação de narrativas, a internet é mais uma tecnologia que permite assistir a produções de televisão.

Na perspectiva dos estudos culturais que, a partir dos anos 1960 e 1970, em contraposição a leituras do determinismo tecnológico ou psicologizantes da comunicação e dos meios, voltou-se a uma análise de fundo cultural, o circuito da comunicação é defendido como estrutura de etapas interligadas de produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. Hall (2003, p. 387) explica que esse circuito é homólogo à estrutura de produção de mercadorias enquanto “[...] ‘complexa estrutura em dominância’, sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência”.

No caso da televisão, pode-se dizer que o circuito de comunicação começa no “processo de trabalho no modo discursivo”, ou as “práticas e redes de produção, relações organizadas e infraestruturas técnicas” (HALL, 2003, p 389) implicadas na criação de um programa. Esses processos de produção se vinculam a um horizonte de ideias e conhecimentos específicos, ao contexto institucional, às competências técnicas, a ideologias profissionais e ao que se imagina da audiência, além dos saberes da sociedade em que se constitui a televisão, por onde circulam as pessoas da equipe e de onde vêm os assuntos que ela leva ao ar. Essa produção de sentidos se concretiza nos programas, nas mensagens que vão obedecer a códigos complexos, de imagem, som e texto que serão decodificados nas práticas sociais de recepção/consumo (HALL, 2003).

Bourdieu (1997) afirma que a televisão, sob pressão de fatores econômicos, seria sempre determinada por eles, seja nos seus formatos, por exemplo, na imposição de limites de tempo, seja no conteúdo das transmissões, que deve, por natureza, despertar o interesse de todos os públicos, ser generalista e corresponder a suas determinações como negócio com certas ligações econômicas e políticas.

Hoje a televisão levou ao extremo, ao seu limite, uma contradição que obseda todos os universos de produção cultural. [...] contradição entre as condições nas quais é preciso estar para poder fazer matemática de vanguarda, poesia de vanguarda etc., e as condições nas quais é preciso estar para poder transmitir essas coisas a todo mundo (BOURDIEU, 1997, p. 51-52).

Conforme o autor, no caso da televisão, essa contradição é maior do que em outros setores da cultura devido à dependência dos índices de audiência. É possível nos questionar de que maneira as mudanças de práticas televisuais para um público massivo, generalista, para o apelo a públicos específicos (ainda que massivos), e em contexto transnacional, colocam novas nuances para essa questão, impondo, como afirmam Gray e Lotz (2012), a necessidade de desenvolver uma fundamentação teórica compatível.

A maioria das teorias fundamentais que guiam os estudos de televisão foram desenvolvidas em um momento específico, em que um conjunto particular de operações institucionais guiaram as normas globais para a indústria de mídia internacional. Essas normas de relações e práticas institucionais mudaram de maneiras sutis e radicais desde que esses modelos fundamentais foram estabelecidos e esse quadro teórico agora requer reavaliação para considerar as mudanças institucionais e culturais (LOTZ, 2004, p. 424, tradução nossa <sup>4</sup>).

Dentro desse cenário, não se pode desconsiderar que, seja um canal de TV aberta, um canal pago e uma plataforma *streaming* estamos tratando de um mesmo contexto cultural e que esses tipos estão em relação constante. O tipo de discurso da televisão, que comporta seus gêneros, é parte de uma formação discursiva do tipo de discurso da mídia (MAINGUENEAU, 2004) e, mesmo antes da internet, o diálogo entre os meios já era permanente, configurando interdiscursividade e intertextualidade (BAKHTIN, 2010; KRISTEVA, 1986) constitutivas. A história da televisão, seja em sentido mundial, seja em observação às indústrias culturais nacionais, sempre será a história da sincronia de fatores econômicos, sociais, tecnológicos e de horizonte simbólico e cultural, que permitiram, demandaram, ou foram provocados pelo desenvolvimento do meio e de suas produções. Como salienta Cannito (2010),

[...] precisamos reconhecer que, devido a todas essas circunstâncias, os programas desenvolveram uma linguagem específica adequada ao parêntese, às questões técnicas, à experiência cultural do espectador e também ao modo de recepção. A televisão, [...] trabalha com a matriz da linguagem audiovisual comum ao cinema e ao vídeo, mas desenvolveu gêneros e formatos que lhe são específicos. E será isso, cada vez mais, a definição de televisão, pois já é possível – e a tendência acentua-se no futuro- ver televisão em qualquer aparelho, seja um computador, seja um celular. [...] Portanto, a especificidade dos formatos e do tipo de programação oferece a melhor definição possível de televisão (CANNITO, 2010, p. 41).

O que vimos chamando de televisão, portanto, é um complexo tecido entre desenvolvimento tecnológico de transmissão e comunicação, contextos sócio-históricos e econômicos, diferentes formas de conteúdo, produções culturais e simbólicas consumidas pelo público, cada vez mais, em diferentes situações e através de diferentes aparelhos.

---

<sup>4</sup> “Most of the foundational theories guiding the study of television were developed at a specific moment in which a particular set of institutional operations governed global norms for the international media industry. These norms of institutional relations and practices have changed in both subtle and radical ways since the establishment of foundational models, and these theoretical frameworks now require reassessment to account for institutional and cultural changes”.

## 2.1 TELEVISÃO E FORMA CULTURAL

Em 1974, Williams (2016) situa a televisão entre outras formas culturais e sociais que respondem a interesses e inquietações humanas no momento histórico em que aparece.

O período anterior de tecnologia pública, mais bem exemplificado pelas estradas de ferro e pela iluminação das cidades, era substituído por um tipo de tecnologia para o qual ainda não se tinha encontrado um nome satisfatório; essa que servia, ao mesmo tempo, a um estilo de vida móvel e focado no lar: uma forma de privatização móvel. A radiodifusão, em sua forma aplicada, foi um produto social, dessa tendência distintiva [...] Os novos lares podiam parecer privados e “autossuficientes”, mas a manutenção deles dependia do financiamento regular e do abastecimento por fontes externas [...] Essa relação criou tanto a necessidade como a forma de um novo tipo de “comunicação”: notícias vindas “de fora”, de fontes até então inacessíveis”. (WILLIAMS, 2016, p. 38- 39).

O autor critica noções de causa e efeitos da televisão de forma descontextualizada do meio social e cultural e a perspectiva do determinismo tecnológico, “uma noção insustentável, porque substitui as intenções econômicas, sociais e políticas pela autonomia aleatória determinada ou por uma essência humana abstrata.” Para Williams, os meios de comunicação não são apenas tecnologias, mas são práticas, opondo-se ao que considerou um reducionismo de McLuhan, que considera autor de “uma teoria estética que se tornou, negativamente, uma teoria social [...]” (WILLIAMS, 2016, p. 139 e 136).

Silverstone (2016) elucida que as oposições de Williams e McLuhan são justificadas por sua crença na capacidade humana de agenciar as tecnologias para seus interesses. “As tecnologias podem restringir, mas não determinam. As rotas que seus desenvolvimentos seguem são marcadas por disputas de interesse, batalhas por significado e ilimitadas consequências imprevistas da ação humana” (SILVERSTONE, 2016, p. 16).

As considerações de Williams estão em contraposição, ainda, às perspectivas da teoria crítica de Adorno que, apesar de concordar que a cultura de massas é alimentada por esquemas do consciente e do inconsciente identificadas no seio do público, acusa que ela constrói suas mensagens por meio de estereótipos que transmitem interesses de outras ordens.

Os aspectos sociais, técnicos e artísticos da televisão não podem ser tratados isoladamente. São amplamente interdependentes: por exemplo, a qualidade artística depende da consideração inibidora pela massa do público, que só a inocência impotente se permitiria não levar em conta; o efeito social, da estrutura técnica, assim como da própria novidade do invento, que seguramente foi decisiva na sua fase inicial, na América do Norte; mas esses mesmos efeitos também dependem das mensagens abertas ou ocultas transmitidas ao espectador pelas produções de TV (ADORNO, 1978, p. 346).



A proposta de teoria cultural defendida por Williams (1979) implica analisar todo o processo material envolvido num sistema de signos, que é sempre uma "estrutura específica de relações sociais", ao mesmo tempo “uma tecnologia cultural específica e uma forma específica de consciência prática” (WILLIAMS, 1979, p. 142), não podendo ser entendido como um produto acabado, sedimentado em formas fixas, nem para pensar o passado e muito menos o complexo cenário do presente em que as relações, instituições e formações se transformam. Ele distingue um tipo de análise de “época” que considera os processos culturais em busca de características dominantes definidoras e efetivamente identificadas, de um que considera, além da importância de tal reconhecimento como referência, o papel do residual e do emergente.

O residual se diferencia do arcaico por não ser estático e identificado como passado (ainda que seja deliberadamente revivido), mas, apesar de ter origem no passado, continuar efetivo, praticado na sociedade. Além disso, existe também um tipo de residual que foi incorporado pela cultura dominante. “É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Em relação ao emergente, existe uma dificuldade inerente em isolar os aspectos que são opostos ou alternativos ao dominante, posto que, assim que surgem e se destacam, passam a ser, também, alvo da incorporação do dominante. Essas considerações são úteis para compreender as abordagens da hegemonia e matrizes culturais empregadas por Martín-Barbero, na sua teoria das mediações, como veremos mais à frente.

Williams se opõe aos conceitos de comunicação e manipulação de massa ao considerar que:

O que a teoria cultural burguesa e radical-empirista realizou foi à neutralização de tais instituições: o conceito de “massa” substitui e neutraliza as estruturas específicas de classes; o conceito de “manipulação” (uma estratégia operativa na publicidade e na política capitalista) substitui e neutraliza as interações complexas de controle, seleção, incorporação e as fases da consciência social que correspondem a situações sociais e relações reais. (WILLIAMS, 1979, p. 138-139).

Outra contribuição essencial de Williams, e que se tornou referência nos estudos de televisão, foi centralizar a organização dos programas ou a associação das formas da televisão em termos de um fluxo planejado, “característica que define a radiodifusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural” (WILLIAMS, 2016, p. 97). O que diferencia a radiodifusão de outros tipos de sistemas de comunicação, como o livro, ou o teatro, não é apenas sua presença no ambiente doméstico, mas principalmente o fato de os conteúdos serem

oferecidos em uma ou mais sequências. Tal leitura desloca a ideia de fragmentação da distribuição dos programas como mecanismo de interrupção da experiência para a de um fluxo, onde se seguem diferentes formas, sejam conteúdo do canal, anúncios de publicidade ou chamadas para outros programas, relacionadas entre si por diferentes mecanismos e implicados com a maneira como o espectador experimenta a televisão.

A palavra “programa” é significativa, com suas bases tradicionais no teatro e nas salas de concerto. À medida que o serviço se expandia, esse “programa” tornou-se, com uma organização maior, uma série de unidade de tempo definida. Cada unidade podia ser pensada separadamente, e o trabalho de programação era colocá-las em sequência (WILLIAMS, 2016, p. 98).

Williams compara os casos das emissoras comerciais britânicas e estadunidense, que na época utilizavam intervalos entre unidades de programas para inserir os anúncios de maneiras distintas. Na primeira, identificou o esforço para encaixar os intervalos em interrupções naturais, como entre movimentos de uma sinfônica. Na exibição de filmes, são intercalados blocos das narrativas com os comerciais, separados por sinais que avisam dessa passagem. Na televisão estadunidense, observou uma radicalização dessa ideia de fluxo, pois o filme era intercalado com comerciais, trailers de outros filmes outros tipos de conteúdo sem sequer um aviso ao espectador<sup>5</sup>, que deveria adquirir as competências para fluir com a televisão.

Chamamos atenção para o fato de que, em 1974, a televisão ainda não era 24 horas por dia, como é comum na maioria dos canais comerciais hoje em dia. Nos Estados Unidos, como no Brasil, à época, a programação era interrompida por algumas horas na madrugada e, na Inglaterra começava a se consolidar uma programação diurna. Nessa ideia de fluxo imersivo, o fluxo em tempo integral teria ainda outros contornos. Porém, para Williams, também essa organização em fluxo é ligada a situações mais gerais da sociedade e não explicam isoladamente totalmente o "impulso de continuar assistindo" que fez com que o aumento de horas da programação fosse uma demanda não apenas de empresários do ramo, mas do próprio público.

No Brasil, recordemos, a TV Globo se consolidou como líder de audiências na década de 1970, depois de assumir o modelo de grade horária fixa, com ordem de tipos e de exemplares de programas repetida diariamente em um investimento pela fidelização do público. A marcação do fim de semana, tempo destinado ao lazer, em contraposição ao tempo do trabalho, o tempo dos “dias úteis”, também transparece nas mudanças na grade no sábado e, principalmente no domingo, único da semana em que não há, na Globo, tradicionalmente,

---

<sup>5</sup> Na televisão brasileira atual, esse tipo de transição é encontrado principalmente em canais pagos, muitos deles, braços de canais estadunidenses, como será visto em detalhe quando falarmos sobre a TV paga no país.

exibição de telenovelas e uma parte extensa da programação é composta por programa ao vivo (ou que replicam a impressão do ao vivo).

Williams propõe três instâncias para se analisar e extrair sentido dos fluxos, com base: na sequência de programas em um dado recorte temporal; nos elementos dentro de cada unidade de programa e entre os programas; no detalhamento da sucessão de palavras e imagens e a interação entre as sequências e fluxos.

O fluxo no nível da intertextualidade entre programas de diferentes gêneros (GRAY; LOTZ, 2012; MOTTER; MUNGIOLI, 2006) pode ser observado em exemplos das telenovelas:

Um capítulo típico da autora de novelas Gloria Perez lembra uma revista de variedades como o *Fantástico*: há cenas de humor, locação em algum país exótico, casos trágicos de melodrama, campanha de marketing social (com dramatizações que lembram *Telecurso Segundo Grau*), número musical. Não é lícito, portanto, avaliarmos um capítulo de Gloria Perez do ponto de vista da dramaturgia cinematográfica, pois desconsideraríamos o específico televisivo e da estética do fluxo. Capítulos de novela como os dessa autora, mais que com a dramaturgia, dialogam diretamente com a estética popular do circo e da revista de variedades (CANNITO, 2010, p. 53).

Machado (2014) problematiza a ideia de fluxo como sendo um fator essencial do meio ou, por outro lado, como uma “contingência histórica particular” de um momento da televisão. Para Machado, pensar exclusivamente em termos de fluxo, na semântica do conjunto da programação, limita a possibilidade de reconhecer as diferenças e discutir a qualidade em televisão, o que demanda a observação de programas e gêneros.

Podemos ainda considerar que a importância do fluxo da programação na retroalimentação dos programas e gêneros muda na medida em que surgem novos meios de consumo audiovisual, conduzindo parte do público do sistema *broadcast* para alternativas sob demanda (OTT). Porém, além de permanecer coerente para analisar canais abertos ou pagos, mesmo em relação aos serviços por demanda é possível questionar o fluxo considerando a organização da interface das plataformas, suas indicações e das sequências escolhida pelo usuário (LIMA; MOREIRA; CALAZANS, 2015). Uma situação de fácil visualização do fluxo no contexto do consumo digital sob demanda é vista na Netflix, em que o final de uma série ou filme pode ser seguido pela tela de opções do catálogo, com janela interna em que é exibido o início de outro título do mesmo gênero/formato do que acabou de ser assistido. Parecido com a opção do Youtube de exibir vídeos em sequência, por associação automatizada da própria plataforma.

Outro aspecto é o fluxo da interdiscursividade e intertextualidade entre os diferentes programas disponíveis ou, ainda, os fluxos no interior de cada segmento, seja um episódio, uma temporada ou uma série.

## 2.2 MEDIAÇÕES E MULTIMEDIAÇÕES

Em relação às pesquisas na América Latina, destacamos a importância e a relevância entre os pesquisadores dada aos trabalhos de Martín-Barbero, Orozco Gómez e Canclini, os quais debatem o meio e as produções televisuais no contexto de mediações e multimediações, com ênfase no contexto latino-americano. Tal perspectiva evidencia leituras dos meios que privilegiam as interrelações com a sociedade em diferentes aspectos e os papéis diferenciados que a televisão conquistou nos países da região, os quais demarcam diferenças sensíveis em relação aos cenários dos países desenvolvidos (SILVA, A.; IKEDA; SUZUKI, 2019).

Conforme Martín-Barbero, Benjamin foi o primeiro que observou a [...] a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 80).

Diferentemente de seus colegas de Frankfurt, como Adorno, Benjamin (2013) enxergava na evolução dos meios de reprodução técnica das obras e da massificação do consumo cultural, não apenas a transformação inerente nas formas de produção ou os potenciais riscos para as liberdades, mas o germe de mudanças nos próprios modos de percepção e sociabilidade do povo. Essa ótica, que transforma as interpretações de povo, classe e massa é essencial para uma mudança da ênfase na comunicação de massa para a ideia dos meios como mediações.

No prefácio do livro *Dos meios às mediações* (MARTÍN-BARBERO, 2015), Canclini (2015, p. 23) ressalta que o livro “um dos indispensáveis nos anos 1990”, diferencia-se das investigações que, até então, buscavam entender a manipulação dos meios de comunicação de massa sobre a audiência, e como substituíam tradições por formas renovadas de controle social, ao propor investigar como a cultura das sociedades modernas desenvolveu aspectos da massificação antes da chegada dos meios. A análise se deslocando dos meios de massa para as mediações sociais.

De acordo com Martín-Barbero, a mediação da cultura de massa encobre os conflitos de classe, sendo uma maneira de abstração das práticas mercantis do trabalho e da comunicação tecnológica que, por meio da relação com o imaginário, conquista o "consentimento ativo dos

dominados" (2015, p. 175). Com base em Gramsci, Martín-Barbero aborda a hegemonia como espaço em que as classes dominantes e as subalternas negociam e compartilham seus interesses e visões de mundo. Como explica Williams (1979):

A “hegemonia” é um conceito que inclui imediatamente, e ultrapassa, dois poderosos conceitos anteriores: o de “cultura” como “todo um processo social”, no qual os homens definem e modelam todas as suas vidas, e o de “ideologia”, em qualquer de seus sentidos marxistas, no qual um sistema de significado de valores é a expressão ou projeção de um determinado interesse de classe (WILLIAMS, 1979, p. 111).

Assim, Martín-Barbero (2015) nega que a assimilação do hegemônico seja uma operação pura de dominação/submissão, pois outras lógicas atuam sobre as construções na cultura de massa. Nesse horizonte, as narrativas ocuparam um lugar central na incorporação das classes populares à cultura hegemônica. A cultura de massas se constitui “[...] acionando e deformando sinais da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas de massa” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 175). Conforme o autor, essa articulação demonstra a contradição da modernidade na América Latina, “[...] tempo de desenvolvimento atravessado pelo descompasso da diferença e da descontinuidade cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 216)

O autor defende o abandono do "mediacentrismo" por considerar que o sistema de mídia se integra a sistemas maiores: econômico, cultural e político. Propõe pensar a televisão da América Latina com base nas mediações, [...] “dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 294), que são a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

Ao falar sobre a televisão na América Latina, Martín-Barbero (2004, p. 317) argumenta que só é possível avaliar o peso político ou cultural da televisão em termos da “medição social que obtêm suas imagens”. Essa capacidade advém justamente da expectativa que as pessoas criam em relação ao desenvolvimento tecnológico do meio, do que elas esperam, do que elas pedem a ele. Por isso, para sabermos o que a televisão faz com as pessoas temos que investigar as demandas sociais e culturais que elas fazem à televisão e que se baseiam tanto nos dispositivos quanto nas modalidades de reconhecimento sociocultural que essa mídia oferece (ROCHA; SILVEIRA, 2012, p. 6).

A televisão e seus discursos têm na unidade da família um espaço fundamental de leitura e codificação, e interpela o público por mecanismos de comunicação em consonância com a função fática do discurso (JAKOBSON, 2017). A manutenção do contato, o “trânsito entre a realidade cotidiana e o espetáculo ficcional”, ocorre com o intermédio da personagem do

apresentador/animador e do tom coloquial das emissões, e pela "retórica do direto", que, ao investir na sensação da imediatez das imagens e informações remete a mecanismos de reconhecimento e familiaridade (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 296).

O tempo com que organiza sua programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros. Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto tempo "ocupado", cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (MARTÍN-BABERO, 2015, p. 298).

A temporalidade social, da cotidianidade, é um tempo repetitivo, montado de fragmentos, que é também a forma da temporalidade televisual, o tempo do seriado. Finalmente, a competência cultural é ativada pela televisão pelos seus gêneros, que são mediações fundamentais no diálogo entre os sistemas de produção e de consumo, entre as lógicas dos formatos da televisão e os usos que o público faz deles.

Lopes (2018, p. 15) afirma que não há uma definição estanque de mediação, “[...] uma vez que ela parece ser uma noção movente, que acompanha permanentemente as transformações da sociedade e especificamente as da comunicação”, e analisa as mudanças nos mapas das mediações que Martín-Barbero propõe ao longo das reedições do livro *Dos Meios às Mediações* (de 1987, 1998 e 2010). Com base nos princípios identificados nos textos do autor, Lopes (2014; 2018) observa que todos os processos de comunicação são articulados pelas mediações e que o conceito compreende a produção, o produto e a recepção, não havendo uma mediação, mas diferentes mediações.

No primeiro mapa de Martín-Barbero, de 1987, o foco são as mediações culturais da comunicação. Nele, comunicação, cultura e política, estão no centro como mediações fundantes ligados a um eixo diacrônico/histórico que tem, de um lado, as matrizes culturais, e, do outro, os formatos industriais, e a um eixo sincrônico formado pelas lógicas de produção e as competências de recepção. No segundo mapa, de 1998, inverte esse ponto de vista “[...] deslocando o estudo das mediações culturais da comunicação para o das mediações comunicativas da cultura. O olhar não se inverte no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação” (LOPES, 2018, p. 16).

Como é possível visualizar na Figura 2.1, os eixos diacrônico e sincrônico do mapa permanecem. “A relação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais remete à história das mudanças na articulação entre os movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva”

(MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 16). O exemplo é o melodrama, que nasce no teatro, passa ao folhetim, que hibridiza o imaginário burguês e a memória popular, vai ao cinema estadunidense e, na América Latina, às radionovelas e telenovelas.

Figura 2.1 - Segundo mapa metodológico das mediações de 1998



Fonte: Lopes (2018, p. 17).

As mediações tomadas como básicas são articuladas por submediações ou múltiplas mediações. Entre as matrizes culturais e a lógica de produção, há a mediação dos regimes de institucionalidade. “Vista a partir da *institucionalidade*, a comunicação se converte em questão de meios, isto é, de produção de discursos públicos cuja hegemonia se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 18). Já entre as matrizes culturais e as competências de recepção, medeiam formas de sociabilidade, que remetem à construção de sentidos e às transformações da sociedade.

A ritualidade medeia a relação entre os formatos industriais e as competências de recepção, enquanto a tecnicidade está na mediação entre as lógicas de produção e os formatos industriais. A lógica de produção tem três questionamentos: em relação à estrutura empresarial - nas relações econômicas, de ideologias profissionais, de rotinas de produção -, da competência comunicativa e, principalmente, da competitividade tecnológica.

Confundir comunicação com as técnicas, os meios, resulta tão deformador como supor que eles sejam exteriores e acessórios à (verdade da) comunicação. [...] A estratégica mediação da *tecnicidade* se delineia atualmente em um novo cenário, o da globalização, e em sua conversão em conector universal no global (Milton Santos). Isso se dá não só no espaço das

redes informáticas como também na conexão dos meios- televisão e telefone- com o computador, restabelecendo aceleradamente a relação dos discursos públicos e relatos (gêneros) midiáticos com os formatos industriais e com os textos virtuais (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 18-19).

Uma intenção declarada de Martín-Barbero (2015, p. 20) ao construir o mapa é alertar que a tecnologia, não é o "grande mediador" das relações entre as pessoas e o mundo, mas sim da conversão da sociedade em mercado que, também mediado pela tecnologia, é central para a mundialização. Conforme salienta Lopes, a comunicação não acontece apenas nos meios, mas “[...] ocorre na interação que possibilita a interface de todos os sentidos, portanto, é uma intermediação, que é um conceito para pensar a hibridização das linguagens e dos meios” (LOPES, 2018, p. 18).

No terceiro mapa (Figura 2.2), Martín-Barbero faz uma ligação com o momento cultural contemporâneo, marcado, entre outros fatores, pelo aumento da importância da tecnicidade nas configurações dos processos comunicativos.

Figura 2.2 - Terceiro mapa metodológico das mediações, de 2010



Fonte: Lopes (2018, p. 19).

Os eixos básicos agora são, verticalmente, temporalidade e espacialidade. Aqui, conforme explica Lopes (2018, p. 19) o autor ressalta a visão de uma “[...] crise da experiência moderna do tempo, que se manifesta na transformação profunda da estrutura temporal, no culto ao presente, no debilitamento da relação histórica com o passado e na confusão dos tempos que nos prende à simultaneidade do atual”. Por sua vez, a espacialidade se constitui não apenas no espaço habitado, mas no comunicacional, no imaginado da nação e no da cidade moderna “[...] com a subjetividade que emerge da nova relação com a cidade e dos modos de sua apropriação”.



O eixo horizontal é o do fluxo de imagens, informações, linguagens e escrituras que transitam constantemente nos novos meios digitais, e do fluxo de mobilidade das migrações e “navegações virtuais dos internautas”. (LOPES, 2018, p. 19).

As mudanças nos mapas de Martín-Babero refletem a pertinência dos conceitos de mediação e multimediação para pensar os fenômenos da cultura que são as séries de televisão aqui abordadas, no contexto dinâmico em que a tecnicidade assume novos contornos e importâncias.

### 2.3 PERSPECTIVA DOS MEIOS

Mesmo tendo suas conexões de causa e efeito julgadas por superestimar o determinismo dos meios (WILLIAMS, 2016; GRAY; LOTZ, 2012), observamos que McLuhan segue como uma referência para uma parte da crítica acadêmica interessada nos impactos dos novos meios da era digital, que veem mudanças nas práticas e formas de produção, consumo e apreensão de acordo com o estímulo específico de cada mídia. Um exemplo nos estudos contemporâneos de televisão que embasa esta tese, é o estadunidense Steve Johnson (2012), o qual defende que as práticas do público com formas culturais massivas, muito por meios eletrônicos, como o videogame e a televisão, vêm transformando suas capacidades de produção de conhecimento. Seu livro, com o sugestivo título *Tudo que é ruim é bom pra você*, abre com uma citação de McLuhan que acusa os críticos a novas mídias de reacionarismo. Johnson (2012) afirma que é inevitável utilizar disciplinas e ferramentas apropriadas para analisar diferentes escalas de experiência da cultura popular: a obra (narratologia/semiótica), a plataforma (teoria da mídia), o mercado (economia), o público (sociologia), e a mente, para entender como as pessoas se atraem pelas formas da cultura.

Pela ótica dos estudos dos meios e dos efeitos, em 1964, o canadense McLuhan, atribuiu uma certa determinação dos meios sobre seus usos. Cada meio, por suas especificidades, requereria determinados tipos de atenção e produziria certos efeitos. Em relação à TV, que na época contava com baixa qualidade de imagem, ou baixa carga de informação, considera-a meio frio, que requer grande envolvimento do público para ser assimilada e completada. Sua proposta é a de um estudo dos meios pelos efeitos, mas separado de seu conteúdo, o que não quer dizer que menospreze o diálogo do meio com a sociedade. Entretanto, considera que a televisão, diferente do cinema e do rádio (meios quentes, cuja matéria da informação, seja sonora ou imagética, seria saturada a ponto de deixar pouco espaço para a interpretação da audiência), seria terreno, não para a padronização, mas para a pluralidade. “É mais difícil prever a

singularidade e a diversidade do que impor padrões uniformes de educação em massa; mas as condições elétricas, mais do que em qualquer outra época, tendem a engendrar justamente essa singularidade e essa diversidade” (MCLUHAN, 2005, p. 355).

Um meio frio — palavra falada, manuscrito ou TV — dá muito mais margem ao ouvinte ou usuário do que um meio quente. Se um meio é de alta definição, sua participação é baixa. Se um meio é de baixa definição, sua participação é alta. Talvez seja por isso que os amantes sussurrem tanto...Como a baixa definição da TV assegura um alto envolvimento da audiência, os programas mais eficazes são aqueles cujas situações consistem de processos que devem ser completados (MCLUHAN, 2005, p. 358).

Apesar de argumentar pela interpelação dos meios não precisa passar pela análise do conteúdo, a descontinuidade nas mídias frias também são presentes no conteúdo e na recepção.

[...] a televisão apresenta um mosaico de programas, onde se desdobram várias durações, que muitas vezes temos que reconstituir; só se levanta da poltrona de cinema na hora de partir, enquanto que se vê televisão entregando-se a outras atividades.

Mídias ‘quentes’ e ‘frios’ distinguem-se então pelas representações fundamentais que suscitam. Isto leva a pensar que a distinção é particularmente eficaz para fundamentar uma tipologia mais próxima do que é comunicado do que dos canais de comunicação. [...] uma tipologia de estilos e não de gêneros (BOURDIN, 1979, p. 38).

McLuhan também estabelece uma relação entre os efeitos da imagem televisual com os programas que fazem sucesso na TV:

Alimentando a paixão pelo envolvimento profundo em todos os aspectos da experiência humana, a imagem da TV cria uma obsessão com o bem-estar físico. É perfeitamente natural o súbito aparecimento na TV dos “enlatados” sobre médicos e pavilhões hospitalares, em concorrência com os Westerns. Seria possível organizar-se uma lista de programas que jamais foram tentados e que se mostrariam imediatamente populares, pelas mesmas razões. (MCLUHAN, 2005, p.369).

Outro conceito essencial da teoria da comunicação de McLuhan, pelo que já foi chamado de “profeta da era eletrônica”, é o de *aldeia global*. Sua ideia é a de que a aceleração do movimento de informação, sejam mensagens ou transporte físico, ampliam as possibilidades de controle e homogeneização, alterando as comunidades, ao mesmo tempo que tende a especializar as funções a tal ponto que pode direcionar para a ruptura.

Parece bastante óbvio que os meios técnicos de aceleração acabem com a independência das aldeias e das cidades-estado. Onde quer que ela ocorra, a nova força sempre começa a operar no sentido de homogeneizar o maior número possível de áreas marginais. [...] Nossa civilização especializada e fragmentada, baseada na estrutura centro-margem, subitamente está experimentando uma reunificação instantânea de todas as suas partes mecanizadas num todo orgânico. Este é o mundo novo da aldeia global. Como

Mumford explica em *A Cidade na História*, a aldeia chegara a uma extensão social e institucional de todas as faculdades em formas sempre mais especializadas (MCLUHAN, 2005, p. 111-112).

Não é possível desprezar, ainda que não seja nosso foco, que tais transformações se aceleraram na mesma época em que houve assinaturas de tratados de cooperação internacional e de direitos humanos. E a comunicação de massa, com a televisão, chegou a ser indicada pela Unesco como meio de contribuir para o desenvolvimento de países do então chamado de “terceiro mundo”, em processos de industrialização aplicando o método de desenvolvimento de países como os Estados Unidos (CAPARELLI, 1982; MATTOS, 2002).

Miller (2010) lembra que a ideia de conexão global já participava das reflexões sobre a televisão desde o começo do século, em sincronia com a ampliação de toda a rede de telecomunicações e comunicações físicas, por meios de transporte, que iam mudando o horizonte das relações internacionais em múltiplos aspectos. Entre outros exemplos, o autor cita o texto, de 1935, *Forecast of Television*, escrito pelo filósofo Rudolf Arnheim, para quem a televisão poderia superar as barreiras linguísticas e de interpretação e demonstrar que estamos todos juntos em um contexto global, mas seria ao mesmo tempo, um grande desafio usar esse poder com sabedoria. “O fácil acesso do meio emergente ao conhecimento ou enriqueceria seus espectadores, estimulando um público informado, vibrante e ativo – ou os empobreceria, fabricando um público indolente, domesticado e passivo (Arnheim 1969: 160–3)” (MILLER, 2010, p.4, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Também nos interessa a importância de McLuhan para a disciplina, com origem na década de 1960, Ecologia das Mídias, conceito cunhado pelo próprio filósofo da comunicação canadense no seu trabalho fundamental *The Gutenberg Galaxy*. Neil Postman, institucionalizou o campo no programa de graduação da Universidade de Nova Iorque em 1971. Scolari (2013) também cita James Carey e Walter Ong como autores que deram contribuições centrais a essa visão que tem uma dupla articulação: as mídias como um ecossistema, ou como as tecnologias criam ecossistemas que afetam as pessoas que os usam; e as mídias como espécies em constante interação, analisando como as mídias se relacionam, ou a dimensão intermediária da ecologia das mídias.

Em comparação com a evolução das espécies na biologia, a evolução das mídias também não pode ser reduzida a um determinismo (aqui, tecnológico), mas é codeterminada por diversas instâncias ambientais. “[...] não é possível entender a ecologia dos meios se a isolarmos no

---

<sup>6</sup> “*The emergent medium’s easy access to knowledge would either enrich its viewers, stimulating an informed public, vibrant and active – or impoverish them, manufacturing an indolent audience, domesticated and passive*”.

tempo, do mesmo jeito que não teremos *insights* profundos sobre a evolução dos meios se não considerarmos as relações entre um meio e a mídia residual no contexto de uma ecologia” (SCOLARI, 2013, p.1418, tradução nossa<sup>7</sup>).

Scolari (2013, p. 1423) afirma que a proposta de modelo de ciclo natural de evolução das mídias não implica uma construção histórica linear. Condensa, então, a descrição do ciclo<sup>8</sup> em três fases básicas: emergência (nascimento, inserção no mercado e crescimento), dominância (a era de ouro, do amadurecimento e resistência) e sobrevivência ou extinção (adaptação, convergência ou obsolescência).

No primeiro momento, uma tecnologia, normalmente, é uma combinação de outras, como no exemplo do iPhone, combinação de elementos do iPod com o telefone celular, telas sensíveis ao toque, câmera digital e outras tecnologias. Em relação à produção, Scolari salienta que, no primeiro momento, em que ainda não existem profissionais ou formatos criados para a nova mídia, elas se escoram nas experiências das mídias antigas, seus modelos de negócio e suas lógicas produtivas, o que podemos exemplificar tanto na história do início da televisão, com o recurso de adaptações do rádio e do teatro nas primeiras transmissões, quanto pela inserção da produção da televisão tradicional nas novas plataformas e na centralidade do conteúdo como serviço oferecido. O conteúdo e a recepção acompanham esse momento de adaptação, com tentativas de usos e ajustes de outros modelos. O exemplo é a substituição do rádio pela televisão no centro das atividades da vida em família (SCOLARI, 2013, p. 1424).

Na fase de dominância, em que a mídia/tecnologia já está consolidada e popularizada, os processos de criação e produção foram desenvolvidos e obedecem a normas industriais, que Scolari (2013) relaciona à produção em massa, homogeneização de bens culturais, divisão e rotinas de trabalho, *star system*, transnacionalização, entre outros elementos que identifica com o conceito de Adorno e Horkheimer de Indústria Cultural. Nessa fase, o meio já desenvolveu linguagens próprias e gêneros que caracterizam sua “era de ouro” (SCOLARI, 2013). Ao mesmo tempo, os consumidores já aprenderam a decodificar suas mensagens e as integraram a suas rotinas e visões de mundo.

Na fase final, de sobrevivência ou extinção, dois movimentos podem ser percebidos: uma mídia pode ser enriquecida com inovações tecnológicas, como vemos o aparelho de

---

<sup>7</sup> “[...] it is not possible to understand media ecology if we isolate it from time, in the same way that we cannot gain deep insights into media evolution if we do not take into account the relationships between one medium and the remaining media in the context of an ecology”.

<sup>8</sup> Baseado em Lehman e no esquema de Wilzig and Cohen-Avigdor, que apresentaram um ciclo de seis fases da transformação de uma mídia ou o “ciclo de vida natural de evolução de uma nova mídia (“*a natural life cycle of new media evolution*”) (2004 apud SCOLARI, 2013, p. 1422).

televisão ganhando novas utilidades fora a recepção de canais de programação; ou desaparecer. Ante o apogeu de novas mídias, as antigas são pressionadas a se adaptar ao novo contexto para sobreviver, como os jornais que migraram para a internet ou mesmo a televisão. Aqui, os consumidores de uma mídia, passam a gastar cada vez mais tempo com outras mídias ou, no limite, por falta de renovação, se extinguem literalmente. Outra opção de sobrevivência é se tornar um meio de consumo de nicho.

Uma mídia também pode fazer “simulações”, ou mimetizar características de outra, seja no caso de uma nova mídia, a experimentar modelos anteriores ou uma mídia em declínio reproduzindo uma nova. Scolari (2013) explica que duas mídias também podem se relacionar pelo intercâmbio de dispositivos tecnológicos, linguagens ou das dinâmicas de produção e consumo. O exemplo é a relação intermediária entre cinema e os quadrinhos, que desenvolveram suas linguagens, a partir do início do século XX, compartilhando elementos como planos, ângulos de câmera, perspectiva e regras de desenvolvimento de enredo.

Se, como McLuhan escreveu, ‘o conteúdo de qualquer meio novo é sempre outro meio’ (2003, p.19), então podemos dizer que nessa fase de declínio, que o conteúdo de um meio velho é um novo meio. Em alguns casos, o meio antigo pode até consumir de forma produtiva um novo meio- por exemplo, quando filmes ou cartoons são gerados baseados em personagens de vídeo games (como Lara Croft ou *Resident Evil*) (SCOLARI, 2013, p.1431, tradução nossa<sup>9</sup>).

A *Web*, ou o uso amplo da internet pelo público, merece atenção especial nessa perspectiva, pois “mais do que um meio, é considerado um “metameio (“*metamedium*”))”, ou seja, um ambiente para diferentes formas de comunicação interativa que mudaram todo o ecossistema midiático (modelos de negócio, redistribuição das audiências, produção de conteúdo pulverizada, entre outros aspectos), obrigando mídias mais antigas, como o jornal e a televisão, a se adaptarem, “simulando” a nova mídia para não desaparecer. Da mesma forma como o rádio foi pressionado a se renovar diante do crescimento da televisão, a televisão pós internet doméstica se renovou, simulando as interações das redes digitais com recursos da gramática audiovisual, no que Scolari (2013) descreve como hipertelevisão. Essas simulações se refletem em diferentes estratégias presentes nos programas (SCOLARI, 2013, p. 1432-1433), como:

- a) **Tela fragmentada:** Em séries de ficção, essa fragmentação representa diálogos, histórias paralelas, e uma impressão de tempo real.

---

<sup>9</sup> “If, as McLuhan wrote, “the content of any medium is always another medium” (2003, p. 19), then we could argue that in its declining phase the content of an old medium is a new medium. In some cases, the old medium can even productively consume content of the new media—for example, when movies or cartoons are generated based on video game characters (such as Lara Croft or *Resident Evil*)”.

- b) **Aceleração do ritmo e fragmentação:** formatos de narrativas rápidas de ficção e os de curta duração como clipes, *trailers*, *pílulas*, *webisodes*, *mobisodes* e promocionais. “A frenética sucessão de imagens, movimentos de câmera e histórias converteram ficções com *24* e *ER* (NBC, 1994–2009) em ‘algo como’ um clipe musical de 40 minutos”.
- c) **Intertextualidade sem fim:** A intertextualidade é superexplorada com o uso de citações, fragmentos e homenagens, que podem se apresentar como enunciados de metatelevisão, autocitação, autoanálises ou autopropagandas em outros programas.
- d) **Ruptura de linearidade:** Uso dos recursos como *flashback* e *flashforward* como base de composição de episódios inteiros.
- e) **Multiplicação de personagens e de linhas narrativas:** Diferenciando-se de séries lineares tradicionais, em que apenas um protagonista (como em *Columbo*), centraliza as ações da história, as séries da hipertelevisão promovem múltiplos personagens, com distintos arcos ao longo dos episódios.

Scolari (2013) explica que a chamada hipertelevisão interpela um espectador com muita experiência no consumo televisual que, além de ser habituada com a interpretação da linguagem, domina a fragmentação de narrativas e os ambientes interativos. A televisão, para atrair esse público, se apropria de características dos meios interativos (SCOLARI, 2013).

Críticas ao modelo de ecologia dos meios, incluem a de desconsiderar particularidades da televisão em cada tempo e espaço fazendo qualquer recorrência parecer inerente ao meio. Gray e Lotz (2012), salientam que a televisão analisada por Postman nos anos 1980 representa um recorte espacial e temporal e não a totalidade da televisão. Por outro lado, consideramos que a perspectiva apresentada por Scolari (2013) problematiza o uso dos meios em relação a contextos mais amplos da sociedade e serve de instrumental teórico para pensar a dinâmica dos novos formatos e das estratégias de transmidialidade. Além disso, os artifícios narrativos que o autor identifica na hipertelevisão são observados nas séries televisivas das últimas décadas por autores que partem de diferentes perspectivas (MITTEL, 2012; 2015; JOHNSON, 2012; ESQUENAZI, 2011).

## 2.4 TV PAGA

Apesar de os "anos dourados" da TV a cabo começarem no final dos anos 1990, os primeiros serviços de TV por assinatura surgiram nos Estados Unidos ainda na década de 1940, como alternativa aos locais onde os sinais aéreos de televisão (*over-the-air signals*) não

chegava, através do sistema Community Antenna Television (CATV). Ele permitia a distribuição dos canais regionais e a inclusão de canais próprios do operador de cada local, com acesso condicionado ao pagamento de mensalidades. Em 1975, cerca de um sexto da população norte-americana utilizava o serviço de televisão via cabo de uma das 3.500 companhias que formaram sistemas locais (*multiple system operator, MSO*).

Nesse período, já existia a preocupação do Estado em relação à concentração de propriedade das operadoras e, em 1972, a *Federal Communication Commission (FCC)*- órgão responsável pela regulação das telecomunicações e radiodifusão nos Estados Unidos- estabeleceu regras para o desenvolvimento desse meio, com limite de 100 mercados por empresa de cabo, regras para canais de estações de oferta obrigatória (*must-carry*), incluindo ao menos um canal de caráter público, educativo ou governamental (PEG) e canais importantes das estações locais.

Poderosas emissoras *broadcast* evitaram a concorrência por décadas fazendo lobby junto ao governo para estabelecer regras para proibir o serviço a cabo nas principais áreas metropolitanas. As regras também impediam que os serviços a cabo transmitissem qualquer coisa além das estações locais. [...] Pensilvânia. O negócio de cabo nasceu tecnicamente no final da década de 1940, mas não fez nada além de retransmitir sinais do sistema *broadcast* até os anos 1970 (LOTZ, 2018, p. 9, tradução nossa)<sup>10</sup>.

A TV paga a cabo, então, se apresentava como uma alternativa para diversificação da programação televisiva, muito restrita na estrutura estadunidense VHF, como mencionado, então dominada pelas três grandes redes (ABC, NBC e CBS). As novas possibilidades despertaram o interesse dos estúdios de Hollywood, mas até a década de 1970 a maior parte dos programas ofertados eram *games* e *talkshows* e especiais produzidos por produtoras independentes e vendidas diretamente às estações independentes (HILMES, 2014, p.254-255).

A verticalização do setor começou a se delinear com a oferta de canais próprios pelas MSOs no final da década de 1970. O primeiro canal pago de TV a cabo, Home Box Office (HBO) do conglomerado Time Inc., começou a operar em 1972, se firmando em 1978 com a oferta aos clientes de poder assistir a filmes sem interrupções e comerciais. Em seguida, surgiram o Showtime, da Viacom e The Movie Channel, da Warner Communications e, em 1980, a HBO lançou o Cinemax. Em 1982 e 1983 foram criados, respectivamente, o Playboy TV o Disney Channel e, em 1984, a CBS investiu nos canais Rainbow Group's Bravo Channel e American Movie Classics Channel. No final da década de 1980, os serviços a cabo estavam

---

<sup>10</sup> "Powerful broadcasters avoided competition for decades by lobbying the government to establish rules that forbade cable service in major metropolitan areas. Rules also prevented cable services from transmitting anything other than local broadcast stations. [...]. The cable business was technically born in the late 1940s, but did nothing more than retransmit broadcast signals until the 1970s."

em 60% dos lares estadunidenses, quando ainda contavam com poucas dezenas de canais. (HILMES, 2014; LOTZ, 2018).

Um ano excepcionalmente importante para a história da TV paga estadunidense é 1996. No que diz respeito aos negócios, nesse mesmo ano, em um esforço para estimular a concorrência do mercado e, com isso, baixar os preços das assinaturas, cujo valor já estava sob controle governamental desde 1990, foi aprovado o *Telecommunications Act of 1996*, que mudava as regras que impediam a competição de companhias de cabo e telefone, que desde então estavam autorizadas a fornecer, ambas, os serviços de telefonia e de comunicação via cabo. “Essa competição demoraria quase uma década para se desenvolver, mas ficou claro que o campo de jogo do cabo não seria mais o mesmo” (LOTZ, 2018, p. 12)<sup>11</sup>.

Outro fator decisivo foi o lançamento de uma tecnologia de satélites para transmissão direta da DirectTV, em 1994, que, além de mais qualidade de imagem, comporta um número muito maior de canais do que o sistema a cabo, cuja capacidade já se encontrava saturada. O satélite, apesar dos altos custos, ainda era uma alternativa à larga estrutura de cabeamento necessário na outra tecnologia, e os consumidores estadunidenses logo aderiram à nova oferta de serviço. Tais acontecimentos, e a exigência da nova regulação para que fossem feitos os melhoramentos necessários para oferecer televisão de alta definição ao público, estimularam o início do investimento na transição via cabo digital que, além de mais canais, possibilitaria a comunicação interativa entre espectador e canal, o que Lotz (2018) lembra ser essencial para a futura oferta de serviços sob demanda e para a introdução da internet por cabo na década seguinte.

Apesar da multiplicação de canais a cabo, com a criação de 197 novos canais entre 1997 e 1998, o conteúdo ainda era considerado inferior ao oferecido no sistema *broadcast*. Com renda de publicidade muito inferior às dos canais *broadcast*, muito devido à dificuldade de investir em programação original (LOTZ, 2018). Mesmo nesse cenário, muitos canais foram lançados e uma consequência direta desse crescimento de oferta foi a necessidade de se investir na diferenciação, na segmentação via identidade de programação.

Assim, a formação dos canais a cabo ao longo dos anos se caracterizou pela especialização, pela formatação da televisão de nichos, “Em um piscar de olhos, a televisão passou de um meio com programas para a audiência de massa para um que fala com um número

---

<sup>11</sup> “*This competition would take nearly a decade to develop, but it was clear that the playing field of cable would no longer be the same.*”



de nichos de gostos e interesses” (LOTZ, 2018, p. 4, tradução nossa<sup>12</sup>). Entretanto, em relação aos grupos econômicos envolvidos, é importante ressaltar que muitos canais a cabo fazem parte de conglomerados de TV *broadcast* (o que também aconteceu no Brasil, como veremos depois).

Como dito, a concorrência e a especialização dos canais em nichos de interesse do público tiveram como desdobramento a valorização de se desenvolver as identidades de marca dos canais, que poderiam ser reconhecidos pelos espectadores. Essa identidade já estava integrada aos canais que se distinguiam por um tipo específico de conteúdo, como CNN, ESPN, Nickelodeon e MTV, mas muitos canais no sistema ainda eram generalistas, como o TNT e TBS. O interesse em produções originais também se relaciona a essa construção de identidade, pois garantiam a coerência com a promessa do canal (JOST, 2010).

Lotz (2018) afirma que uma identidade de marca clara, refletida na programação, se mostrou importante para posicionar os canais que necessitavam de receita da publicidade, assim como uma programação valorizada facilitava a negociação das taxas pagas pelos provedores dos serviços a cabo.

As primeiras produções de ficção originais no cabo foram filmes, que conquistaram o público e aumentaram os investimentos publicitários. Entre 1998 e 1999, somadas, A&E, USA, TNT e Lifetime chegaram a produzir 75 filmes. Conforme Lotz adverte, muitos desses filmes já eram produzidos com a intenção de serem vendidos no mercado internacional e, como vantagem adicional, poderiam ser repetidos inúmeras vezes na programação dos canais, diferente da exclusividade de horário da programação dos canais abertos.

A televisão a cabo, lembremos, também é uma televisão que constrói um fluxo de programas variados, ainda que ligados pela expectativa de atingirem o mesmo tipo de público e outras semelhanças, como gêneros e temáticas das emissões, que dão uma ideia de unidade ao conteúdo do canal e à experiência dos espectadores. Uma serialização da programação, num sentido de repartição e continuidade dos conteúdos, certamente já era componente dos canais, mas a formatação em, podemos dizer, unidades de séries, não era comum. No ar o dia inteiro, a crescente necessidade estratégica de programação original, fez com que os canais, gradualmente, passassem a investir na realização das primeiras experiências nesse gênero/formato.

O cabo não representou apenas uma mudança de modelo de transmissão, mas, ao mesmo tempo, novos modelos de negócio, de concorrência, de produção e de experiência de recepção - que ainda não contava com uma assiduidade a altura da que tinha a TV aberta, não

---

<sup>12</sup> “*In the blink of an eye, television transitioned from a medium with programs for mass audiences to one that spoke to an array of niche tastes and interests*”.

era dependente de propagandas, pois era paga como serviço pelo espectador, abandonando a esfera do acesso público e alterando a dinâmica dos intervalos, entre outros aspectos. Até o começo do século XXI, o cabo testou formatos de emissão e de composição de canais que conseguissem potencializar os usos da tecnologia que possibilitou o surgimento de centenas de canais.

Entre os canais a cabo, existem os que são sustentados com publicidade e pelos serviços de transmissão, e os que vivem exclusivamente de assinaturas. Estes últimos, inclusive, começaram a produzir séries originais antes e com mais independência em relação aos modelos do *broadcast* do que os canais que dependiam de verba publicitária. Entretanto, Lotz (2018) destaca a série *La Femme Nikita*, do canal USA (que dependia da propaganda), uma adaptação de filme francês homônimo de Luc Besson, como uma das experiências marcantes para a virada na percepção do público e dos executivos em relação às séries, e por inaugurar as negociações de séries originais do cabo para o mercado internacional.

No polo dos canais financiados por assinatura, a HBO, canal lançado em 1972, que fazia questão de diferenciar sua programação da televisão regular investindo na programação de unitários em grade horária bem definida, muda de estratégia na década de 1990 e passa a investir em séries. Essas séries, também, deveriam ser bem distintas do que vulgarmente era encontrado na televisão e ser direcionadas a tipos de público específicos, pois não precisava atrair grandes audiência para publicidade. Tal quadro, somado à ausência de regulação do FCC, abriram caminho para que os canais pudessem ter mais liberdade para desenvolver séries inovadoras.

Durante alguns anos, a qualidade e distinção das produções de TV paga era imputada quase totalmente às séries da HBO, mas um canal com propaganda, Fox, mudou isso com o lançamento de séries originais que foram sucessos de público. “*The Shield* e as séries que a seguiram eram grandes programas, mas são, talvez, mais importantes por ampliar o selo cultural e criativa do HBO para os canais financiados por propaganda” (LOTZ, 2018, p. 57).

## 2.5 TV PELA INTERNET?

A transmissão *streaming* (conhecida como OTT, sigla para *over the top*, entrega de conteúdo diretamente da plataforma ao usuário final) é a que permite o acesso a produtos em tempo instantâneo, direto de um servidor externo e sem necessidade de fazer o *download* para o dispositivo a partir do qual é estabelecida a conexão, que poder ser via computador pessoal, *laptop*, celular, *tablet* ou quaisquer aparelhos com acesso a uma boa conexão de internet. A tecnologia que permite a transmissão de material audiovisual via *streaming* é utilizada desde a

década de 1990, entretanto, só pode se difundir após o aumento de velocidade das conexões de internet doméstica, desde 2005.

Nesse período, fundamental para a popularização da oferta e do consumo desse tipo de serviço, foi o lançamento do Youtube, plataforma de vídeo sob demanda que permitia a qualquer usuário carregar seu próprio vídeo na plataforma aberta para acesso gratuito. É um exemplo de negócio que, de forma quase mítica, começou "em uma garagem" do Vale do Silício. Fundada por Chad Hurley, em cinco anos, já tinha sido adquirida pelo grupo Google e era o terceiro *site* mais acessado no mundo, superando a audiência do *prime time* das *big three* (ABC, CBS, NBC) dos Estados Unidos (DIJCK, 2013)

Dijck (2013) conceitua o Youtube, baseando-se em Williams, com forma cultural calcada no sistema *homecasting*, neologismo proposto em contraposição ao *broadcasting*, baseado na centralização de produção com simultaneidade de emissão da programação, e ao *narrowcasting*, a segmentação de mensagens por público.

A explosão dos canais digitais nos primeiros anos do novo milênio acrescentou a possibilidade de programação pessoal de espetacularidade e conteúdos direcionados a consumidores com perfis específicos de estilos de vida e gostos culturais preferidos. Lisa Parks (2004, 135) introduziu o termo '*flexible microcasting*' para se referir a esse fenômeno como um 'conjunto de práticas industriais e tecnológicas que trabalham para isolar os gostos culturais individuais dos espectadores/consumidores com finalidade de refinar o marketing direto na televisão - ou seja, o processo de entrega de audiências específicas aos anunciantes'. *Narrowcasting* e *microcasting* são definidos em termos de atingir públicos-alvo específicos para conteúdos audiovisuais específicos, uma característica que eles têm em comum com o *homecasting*. (DIJCK, 2013, p. 149, tradução nossa<sup>13</sup>).

O *homecasting* implica o compartilhamento de conteúdo de vídeo pelos próprios usuários, uma comunicação baseada na troca de informações, não mais vindas de uma fonte centralizada, mas a partir da casa dos, podemos lembrar, não mais espectadores, usuários. Isso porque os modelos do Youtube ou MySpace, por exemplo, não têm inicialmente a prerrogativa da produção e veiculação de conteúdo próprio, mas apenas a distribuição de material carregado pelo usuário que, muitas vezes, tem origem em canais de televisão *broadcast*. Dijck (2013) lembra que a televisão é muito associada à formação de identidades nacionais e regionais e

---

<sup>13</sup> "The explosion of digital channels in the early years of the new millennium added the possibility of personal viewing schedules and content targeted at specific consumer profiles of preferred lifestyles and cultural tastes. Lisa Parks (2004, 135) introduced the term '*flexible microcasting*' to refer to this phenomenon as a 'set of industrial and technological practices that work to isolate the individual cultural tastes of viewers/consumers in order to refine direct marketing in television – that is, the process of delivering specific audiences to advertisers'. *Narrowcasting* and *microcasting* are defined in terms of reaching specific targeted audiences for specific audiovisual contents, a feature they have in common with *homecasting*".

viabiliza a identificação do público a comunidades (étnica, de estilo de vida ou por interesses específicos). Por outro lado, sites como Youtube capitalizam a expressão individual dos usuários.

*‘Broadcast yourself’, o evocativo logo do YouTube, enfatiza o casamento entre informação privada e performance pública. No entanto, a construção da identidade e a expressão individual não ocorrem fora da esfera da mídia broadcast: na verdade, não há espaço fora do mundo da mídia, mas esse mundo mediado é parte integrante da vida cotidiana, inundando as mentes das pessoas com inúmeras modos de identificação. (DIJCK, 2013, p.51, tradução nossa<sup>14</sup>).*

Tal interligação, cada vez mais intensificada, se expressa tanto pela aproximação dos produtores de conteúdo caseiros com os grandes meios, quanto na apropriação de modelos da grande mídia pelas pessoas em seus vídeos pessoais publicados nas redes sociais digitais. Djick (2013) localiza esse movimento em uma tendência mais geral de mediação pública da vida privada. Entretanto, identifica que mesmo quando um artista consegue se destacar através do compartilhamento de vídeos em plataformas abertas, seu sucesso só é massificado através dos meios tradicionais.

Dessa maneira, reforça-se que pensar a televisão e o televisual se expandindo por entre e através dos meios tecnológicos não pode deixar de considerar as particularidades de cada uma dessas formas. Não apenas as possibilidades técnicas, mas, principalmente, os usos que as pessoas aprendem e desenvolvem no cotidiano. Jenkins (2013) afirma, já na abertura do seu trabalho fundador *Cultura da Convergência* que as mudanças de paradigma nas formas de consumo não significaram o fim das velhas mídias, mas sim transformações nas relações delas com o público.

As velhas mídias estão na UTI. Mas a verdade é que continuam produzindo música, continuam veiculando o comercial de 30 segundos, um novo lote de programas de TV está prestes a estrear, no momento em que escrevo estas linhas — muitos direcionados a adolescentes. As velhas mídias não morreram. Nossa relação com elas é que morreu. Estamos numa época de grandes transformações, e todos nós temos três opções: temê-las, ignorá-las ou aceitá-las (JENKINS, 2013, p. 8).

Jenkins (2013, p. 39) argumenta que os sistemas de distribuição são estritamente tecnologias, diferentes dos meios de comunicação, que são também sistemas culturais, “[...] persistem como camadas dentro de um estrato de entretenimento e informação cada vez mais

---

<sup>14</sup> “‘Broadcast yourself’, YouTube’s evocative logo, emphasizes the marriage between private information and public staging. However, identity building and individual expression do not take place outside the sphere of broadcast media: in fact, there is no space outside the world of media, but that mediated world is an integral part of everyday life, inundating the minds of people with numerous modes of identification”.

complicado”. Ainda que mude o tipo de conteúdo, se dirija a outros públicos ou varie de status em determinados períodos, “[...] uma vez que um meio se estabelece, ao satisfazer alguma demanda humana essencial, ele continua a funcionar dentro de um sistema maior de opções de comunicação”.

Lotz (2017; 2018), por sua vez, considera que a distinção da internet como uma nova mídia a ameaçar a televisão colapsou quando Netflix e HBO Go passaram a oferecer séries através dessa tecnologia, em alta definição. Outro aspecto é o fato dos vídeos mais assistidos na internet serem produções feitas originalmente para televisão. Uma vez que se trata de produtos originalmente veiculados na televisão, não seria possível classificá-los fora desse espectro apenas baseado na diferença de tecnologia de transmissão. A autora, portanto, diferentemente de Jenkins (2013), considera a televisão um meio, independente de qual seja a tecnologia de distribuição.

Alguns dos primeiros e mais usados serviços de televisão distribuída pela internet - Netflix, Hulu, and HBO Go/Now- introduziram uma experiência de assistência distinta em um mundo de programação distinta. A distribuição pela internet permitiu que os espectadores experimentassem uma nova forma de assistir. Essa virada demandou mudanças em todos os aspectos do negócio de televisão (LOTZ, 2018, p. 113, tradução nossa<sup>15</sup>).

Portanto, ao invés de provocar o fim da televisão, a distribuição via internet ampliou as escolhas e o controle dos espectadores sobre como, quando e que programas de televisão assistir.

### 2.5.1 A erupção Netflix

Diversos autores apontam o lançamento do serviço de assinaturas de vídeos exclusivamente por *streaming* da Netflix, em 2007, como empreendimento decisivo para a evolução dos serviços de vídeo sob demanda pela internet (LOTZ, 2018; JENNER, 2018). A proposta resultava da evolução dos modelos de negócio da Netflix, fundada em Los Gatos, na Califórnia, em 1997, por Reed Hastings. A história é que, após pagar uma dívida com a Blockbuster, então líder das redes de locadoras de DVDs, Hastings decidiu investir em um serviço de locadora *online*, com entrega e devolução por via postal. Em 1999, criou um modelo de assinatura com pagamento de taxa fixa, em que o cliente poderia assistir a quantos filmes

---

<sup>15</sup> “Some of the earliest and most widely used internet-distributed television services—Netflix, Hulu, and HBO Go/Now—introduced a distinctive viewing experience to this world of distinctive programming. Internet distribution enabled viewers to experience a different way of viewing. This shift required changes in all aspects of the business of television”.

quisesse ao longo do mês, com limite de títulos locados por vez. Seu modelo à época já incluía um sistema de recomendação baseada nas preferências dos clientes, coletadas no site, procedimento que, em formas desenvolvidas, é aplicado até hoje.

Acompanhando a evolução da velocidade da internet que, a partir de 2005, permitia a transmissão de vídeo em tempo real, como já era usado pelo Youtube e Vimeo, em 2007 a Netflix adaptou-se para entregar seu catálogo via *streaming*, com um sistema de pagamento de assinatura mensal que dava direito um número contratado de horas de acesso, independente do título. Como lembra Dirceu Silva (2018, p. 33), nesse momento era popular o *download* de filmes sob demanda em serviços como CinemaNow e Movielink, e a possibilidade de acessar conteúdo audiovisual sem a necessidade da posse de uma mídia física- seja um DVD ou um HD com memória suficiente- foi logo percebida pelos executivos da Netflix como o limiar do negócio do aluguel de DVDs. A empresa investiu US\$ 40 milhões na adaptação do seu sistema para a nova forma de distribuição. A diferença do modelo em relação a outros serviços então existentes de *home vídeo* era que estes funcionavam com sistema de locação por título, o qual ficava disponível apenas por um período de poucos dias.

A partir de acordos de licenciamento firmados com emissoras, como a NBC, a Netflix passou a disponibilizar temporadas inteiras de séries televisivas e, em novembro de 2007, começou a veicular os episódios da série *Heroes* - que, aliás, já era um marco das primeiras experimentações das narrativas *transmídia*, característica da era da convergência, utilizando diferentes formas de conteúdo digital para expandir sua construção de mundo (JENKINS, 2013; MITTEL, 2015). Pelo acordo, os episódios eram publicados na Netflix um dia antes da exibição do canal de TV aberta NBC.

Ao mesmo tempo, Netflix firmou uma parceria com a Microsoft para desenvolver um *plugin* para o programa da Microsoft Windows Media Player, que dava acesso aos vídeos do catálogo da empresa sem a necessidade de baixá-los, e começou a negociar a inclusão de um aplicativo próprio em aparelhos de televisão. Essa estratégia posteriormente foi ampliada para integração em celulares, tablets, consoles de games etc. (SILVA, D. 2018; SACCOMORI, 2016).

A expansão no mercado internacional começou em 2010, primeiro pelo Canadá, e partindo para 43 países da América Latina e Caribe a partir de 2011, inclusive o Brasil. Em 2012, o serviço ampliou as operações para alguns países da Europa (Reino Unido, Irlanda, Dinamarca, Finlândia, Suécia e Noruega). Neste mesmo ano, nos Estados Unidos a empresa já respondia por 31,6% do tráfego noturno de internet fixa, seguida de longe pelo Youtube, este

com 18,9%. Para comparação no mesmo segmento *SVoD*, a então Amazon Instant Video, tinha apenas 1,6%.

Entre 2013 e 2014, Netflix estreou na Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Áustria, Suíça, França, Alemanha e, no ano seguinte, em Itália, Portugal e Espanha Austrália, Nova Zelândia, Japão e Cuba. Finalmente, em 2016, chegou a mais 160 países e, atualmente, é oferecido em 190 países, excluindo apenas China, Coreia do Norte, Crimeia e Síria (devido a restrições diplomáticas entre esses países e os Estados Unidos) (SILVA, D., 2018; SACCOMORI, 2016; NETFLIX..., 2011; NETFLIX, s/d).

Em seu discurso na CES 2016, o presidente-executivo Reed Hastings anunciou: “Hoje vocês estão testemunhando o nascimento de uma nova rede mundial de TV por Internet. (...) Chega de esperar. Com a ajuda da Internet, estamos passando o controle para as mãos do consumidor, que agora poderá assistir ao que quiser, quando quiser, e no aparelho de sua escolha” (NETFLIX MEDIA CENTER, 2016 apud SILVA, D., 2018, p.35).

Em relação à composição de seu catálogo, ainda em 2012, quando as emissoras e estúdios já estavam lançando ou adaptando suas plataformas, inclusive no modelo *SVoD*, o que impunha limites à possibilidade de licenciamento de obras, Netflix começa a investir em produções próprias. A primeira aposta foi dividir os custos da série *Lilyhammer* com a emissora norueguesa NRK1, que, entretanto, pode exibir a série um mês antes da plataforma. Já no ano seguinte, em 2013, produziu as primeiras séries originais<sup>16</sup> do Netflix, uma nova temporada da até então extinta série *Arrested Development*, e sua primeira série original *House of Cards* (adaptação de minissérie britânica de 1990), publicando as temporadas completas (*binge publishing*). Outras plataformas seguiram caminho semelhante com investimento em produções próprias, como Hulu, em 2016, o site Crackle, em 2015, e Amazon Prime Video, em 2014.

Com a expansão das produções para outros países, a Netflix chegou em 2016 ao posto de maior produtora de séries do mundo (OS DEZ..., 2017) e, só em 2019, investiu cerca de 15 bilhões de dólares em conteúdo original e, em 2021, anunciou um investimento de 17 bilhões de dólares (SACCOMORI, 2016; CAMINOS, 2019; PENNER, 2021; REIS, 2021). Conforme Lotz (2018, p. 117), a Netflix se tornou “a primeira rede global de televisão”, e dados do primeiro semestre de 2020 apontam que mais de 50% da receita da empresa tem origem de fora dos Estados Unidos (LOW, 2020).

Em relatório de 2019, a empresa atribui à produção de produtos originais em diversas regiões e países do mundo o seu sucesso mundial ante as concorrentes. “É por isso que

---

<sup>16</sup> Netflix nomeia como "originais" as produções e coproduções da Netflix, além de títulos que distribui com exclusividade em determinadas regiões do mundo, ainda que não tenham sido feitas sob sua encomenda.

começamos a investir em produções originais em 2012 e expandimos agressivamente desde então – através de categorias (gêneros) de programas com a ambição de compartilhar histórias do mundo para o mundo” (NETFLIX, 2019, p. 6).

Como mencionado, canais de televisão buscam se adaptar às novas formas de veiculação de conteúdo, seja por redes dedicadas das operadoras, a exemplo, no Brasil, da plataforma Now, exclusiva para assinantes da Claro / Net, seja por serviços ligados às operadoras ou diretamente aos canais, de empresas tradicionais de TV aberta e fechada, como HBO Go (recentemente rebatizada como HBO Max) e Hulu (sociedade entre NBC Universal, Fox e Disney-ABC). Muitos outros serviços *SVoD* foram criados, como Crackle (da Sony), Vudu (do Walmart) e o YouTube Red (versão sem propagandas e com conteúdo original do YouTube, que hoje se chama YouTube Premium), provocando o acirramento da concorrência e a dinamização de todo o negócio de entretenimento audiovisual doméstico.

A plataforma atualmente chamada Prime Vídeo é o braço de *streaming* de vídeos da gigante da tecnologia Amazon e oferece conteúdo por assinatura e locação por títulos. Lançada em 2006, originalmente como serviço de *download* de vídeos, com o nome Amazon Unbox, em 2011, a plataforma foi rebatizada como Amazon Instant Video. O *rebranding* não era apenas uma assinatura, mas marcou a transição da plataforma para *SVoD*, que logo a colocaria como principal concorrente da Netflix no mundo. Em 2015, nome mudou para Amazon Prime Video e, em 2018, reduzido para Prime Video, compondo com outras marcas de serviços do grupo, que também possui o Amazon Studios, responsável por produções originais. Desde 2016, expandiu o serviço, de uma vez só, para mais de 200 países, incluindo o Brasil.

Em dezembro de 2017, a Walt Disney Company comprou a maior parte da 21st Century Fox por US\$ 52,4 bilhões, maior aquisição da Disney, que também incluiu a Endemol, dona de formatos de reality shows como *Big Brother*. Outras expansões a Disney incluíram a Pixar, em 2006 (US\$ 7,4 bilhões), a Marvel Entertainment, em 2009 (US\$ 4 bilhões), a Lucasfilm Ltd., em 2012 (US\$ 4,5 bilhões). (SILVA, D. 2018; DISNEY..., 2012). Com o controle de todo esse acervo, em 2019 foi lançado o serviço *SVoD* Disney plus, em 2019, nos Estados Unidos, com expansão para diversos países, incluindo os da América Latina, já no ano seguinte.

No que diz respeito aos aspectos econômicos dos negócios dos portais (LOTZ, 2017) de vídeo sob demanda via streaming, eles se dividem em diferentes modelos de capitalização: por propaganda (AVOD, *advertising-supported video on demand*), como Youtube; por assinatura (SVOD, *subscription video on demand*), como Netflix; e por transação (TVOD, *transaction video on demand*), ou aluguel por título, como iTunes. Cada vez mais despontam serviços que combinam essas formas, tanto do lado de canais originalmente digitais, como o



YouTube e o Prime Video, quanto do lado de canais, que também passaram a oferecer diferentes opções de acesso a conteúdos exclusivos. (LOTZ, 2018; PENNER, 2021).

Nesse cenário, além da competição com as plataformas estadunidenses, a Netflix também tem que disputar espaço em mercados de *SVoD* com o conteúdo local, o que pode justificar o interesse em produções em idiomas nacionais e a porosidade para temáticas locais.

Além de competir com outros grandes players estadunidenses, como o Amazon Prime Video e a HBO Go, a Netflix tem que disputar espaço em quase 200 diferentes mercados de *SVoD* com o conteúdo local oferecido por serviços regionais de streaming, como Maxdome, (Alemanha), Canal Play Infinity (França), Sky Go (Reino Unido), Wuaki.tv (Espanha), Flimmit (Áustria), Pathé Thuis (Holanda), ProSiebenSat.1 (Suécia), Voyo (Bulgária), YouSee Play (Dinamarca), UniversCiné (Bélgica), O2 Videotéka (República Checa), Dkino (Eslovênia), TIMvision (Itália), iROKOtv (Nigéria), ShowMax (África do Sul), Spuul (Índia), Hooq (Cingapura), Blim (México), Foxtel Play (Austrália), ivi.ru (Rússia), Iqiyi (China), Viki (Japão), Globoplay (Brasil), entre muitos outros (SILVA, D., 2018, p. 38).

Mesmo diante da concorrência em crescimento, a Netflix continua apresentando números impressionantes e chegou ao final de 2020 com 200 milhões de assinantes em todo o mundo, 17,9 milhões só no Brasil (SILVA, R., 2021).

[...] a Netflix opera no que Couldry (2012) denomina um sistema de mídia descentralizado. Há uma série de semelhanças com as emissoras transnacionais mais bem-sucedidas, como MTV e Al Jazeera, ambas operações globais. No primeiro caso, logo foram construídos estúdios regionais, e a Al Jazeera também tem versões em diferentes idiomas. Seus sistemas de transmissão, no entanto, seguramente os vinculam com aos sistemas *broadcasting* nacionais na tela da televisão, com outros canais de satélite. A posição da Netflix é diferente. Seu posicionamento como televisão online significa que ela deve se integrar não apenas como um novo canal, mas como forma distinta de mídia, na maioria dos mercados. (JENNER, 2018, p. 187, tradução nossa<sup>17</sup>)

Como afirma Jenner (2018), a transmissão transnacional não foi criada pela Netflix, mas a empresa inovou em relação à facilidade de acesso e ao conteúdo que oferece nos países.

## 2.6 CONTATOS E FRONTEIRAS

---

<sup>17</sup> “*Transnational broadcasting is not a new phenomenon, but Netflix offers a new kind of transnational broadcasting through ease of access and the kind of content it delivers. In this, Netflix operates in what Couldry (2012) terms a decentred media system. There are a number of similarities with the most successful of transnational broadcasters, such as MTV and Al Jazeera, both global operations. In the former case, regional studios were soon built, and Al Jazeera also has different language versions. Their delivery systems, however, securely place them as linked with national broadcasting systems on the television screen along with other satellite channels. Netflix’ position differs. Its positioning as online television means that it has to integrate itself not merely as new channel, but distinct media form, within most markets*”.

Para Levinson (2019), a terceira idade da televisão colocou o meio na “aldeia global” de McLuhan quando, para dar conta da demanda do consumo via *streaming*, as grandes plataformas passaram a investir em obras de outros países. É o caso das coproduções internacionais da Netflix e Prime Video, oferecidas ao público dos Estados Unidos e em outras partes do mundo. Entretanto, muito além das mudanças no universo da televisão e da distribuição e consumo de produções culturais, o incremento e a implantação das tecnologias de comunicação no último século são atores essenciais nas novas formas de sociabilidade e relacionamentos político e econômico entre regiões e nações.

Nesse contexto, Ianni (2003, p.95) argumenta que se deve pensar a história do mundo moderno com ênfase ao “contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou, mais propriamente transculturação”. Conforme Ianni, a par com a ocidentalização do mundo, processo iniciado com os tempos modernos e intensificado com a globalização, ocorre em certa medida a orientalização, africanização e indigenização. Na dinâmica de trocas, adaptações e assimilações entre culturas, não se encontram manifestações ou traços originais e totalmente independente de diálogos anteriores, mesmo onde se arvora um sentido de tradição. “Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina a desafina, na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia” (IANNI, 2003, p. 107).

A transculturação sempre envolve a tradução. Tanto é assim que se pode afirmar que estas são diferentes formas de tradução: contato, intercâmbio, negociação, tensão, acomodação, mestiçagem, hibridação, sincretismo, assimilação, aculturação e transculturação. São diferentes formas de tradução, nas quais podem envolver-se distintas linguagens e diferentes modos de comunicação: fala e escrita, forma e movimento, som e cor, literal e figurado, metáfora e alegoria, realista e impressionista, naturalista e mágica, em diversas modalidades de combinações. Ao mesmo tempo, põem em causa modos de vida e trabalho, formas de ser, agir, sentir e imaginar ou estilos de pensamento e visões do mundo (IANNI, 2003, p. 113).

Não é possível analisar a transculturação sem levar em conta a sua complexidade e variedade de formas e graduações com que ocorre. Conforme salienta Castells (2009), a multiplicação de canais permitida pelas tecnologias de cabo, satélite e digital transformaram o cenário da televisão desde os anos 1990, entretanto, a verticalização das redes nacionais de televisão, controladas por grandes corporações de mídia, mostraram que, sob a aparência da diversificação de canais, ocorreu a padronização de conteúdos distribuídos. A abrangência mundial dos negócios de mídia, porém, força-as a se adaptar para conquistar as audiências locais.

Um pequeno número de megacorporações forma a espinha dorsal da rede global de redes de mídia. Seu domínio é baseado em sua capacidade influenciar e se conectar a organizações de mídia com foco local e nacional em todos os lugares. Por outro lado, organizações de mídia com foco nacional e regional dependem cada vez mais de parcerias com essas megacorporações para facilitar sua própria expansão corporativa. Embora o capital e a produção sejam globalizados, o conteúdo da mídia é customizado às culturas locais e à diversidade de públicos segmentados. Assim, como em outras indústrias, a globalização e a diversificação trabalham de mãos dadas. De fato, os dois processos se entrelaçam: apenas as redes globais podem dominar os recursos da produção midiática global, mas sua capacidade de conquistar fatias de mercado depende da adaptação de seus conteúdos ao gosto das audiências locais. O capital é global; identidades são locais ou nacionais (CASTELLS, 2009, p. 72, tradução nossa<sup>18</sup>).

Straubhaar (2007) identifica a atração dos públicos de diferentes países por produções com as quais se identifica por língua, fenótipo, estilo, humor, referências históricas ou outros conhecimentos compartilhados, acesso que conceitua como proximidade cultural (*cultural proximity*). “Esse não é necessariamente um fenômeno nacional. Audiências podem ser atraídas ou sentir proximidade com a cultura local, culturas regionais dentro de sua nação, da cultura nacional e regiões e espaços transnacionais” (STRAUBHAAR, 2007, p. 26, tradução nossa<sup>19</sup>). Com base em pesquisas no Brasil, na República Dominicana e Namíbia, Straubhaar pontua que, fora parcelas pequenas das elites que possuem um capital cultural “globalizado”, as classes médias e as com mais restrições econômicas dão preferência a programas próximos de suas referências culturais. Como afirma o autor, a utilização de formas de gênero importadas inclui novos padrões na cultura de um lugar, cuja cultura “original”, contudo, persiste ainda que hibridizada com novos elementos.

As genealogias das novelas de televisão comercial no Brasil e em Taiwan, por exemplo, mostram adaptação de padrões que começaram na Europa com a ficção seriada; foram mais moldados nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha e em outros lugares com novelas de rádio e televisão; foram adaptados para a América Latina em Cuba e para a Ásia na China e Hong Kong; e foram mais adaptados no Brasil e em Taiwan. Aspectos duradouros das várias transformações de padrão anteriores ou precedentes podem ser vistos nas novelas brasileiras e taiwanesas, mas os resultados finais ainda estão surgindo e não seriam previsíveis a partir de variações anteriores do padrão, como a

---

<sup>18</sup> “A small number of mega-corporations form the backbone of the global network of media networks. Their dominance is predicated on their ability to leverage and connect to locally and nationally focused media organizations everywhere. Conversely, nationally and regionally focused media organizations increasingly rely on partnerships with these mega-corporations to facilitate their own corporate expansion. Although capital and production are globalized, the content of media is customized to local cultures and to the diversity of segmented audiences. So, in ways that are typical of other industries, globalization and diversification work hand in hand. In fact, the two processes are intertwined: only global networks can master the resources of global media production, but their ability to conquer market shares depends on the adaptation of their content to the taste of local audiences. Capital is global; identities are local or national”.

<sup>19</sup> “This is not necessarily a national phenomenon. Audiences can be attracted or feel proximities to local culture, regional cultures within their nation, national culture, and transnational cultural regions or spaces”.

novela de rádio dos EUA. Os padrões anteriores estabeleceram alguns limites, como a necessidade de alcançar o sucesso comercial com um público de massa, a necessidade de ser compatível com as mensagens de propaganda comercial e as características dramáticas e temáticas do gênero ou da fórmula do melodrama, mas os resultados dentro desses limites não poderiam ter sido previstos linearmente (STRAUBHAAR, 2007, p. 141, tradução nossa<sup>20</sup>).

Tomando como base as discussões de Jean Chalaby (2005), Sinclair (2014) explica os três paradigmas do desenvolvimento da comunicação global. O primeiro, a internacionalização, é identificado como comunicação de nação a nação, e remete aos programas transmitidos em país diferente ao de origem, os “enlatados”. O segundo estágio é o da globalização, que implica a capacidade de transmissão do mesmo conteúdo para muitas nações, mesmo que sejam necessários ajustes para o contexto de cada local. A globalização é possível pelas tecnologias de comunicação que permitem entregar o mesmo conteúdo em diversos países quase simultaneamente. “Esse conteúdo global deve certamente ter a forma modificada para atender às demandas de diferentes regiões geolinguísticas: pode-se pensar no exemplo da CNN versus a CNN em espanhol” (SINCLAIR, 2014, p. 64). Por último, a transnacionalização, no qual ocorre a *glocalização*, ou a adaptação de “ideias globais e formas culturais” e o reaproveitamento seletivo do local.

A comercialização de formatos e roteiros, a serem transformados para terem apelo em diferentes mercados, se insere no processo de transnacionalização. Além de ser mais barato do que desenvolver um programa original, a adaptação de formatos estrangeiros carrega a promessa de repetir o sucesso comercial do original junto ao público local. “Olhando para o fenômeno do formato pelo lado do consumo ou da audiência, os estudos de televisão reconhecem há muito tempo a resistência dos públicos a programas de regiões linguístico-culturais diferentes” (SINCLAIR, 2014, p. 66).

O mercado internacional de televisão, de acordo com Hilmes (2013), tem quatro tipos comercializáveis: as séries importadas, as adaptadas, os formatos de ficção e os de reality.

---

<sup>20</sup> “*The genealogies of commercial television soap operas in Brazil and Taiwan, for example, show adaptation of patterns that began in Europe with serial fiction; were shaped further in the United States, Great Britain, and elsewhere with radio and television soap operas; were adapted to Latin America in Cuba and to Asia in China and Hong Kong; and were further adapted in Brazil and Taiwan. Enduring aspects of the various earlier or preceding pattern transformations can be seen in Brazilian and Taiwanese soap operas, but the final results are still emerging and would not have been predictable from earlier variations of the serial pattern, such as the U.S. radio soap opera. The earlier patterns have set some boundaries, such as the need to achieve commercial success with a mass audience, the need to be compatible with commercial advertising messages, and the dramatic and thematic characteristics of the general genre or formula of melodrama, but the outcomes within these boundaries could not have been linearly predicted*”.

Sinclair (2014) explica que a série adaptada visa ajustar o programa a diferentes contextos culturais, muitas vezes relacionados a barreiras linguísticas, mas não necessariamente.

A versão norte-americana do original *The Office*, da BBC, por exemplo, serve para lembrar que embora o mundo anglófono seja a maior região geolinguística de todas, ele apresenta diferenças culturais importantes e que devem ser consideradas na questão do sucesso comercial (SINCLAIR, 2014, p. 65).

Sinclair (2014) detalha que, na América Latina falante de espanhol, o México possui posição central como grande produtora e distribuidora audiovisual, com destaque para as telenovelas, o que, tal qual nos Estados Unidos em relação ao inglês, acostumou o público nacional a consumir produções com o próprio sotaque.

Situação similar ocorre no Brasil, onde o desenvolvimento de canais de televisão com programações majoritariamente nacionais e as dimensões territoriais e de população propiciaram o desenvolvimento de uma cultura de consumo de programas brasileiros. Lembramos que o consumo cultural é definido como “[...] conjunto de processos de apropriação e usos de produtos nos quais o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e de troca, ou onde ao menos estes últimos se configuram subordinados à dimensão simbólica” (CANCLINI, 1993, p. 34 apud TOALDO; JACKS, 2013, p. 4).

No caso da TV paga, que tradicionalmente visava a públicos de elite, a popularização dos serviços no Brasil a partir da segunda metade dos anos 2000 foi acompanhada pela tendência de dublagem da programação dos canais. Desde 2007 o canal Fox passou a exibir todo o conteúdo do horário nobre dublado, seguido por canais como Telecine Pipoca e TNT, que, em 2011, estavam entre os mais vistos da TV paga no país, além de HBO 2, FX, entre outros (ROXO; RODRIGUES, 2011). Entretanto, o apelo à proximidade cultural nos países da América Latina já era um investimento de grandes grupos presentes na região, como o caso da HBO Latin America, que “[...] começou a tomar corpo, em 1994 com a ideia de atuar como retransmissora, mas também de atuar neste mercado em coprodução com parceiros independentes” (LUSVARGHI, 2013, p. 23.).

Sinclair (2014) trata das adaptações de telenovelas em diferentes países da região geolinguística dos falantes de espanhol, cujo exemplo paradigmático é o da novela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001), da RCN, transmitida dublada em diversos países da Europa e da Ásia, além da rede Telemundo, nos Estados Unidos, e base para inúmeras adaptações internacionais. A novela foi vendida como formato roteirizado para a mexicana Televisa, que produziu a versão *La fea más bella*, também exibida na Venezuela, Paraguai, Colômbia e alguns países da América Central, e adquirida como formato para ser adaptada na China. Como o autor

menciona, a versão feita na Espanha de *Yo soy Betty, la fea*, cuja original já havia sido exibida no país, foi elaborada para imprimir um tom mais realista à narrativa, diminuindo o estilo farsesco e de humor que caracterizava uma espécie de autoparódia do gênero, para se adaptar ao gosto da audiência espanhola (SINCLAIR, 2014). Exibida, em diversas versões, em mais de 70 países, a novela ganhou uma versão em inglês, para o público estadunidense. *Ugly Betty* estreou no *prime time* do canal ABC, em 2006, com 16,3 milhões de espectadores. (CASTELLS, 2009, p. 122).

Por sua vez, Méndez (2009) reflete criticamente sobre como conglomerados globais de meios e indústrias culturais operam para dirigir o sistema de mercadorias culturais em um cenário de entrecruzamento de culturas e observa contradições e “harmonizações forçadas” nos encontros do global com o local (MÉNDEZ, 2009).

Caminos (2019) compara a estratégia comercial global da Netflix com estratégias de conquista do Império Romano. A mesma ideia de centralização do poder em Roma se repetiria nos impérios cibernéticos, de globalização em rede e dependência dos meios tecnológicos, com o mesmo resultado: a concentração de ganhos para poucos. “Mais uma vez, a expansão territorial tem seu motor na acumulação, nos resultados comerciais, nos benefícios em dinheiro, e se confundem em molas do império atrás da palavra ‘cultura’” (CAMINOS, 2019, p. 30, tradução nossa<sup>21</sup>). Combinando a disseminação dos seus produtos em inglês com estratégias de regionalização, a Netflix estaria aplicando uma “globalização pragmática”. Um exemplo crítico, para o autor, é a série brasileira *O Mecanismo*, tida pelo autor como um artifício deliberado de desinformação e interferência política nos países em que a empresa oferece seus serviços.

Neste trabalho, não é nosso propósito aprofundar as questões sobre intencionalidade ideológica na indústria cultural, mas apontar algumas abordagens de autores que vêm tentando compreender e teorizar sobre as transformações do mundo cada vez mais integrado pela tecnologia e pelo compartilhamento de informações e produtos culturais. É possível, nas produções de canais internacionais, ou transnacionais, como HBO, e na formação de catálogo de serviços como Netflix, via produção de séries nos diferentes países, identificar uma coerência com a ideia de transnacionalização, seja por meio da adaptação de formatos ou por orientações ou imposições de gêneros/formatos e aspectos de “qualidade” sobre as produções locais.

---

<sup>21</sup> “Una vez más, la expansión territorial tiene su motor en la acumulación, los resultados comerciales, los beneficios en dinero, y se confunden en los resortes del imperio detrás de la palabra ‘cultura’.”

## 2.7 EM TODO LUGAR, A TODO MOMENTO

As novas formas de veicular e assistir a conteúdos televisuais, dando ao espectador a possibilidade de acesso independente do fluxo da grade das emissoras (WILLIAMS, 2016), a partir de quaisquer equipamentos com internet, a qualquer momento e quantas vezes quiser, popularizaram práticas e experiências de temporalidade diferenciadas. A disponibilização integral das temporadas também popularizou práticas como a maratona, ou *binge-watching*. Trata-se do ato de assistir a várias unidades de um conteúdo audiovisual seriado de uma só vez, possibilitado pelo uso da internet como arquivo de conteúdo, colocado à disposição dos usuários, que podem escolher o que ver, em que sequência, por quanto tempo e, principalmente, com que atenção.

Machado (2014) cogitava, em seu livro escrito originalmente em 2000, que um programa feito para ser assistido de forma fragmentada, com intervalos comerciais e ligado a outros programas, não despertaria o mesmo interesse do público se fosse exibido sem os intervalos previstos. Isso porque a fragmentação planejada da narrativa confere às obras o elemento da utilização do corte para criar ganchos de tensão, que perderiam o sentido e teriam o efeito comprometido em outras formas de ver o conteúdo. “Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta)” (MACHADO, 2014, p. 88).

O rápido curso dos usos das tecnologias digitais para consumo televisual, especialmente de séries produzidas originalmente para veiculação na programação de canais, demonstram a adaptação e grande atração do público por essas narrativas de ficção possibilitando outras formas de espectadorialidade. Levinson (2019) afirma que a televisão a cabo transformou a televisão em filme, ao excluir os comerciais, enquanto a internet transformou a televisão em um livro, com todos os capítulos à disposição do leitor a qualquer tempo. Tal comparação explicita a uma visão de centralidade da forma de apresentação, no momento de enunciação dos textos, e das possibilidades de experiência do público na diferenciação entre as idades do meio que, entretanto, segue sendo televisão.

A maratona não é hábito nativo e exclusivo do tempo da internet, além da prática de veiculação de sequências de episódios na programação dos canais (especialmente a partir dos anos 1990), desde a década de 1980, com a proliferação dos aparelhos de vídeo cassete nas casas e, posteriormente, com o DVD ou o Blu-ray, os consumidores adquiriram controle sobre o que e em que ritmo queriam assistir a seus programas favoritos, fossem produtos da própria indústria, comprados ou alugados, ou gravados da programação de canais. Também a

tecnologia e os serviços pagos de cabo digital, com o uso de equipamento conectados aos aparelhos de televisão, já possibilitava o armazenamento de programas. A partir dos anos de 2010, o termo *binge-watching* virou recorrente na crítica especializada e foi adotado pela literatura acadêmica, principalmente ante a estratégia inaugurada pela Netflix de disponibilizar temporadas inéditas completas, o que foi adotado por outras plataformas (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016; LOTZ, 2018; SACCOMORI, 2016; SILVA, 2018; MUNGIOLI; IKEDA, 2020).

Há outros recursos, como a possibilidade de acelerar a velocidade das cenas, pular determinados trechos, assistir ou não à abertura ou aos créditos dos programas, além de algumas experimentações de interatividade, com seleção entre opções dadas, como o episódio *Bandersnatch* da série *Black Mirror* (2018) (GUSMÃO, 2018). Há, portando a exacerbação de possibilidades e modalidades de espetatorialidade, que colocam as ideias de passividade do espectador, em um determinado aspecto, em uma crise mortal.

Também é verdade que quando ligamos a televisão podemos ser atraídas e nos quedar diante da tela, acompanhando o fluxo da programação, sem que tenhamos que impor nosso poder individual de escolha para passar à próxima emissão. Mas, mesmo antes que o *zapping* se popularizasse, com o aumento de opções de canais, ou da possibilidade real de interação com os dispositivos narrativos, um programa só poderia adquirir sentido passando pela nossa interpretação ativa, sem a qual não passa de uma sucessão de códigos. Somos, nesse sentido, desde sempre o espectador emancipado descrito por Rancière (2017), que não é passivo, pois age ao observar, selecionar, comparar e interpretar. A compreensão resulta de uma recomposição por parte do espectador/leitor, que se baseia nas suas próprias experiências e conhecimentos (RANCIÈRE, 2017, p. 17).

Um aspecto essencial, que é parte da inovação específica da televisão é a transmissão direta de imagens, o ao vivo, tomado como rastro e testemunho de veracidade do que é apresentado. Nos primeiros anos, lembramos, era não apenas uma possibilidade, mas uma condição da televisão, até o surgimento da tecnologia de *vídeo tape*. Mesmo depois do advento da gravação do vídeo, porém, o estatuto do vivo permaneceu como característica, não apenas relacionada ao tempo de transmissão, mas também como forma discursiva. No primeiro caso, o fluxo determinado pela emissora faz de cada emissão uma “oportunidade única” para o espectador, que não tem controle sobre o momento de assistir a seus programas. (WILLIAMS, 2016; ECO, 1979; JOST, 2010; MARTÍN-BARBERO, 2015).

Como construção discursiva, o ao vivo permanece mesmo em programas previamente gravados e editados, nos quais são apagados os rastros da manipulação, como em *talkshows* e



programas de auditório, ou quando em qualquer programa em que as próprias gravações seguem a ordem o ao vivo, assimilando imprevistos e expondo contingências dos bastidores. Exemplo nacional recente desse tipo de estratégia são as séries *sitcom* do Multishow, que serão aprofundadas nas nossas análises. As estratégias de fragmentação de telas e histórias contadas na duração e sequência da história narrada, como na paradigmática série *24h*, imprimem a sensação do direto, do verdadeiro, de que acompanhamos os acontecimentos ao mesmo tempo em que esses se dão. A imagem da televisão faz ver ou simula a imediatez que Martín-Barbero (2015) lembra ser característica da vida cotidiana.

Cannito (2010) remete à ideia de uma pós-televisão, em que se alterna a gravação ao vivo com a transmissão direta de produções editadas, além da possibilidade de convergência para exibição do mesmo material em diferentes mídias e pondera que, se a televisão se define pela transmissão direta, a internet é constitutivamente de arquivo.

Jost (2015) diferencia radicalmente as experiências da televisão em fluxo e do acesso a arquivos dos programas:

Se considerarmos que o que nos une aos meios de comunicação é, primeiramente, um fio temporal, podemos concluir que a VOD, o vídeo *on demand*, e a procura de informação nos sítios de internet não são concorrentes diretos da televisão, porque não assentam nem nas mesmas promessas, nem na mesma tensão narrativa, nem nos mesmos efeitos. A televisão terá sempre o privilégio de mostrar o mundo em direto e de jogar com esta incerteza, que nos retém mais no visionamento de ficção do que no da nossa própria vida, e, que os títulos, as imagens emblemáticas de um acontecimento exercerão sempre sobre nós uma atração centrípeta, que advém da nossa libido cognoscendi, e que nos incita a clicar no botão para a ver. (JOST, 2015, p. 23-24).

De acordo com Bucci (2006; 2009), por outro lado, o ao vivo não apenas formata o conteúdo a ser transmitido pela televisão, mas caracteriza uma instância que permite à imagem televisiva superar a duração do evento mostrado e definir um telespaço público, independente de qual seja a mediação tecnológica. O autor afirma que a instância da imagem ao vivo é uma forma que ultrapassa os próprios fatos ou imagens transmitidas, influenciando nas formas de vivência do tempo e nas expectativas do telespectador.

[...] as instituições mediáticas perseguem a fórmula da simultaneidade total, nas obras de ficção pela TV, nos filmes em todos os países na mesma data, ou nos videogames que se conectam à internet: de todos os lugares para todos os lugares de uma só vez. Em vez de as coisas acontecerem num sítio qualquer e daí serem reportadas para outros, elas efetivamente têm sua sede e sua localização dadas a partir da instância da imagem ao vivo. [...] A comunicação (tecnológica, industrial, mediática) articulou os espaços em rede e, com isso, os espaços isolados se pulverizaram (BUCCI, 2006, p. 7).

Ainda no começo da década de 1990, Paul Virilio (1993) especulou sobre a chegada de um “veículo audiovisual” para transmissão direta, que promoveria uma transformação definitiva da percepção de tempo e espaço.

[...] o final do século anuncia uma última mutação, com a próxima chegada do veículo audiovisual, veículo estático, substituto das nossas deslocções físicas e prolongamento da inércia domiciliária que acarretaria enfim o triunfo da sedentaridade, de uma sedentaridade agora definitiva” (VIRILIO, 1993, p. 35).

Para o autor essa “videografia” se diferenciaria da televisão e do cinema pela inclinação ao espraiamento das telas em todos os espaços, sejam públicos, como elevadores, vitrines e salas de espera, ou privados como celulares e equipamentos domésticos, afastando-se ainda mais do lugar do espetáculo e da informação televisiva. A evolução que se seguiu problematizou essa previsão.

O momento atual se caracteriza pela *plenty television*, em que o conteúdo televisual se pulverizou não apenas em uma infinidade de canais, mas em diversas telas e aparelhos. “No presente contexto, assistimos ao restabelecimento das condições de existência da televisão e, simultaneamente, ao questionamento do seu estatuto: não mais, apenas, para ver de longe, mas para ser vista em todo o lugar” (SERRA; SÁ; SOUZA FILHO, 2015, p. 4).

Porém, parece-me que, nestes confrontos entre os pequenos (*smartphones, tablets*) e os grandes (ecrãs de televisão, projetores), nos esquecemos de um ponto importante: que estas próteses, graças às quais seguimos programas ou vídeos, não são substituíveis, equivalentes, mas que também carregam com elas mais do que as utilizações, os modos de apropriação (JOST, 2015, p. 12).

Tendo em vista que, diferentemente da característica do fluxo televisivo, os serviços de streaming se organizam como um arquivo de programas (CANNITO, 2010) que fica disponível para consumo por meio de dispositivos conforme o interesse e disponibilidade de tempo do espectador, em qualquer horário do dia, argumentamos sua inserção na dinâmica da instância da imagem ao vivo no sentido da eterna presentificação da transmissão. É essa experiência de “presente único do capital”, que dá unidade às diversas temporalidades e fusos horários em jogo no cenário das trocas econômicas e culturais globais (BUCCI, 2006, p. 31).

### 3 GÊNEROS, FORMATOS E TEMAS DE FICÇÃO TELEVISUAL

Neste capítulo, discorreremos sobre os conceitos de gêneros e formatos e temas, destacando diferentes perspectivas que norteiam as reflexões sobre as séries brasileiras do nosso recorte. Inicialmente, pensamos os gêneros e formatos televisuais, que são temas centrais nos estudos de televisão, relacionados a questões de produção, circulação e recepção de conteúdos. Os estudos referentes a gênero, também, possuem longa tradição em diversos campos da cultura, notadamente nos estudos da literatura e, mais recentemente, da narratologia.

Mungioli (2006), ao discutir as relações entre gêneros literários e comunicação, afirma que estudar os gêneros demanda relacionar as obras com o contexto e o público, o que abrange todas as relações de comunicação.

Dessa forma, adquire especial relevância o conceito de gênero não apenas como um esquema composto por características pré-existentes, mas também por características que se definem no momento mesmo da comunicação (interação verbal ou da enunciação do discurso). Essas características deixam, portanto, de ocupar o terreno estritamente literário e passam a fazer parte da comunicação humana constituída por toda sorte de signos (verbais, não-verbais, icônicos) (MUNGIOLI, 2006, p. 36-37)

Em termos gerais os gêneros são tomados como categorização ligada à dinâmica de consumo dos produtos audiovisuais, chaves de leitura para os espectadores e guias na seleção dos programas que assistem ou ainda para delimitar os nichos de espaço publicitário, essencial para as receitas no modelo de TV aberta e em parte dos canais pagos. O gênero se refere tanto às estruturas internas das peças da programação quanto à relação dessas com o contexto de sua comunicação.

Mais do que “rótulos”, através dos quais se busca direcionar o “consumo” da vasta produção televisual, é preciso entender os gêneros como matrizes, de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, que permitem a organização da própria linguagem da televisão (FECHINE, 2001, p. 14).

A complexidade de se abordarem os gêneros da ficção seriada televisual está, entre outros fatores, no fato de que ela se caracteriza pela hibridização e por reconfigurações constantes, exploradas das mais variadas maneiras, e cada vez mais, conforme aumenta a quantidade de séries produzidas e veiculadas nos diferentes países do globo.

No campo da literatura, há séculos, a questão dos gêneros vem sendo tratada sobretudo com base em uma perspectiva prescritiva formal, na busca pela identificação de graus de enquadramento da obra em gêneros determinados (com base em Platão e a poética de Aristóteles e aos grandes gêneros da lírica, da poética e do drama) ou levando em consideração

o conteúdo temático (a partir especialmente do romantismo). A formulação de uma categorização estanque é bastante questionada ante a variedade e originalidade de cada autor, de cada obra e dos diferentes graus de implicação com seu momento histórico e de interdiscursividade e intertextualidade.

Entretanto, é comum que mesmo essas problematizações esbarrem em novas formas de categorização as quais, como Todorov destaca no trabalho de Maurice Blanchot<sup>22</sup>, se assemelham às tipologias genéricas. “O fato de a obra ‘desobedecer’ a seu gênero não significa que ela deixe de existir; pode-se até tentar afirmar o contrário. E isso por dois motivos. Primeiro, porque a transgressão, para existir, tem necessidade de uma lei que, precisamente, deve ser transgredida.” (TODOROV, 1996, p. 49, tradução nossa<sup>23</sup>).

Nosso instrumental teórico, além dos estudos de televisão ampara-se em autores dos estudos literários, do cinema e da linguagem. O termo gênero, complementarmente, é utilizado tanto para se referir aos grandes gêneros quanto a subtipos distintos por formas ou por variações de conteúdo, como a comédia, o policial, romance de amor etc. (WILLIAMS, 1979; BALOGH, 2002; MUNGIOLI, 2006; MACHADO, 2014; ALTMAN, 2000).

Nesse horizonte, as perspectivas de Mikhail Bakhtin em relação aos gêneros do discurso e suas análises dos gêneros do romance como construções de aspectos recorrentes dentro das singularidades de cada enunciado, seu conteúdo, e as situações de enunciação, vem se mostrando apropriada, também, para pensar os gêneros televisuais. Conforme Arlindo Machado resume:

Para o pensador russo, *gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras (MACHADO, 1999, p. 143).

Para Bakhtin (2018), interessa pensar não a língua como sistema de códigos, mas seus usos, sua aplicação na forma de enunciados concretos. Toma o emprego da linguagem como fenômeno social, que não se materializa de forma autônoma, mas pela interação dialógica, das trocas determinadas pelo contexto amplo dos indivíduos envolvidos e pelo contexto imediato de cada enunciação. “Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2018, p. 268).

<sup>22</sup> *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959.

<sup>23</sup> “El hecho de que la obra “desobedezca” a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida.”

Dessa maneira, cada enunciado reflete o ambiente, a situação e a finalidade na comunicação de um grupo ou campo de atividade humana por seu tema, ou conteúdo, pelo estilo e pelas características composicionais empregadas. “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2018, p. 262).

Se nas situações de comunicação imediata se manifestam os gêneros primários, gêneros como o romance (literatura) ou o drama (encenação) são gêneros secundários, complexos, que incorporam diferentes gêneros e discursos primários nos seus diálogos internos, historicamente e socialmente localizados. Identificamos, portanto, as séries como um gênero complexo, prenhe de outros gêneros e discursos e em diálogo constante com outras séries e outras expressões artísticas.

Todorov (1996) acrescenta que um gênero é uma tal codificação de propriedades discursivas dentro de uma sociedade, cuja recorrência reflete nas formas como cada texto é produzido e assimilado.

Graças aos gêneros existem como instituição, é que eles funcionam como "horizontes de expectativas" para leitores, e como "modelos de escritura" para autores. Esses são, com efeito, os dois aspectos da existência histórica dos gêneros (ou, se preferir, desse discurso metadiscursivo que toma os gêneros como objeto). Por um lado, os autores escrevem segundo o sistema genérico existente (o que não significa que concordem com ele), em função do que podem testemunhar tanto dentro do texto como fora dele, ou mesmo, de certo modo, na zona situada entre um e outro: a capa do livro; evidentemente, este testemunho não é a única forma de provar a existência de modelos de escritura. Por um lado, os leitores leem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de distribuição de livros ou simplesmente pelo que as pessoas dizem; no entanto, não é necessário que eles estejam conscientes deste sistema. (TODOROV, 1996, p.53, tradução nossa<sup>24</sup>).

Em relação ao romance, Bakhtin propõe elencar tipologias históricas de gêneros, abordando como, no decorrer de diferentes fases identificadas, o romance considera o tempo e o espaço (o mundo) e como considera o homem nos contextos. “Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da

---

<sup>24</sup> “Gracias a que los géneros existen como una institución es que ellos funcionan como ‘horizontes de expectativas’, para los lectores, y como ‘modelos de escritura’ para los autores. Estas son en efecto las dos vertientes de la existencia histórica de los géneros (o, si se prefiere, de este discurso metadiscursivo que toma a los géneros por objeto). Por una parte, los autores escriben en función del sistema genérico existente (lo cual no quiere decir que estén de acuerdo con él), en función de aquello de lo cual ellos p pueden rendir testimonio tanto al interior del texto como fuera de él, o incluso, en cierto modo, en esa zona ubicada entre lo uno y lo otro: la portada del libro; evidentemente, este testimonio no es el único modo de probar la existencia de los modelos de escritura. Por una parte, los lectores leen en función del sistema genérico que ellos conocen mediante la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente mediante el decir de la gente; sin embargo, no es necesario que ellos estén conscientes de este sistema”.

personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance” (BAKHTIN, 2018, p. 205). A composição do romance é determinada formal e tematicamente em relação aos aspectos temporais e espaciais em jogo tanto no interior da narrativa, quanto nos horizontes de seu autor e de seus leitores.

Tais definições de espaço e tempo configuram o cronotopo, que Bakhtin (2010) conceitua, na produção artística e literária, como aspecto que determina a relação da obra com a realidade e que, ao adquirir certa regularidade interdiscursiva em diferentes obras, determina os gêneros. Assim, o autor propõe a analisar cronotopos com características tipológicas estáveis que determinam os gêneros mais característicos do romance em dados momentos, pois lhe interessa contemplar os significados dos diferentes cronotopos como motivadores de temas e desenvolvimentos dos enredos.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Bemong e Borchart (2015) resumem o cronotopo de Bakhtin por meio do entendimento de que, além dos eventos e das falas no interior da diegese, um texto narrativo é composto na construção de um mundo ficcional particular. Entretanto, reafirmam que nunca foi dada uma definição definitiva pelo autor e identificam quatro níveis de significado conceito criado por Bakhtin: 1) geração da narrativa do enredo; 2) significado representacional, figurativo; 3) fornece base para distinção dos gêneros; 4) significado semântico. No primeiro caso, trata-se do significado temático, posto que a história se desenvolve no tempo e no espaço. Também, é no cronotopo que se materializam, concretizam os acontecimentos da história:

Todos os elementos abstratos do romance- as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc.- gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagético da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo (BAKHTIN, 2010, p. 356).

Na esfera da distinção dos gêneros,

[..] pode-se afirmar que narrativas que, no decurso do processo de leitura, produzem uma impressão semelhante em relação ao seu mundo ficcional, partilham um cronotopo maior semelhante; cronotopos maiores podem assim ser divididos em classes ainda mais abstratas de *cronotopos genéricos*. (BEMONG; BORCHART, 2015, p. 22).

A importância do cronotopo para a teoria dos gêneros não se limita às fórmulas de modelagem temática e narrativa, a imagem do homem no interior das narrativas são também índices de determinadas “visões de mundo”.

A afirmativa bakhtiniana sobre os gêneros narrativos, além disso, contribui para a tradição teórica que ressalta a funcionalidade cognitiva dos gêneros literários, a crença de que as estruturas poéticas e narrativas devem ser entendidas como meios de armazenar e transmitir formas de experiência e conhecimento humanos (BEMONG; BORCHART, 2015, p. 24).

Bakhtin (2018; 2010) destaca que o cronotopo real nunca é assimilado de forma homogênea e total, mas apenas em determinados aspectos nas obras, que reorganizam elementos de formas específicas em cada gênero, e este pode ser identificado pela predominância de um ou outro cronotopo. Em uma mesma obra, encontram-se numerosos cronotopos, os quais, por sua vez, podem incluir outros muitos pequenos cronotopos e interrelações determinadas de obra e autor, pois “toda imagem de arte literária é cronotópica” e “qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopo” (BAKHTIN, 2010, p. 356 e 362).

Consideramos que o conceito se presta à observação das linguagens e das narrativas audiovisuais, desde o cinema, onde o tempo-espaço se fundem e concretizam na construção da narrativa. “Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço (...) é através desta noção dialética que se pode definir (e, portanto, analisar) a feitura própria de um filme, seu resultado essencial” (BURCH, 1992, p.24). É essa multiplicidade de possibilidade de organização temporal e espacial que permite que, no cinema (e no audiovisual narrativo no geral), uma mesma história, possa ser contada de diferentes maneiras (SPINELLI, 2005).

Especificamente sobre os gêneros televisuais, Machado lembra que cada enunciado (evento singular que pode ser um programa, capítulo, bloco de capítulo, entrada ao vivo, vinheta, ou quaisquer outros tipos de eventos na televisão) é produzido e se apresenta formas únicas, entretanto, com base em uma determinada “[...] esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores” (MACHADO, 2014, p. 70). Cada evento televisual, então, é uma ilustração de um uso determinado dos recursos expressivos, verbais, figurativos, narrativos e temáticos e dos códigos específicos da televisão.

Os gêneros, considerados sob a perspectiva bakhtiniana, são definidos como modos estáveis, recorrentes, de organizar tais elementos, “modos de trabalhar a matéria televisual”. “[...] existem esferas de intenção mais ou menos bem definidas, no interior das quais os

enunciados podem ser codificados e decodificados de forma relativamente estável por uma comunidade de produtores e espectadores até certo ponto definida” (MACHADO, 2014, p.70). As múltiplas combinações possíveis determinam que os gêneros, além de muitos, não sejam eternos, mas variem ao longo do tempo, predominando em um ou outro período, localização e subdividindo-se em gêneros menores. Os tipos podem ser herdados de diferentes tradições narrativas, além da própria televisão, e invariavelmente se transformam dando origem a novas possibilidades.

Lembramos, então, o entendimento de Todorov à questão da origem dos gêneros:

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: seja por inversão, deslocamento ou combinação. Um "texto" de hoje (este também, em um de seus sentidos, é um gênero) deve tanto à "poesia" quanto ao "romance" do século XIX, da mesma forma que a comédia sentimental combinou traços da comédia e tragédia do século anterior. Jamais houve literatura sem gêneros; ela é um sistema em contínua transformação, e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o campo dos gêneros em si: no tempo, não há um "antes" dos gêneros. [...] Não se trata de perguntar: o que precedeu os gêneros no tempo, mas o que é que determina, a todo momento, o nascimento de um gênero? (TODOROV, 1996, p. 50, tradução nossa<sup>25</sup>).

Situando-se mais na esteira dos estudos dedicados à Análise do Discurso, Maingueneau (2004) explica algumas normas implícitas em toda situação de comunicação para que um enunciado possa ser interpretado, “leis do discurso” que devem ser adaptadas a cada gênero observado. Especificamente, a lei da modalidade refere-se especificamente a cada gênero do discurso, interferindo na forma como o enunciado pode ser apreendido. Não se exige de uma ficção que seja fidedigna à realidade como se exige de uma matéria jornalística, por exemplo. Ou, pensando dos gêneros dentro de um mesmo tipo, as leis de verossimilhança que regem uma série de fantasia são muito diferentes das esperadas de uma que aborda um hospital.

Além da competência linguística, a produção e a interpretação dos textos, por onde se manifestam os discursos, se realizam graças a certas competências comunicativas. A competência enciclopédica- ou o conjunto individual de conhecimentos do mundo, de referências, de experiências, de temas e imagens, permite que o destinatário do enunciado o interprete, acionando pela memória os contextos e modalidades de discurso que permitem

---

<sup>25</sup> “Un nuevo género siempre es la transformación de uno o varios géneros antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación. Un “texto” de hoy (esto también, en uno de sus sentidos, es un género) le debe tanto a la “poesía” como a la “novela” del siglo XIX, de la misma forma como la comedia sentimental combinaba trazos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. Jamás ha habido literatura sin géneros; ella es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los géneros en sí: en el tiempo, no hay un “antes” de los géneros. [...] No se trata de preguntarse: ¿qué precedió a los géneros en el tiempo? sino ¿qué es lo que preside, en todo momento, al nacimiento de un género?”



decifrar o sentido do que recebe. A amplitude do que é necessário para compreender uma ou outra mensagem depende dos seus sistemas de restrições próprios e das formações discursivas em que se identifica.

A competência genérica tem relação com a capacidade de transitar entre os diferentes gêneros do discurso presentes nos enunciados ou textos do dia a dia e extrair deles, por meio de uma compreensão superior, os sentidos. Na criação de qualquer texto artístico, como em todo contexto dialógico, o criador se expressa para outrem, mas, excetuando-se em uma situação de comunicação imediata, esse interlocutor não é o conjunto real dos receptores, mas uma projeção em relação às medidas de competências comunicacionais esperadas de um alguém que vá interpretá-lo. “De fato, ‘o’ discurso jamais se apresenta como tal, mas sempre na forma de um gênero do discurso particular” (MAINGUENEAU, 2004, p.43). É baseado na identificação desses tipos que tomamos uma posição em relação a um dado texto.

Maingueneau (2004, p.62) define os gêneros do discurso como “dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes”, e dá o exemplo do gênero do relatório de estágio, que só existe no contexto em que há relações entre a formação educacional e o trabalho. Complementarmente, explica que diferentes gêneros estão presentes em distintos tipos de discurso “associados a vastos setores de atividade social”.

Assim, o “*talkshow*” constitui um gênero de discurso interior do *tipo de discurso* “televisivo” que, por sua vez, faz parte de um conjunto mais vasto, o tipo de “discurso midiático”, em que figurariam também o tipo de discurso radiofônico e o da imprensa escrita. Dividimos, assim, a sociedade em diferentes setores: produção de mercadoria, administração, lazer, saúde, ensino, pesquisa científica etc.- setores que correspondem a grandes tipos de discurso. Tais divisões se baseiam em grades sociológicas mais ou menos intuitivas (MAINGUENEAU, 2004, p. 61-62).

Entre as utilidades dos gêneros do discurso, Maingueneau salienta uma “economia cognitiva”, atalho entre o discurso e a sua interpretação e a de assegurar a comunicação, a compreensão dos gêneros e de suas transgressões. Mencionamos também o que aponta como condições de êxito do gênero como ato de linguagem complexo: 1) finalidade, que pode ser direta (como um folheto que visa informar) ou, indiretamente ( como uma publicidade que quer seduzir para indiretamente vender um produto ou uma série que visa entreter e, indiretamente, divertir, assustar ou comover para atrair determinado público); 2) o estatuto de parceiros legítimos, ou qual o papel do enunciador e do coenunciador; 3) o lugar e o momento legítimos, também para reconhecer as transgressões (incluindo periodicidade, a duração de encadeamento, a continuidade do encadeamento- é lido de uma só vez? Em capítulos? – e a duração de validade); 4) um suporte material, cuja variação muda o gênero do discurso, pois “um texto é

inseparável do seu modo de existência material: modo de suporte, transporte e de estocagem, logo, de memorização” (MAINGUENEAU, 2004, p.68); 5) uma forma de organização textual ou dos elementos de acordo com a materialidade.

Saliente-se que, apesar de fazerem parte de uma mesma sociedade, nem todas as pessoas possuem as mesmas competências genéricas, posto que alguns gêneros são mais próprios de determinados grupos, como do discurso acadêmico. “Pode-se ver aí uma manifestação particularmente clara da desigualdade social: numerosos locutores são desprezados porque não sabem se comunicar com facilidade em certos gêneros do discurso socialmente valorizados” (MAINGUENEAU, 2004, p. 44).

O argumento nos remete à alegação de que a tecnologia e o desenvolvimento das modalidades de trocas comunicacionais especialmente com a internet, propiciaram a generalização do acesso aos meios e aprendizagem da manipulação dos recursos expressivos audiovisuais. Também, em relação à TV paga brasileira, os contextos políticos e econômicos que envolveram as últimas décadas, refletiram no aumento considerável no número de produtoras independentes e profissionais de criação, como será especificado em capítulo dedicado ao tema. Com essas considerações, aventamos a possibilidade de se observar tendências de mutações nos gêneros das séries brasileiras com base no princípio de que a entrada de novos agentes implica novos diálogos, embates e transformações, com novas perspectivas de interdiscursividade e intertextualidade, configurando vetores das novas formações discursivas em jogo nas produções.

Um caso exemplar é o do diretor e empresário Konrad Dantas, conhecido como Kondzilla, que construiu um modelo de negócios inédito baseado no uso do Youtube como plataforma para divulgação de videoclipes e artistas de funk. O sucesso lhe garantiu o lugar de um dos maiores canais de Youtube da América Latina e o controle quase total sobre as produções, que trazem o selo da produtora KondZilla na cartela de abertura e são apontados como peças fundamentais no desenvolvimento de uma estética própria do chamado “funk ostentação”. Em 2019, a série *Sintonia*, assinada por Kondzilla, foi lançada como original da Netflix e ficou entre os dez lançamentos mais assistidos no país. Como seus clipes, a série (cujo primeiro episódio também foi lançado na plataforma KondZilla) se passa numa periferia de São Paulo e tem tramas e personagens desse universo.

### 3.1 GÊNERO, MEDIAÇÕES, FORMA E CATEGORIA CULTURAL

Williams (1979) defende que uma teoria marxista que tente dar conta do gênero deve considerar as possibilidades de composição de uma obra, seja tradicional ou inovadora como “formas de uma linguagem social”, e superar o desprezo pela categorização frente à ideia de um gênio individual dos autores, assim como qualquer compreensão simplista de gênero como um conjunto de regras, um ideal, uma ordem prescritiva. “É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero tal como o conhecemos se transforma num novo tipo de evidência constitutiva” (WILLIAMS, 1979, p.184). Apenas desprezando as contingências de uma análise historicamente localizada e reconhecida em número suficiente de exemplos, e as variações possíveis de composição e conteúdo, que podem permanecer residualmente de outros contextos, seria possível falar em formas definitivas de gênero, não uma receita ou mero referencial, mas uma forma cultural em relação ao seu tempo.

Williams assente que a maioria das teorias dos gêneros, equipara-os às formas, como na teoria neoclássica, onde as formas têm importância definidora ao enfatizar regras distintas que determinam o valor atribuído a determinada obra. E nas teorias românticas, em que a forma aparece como “realização singular e específica de um determinado impulso vital”, com registro de manifestação única. “As teorias neoclássicas hipostasiam a história, enquanto as teorias românticas a reduzem a um fluxo de momentos” (WILLIAMS, 1979, p.185). Assim, considera a forma como um processo social que se torna um produto social na sua continuidade. Ela é “[...] inevitavelmente, uma relação. Isto é, a forma depende de sua percepção bem como de sua criação” (WILLIAMS, 1979, p. 186 e 187). A forma não se limita à ordenação dos elementos materiais, mas elabora-se ativando relações entre as pessoas e entre elas e as coisas.

A maioria das formas estáveis, do tipo identificável como coletivo, pertencem a sistemas sociais que também podem ser caracterizados como relativamente coletivos e estáveis. A maioria das formas móveis, inovativas e experimentais pertencem a sistemas sociais nos quais essas novas características são evidentes, ou mesmo dominantes. Períodos de transição importante entre sistemas sociais são habitualmente marcados pelo aparecimento de formas radicalmente novas, que acabam cristalizadas e se tornam comuns. Nesses períodos de transição maior e menor, é comum encontrar-se, como no caso dos gêneros, continuações evidentes ou mesmo o aproveitamento consciente de formas mais antigas e que, não obstante, quando realmente examinadas, podem ser consideradas novas (WILLIAMS, 1979, p. 188).

Ao definir a televisão como uma forma cultural, Williams (2016) analisa as principais formas dos programas, fruto de combinação ou desenvolvimento de outras formas (notícias,

debate e discussão, educação, drama, filmes, variedades e passatempo e esporte) e as em que considera que a televisão fundou formas originais (drama-documentário, educação pela visão, discussões, especiais e a própria televisão nos seus aspectos de composição exclusivamente visual). De cada forma, apresenta as principais características e suas variações, contemplando, portanto, o que podemos entender como formas derivadas, sub-gêneros descritos com referência a exemplos concretos (WILLIAMS, 2016).

Como no caso da linguagem, novas possibilidades formais, que são possibilidades inerentes de uma percepção que passa a ser partilhada, um reconhecimento e consciência, são oferecidas, testadas e, em muitos, mas não em todos os casos, aceitas. É, na verdade, um lugar comum dizer, em relação a esse tipo, que as gerações posteriores não têm dificuldades com uma forma, já então comum, que no passado foi praticamente inacessível e mesmo considerada como carente de forma. (WILLIAMS, 1979, p. 188).

Martín-Barbero (2015) aborda o gênero como uma das instâncias de mediação cultural, estratégia de comunicabilidade que serve como modelo prescritivo e, também, interpretativo, um meio de ativação de competências culturais do espectador e acesso aos sentidos dos textos, mediação entre as lógicas de produção, do formato e as de uso. “o gênero não é somente qualidade narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento-enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um ‘mundo’” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 206). O pesquisador colombiano também compreende o gênero além da obra pela qual se expressa, ponto de inflexão para construção de sentido na produção e no consumo.

No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência [...] A consideração dos gêneros como fato puramente ‘literário’ – não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para análise dos textos massivos e, em especial, dos televisivos (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 303-304).

Mungioli (2010), ressalta que, para Martín-Barbero, as produções televisuais não respondem apenas aos “formatos industriais” e demandas comerciais, mas também a formas de narrar:

Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpregnação transforma características genéricas em formatos por meio dos quais estabelecemos nossa mediação com o mundo televisual. (MUNGIOLI, 2010, p. 3).

Nessa perspectiva, especialmente no caso da televisão, o gênero diz respeito menos à estrutura interna que à competência de leitura que implica, não sendo possível, ainda pensá-lo sem levar em consideração a importância do lugar que ocupa na programação, o qual explicita relações de interdiscursividade (MARTÍN-BARBERO, 2015).

Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Como gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia da semana. Como tempo ‘ocupado’, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário [...] A série e os gêneros fazem agora a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 298).

Para Martín-Barbero, portanto, cada local desenvolve um sistema de gêneros próprio, relacionado a sua cultura, à estrutura jurídica e ao nível de desenvolvimento do meio no país e como ele se articula com a televisão transnacional. Rocha e Silveira (2012, p. 6) ressaltam que, na teoria de Martín-Barbero, o gênero “integra numa mesma instância a vida social e a maneira como ela é registrada sob a forma de um programa televisivo” é uma instância de “encontro, da realização: o centro do mapa”. Dessa forma, o gênero é um “lugar-chave da relação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais”. Seus estudos devem considerar as duas instâncias em relação, jamais como independentes. “[...] o gênero não é somente a qualidade da narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento- enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um ‘mundo’[...]” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 205).

Martín-Barbero encontra no folhetim o exemplo inicial de uma narrativa de gênero, em oposição a uma narrativa de autor, quando, no lugar da valorização da obra pela inovação e originalidade frente aos gêneros, a adequação a suas tipificações passam a ser a norma. Destaca a telenovela como uma modalidade específica do melodrama, “fórmula comercial ganhadora”, na qual as narrativas clássicas se nutrem e se transformam considerando o contexto urbano de seu público e a gramática audiovisual, cujo conhecimento na América Latina, muitas vezes, sobrepõe-se ao dos meios unicamente verbais e escritos. “Como nos antigos formatos do folhetim, na telenovela latino-americana, o melodrama é ao mesmo tempo expressão e funcionalização de uma diferença, o ponto de continuidade e transformação de uma narrativa popular.” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 4, tradução nossa<sup>26</sup>).

---

<sup>26</sup> “Como en los viejos formatos del folletín, en la telenovela latinoamericana el melodrama es a la vez expresión y funcionalización de una diferencia, el punto de continuidad y transformación de una narrativa popular.”

Itania Gomes explica a importância de Martín-Barbero para pensar os gêneros televisivos:

em razão de seu esforço de pensar modelos comunicativos que abarquem a totalidade do processo, por sua concepção de gênero como estratégia de comunicabilidade e por considerar o caráter contingente e transitório do gênero e as distintas temporalidades que ele convoca. Além do mais, ele investiga a televisão, toma o gênero televisivo como uma categoria cultural, adota uma abordagem fortemente historicizada e nos oferece pistas para pensar os vínculos entre comunicação, cultura, política e sociedade. (GOMES, 2011, p. 113).

O pesquisador estadunidense Jason Mittell (2004) também parte dos estudos culturais para analisar os gêneros televisuais, considerando parâmetros próprios destes em relação ao circuito de práticas culturais, como uma categoria cultural, um processo que atravessa indústria, audiência, política, crítica e demais contextos históricos. Assim, pensa o gênero como maneira de classificar e organizar as experiências midiáticas em categorias que tem relações com os valores culturais, públicos-alvo e funções sociais. A identificação, portanto, não parte unicamente da imanência de um texto, nem da indicação institucional, mas no entrecruzamento e diálogo entre esses fatores e a percepção das audiências e da crítica e com o cenário social e histórico que o entorna. Segundo Mungioli (2019):

Mittell defende uma abordagem cultural dos gêneros em que se procure examiná-los como práticas discursivas. Observando o gênero como uma propriedade ou função do discurso, nós podemos examinar os modos nos quais várias formas de comunicação funcionam para constituir definições genéricas, significados, e valores dentro de um contexto histórico particular (MITTELL, 2004, p.12) (MUNGIOLI, 2019, p.161).

Mittell (2004) reafirma que são raros os exemplos de produções que podem ser caracterizados totalmente em um gênero, mas o estudo das hibridizações, experiências e reinvenções depende em grande parte da identificação dos gêneros precedentes.

Para cada prática industrial definida principalmente por segmento de mercado (como a definição do Lifetime como um “canal feminino”), há usos equivalentes de categorias genéricas para fins similares (como Sci-Fi Channel). Além disso, mesmo que os gêneros existam hoje apenas em forma misturada, eles ainda são significativos na maneira como operam dentro das misturas – *Buffy, the Vampire Slayer* (1997–2003) mistura horror e drama adolescente, mas ambos os gêneros (e outros) importam explicitamente no texto e nos discursos em torno da produção e da recepção do programa. (MITTELL, 2004, p.xii, tradução nossa<sup>27</sup>).

<sup>27</sup> “For every industrial practice defined primarily by market segment (like Lifetime’s definition as a “women’s channel”), there are equivalent uses of generic categories for similar ends (like Sci-Fi Channel). Additionally, even if genres exist today only in blended form, they are still significant in how they operate within mixtures — *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003) mixes horror and teen drama, but both of these genres (and others) matter explicitly within the text and in discourses surrounding the show’s production and reception.”

Além disso, cada programa, ou texto televisivo é um espaço para práticas discursivas que articulam um gênero. As práticas não ocorrem exclusivamente no texto específico, mas em todas as enunciações promocionais, ou nas referências intertextuais em outros programas ou formas culturais. Mais uma vez, pelo enquadramento proposto por Mittell (2014), reafirma-se a relevância crítica e acadêmica da categorização das produções televisuais em gêneros, porém, buscando a tipificação de suas nuances no extratexto tanto por homologia, contextualização histórica, quanto pelos diferentes discursos que se constroem a partir do discurso original.

Como a análise de gênero explora os processos de categorização cultural, o ato de escrever histórias dos gêneros pode ser visto como uma prática de definição de categorias de gênero. A história de qualquer gênero é uma articulação subjetiva de definição, significado e valor cultural desse gênero – escrever a história de um gênero sempre traz afirmações que ajudam a constituir o próprio gênero. As histórias dos gêneros não apenas ajudam a definir a composição do gênero particular, mas também oferecem uma visão particular do que são os gêneros (MITTELL, 2004, p.29-30, tradução nossa<sup>28</sup>)

Finalmente, nesta tese, utilizamos tipologias gerais de gêneros com base no reconhecimento de que são instrumentos importantes para pensar os processos de reconhecimento e recepção das séries, além de possibilitar a leitura das produções por meio da busca de marcas estruturais próprias de gêneros anteriormente identificados (BALOGH, 2002).

### 3.2 AS PROMESSAS DO GÊNERO

Dando ênfase ao tipo de relação entre emissor e receptor na comunicação televisual, François Jost (2004) se contrapõe à ideia de contrato bilateral, cada um “subscrevendo antecipadamente os termos do contrato” (MAINGUENEAU, 2004, p. 69), ao considerar que é preciso separar a natureza da relação que une emissor e receptor das competências narrativas para compreender determinado discurso. A promessa, por outro lado, segue uma lógica da publicidade em relação a bens materiais ou simbólicos, antecipando o que o espectador deve esperar da televisão.

Assim, cada programa recebe uma indicação de gênero, que Jost (2004; 2010) entende enquanto promessa pragmática e ontológica dos canais. Ontológica, pois cada nome de gênero

---

<sup>28</sup> “*Since genre analysis explores the processes of cultural categorization, the act of writing generic histories can be viewed as a definitional practice for genre categories. The history of any given genre is a subjective articulation of that genre’s definition, meaning, and cultural value — writing a genre’s history always takes a claim that helps constitute the genre itself. Not only do genre histories help define the composition of their particular genre, but they also offer a particular vision of what genres are.*”

remete à promessa de uma certa relação com o mundo. De um programa indicado como comédia, espera-se o riso, de um drama, o choro, de um jornal, a realidade e assim por diante.

Todo gênero, com efeito, repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou participação do receptor. Em outros termos, um documento, em sentido amplo, seja escrito ou audiovisual, é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma ideia prévia do tipo de ligação que o une à realidade (JOST, 2004, p. 33).

A promessa pragmática dos gêneros diz respeito à influência objetiva na crença do público, o qual não sabe o que esperar se não houver nenhuma indicação. Os gêneros são, portanto, um conceito elementar ao permitir a ação da televisão sobre o telespectador nos limites de um quadro semântico. A atenção do público é direcionada em diálogo com as promessas de cada gênero, que também convocam a ação de cobrança pela expectativa gerada. Os gêneros são, portanto, uma baliza de conhecimento que determina a tomada de posição do espectador diante de um programa, seja aceitação ou recusa.

Jost (2010) destaca que a marcação por gênero é valiosa também para as ações de arquivamento e preservação das produções, assim como para responder a eventuais regulações de programação na mídia (como no caso de cotas de janela para determinado tipo de conteúdo), tendo fortes implicações econômicas. “o gênero é uma interface entre produtor, difusor e telespectadores via mediadores que são os jornalistas” (2010, p. 69-70).

Uma indicação de gênero vai guiar o espectador em relação ao programa e, por extensão, ao próprio canal. Isso porque, Jost explica, as escolhas da programação remetem à imagem que a emissora quer construir de si junto ao público. A programação de um canal de televisão- ação de selecionar e definir quando será exibido cada conteúdo e em que sequência dentro de uma grande, de um fluxo- também é criadora de sentido e uma das “expressões de intencionalidade” da rede. Todo canal faz coexistir três tipos de discurso: a) o da empresa, que se refere a fatores jurídicos e econômicos em relação com o contexto socioeconômico, estrutura e formas de produção, b) o discurso da instituição, cujo ponto principal pode ser identificado como a “missão” do canal em sua relação com a sociedade em que está inserida e a quem se dirige; c) discurso da marca, em concorrência com outras emissoras, cuja finalidade última é agir sobre o público a partir da semantização do mundo. O objetivo do discurso da instituição é o de declaração de intenção do canal, enquanto o da marca visa prescrever comportamentos, convocar à ação (JOST, 2010).

Porém, não se trata de considerar a existência de um locutor da identidade da emissora, mas sim de instâncias enunciativas que permitem ver a intencionalidade da rede e delimitam



seu campo: a instância da emissora como programadora; e a da emissora como pessoa. Assim, as escolhas da programação constroem sentidos que determinam e evidenciam o domínio da marca do canal, sua identidade e valores, seu *ethos*. “[...] cada programa constitui a imagem da emissora e a imagem da emissora semantiza cada programa, de tal modo que assistir ao mesmo programa em duas emissoras diferentes não tem o mesmo sentido” (JOST, 2010, p. 91).

Para evitar que as intenções da programação escapem ao público, ou sejam mal compreendidas, as emissoras recorrem à autopromoção, aos trailers e à publicidade, esclarecendo a coerência de seus encadeamentos. (JOST, 2010, p. 53).

Um procedimento já generalizado é a inclusão da logomarca sobre as imagens que estão sendo exibidas, recurso para identificação rápida por parte do espectador e atestado da coerência do programa com as promessas da emissora. No mesmo contexto, as emissoras recorrem à autopromoção e à publicidade para deixar claras as propostas da programação que oferece (JOST, 2010, p.51-58).

[...] a imagem de marca de uma emissora ou de uma rede de televisão é construída ao longo do tempo e é determinada pelo entrecruzamento de discursos presentes na sociedade, sejam da própria rede de televisão, sejam de outros veículos de comunicação (incluem-se aí gêneros publicitários ou de veículos ligados ao entretenimento e cultura: revistas, livros, pesquisas); ou seja, todo esse quadro é construído a partir das diversas formas de enunciação características de cada rede (MOTTER; MUNGIOLI, 2007, p.159).

Para Jost (2004; 2010), a classificação de gêneros televisuais se subordina ao nível de ligação dos programas a um mundo (realidade) e, com base nos termos propostos pelas próprias emissoras e pela imprensa especializada, diferencia as nomenclaturas de gêneros entre os que se referem à forma, à materialidade da emissão, ou a conjuntos mais abrangentes: os “mundos” real, ficcional e lúdico. Cada mundo constitui um arquigênero com um quadro próprio de interpretação dos atores e acontecimentos apresentados.

Os gêneros compreendidos no mundo real (como documentário, *reality* show e telerrealidade) carregam a promessa de autenticidade, muito ligada à noção de transmissão direta da televisão, e expressão de verdades sobre fatos ou sentimentos pessoais (caso dos relatos autobiográficos), o que não significa a aceitação automática do público. O mundo lúdico, dos jogos, está entre o da ficção, que também é dependente de regras, e o real, na ligação entre o jogador (pessoa que pode desempenhar personagem eventualmente) e o próprio jogo (Jost, 2004; 2010). Vamos nos deter um pouco mais sobre o mundo ficcional, da ficção, relacionada à “suspensão de incredulidade” do espectador ao aceitar a realidade diegética sem considerações à veracidade do relato, o oposto do que ocorre com os gêneros do mundo real.

Como forma, seus gêneros (drama, *soap opera*, etc.) preconizam uma coerência, ou regra, a invenção e ser encenada por atores.

Os critérios de inserção dos programas diferem, segundo o mundo ao qual se faz referência, mas a comunicação televisual é um processo dinâmico e incerto: nenhuma emissão pode ser classificada como pertencendo seguramente a esse ou àquele mundo. A emissora faz proposições através do ato de denominação, e o telespectador, dando-se conta ou não, dela se apropria (JOST, 2004, p. 42).

Jost menciona casos de misturas de dois mundos, como docuficções, a exemplo de filmes baseados em histórias verdadeiras. E gêneros formados pela “justaposição de sequências de gêneros diferentes”, encontrado nos programas de variedade, em que clipes musicais são sucedidos por jogos, notícias, esquetes etc. Esse tipo de mistura, longe de ser inovação recente, remonta os primeiros programas da televisão estadunidense, inspirados nos espetáculos *vaudeville* do século XIX. Outra hibridização possível é a mistura de tons, quando há descompasso entre tema, o gênero e o tom da emissão.

Tendo em vista as misturas e renovações de formas convencionais de séries, a classificação dos gêneros com base na promessa de uma determinada coerência com a realidade será retomado nas análises em diferentes tipos e graduações de aproximação entre os mundos real e o fictivo.

### 3.3 GÊNERO, SUBGÊNERO E FORMATO

Um outro aspecto importante para a nossa pesquisa refere-se às tentativas de distinções precisas entre gênero, subgênero e formato, nomenclaturas ligadas a conceitos que variam entre as formas de abordagem e autores. A importância, como Duarte (2007) previne, é que, mesmo não estando ligados diretamente à concepção de gênero na literatura, a distinção de gênero, subgênero e formato é muito usada na comunicação entre telespectador, canal e financiadores. Como mediação entre as lógicas do sistema produtivo e dos usos (MARTÍN-BARBERO, 2015), os gêneros são estratégias de comunicabilidade, categorias discursivas e culturais, abstratas, que se consubstanciam nos subgêneros e formatos. Os subgêneros e formatos são responsáveis por dar forma aos gêneros, manifestar em “percursos de configuração” certa relação com a realidade (DUARTE, 2007).

O gênero funciona, assim, em cada caso, como substância de uma forma que sobre ele se projeta, decorrente da articulação entre subgênero(s) e formato(s), e não tem outra existência possível além dessa, de ser uma substância *em-formada*. Dito de outro modo, a noção de gênero, em televisão, deve ser compreendida como um feixe de traços de conteúdo da comunicação

televisiva que só se *atualiza* e *realiza* quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de estruturação, envolvendo seleções e combinações em diferentes níveis (DUARTE, 2007, p. 4-5, grifos da autora).

O subgênero, então, pode ser descrito como uma atualização enformada de determinado gênero. Indicar que determinadas obras pertencem a certos subgêneros, como *western*, terror, distopia, *sitcom*, indica que elas têm regularidades e traz promessas que são reconhecidas e compartilhadas.

Altman (2000, p. 72) propõe estudar a origem dos principais gêneros (ou os subgêneros) do cinema pela observação de coincidências formais, temáticas e de contextos de produção, difusão e recepção. A importância dada pela indústria aos selos de gêneros/subgêneros fica clara na sua descrição de que, em Hollywood, os produtores se posicionam como críticos, que assistem aos filmes para reconhecer os elementos que fazem de determinada obra bem-sucedida para, depois, encomendar repetições como uma fórmula de sucesso. Desse modo, cada vez mais, as produções deixam de fazer referência ao real e passam a dialogar diretamente com outros textos. Estes, podem ser paradigmáticos e demonstram o repertório simbólico essencial do gênero a que as novas obras pretendem se “enformar”, mesmo que para atualizá-lo.

Cada nova amostra de um gênero é alimentada implicitamente por obras anteriores, em um processo que em muitos casos adota um caráter literal com a reciclagem dos títulos mais populares. [...] Apesar dessa tendência marcante de se fecharem sobre si mesmos, os filmes de gênero estão intimamente ligados à cultura que os produziu. [...] Frequentemente filmes de gênero são criticados por simplificar demais a história e as relações humanas, mas essa simplicidade constitui, justamente, um de seus grandes valores: essa concentração permite que *cowboys*, gangsters, dançarinos, detetives e monstros adquiram um valor simbólico de forma direta e maneira sistemática (ALTMAN, 2000, p. 49, tradução nossa<sup>29</sup>).

Tamanho esforço intertextual é flagrante, por exemplo, no clássico manual de roteiros cinematográficos ao modo de Hollywood de Robert McKee: *Story*. Nele, o consultor de roteiros

---

<sup>29</sup> “Las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias intertextuales. El western respeta y evoca la historia del western mucho más que la propia historia del Oeste. Los musicales remiten constantemente a musicales anteriores. Como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. [...] Pese a esta marcada tendencia a cerrarse en sí mismas, las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo. [...] A menudo se recrimina a las películas de género el simplificar en exceso la historia y las relaciones humanas, pero esta simplicidad constituye, precisamente, uno de sus grandes valores: esa concentración permite a los cowboys, gangsters, bailarines, detectives y monstruos adquirir un valor simbólico de manera directa y sistemática”.

analisa diferentes filmes em busca de formas que caracterizam os sucessos e ensina que se deve buscar os padrões, convenções de tempo, lugar, personagens e enredos em produções do mesmo gênero que se pretende escrever antes de adicionar elementos inéditos. Considerando as dinâmicas da indústria, alega que o roteiro e o filme devem conseguir preencher os requisitos prometidos ao público pelo marketing de determinada produção: “Tendo dito aos cinéfilos para esperar sua forma favorita, devemos cumprir o que prometemos. Se estragarmos o gênero, omitindo ou usando convenções erroneamente, o público percebe instantaneamente e falará mal do nosso trabalho” (MCKEE, 2006, p. 96).

O desafio é manter a convenção, mas evitar o clichê. [...] Convenção de gênero é uma Limitação Criativa que força a imaginação do escritor a levantar-se para a ocasião. Em vez de negar a convenção e tornar a estória insípida, o bom roteirista considera as convenções avelhas amigas, sabendo que na luta para cumpri-las de maneira única, pode encontrar a inspiração para a cena que levanta sua estória para além do ordinário (MCKEE, 2006, p. 96).

McKee apresenta uma lista de 25 gêneros, subgêneros e “supragêneros”, estes, “criados a partir de ambientes, estilos de performance ou técnicas de filmagem que contém uma variedade de gêneros autônomos” (2006, p. 89), determinados por características de composição, construção do narrador e temáticas. Por ora, apresentamos apenas os nomes elencados pelo consultor de roteiros.

Gêneros/subgêneros: 1) Estória de amor (subgênero salvação de amigo); 2) Filme de Terror (mistério, sobrenatural e supermistério); 3) Épico moderno; 4) Faroeste; 5) Filme de guerra; 6) Trama de maturação; 7) Trama de redenção; 8) Trama de punição; 9) Trama de provação; 10) Trama de educação; 11) Trama de desilusão; 12) Comédia (comédia romântica, pastelão, farsa e humor negro); 13) Crime (mistério de assassinato, detetive, gângster, thriller, conto de vingança, tribunal, jornalístico, espionagem, drama de prisão, filme noir); 14) Drama social (drama doméstico, filmes femininos, drama político, ecodrama, drama médico, psicodrama); 15) Ação/Aventura (alta aventura, desastre/sobrevivência); e os supragêneros: 16) Drama histórico; 17) Biografia; 18) Docudrama; 19) Mocumentário; Musical; Ficção científica; Filmes esportivos; Fantasia; Animação; Filmes de arte.

Uma radicalização dos procedimentos de ajustamento das produções a determinadas fórmulas, como vistos no caso do cinema, está na noção de *formato* de televisão. A acepção oriunda do mercado e de uso corrente na imprensa e páginas de comentários de TV é a de formato como o conjunto de normas rígidas de um determinado programa, que incluem roteiro, duração, personagens, tipos de histórias, cenários e acabamento estético e que possibilitam a

reproduzibilidade do programa por diferentes equipes, em diferentes lugares e tempos. O formato é o diferencial de uma produção:

é a forma de realização dos subgêneros, na medida em que pode até mesmo reunir e combinar vários subgêneros em uma única emissão. Em verdade, o formato é o processo pelo qual passa um produto televisual, desde sua concepção até sua realização. Trata-se do esquema que dá conta da estruturação de um produto televisual, constituído pela indicação de uma sequência de atos que se organizam a partir de determinados conteúdos, com vistas a obter a representação de caráter unitário que caracteriza o programa – cenários, lugares, linha temática, regras, protagonistas, modalidades de transmissão, finalidades e tom –, estando ligado, por outro lado, a toda a estrutura comercial de uma emissora ou produtora de televisão, fato que deixa nele vestígios, semantizando e reciclando as demandas oriundas dos públicos: as estratégias de comercialização não são algo que se acrescente depois, mas algo que deixa marcas na estrutura do formato (DUARTE, 2007, p. 6).

Jost (2010) adverte sobre a diferença entre um formato e o conceito, a ideia base de um programa. Dois realities podem ter um mesmo conceito, mas os formatos vão ter variações. Além disso, há diferenças no que significa formato na televisão de fluxo ou nos “enlatados”. São dois os sentidos possíveis para formato: na ficção, por um lado, o formato discriminado na “bíblia” delimita as possibilidades de desenvolvimento das histórias, como espaços, perfis de personagens e tramas, que permitem a divisão de escritura entre roteiristas. Por outro lado, há a compreensão do formato como uma “fórmula” (ESQUENAZI, 2010) empacotada para ser comercializada e reproduzida em diferentes países e ligada diretamente a interesses econômicos (SINCLAIR, 2014).

Porém, mesmo tais formatos não são estanques ou fechados e há variações a cada versão nacional de um formato internacional. O caso do Big Brother Brasil é, facilmente reconhecível nesses termos, assim como outros reality shows de culinária, decoração, comportamento, entre tantos exemplos encontrados nos canais de TV paga e agora, também, nas plataformas *SVoD*. “As variações em relação ao formato de origem (*Start maker*) são concebidas para se adaptarem à cultura local, como todo detalhamento de marketing dos produtos de consumo corrente” (JOST, 2010, p. 79).

### 3.4 ONDE NASCEM OS TEMAS?

Além de formas características de composição, as classificações dos gêneros/formatos televisuais, como na literatura e no cinema, usualmente recorrem à existência de determinados temas e motivos mais apropriados ou recorrentes para cada categoria. O entendimento do tema, nas fontes da teoria da literatura, do discurso, do cinema e da televisão, ou mesmo manuais de

roteiro, abarcam tanto a ideia geral, a premissa, como o argumento ou o enredo, as formas de figuração da realidade, até categorias mais abstratas relacionadas a sensações ou interpretações sociológicas e psicanalíticas de anseios humanos que atravessariam as civilizações, corporificações de valores universais etc. (BALOGH, 2002; MAINGUENEAU, 2008; MCKEE, 2006). “Uma noção como a de ‘tema’ de um discurso é de manejo muito delicado, se se procura conferir-lhe um estatuto um pouco preciso. Pode-se utilizá-la em múltiplos níveis: microtemas de uma frase, de um parágrafo ...; macrotemas de uma obra inteira, de muitas obras ...” (MAINGUENEAU, 2008, p. 81).

Na cronologia da telenovela, o “abrasileiramento” das histórias, é sempre apontado como fator essencial para a legitimação e a popularidade que o formato conquistou junto ao público e às críticas do jornalismo e da academia. Movimento semelhante ocorre com relação às séries da Globo no final da década de 1970, quando o formato, ainda pouco explorado no país, passa por reformulações determinantes, que serão abordadas no próximo capítulo. Conforme pontua Mungioli (2006, p. 78): “É o tratamento temático que articula os programas de televisão às realidades cotidiana e histórica que envolvem os telespectadores.”

Como visto, de acordo a perspectiva bakhtiniana da linguagem, as formas discursivas, os gêneros do discurso, são determinados na situação de comunicação dialógica, remetendo a tempos e grupos sociais específicos, que se expressam pelas vias do cronotopo, ou dos aspectos semânticos e figurativos, no romance e, como buscamos equiparar, em outros gêneros complexos e com base em diferentes materialidades sógnicas, como as séries televisuais. Mungioli reforça que, para Bakhtin, a forma é condicionada pelo conteúdo, pelo material e pelos meios de elaboração.

Na obra artística, esses três elementos devem ser superados enquanto unidades separadas e deve ganhar corpo em uma nova unidade em que tais elementos deixam de concorrer entre si e passam a formar um todo artístico novo e único resultante das relações do artista, enquanto indivíduo e ser social, com o mundo. Portanto, a obra artística é fruto das tensões e das interações entre esses três elementos que refletem e refratam as relações do artista com o mundo e seus valores éticos, morais, religiosos, sociais (MUNGIOLI, 2006, p. 73).

Em quaisquer enunciados ou signos ideológicos, a forma e seu conteúdo são igualmente determinados em relação ao horizonte social de uma época, assim como na situação de enunciação, intenção, interlocutor etc.

As condições produtivas e o regime político condicionado diretamente por elas determinam todos os possíveis contatos verbais entre as pessoas, todas as formas e os meios de comunicação verbal entre elas: no trabalho, na vida política, na criação ideológica. Já as condições, as formas e os tipos da

comunicação discursiva, por sua vez, determinam tanto as formas quanto os temas dos discursos verbais (VOLÓCHINOV, 2017, p. 107).

Um mesmo enunciado verbal, composto pelas mesmas palavras e com a mesma estrutura, adquire diferentes significações a depender de aspectos extraverbais da situação de enunciação. O tema do enunciado é, nesses termos, a significação específica determinada no momento histórico imediato, “pertence apenas à totalidade do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p.130). Cada gênero do discurso possui, além de formas típicas de enunciação, um determinado repertório de temas. “Existe uma unidade ininterrupta e orgânica entre a forma da comunicação (por exemplo, a comunicação direta e técnica no trabalho), a forma do enunciado (uma réplica curta relacionada ao trabalho) e seu tema” (VOLOCHINOV, 2017, p.109). Os objetos ou temas que compõem tal conjunto não são escolhidos aleatoriamente, mas sim com base na sua valoração social em um grupo, ou seja, do reconhecimento dado a eles. Só é representado o que tem importância relativa para determinadas pessoas, e as mesmas condições que dão relevância a determinados temas, ou criam determinados elementos da realidade, interferem nas formas de comunicação e nas expressões sígnicas. A entonação dada no momento da enunciação é uma das maneiras de transmissão dessa valoração.

Apesar de essa avaliação não ser expressa adequadamente por meio de uma entonação, ela determinará a escolha e a ordem de todos os principais elementos significantes do enunciado. Não existe um enunciado sem avaliação. Todo enunciado é antes de tudo uma orientação avaliativa. Por isso, em um enunciado vivo, cada elemento não só significa, mas também avalia. (VOLÓCHINOV, 2017, p.236).

A abrangência do campo de interesses de uma época é, então, proporcional à ampliação dos temas a ganhar relevância nas suas construções discursivas, em uma relação dialética na construção de sentido linguístico, em que um novo sentido remete a outro para reconfigurá-lo. Bakhtin (2010) alega que a forma estética individualiza e concretiza a realidade preexistente, conhecida e avaliada.

[...] a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: a arte não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material. (BAKHTIN, 2010, p. 33).

Em sua exploração dos aspectos semânticos do gênero fantástico (que ele define, em linhas gerais, pelo efeito de hesitação gerado no leitor e personagens diante dos

acontecimentos), Todorov (2010) propõe as noções para uma “teoria geral do estudo dos temas”, em busca de categorias abstratas que não se limitassem à forma com que se apresenta em uma ou outra obra. Todorov identifica redes de temas por tipos de problemática na relação do homem com o mundo que, por sua vez, geram uma variedade de temas. O autor refuta as abordagens da crítica temática que se centra na interpretação dos sentidos da obra, pois considera que os temas (e as imagens) não possuem significação em si, são polissêmicos, podem aparecer em estruturas diferentes e ter sentidos diferentes a depender da relação que mantêm com os outros temas. Também aponta a impossibilidade de chegar ao tema pelas vias da poética, que considera a estrutura independente de seu conteúdo. “O gênero representa precisamente uma estrutura, uma configuração de propriedades literárias, um inventário de possíveis. Mas a pertença de uma obra a um gênero literário nada nos diz ainda sobre seu sentido” (TODOROV, 2010, p. 151).

A concepção de formação discursiva, com base na tradição da análise do discurso francesa, também nos ajuda a refletir sobre os processos de seleção dos temas e enredos das obras narrativas que nos propomos a abordar neste trabalho na medida em que considera que um discurso é determinado pelas condições de produção (contexto, coenunciadores/interlocutores, cena de enunciação, intenção, conhecimento de si e do outro envolvido no ato de comunicação).

Cada formação discursiva reúne um conjunto de enunciados ou textos marcados por algumas características comuns (linguísticas, temáticas, de posição ideológica) [...] A formação discursiva determina “o que pode e deve ser dito” pelo falante a partir do lugar, da posição social, histórica e ideológica que ele ocupa (BRANDÃO, 2012, p. 6-7).

Cada texto, que pode ser de qualquer gênero cotidiano como um romance, um filme ou uma série, está em relação dialógica com os demais textos produzidos por autores integrantes da mesma formação ideológica e serão compreendidos também considerando aspectos compartilhados entre leitor/autor, ou espectador/emissor. O discurso é sempre ideológico porque parte de um sujeito ideológico, cujas obras, ou textos, em qualquer materialidade que se apresente, sejam escritos, pintados em telas ou filmados, remetem aos valores de um grupo social, um local e um tempo determinados.

Novamente, manifesta-se a interdiscursividade constitutiva de qualquer discurso ou texto, ao considerarmos que o produtor de um discurso está sempre dialogando com a fala de outros sujeitos, mesmo que para divergir completamente, e elaborando sua fala em relação ao seu interlocutor.



Se se decompõe em um conjunto de temas um discurso cuja especificidade parece à primeira vista não apresentar a menor dúvida, muito frequentemente fica claro que praticamente nenhum desses temas é realmente original, dado que ele se reencontra em múltiplos outros discursos, até nos seus adversários (MAINGUENEAU, 2008, p. 82).

Os temas de um discurso são compatíveis com seu próprio sistema de restrições e se integram semanticamente. Eles são divididos entre temas impostos dentro de determinado campo discursivo e temas específicos, próprios a um discurso determinado. “É por sua formação discursiva e não por seus temas que se define a especificidade de um discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 84).

Retomamos a questão do “leitor-modelo”, implicado no ato de escritura ou criação de uma obra em sua relação com a escolha do tema:

Segundo Tomachevski (1976, p. 170), “essa preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de “interesse”. A obra deve ser interessante. A noção de interesse guia o autor já na escolha do tema.” Porém, a questão de conquistar o interesse do leitor é uma tarefa bastante difícil, já que o leitor, enquanto abstração, não pode ser apreendido como totalidade, uma vez que é composto pela heterogeneidade cultural característica de nossos tempos. Portanto, a tarefa do autor torna-se bastante complexa, pois ele, como escritor, partilha com pessoas próximas e colegas de ofício certos interesses e ambições que se traduzem no respeito e ou na ruptura pelos padrões estéticos desta ou daquela corrente literária, enquanto o “leitor neutro” pode ter os mais diferentes interesses em conhecer a obra artística, pode exigir do texto literário apenas qualidades recreativas, de passatempo ou de interesse mais geral. Assim, para Tomachevski (1976, p. 171), “o tema atual, isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, satisfaz o leitor” (MUNGIOLI, 2013, p. 4).

Munglioli (2013) pondera que a escolha de um tema depende de muitos interesses além dos próprios do autor e, no caso da televisão, envolvem atrair não apenas a atenção dos espectadores, mas também a da crítica, a qual, por sua vez, pode impactar na aceitação daqueles. Por suas especificidades, existe na TV a demanda constante da atualidade, visando atrair um público cada vez maior.

Balogh (2002) resume o tema como categorias “[...] que organizam e ordenam os elementos do mundo natural, tais como beleza, luxo, honra, raciocínio, fingimento, altivez etc.”, revestem formas narrativas abstratas, e que se concretizam através de figuras, que representam elementos do mundo natural. “As figuras são responsáveis pela criação de um efeito de realidade, pois constroem um simulacro de realidade representando dessa forma o mundo”. A autora assinala que “[...] cada cultura tem um conjunto de textos fundadores e temas exemplares

periodicamente revisitados, modificados e enriquecidos a cada nova ocorrência, a cada nova atualização” (BALOGH, 2002, p. 80-81).

Com base em formulações da semiótica discursiva, Balogh (2002) utiliza a delimitação de Lajos Egri do tema como “premissa dramática”, para elencar oito exemplos de temas habituais e repetidos na nossa cultura, e mais especificamente na nossa televisão, dando exemplos de como foram materializados em figuras nas obras: “a transfiguração da cinderela”; “a bela e a fera”; “a vingança dos humilhados e injustiçados”; “os amores impossíveis: Romeu e Julieta...ou quase...”; “a megera (dificilmente) domada”; “Cyrano de Bergerac ou a correspondência que não corresponde à verdade”; “a volta do filho pródigo”; “o sacrifício como forma de obter uma graça, um bem ou expiar os pecados”. E cita as “forças temáticas gerais” segundo Greimas: “amor (sexual, familiar, manifesto em amizade)”; “desejo de riquezas (luxo, prazer, beleza, honra, autoridade, prazeres, orgulho)”; “inveja, ciúme”; “ódio, desejo de vingança”; “curiosidade (concreta, vital ou metafísica)” (BALOGH, 2002, p. 82-86). Salientamos que é latente em sua descrição dos gêneros mais célebres das séries de TV o caráter local conferido aos temas que dialogam com congêneres internacionais.

Por sua vez, Martín-Barbero (2015) trata das formas de penetração do popular –como matriz cultural que aciona a memória e a tradição- nos programas de televisão da América Latina, das maneiras com que traços censurados pelas forças de dominação econômica e cultural nas diferentes esferas de sociabilidade são reaproveitados, adaptados e mudados na indústria cultural, “conectando a experiência individual com o curso do mundo” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 319). Essa mediação é percebida na forma e no conteúdo das experiências televisuais, nas apropriações dos formatos de lazer populares como o circo e os espetáculos de variedades, e, ao mesmo tempo, no conteúdo que tais formatos individualizam.

Para Jost (2012), o sucesso de uma série tem muito mais a ver com o ganho simbólico que ela proporciona ao espectador, do que com procedimentos visuais e narrativos utilizados. Analisando a penetração das séries americanas em diferentes países, especialmente na França, analisa que a familiaridade existe porque as histórias se fundam em “ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países: o complô (*Bones*, *24*, *Prision Break*, *Heroes*); a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações [...]” (JOST, 2012, p. 29).

Recordamos que o trabalho da análise que se pretende historicamente situado deve contar com o esforço de não se apressar em estabelecer conexões diretas de causalidade entre realidade e expressão artística, sob o risco de ser excessivamente seletivo nos aspectos que considera homólogos e desprezar os que não se encaixam nas necessidades preconcebidas da

analista (WILLIAMS, 2008). Isso reitera a justificativa do uso das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2015) para afastar concepções da arte como reflexo direto do seu horizonte sócio-histórico ou como exercício de gênio individual.

A seguir, tratamos dos gêneros e formatos das séries de ficção, detalhando a coerência da serialização como forma característica da televisão e maneiras de classificar as produções considerando aspectos formais e de conteúdo.

## 4 SÉRIES DE FICÇÃO

Em linhas gerais a serialidade, ou “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2014), se caracteriza nas formas narrativas de ficção pela divisão em partes de um enredo. Tais narrativas seriadas, já há décadas no Brasil, são responsáveis por cobrir grande parte da programação (SOUZA, 2015), especialmente na TV Globo, com destaque para as telenovelas, cujo desenvolvimento original frente a experiências homólogas internacionais rendeu-lhe o destaque recorrente como um gênero “genuinamente brasileiro” (BALOGH, 2002).

Neste capítulo, situamos aspectos das narrativas de ficção seriada para televisão, com referências, especialmente das produções estadunidense e brasileira, em termos de processos de produção, de formas e de conteúdos, elementos que servem como marcas convencionais para classificações de gêneros e formatos das séries de televisão.

Ao longo da história, além da transmissão de filmes de cinema, os formatos unitários e os telefilmes originais tiveram mais relevância nas emissoras nacionais como produções especiais<sup>30</sup>, diferenciadas, muitas vezes ligadas a datas comemorativas específicas, e as formas seriadas vêm reinando absolutas, especialmente considerando-se a TV Globo, ainda hoje o canal com mais audiência e mais obras de ficção seriadas originais exibidas.

A televisão passou aos poucos a sedimentar os gêneros e formatos preferenciais, variando um pouco de cultura para cultura: nos Estados Unidos, as séries e seriados, não por acaso, estamos no país de Henry Ford; na Inglaterra de forte tradição teatral, os unitários com peças de teatro; na América Latina, a telenovela (BALOGH, 2002, p. 93).

A construção histórica desse modo “fatiado” de fazer televisão é atribuída a diferentes fatores, que vão desde considerações de ordem econômica, da premência de velocidade e volume de produção para satisfazer a programação diária, da necessidade de tempo para a publicidade, das condições de recepção concorrente com outros estímulos do ambiente doméstico até, finalmente, a sua função estética. A serialidade é apontada não apenas como recurso produtivo institucional, mas como resposta ao gosto do público pela repetição, abrindo espaço para novas formas de elaboração e fruição das obras (JOST, 2010, CALABRESE, 1984; MACHADO, 2014).

---

<sup>30</sup> Com origens no “teleteatro”, que levava ao ar adaptações para TV de textos originais do teatro (muitas vezes ao vivo), o formato dos unitários de TV passou por mutações diversas, adquirindo características mais próximas da linguagem cinematográfica e televisual, tanto em sentido de dramaturgia quanto de tratamento estético. (PALLOTTINI, 2012).

A serialização das narrativas na televisão remete a modelos da literatura, do cinema e do rádio. O folhetim do século XIX é uma referência basilar para as formas de ficção experimentadas pelo público urbano e heterogêneo do mundo que se transformava. Ademais, como comenta Martín-Barbero (2015) a literatura desse período foi decisivamente transformada pela demanda de uma escritura próxima da realidade das ruas. Também as radionovelas, que não muito tempo antes da inauguração da televisão, acostumaram o público a acompanhar histórias que eram entregues nas suas casas, em partes e com certa regularidade. No cinema, houve experiências, nas primeiras décadas, com séries de filmes que fragmentavam a mesma narrativa em diferentes sessões.

A serialização formata histórias em quadrinhos, livros juvenis, romances, franquias de distopias e das fantasias que enchem as prateleiras e as páginas digitais de livrarias e dão origem a séries cinematográficas que se estendem por anos. A serialização, portanto, não é recurso exclusivo da televisão, mas é, sem dúvida, o procedimento constitutivo do meio.

A cultura culta valoriza o produto único; irrepetível, enquanto a cultura de massa, sobretudo a TV, para atender à demanda intensa e contínua, se vê obrigada a serializar os produtos.

A serialidade implica o recurso reiterado a gêneros e formatos consagrados, a reiteração de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aceitação do público. A maioria das séries reitera fórmulas de sequências narrativas redutíveis ao esquema funcional de Propp e mantém esquemas discursivos também reiterados (BALOGH, 2002, p. 91).

No caso da distribuição horizontal do modelo *broadcasting*, a serialização também é mediadora do cotidiano e do ritmo social. Como visto no capítulo 1, a serialidade não é apenas uma forma de apresentação dos conteúdos e programas, mas é elemento essencial da própria televisão como modelo de negócios e meio de consumo instantâneo, destinado a agradar e manter, diariamente, e durante todo o dia, um público heterogêneo e disperso no ato de assistência doméstica.

Se toda televisão lúdica ou informativa parece possuída por uma mania do gesto cerimonial, ou pelo menos cúmplice, consagrado à “ligação” entre um programa, um apresentador e “o” público, o único gênero ficcional capaz de manter a regularidade telespetadorial é a série [...] De facto, a série é concebida para se inscrever na ritualidade receptiva: a sua programação obedece à lei do regresso do mesmo, constituindo cada episódio uma promessa feita aos telespectadores de obedecer exatamente e sem estados de alma a uma fórmula narrativa sempre perfeitamente respeitada. [...] Enquanto gênero, a série corresponde exatamente às exigências da programação televisiva; é o exemplo de uma programação ideal, como foi, por exemplo, o romance de folhetim nos primeiros jornais populares do século XIX (Angenot, 1975) (ESQUENAZI, 2010, p. 26).

Esquenazi (2010) pontua ainda que a regularidade das séries é percebida tanto no que diz respeito a sua inserção em uma grade de programação que se repete ao longo das semanas (fluxo), se inserindo na ritualidade familiar, quanto pela repetição de sua fórmula interna, facilmente reconhecível pelo público. O gênero emerge, então, como “modelo narrativo utilizado no interior de um universo cultural característico”, referência para que os criadores determinem uma “escalada em particularidade” do gênero na constituição do programa, cujas características específicas e fixadas constituem a “fórmula”. Para Esquenazi, o rigor das convenções que devem ser seguidas, como duração de episódios e a disponibilidade de cenários, são também a origem da criatividade para criação de fórmulas a partir de “inovações convencionais”. São muito comuns, por exemplo, a mistura de gêneros ou o reaproveitamento de personagens entre programas de diferentes gêneros (ESQUENAZI, 2010, p. 27-28).

Tais continuidades, ou serialização, portanto, não são percebidas exclusivamente na estrutura de cada programa, mas podem ser percebidas nas condições de intertextualidade entre programas (MOTTER, 2004; MOTTER; MUNGIOLI, 2006).

Por exemplo, uma série que trata dos problemas da mulher na atualidade pode gerar uma outra que trate especificamente da violência contra a mulher. [...] um certo tipo de serialidade ocorre quando uma série de sucesso projeta um ator ou um grupo de atores e isso faz com que outras histórias sejam criadas com enredo semelhante. Como exemplo, lembramos a associação que fazemos entre as personagens vividas por Selton Mello, Marco Nanini e Vigiânia Cavendish na minissérie e no filme *O auto da compadecida*, do diretor Guel Arraes, e as personagens interpretadas por esses atores no filme *Lisbela e o prisioneiro* do mesmo diretor inspirado em um conto de Osman Lins [...] Há ainda uma outra possibilidade de serialização que ocorre quando uma ou algumas personagens emigram de uma produção seriada para outra. (MOTTER; MUNGIOLI, 2006, p. 3-4).

Para Eco (1994) a ligação do telespectador com as séries se dá por um tipo de prazer da repetição, que remete ao mesmo mecanismo de satisfação das crianças com a repetição das histórias, por exemplo. Lembra que apenas a partir dos românticos que a inovação e originalidade da obra ganham valor estético em oposição às produções em série do artesanato e da indústria. Calabrese (1984) observa na serialização da televisão o desenvolvimento de uma estética própria da repetição ou “neobarroco”.

[...] os repetidores (filmes em série, telefilmes e outros do estilo) nascem como produto da repetição mecânica e exploração do trabalho, mas seu aperfeiçoamento produz uma estética. Especificamente, uma estética da repetição.

O senso comum quer que a repetitividade e a serialidade sejam consideradas no polo oposto e em oposição à originalidade e artisticidade (CALABRESE, 1984, p. 71, tradução nossa<sup>31</sup>).

Machado (2014) destaca a respeito da chamada “estética da repetição”, oriunda especificamente do meio televisual, três categorias gerais de estrutura: 1) fundadas na variação de um eixo temático; 2) fundadas na metamorfose de elementos da narrativa; 3) fundadas no entrelaçamento de diferentes situações. Apesar de bem definidas, as categorias entrariam em tensão dialógica a cada exemplar de programa, virtualmente criando sua própria forma original.

A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso (MACHADO, 2014, p. 97).

Machado define, ainda, três tipos de construção de serialidade, destacando a possibilidade de que se misturem, e fornece exemplos da teledramaturgia brasileira: 1) em capítulos, ou teleológica, quando trata de um ou mais conflitos, que estabelecem um desequilíbrio estrutural que deve ser reestabelecido no final, caso das telenovelas e certas minisséries e séries; 2) de episódios seriados, com histórias autônomas, em que se repetem personagens e situações narrativas, tipicamente, o seriado, a exemplo de *Malu Mulher* (Globo, 1979-1981) no qual um episódio não interfere no anterior ou no subsequente; 3) de episódios unitários, com histórias totalmente independentes que não preservam atores, mas apenas um “espírito geral das histórias”. Neste caso, o autor localiza como exemplar *Comédia da vida privada* (Globo, 1995-1997), em que cada episódio adaptava uma crônica diferente do mesmo escritor, Luís Fernando Veríssimo.

As diferentes possibilidades de montagem das narrativas e desenvolvimento dos enredos têm papel crucial nas propostas de tipificação dos gêneros e formatos de ficção televisual para além do seu conteúdo. Pallottini (2012) diferencia, no gênero da ficção televisual, três subgêneros (minisséries, seriados, telenovelas), por fatores formais e de linguagem.

Isso porque é exatamente por essas características- e não por ser de aventura, ou de amor, ou cômico- que um programa de TV se caracteriza como tal. Pode-se ter “aventura” em novela literária, em cinema, e até mesmo em histórias em quadrinhos; “comédias”, “dramas de amor”, “farsas” encontram-se no teatro, no cinema, na literatura. Mas um programa de ficção televisiva,

---

<sup>31</sup> “[...] los repetidores (películas de serie, telefilmes, y otros por el estilo) nacen como producto de repetición mecánica y aprovechamiento del trabajo, pero su perfeccionamiento produce una estética. Concretamente, una estética de la repetición.

El sentido común quiere que la repetitividad y la serialidad sean consideradas en el polo opuesto y contrapuestas a la originalidad y a la artisticidad.”

com as próprias características de ficção e de TV, com linguagem própria desse veículo, só se obterá dessa forma e por esse meio (ao menos primariamente) (PALLOTTINI, 2012, p. 25).

Assim, descreve a telenovela, especificamente a brasileira, como uma “história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação” (PALLOTTINI, 2012, p. 48), que pode se estender por centenas de capítulos<sup>32</sup>, exibidos diariamente por aproximadamente uma hora (sendo 45 minutos de ficção e o restante de outros tipos de enunciados, como comerciais) e produzidas ao mesmo tempo em que vai ao ar. Por sua vez, cada capítulo é dividido em blocos e, entre cada subdivisão (de capítulo ou bloco) há um gancho narrativo para despertar expectativa no público e manter seu interesse em continuar assistindo.

A minissérie, como a telenovela, tem continuidade de enredo entre os capítulos, “pareceria mesmo que uma minissérie nada mais é que uma telenovela pequena”, não fossem características próprias como o número de capítulos infinitamente inferior e o foco em trama única (PALLOTTINI, 2012, p. 28). Outro diferencial importante para a autora refere-se às condições de produção, pois as minisséries começam a ser gravadas com todos os episódios prontos, dando aos profissionais envolvidos a possibilidade de visualizar a totalidade da obra no momento de construção dos conceitos estéticos e da materialização audiovisual.

Pallottini (2012, p. 31) distingue o seriado dos formatos anteriores por manter uma unidade não necessariamente pelo enredo, mas por elementos como protagonistas, tema, época, local e, essencialmente, pela visão de mundo que se quer transmitir no conjunto da obra. Cada episódio, nesses termos, é relativamente independente, com unidade dramática interna, e mantém relações com o seriado como um todo utilizando diferentes recursos, mas ainda podendo ser visto sozinho, sem relação com os anteriores, para ser entendido.

Essa definição está relacionada à já mencionada classificação entre os tipos de serialidade, situando, *a priori*, os seriados na ideia de *serie*, ou série “cumulativa” em que há circularidade, e a narrativa se encerra a cada episódio preservando-se um eixo central, distinta da que perpassa todos os episódios, *serial* ou terminativa, como a telenovela e a minissérie. Contudo, especialmente na televisão posterior à década de 1990, a hibridização dos modelos *serial* e *serie* marca a forma de grande parte das teleficções seriadas (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013; MITTELL, 2012). “Tal modelo de *storytelling* para televisão se diferencia

---

<sup>32</sup> Pallottini (2012) sugere a diferenciação de nomenclatura de capítulos para se referir às divisões de narrativas que desenvolvem uma mesma trama do início ao fim (telenovelas e minisséries) e episódios para se referir às divisões em unidades dramáticas relativamente independentes (dos seriados).



por usar a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas que têm caracterizado a TV americana desde sua origem” (MITTELL, 2012, p. 30).

No que concerne à estrutura, portanto, a hibridização dos formatos seriado e episódico marca grande parte das séries internacionais contemporâneas, ajudando a caracterizar o que se tem chamado de complexidade (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013; MITTELL, 2012; 2015; JOHNSON, 2012).

As categorizações de gêneros/formatos televisuais compreendem não apenas características internas iminentes das produções, mas, também, aspectos das condições de criação, produção, circulação e consumo. Isso está claro, por exemplo, quando se fala da diferenciação entre telenovela e minissérie em relação às possibilidades diferentes quando se começa a produção com o texto totalmente fechado e a exibição com todos os capítulos gravados, ou com os textos em aberto, com possibilidade de alterações ao longo da veiculação da telenovela.

Na televisão da América Latina, além das classificações de minissérie, seriado e série, a denominação “supersérie” vem sendo usada para etiquetar produções que misturam características da telenovela e da série de origem norte-americana (PIÑON; FLORES; CORNEJO, 2015). A TV Globo, do Brasil, usou o termo supersérie pela primeira vez em 2017, para apresentar *Os dias eram assim*, com 88 capítulos. Desde então, apenas mais uma obra recebeu esse rótulo, também ocupando a faixa que por muitos anos foi denominada “novela das onze” e trazia teleficções com número de capítulos semelhante (COSTA, 2018; 2019).

O termo série, como vem sendo usado ao longo deste trabalho, refere-se ao gênero/formato de ficção seriada televisual- não caracterizado como telenovela- independentemente da quantidade de temporadas, aspectos relativos ao conteúdo, ou à frequência de exibição ou assistência, englobando, portanto, os gêneros/formatos das séries e seriados e minisséries. Finalmente, reforçamos que o crescimento no número de programas brasileiros na programação dos canais da TV paga e nos serviços de vídeo sob demanda, além do aumento de títulos seriados com curta ou média duração observado na programação de canais abertos como Globo e SBT, refletem uma tendência da produção televisual brasileira por histórias curtas (LOPES; GRECO, 2016). Essa cultura de séries, telefilia em série ou seriefilia, reverbera transformações em todo o contexto em torno dessas produções. (SILVA, 2014; ESQUENAZI, 2010; JOST, 2012).

Tal configuração corrobora nossa percepção das séries de ficção como principal substância que atravessa as diferentes tecnologias, modelos de negócios, estruturas de produção, distribuição e recepção, unificando tudo como televisão, ou seja, como gênero que

concretiza e expressa sua polifonia essencial e no qual se harmonizam os seus discursos heterogêneos.

As novas possibilidades de produção e consumo televisual possibilitadas pela internet e serviços de disponibilização via *streaming* sob demanda (*vídeo on demand*, VoD), seja no modelo de gratuidade, seja em modelos por assinatura (*Subscription Video on Demand*, SVoD) ou por aluguel por título (TVoD), e o contexto de convergência e comunicação transmidiática (JENKINS, 2013) influenciaram no reaquecimento de novas experimentações formais de produção de conteúdo e, conseqüentemente, novas classificações de gênero e formato. Os conteúdos podem figurar tanto como extensões de narrativas ancoradas na própria televisão quanto como obras originais para as plataformas digitais, caso de muitas webséries e *fanfic videos*. Complementarmente, fórmulas consagradas dos canais de televisão são replicadas nas produções originais de serviços como Netflix e Amazon Prime Video.

#### 4.1 COMO AS SÉRIES CONTAM HISTÓRIAS

Cada parte do mundo constituiu sua televisão com base em diferentes matrizes culturais e contextos institucionais e de consumo. Enquanto na Europa, as televisões públicas ditaram as primeiras décadas com programações voltadas ao fomento de uma ideia de difusão de cultura por meio de telefilmes e adaptações da literatura ou do teatro, nos Estados Unidos, berço da TV comercial, destacaram-se os investimentos em séries, que oferecem vantagens em termos de custo e esforços de criação. Desbravadores do novo meio, ao longo do tempo desenvolveram e adaptaram diferentes gêneros/subgêneros de séries, que ainda são referências essenciais para a produção televisual nas diferentes partes do planeta. A inegável centralidade das séries estadunidenses justifica a ênfase na trajetória dessas produções no nosso trabalho.

Uma mirada sobre a história das séries que considere as propostas de gêneros/formatos e transformações de conteúdos vai sempre explicitar as correspondências nas esferas de criação, produção e organização institucional, e há diferentes propostas para caracterizar as séries televisivas das últimas décadas. Mittell (2004; 2012) defende que se relativizem as referências de outras mídias em prol da construção de um instrumental teórico próprio para tratar dos produtos de televisão, e das séries especificamente, porém, dentro de um contexto cultural mais amplo, onde a categoria cultural da série dialoga com outras categorias culturais.

Para Esquenazi (2010), as séries televisivas criaram um novo registro de arte.

Este afirmou-se ao utilizar rapidamente instrumentos originais, mas afirmando sempre as suas relações com, por um lado, a imensa herança da ficção popular e, por outro, com as dificuldades da vida contemporânea. Nesta perspectiva,

parece que a arte das séries televisivas segue um caminho inverso do utilizado pelas artes clássicas, que parecem querer romper com o nosso cotidiano demasiado banal. (ESQUENAZI, 2010, p. 13).

O autor descreve três maneiras de se classificar as séries: a) pela herança dos grandes gêneros da ficção popular; b) pela delimitação dos princípios de gênero que correspondem a cada contexto de produção; c) relacionando a adaptação de cada forma de série a uma função. Adota, então, esta última tipologização, partindo da diferenciação entre *séries imóveis* e *séries evolutivas*, também assumindo que dificilmente tais classificações de gênero se apresentam de forma pura, e possuem, elas próprias, subdivisões.

As séries imóveis se caracterizam por oferecer ao público a reiteração da mesma estrutura desconsiderando a passagem do tempo histórico. Exemplos são as séries *I love Lucy* e *Dragnet*, ambas do início dos anos 1950, que influenciaram a criação de dois dos grandes gêneros das séries que permanecem como norteadores de grande parte das produções contemporâneas: a *sitcom* e a série policial. A classificação inclui o tipo de imobilidade das séries nodais, nas quais cada um dos episódios repete uma mesma fórmula, inclusive no que concerne às personagens fixas ou episódicas e tipos diferentes em gêneros como *sitcom* e *soap-opera*.

No caso das *sitcoms*, a recorrência das *gags* ou de seus estilos, assim como a persistência das características das personagens, colocam a evolução narrativa em segundo plano em prol da vinculação com o público.

Séries nodais, *soap-operas* e *sitcoms* conseguem, por meios diferentes, bloquear o desenrolar narrativo com o auxílio de processos diversos, mas que requerem toda grande cumplicidade com os públicos. Estes são normalmente seduzidos pela grande vantagem de que beneficiam as séries imóveis: o visionamento dos episódios anteriores não é absolutamente necessário e a sua falta não dificulta (ou dificulta muito pouco) a compreensão dos episódios seguintes (ESQUENAZI, 2010, p. 101-102).

Nas *soap-operas* as narrativas consideram a passagem do tempo de forma evolutiva e, paradoxalmente, suspendem eternamente as resoluções de conflitos. A compreensão do todo é ajudada pela remissão constante ao passado através dos comentários e da autoavaliação das personagens, que permitiriam caracterizar a imobilidade própria do gênero.

As séries evolutivas, são descritas por Esquenazi (2010) como as que apropriam a passagem do tempo no desenvolvimento das personagens, possibilitando novas formas de relação com a audiência. Suas colocações a esse respeito centram-se em dois tipos de séries evolutivas, ainda que admita que tais marcadores não esgotam as possibilidades e experiências já realizadas de configuração de temporalidades nas séries. Assim, debruça-se sobre o que

denomina séries do tipo *coral* e as do tipo *folhetinescas*, novamente destacando que não se trata de gêneros distintos encontrados de forma independente, mas instrumentos para pensar as próprias hibridizações nas narrativas das séries.

As séries corais são comparadas a biografias de comunidades, não familiares ou ligadas por vínculos sentimentais, como encontrado em geral nas *soap-operas*, mas frequentemente ligadas por profissões e ou atividades em comum, sendo narrativas fechadas, ou arcos, marcos da trajetória temporal ampla da comunidade, independentemente de serem de curta ou longa duração, podendo durar o tempo de um episódio, uma temporada ou mesmo toda a série.

Mesmo apontando características folhetinescas identificadas na mistura de temporalidades e no percurso das narrativas das séries corais, Esquenazi (2011) denota um acento maior nas relações de causalidade nas séries que nomeia como séries folhetinescas. Estas, são classificadas entre os folhetins puros, onde uma ação sempre depende de uma anterior, marcada pelo gancho deixado no final de cada episódio; as séries com enigma, em que cada episódio contribui para uma aproximação da resolução final; e as séries marcadas por uma fatalidade, um fato especial que inicia e determina o decorrer de toda a série.

Benassi (2011) prefere chamar as séries de “ficções televisuais plurais”, e aprofunda dois tipos de desenvolvimento formal que dão origem às duas grandes categorias, que chama “por em folhetim” e “por sem série”. O autor também salienta que não é possível falar em gêneros puros na televisão, caracterizada por formas ficcionais híbridas que, a partir dos anos 1990, se complexificam e diversificam ainda mais, formando subgêneros. Benassi (2011) Descreve o folhetim como uma forma ficcional narrativa em que a unidade diegética é fragmentada, dividido entre folhetim canônico (como *24 h*) e o folhetim serializado (*Sopranos*).

O autor francês trata de dois gêneros das séries: as séries canônicas, subordinadas a esquemas narrativos determinados; e as séries folhetinizadas (*série feuilletonante*). Consideramos uma aproximação de elementos dessas séries folhetinizadas, assim como os folhetins serializados, com a perspectiva de Mittell sobre séries complexas, principalmente em relação à mistura de características das narrativas episódicas e capitulares.

A diferença entre os dois tipos elencados por Benassi (2011), é que os folhetins serializados baseiam sua estrutura na serialização de um enredo, enquanto as séries folhetinescas baseiam-se em um esquema serial, em que cada unidade diegética repete a fórmula e encerra um enredo, mas à diferença da série canônica, desenvolve diversas linhas narrativas, possibilitadas também pela multiplicação de personagens.

Outro tipo de séries folhetinescas, são as “séries de missão” (*série de la quête*), em que há um esquema narrativo recorrente nos episódios, que, como folhetim, tem o objetivo do

último episódio definido desde o piloto. No caso da *sitcom*, tipo que Benassi destaca pela tendência à longevidade e duração das produções, a temporalidade diegética é marcada por transformações das personagens no decorrer do tempo, especialmente visível em séries em que o crescimento das crianças impõe a evolução das situações narrativas. Assim, tanto nas séries de missão, quanto nas *sitcoms*, há uma dupla narração: a macro narração (*macro-narration*), o grande arco narrativo (*macro-récit*) que percorre a série, acompanhando o envelhecimento e a história das personagens, e a micro narração (*micro-narration*), que acompanha um modelo recorrente, normalmente de três intrigas imbricadas (*micro-récit*).

Mittell (2012; 2015), por sua vez, afirma que as próprias dinâmicas da indústria televisiva das últimas décadas reforçaram estratégias de complexidade. Isso porque as apostas e riscos da inovação dos gêneros só foi possível graças ao aumento no número de canais e à inevitável dispersão da audiência, que obrigou as redes de televisão a desenvolverem formas de viabilizar as produções com menos espectadores que, por outro lado, mantenha regularidade e fidelidade a determinados programas.

Para o autor estadunidense, o caso de *Arrested Development* (Fox, 2003-2006) ilustra como a conquista de um público dedicado pode interferir nas dinâmicas da indústria televisiva em tempos de audiência ainda mais fragmentada dos serviços *over the top*. Sem audiência expressiva e cancelada pela Fox, mas aclamada pelas renovações ao gênero *sitcom*, passou a ser considerada *cult* e foi comprada pela Netflix, com duas novas temporadas lançadas seis anos depois, em 2013.

[...] um novo paradigma do relato televisivo emergiu nas últimas duas décadas com 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).

Entre os aspectos característicos da complexidade no interior das séries estão arcos narrativos mais longos e com intrigas mais complexas, o desenvolvimento de tramas em que fatos ocorridos em episódios precedentes não são esquecidos e são retomados para dar nova luz sobre tema ou assunto e as personagens passam a ter memória e se ressentem de fatos do passado, temem pelo futuro diante de determinada situação dramática que se relacione ao que já viveram e o estímulo ao que chama de *forensic fandom* (MITTELL, 2015).

Com os serviços *VoD* e *SVoD*, a atenção às narrativas é beneficiada ainda pela possibilidade de o espectador escolher o momento em que consegue se concentrar na série, a qual está disponível para ser assistida e reassistida. “Ou seja, ao contrário do que ocorre no

mundo analógico, no digital é praticamente garantido que todo espectador de séries conseguirá assistir a todos os episódios” (CANNITO, 2010, p. 168).

Jost (2017) afirma que, com as tecnologias de reassistência, iniciadas pelo VHS e intensificada por outras formas tecnológicas, existe uma maneira diferente de assistir às obras com a possibilidade de o espectador rever, aproximar e analisar os detalhes. O autor pontua que todos os recursos que permitem decompor, detalhar a imagem e mergulhar abaixo das estruturas narrativas empreendem novos usos da ficção que transformam a experiência de recepção (JOST, 2017, p. 27). Para Jenkins (2013), nesse contexto, os telespectadores se colocam como guardiões da memória das séries, com a possibilidade de criticar e atualizar o conteúdo proposto pelas obras. Essa configuração é relacionada por Mungiolli e Pelegrini (2013) com o prazer de desvendar a própria construção textual das séries.

O telespectador transforma-se em descobridor, alguém que procura “prestar mais atenção às estruturas e aos significados das cenas, pois a qualquer momento uma leitura de segundo nível poderá ser necessária” (MOTTER e MUNGIOLI, 2006). Une-se o prazer de conhecer, reconhecer, descobrir os segredos - ou seja, a epistemofilia (CULLER, 2009) - ao prazer de se descobrirem os mecanismos que envolvem esses segredos, o que garante ao telespectador o status de *connaisseurs* (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 36).

Conforme Johnson (2012), anteriormente, mesmo em programas considerados “de qualidade” a atividade intelectual se restringiria ao espaço diegético, ou seja, as personagens eram mostradas como inteligentes, mas não se esperava as mesmas qualidades do público. Em contrapartida, nas séries mais complexas, os espectadores são mais convocados nos aspectos de atenção, retenção e análise de linhas narrativas devido ao desenvolvimento de intrincadas redes sociais, à multiplicidade de linhas, à redução ou à exclusão do recurso de setas chamativas (indicações na diegese que indicam a leitura dos acontecimentos narrados) o que demanda mais esforço analítico dos espectadores. Isso se estende a mudanças nos diálogos, que incluem menos “ajuda” e explicações pela voz das personagens. O novo tom está ligado ainda à busca por um efeito de real e muitas vezes convoca a necessidade de conhecimentos externos à obra para sua compreensão.

Johnson (2012) compara que as setas chamativas usadas em programas já complexos como *Chumbo Grosso (Hill Street Blues)* a rodinhas de bicicleta, de importância passageira, para guiar a leitura dos episódios em um momento de transição das formas narrativas de televisão e dos modos de assistir.

Quem assiste a *The West Wing*, *Lost* ou *Família Soprano* já não precisa das rodinhas, porque 25 anos de televisão cada vez mais complexa treinaram a capacidade analítica do público. Como aqueles videogames que forçam o

jogador a aprender as regras enquanto joga, parte do prazer nessas narrativas modernas da televisão decorre do esforço cognitivo ao qual o espectador é obrigado para preencher as lacunas (JOHNSON, 2012, p. 64).

Mittell (2012; 2015) admite que a complexidade não é a forma dominante das séries, e tampouco seria garantia de qualidade ou audiência, mas a recorrência da complexidade num grande número de produções o faz referir-se ao período entre as décadas de 1990 e 2010 como era da complexidade narrativa, que proporciona novas possibilidades criativas e de retorno do público. Mittell indica que a complexidade é encontrada em séries de sucesso como *Seinfeld*, *Lost*, *West Wing* e *X-files*, mas também em programas que tiveram mais êxito entre a crítica do que junto ao público, como *Verônica Mars* e *Arrested Development*.

Vieira (2015) problematiza o uso do conceito de complexidade narrativa na crítica acadêmica como estratégia de validação e legitimação de produtos com base em critérios objetivos, que podem encobrir o julgamento de valor que subjaz às análises, ao distinguirem o que é um programa convencional e o que é um programa complexo. Como a ideia de *quality TV*, tomada especialmente a partir de Thompson, que também considerava as séries televisuais como objeto de análise, o autor apresenta o risco de que as réguas utilizadas para considerar um programa de qualidade ou correspondente à complexidade narrativa, terminem por excluir obras importantes para a história da ficção televisiva do debate acadêmico.

Entretanto, mesmo as análises de Mittell (2004) em relação aos *copshows* e programas de humor superam os das séries que ele considera complexas, e remetem a múltiplas formas ou categorias culturais articuladas na composição dos gêneros. Lembremos, complementarmente, que tanto as categorias que classificam a *quality tv*, quanto os instrumentos para identificar a complexidade narrativa incluem o pouco respeito às convenções de gêneros dos programas, entre outros aspectos que já podemos considerar como convenções das séries televisivas nos últimos 30 anos. Como o próprio Mittell (2004, p.154) chama a atenção, a mistura de gêneros (“*genre mixing*”) é percebido em produções anteriores ao que se convencionou chamar de pós-moderno (“*postmodern*”).

Outro conceito importante nas análises de televisão e das séries nas últimas décadas, é o de televisualidade (CALDWELL, 1995). Resumidamente, trata-se da intensificação e do desenvolvimento de estilos visuais próprios da linguagem da televisão (televisão-estilo) e que superam padronizações dos gêneros/formatos, datada da passagem da década de 1970 para 1980. O período coincide com o crescimento da HBO, canal dos pacotes premium, que divulga sua marca com a promessa de diferenciação dos seus programas. “Esse conceito de qualidade

que o canal já construía através da imagem e da ideia de exclusividade, só foi reforçado a partir dos anos 1990 através da sua programação original de ficção” (LEÃO, L.A., 2017).

Para Barthes (2013), há, nas produções artísticas que funcionam sob a racionalidade do mercado, uma *quantificação da qualidade*, que se expressa tanto na valorização da riqueza da cenografia, dos figurinos, do rebuscamento da fotografia e do som, a expectativas sobre a densidade dramática das personagens. O objetivo é oferecer uma garantia de compensação pelo dinheiro e pela atenção investidos pelo público. Conforme discutimos em outro texto:

A quantificação, em outros termos, é também apontada como valor sobreposto ao artístico por Adorno (2002), que fala do “triunfo do capital investido”, referindo-se à ostentação técnica dos produtos da indústria cultural, e também por Debord (1997) ao definir o espetáculo como “o dinheiro que se olha”. (IKEDA, 2016, p. 48).

O enriquecimento de tratamento estético, visual e sonoro, aproveitamento de formas e “selos de qualidade” de outras mídias, intertextualidade e referências a conhecimentos extradiegéticos vêm sendo exploradas em um universo de pesquisas que confirmam o período a partir de 1990 como coerente com o das experimentações e da complexidade narrativa na ficção televisiva estadunidense e, no contexto transnacional de produções, de diversas partes do mundo, com maior ou menor presença, ainda muito ligada a uma determinada classificação de público por parte dos canais. Parâmetros da complexidade narrativa e o desenvolvimento da televisualidade já constituem, portanto, modos convencionais dos textos da ficção televisual, somando-se a uma série de tradições narrativas e de serialização da televisão que já remontam mais de 70 anos.

Ao se questionar o porquê da popularidade das séries estadunidenses, Jost (2012) avalia que a explicação não está no aludido refinamento de formas, mas na relação que elas estabelecem com os espectadores e com o mundo. Assim, algumas obras de ficção são sedutoras pela relação de familiaridade com o universo do público. Com base em Frye, Jost defende que personagens iguais aos seres humanos e ambientes iguais aos reais propiciam uma aproximação do público com as narrativas pelo modo ficcional mimético baixo, em que as contradições e falhas refletidas do mundo real, diferente das histórias de heróis superiores ao comum, permitem a qualquer um se identificar com o que acontece na tela e relacionar suas experiências com as que assiste. Jost argumenta que as séries de múltiplos protagonistas permitem expor diferentes perfis contraditórios e complementares, e que as histórias centradas em equipes de trabalho oferecem uma substituição simbólica para a família. “A vida no comissariado, nos hospitais, nos gabinetes de advocacia é semelhante à vida familiar, a suas oposições, a seus problemas quotidianos e às suas alegrias” (JOST, 2012, p. 39).



As séries de sucesso, observa o autor, têm em comum tornar um mundo desconhecido acessível ao público. A *libido cognoscendi* do espectador seria provocada em três domínios do saber: o enciclopédico do mundo (histórico, referência à realidade); o saber fazer (procedurais, investigativos etc.); e o saber ser (comportamento), que se misturam em diferentes proporções de acordo com a obra. De acordo com a função social do personagem, de seus objetivos, Jost divide a séries entre as centradas na vida privada, nas quais a personagem procura a felicidade pessoal; as centradas na vida profissional, em que o objetivo maior do herói é solucionar problemas ligadas ao trabalho, seja hospitalar, policial ou outro; e as centradas na sociedade, quando, acima do destino do indivíduo, está o da sociedade ou grupo. Em todas, de qualquer gênero, entretanto, identifica a amizade e o amor como princípios unificadores, ligados ao aumento da importância da vida privada nas séries. (JOST, 2012).

Foi, em primeiro lugar, a voz *over* do herói ou da heroína em inúmeras séries que permitiu transformar o visto em vivido. Depois, o movimento começado com o desvelamento da interioridade humana prossegue em direção ao interior das coisas. A melhor prova desse movimento é que ela se expandiu para além do domínio natural, se pode dizer, aquele do saber-ser, para invadir as ficções policiais. [...] na medida em que a perícia dos investigadores é proveniente de sua capacidade de penetrar na intimidade do Outro (JOST, 2012, p. 55).

Meimaridis (2021), por sua vez, aborda os usos que o público faz das séries com base nas *comfort series*. O termo engloba diferentes gêneros e formatos em uma mesma categoria, relacionada aos afetos do espectador e à possibilidade uma apreensão facilitada. Centrais nessas produções são a fácil reprodutibilidade e a facilidade de leitura por parte do público.

Aqui definimos as *Comfort Series* como produções que oferecem narrativas padronizadas e cujo ritmo é previsível, apresentando poucos desafios do ponto de vista cognitivo. É esse caráter familiar e previsível que possibilita essas séries a se configurarem como um “porto seguro” (MEIMARIDIS, 2021, p. 37).

São, desse modo, mais seguras em termos de compensação de audiência para os canais e produtoras, pois suas fórmulas, perfis de personagens e temas já funcionaram anteriormente. Complementarmente, essas formas recorrentes têm sido referências para a produção ficcional de outros países, a exemplo dos dramas médicos da Coreia do Sul ou do Brasil.

Elas são produções que reproduzem as fórmulas consagradas, ou seja, não compactuam com as normas estéticas nem narrativas que atualmente são utilizadas para categorizar as chamadas “séries de qualidade”. Ao mesmo tempo, são produtos que se aproximam mais da lógica do entretenimento do que da informação. Em contrapartida, por serem séries centradas nos prazeres mundanos que possuem uma participação significativa nas grades de programação, acabam por passar quase que “despercebidas” enquanto

contribuem na forma como os indivíduos experienciam o mundo a sua volta. (MEIMARIDIS, 2021, p. 42).

A seguir, observamos a longevidade de determinadas matrizes no desenvolvimento de diferentes gêneros/formatos e a mobilidade e mutabilidade destes, sejam narrativas complexas ou nas que repetem e renovam formatos narrativos clássicos no imaginário do público, as “convencionais”. Sempre consideramos que a inovação também faz parte dos mecanismos da indústria cultural, junto com a repetição de fórmulas, para sua perpetuação (ADORNO, 1978; MORIN, 2002).

Na América Latina, onde a ficção de televisão de maior investimento de produção e de maior popularidade é a telenovela (com variações nacionais, como a que concerne às telenovelas brasileiras), as séries foram ganhando mais espaço com a ampliação de acesso do público regional às produções americanas, que se espalharam pelo mundo através da retransmissão em canais a cabo e abertos nacionais. A breve retrospectiva descritiva a respeito do *sitcom*, das séries policiais e dramas serve, por isso, de baliza para estudar as séries brasileiras no período de 16 anos nos recortes contemplados neste trabalho.

#### **4.1.1 Aproximações com o melodrama**

Nesta tese, já tratamos do folhetim como forma de narrativa seriada, caracterizada pela fragmentação de um enredo, que se desenrola ao longo de capítulos até o seu desfecho, que coincide com o final da obra. Também situamos a origem dessas narrativas nos jornais do século XIX como uma narrativa popular, feita para ser lida nas ruas, muitas vezes em voz alta, para um público amplo e heterogêneo, híbrido e transcultural, com quem os escritores e os jornais queriam se comunicar. Tal apelo popular relaciona-se à adesão a aspectos do melodrama que, depois, marcaram o cinema estadunidense, a *soap opera*, gênero/formato de ficção mais popular nos Estados Unidos antes do florescimento do que vimos tratando como uma cultura de séries (SILVA, 2014), e que, por sua vez, é uma referência para as séries dramáticas contemporâneas.

Mesmo Mittel (2004), que busca categorias mais amplas do que uma filiação direta às *soap operas* para pensar os dramas complexos do *prime time*, advoga a pertinência do melodrama no seu desenvolvimento, chegando a caracterizar muitos casos de *melodramas seriais*. Conforme Martín-Barbero, “do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 172). Na América Latina, mesmo as telenovelas modernas

brasileiras, que escapam do tipo tradicional, celebrado pelas mexicanas, conservam parâmetros do gênero.

Em seu seminal trabalho sobre o gênero melodramático no teatro, Brooks (1976) lembra que a palavra melodrama foi usada pela primeira vez por Rousseau para descrever uma peça em que uma “expressividade emocional” derivava da combinação entre gestos, palavras e música. Desde então, segundo o autor, o termo passou a designar dramaturgias populares que se desenvolveriam especialmente no teatro no século XIX e no cinema no século XX. Em termos históricos, o início do melodrama remete ao contexto social e intelectual da Revolução Francesa, quando ele seria não apenas um rompimento com a tragédia e a comédia de costumes, no âmbito do drama, da arte, mas uma resposta cultural ao fim de uma “visão trágica” alicerçada em estruturas sociais questionadas pelos novos arranjos da burguesia.

A crescente relativização da legitimidade do poder da Igreja e da monarquia, enfim, instigou o aparecimento de novas formas de regulamentar os comportamentos e as relações interpessoais. Assim, a moralidade melodramática é construída por via da personalização, particularização exemplar das forças opostas em jogo. A dessacralização das normas que regiam a sociedade segue *pari passu* com a ascensão do indivíduo como “medida de todas as coisas”, colocando a subjetividade, e a expressão absoluta desta, em primeiro plano. Personagens e fatos da vida cotidiana não são desprovidos de moral mas, ao contrário, o “ordinário” consiste na arena de disputas de valores (BROOKS, 1976, p. 16). Em contraposição às relações sociais aristocráticas, as relações domésticas, no âmbito familiar, são tomadas como matéria da necessária ordenação moral e social. Nesse contexto, Gledhill (1987) destaca que o melodrama deu espaço à inclusão da questão das diferenças de classes – estas em transformação acelerada- e mormente se posicionava em favor das classes pobres.

Gledhill (1987) pontua o desenvolvimento de técnicas de narrativização não verbal do teatro para o enriquecimento da composição das personagens através de signos que serviam para instruir o público sobre as situações representadas. Essas técnicas são a pantomima, os recursos de movimento de cenário, de iluminação, os figurinos, a maquiagem, os gestos e expressões faciais típicas. Segundo a autora, o reconhecimento do melodrama como base para o cinema, considerando a composição e os efeitos estético, emocional e cognitivo no público, emergiu na passagem entre as décadas de 1960 e 1970. (GLEDHILL, 1987).

O modo melodramático caracteriza-se por uma superexposição das premissas internas de dada obra por meio de distintos elementos significantes, sendo uma importante matriz para o desenvolvimento das linguagens nos meios audiovisuais, na composição entre texto, imagens

e som (mesmo em filmes mudos, a música está geralmente presente, e também o silêncio pode ser imbuído de significação).

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como *degradante* por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém, contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 171).

A busca da cumplicidade de classe e cultura com o público do “grande espetáculo popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015) tem implicações no nível da estrutura dramática. No melodrama, insiste a visão maniqueísta de uma polarização moral absoluta e determinada que se mostra por diferentes operações estilísticas. O sentido de um enredo, a “moral oculta” deve ser feita clara e reiterada em todos os detalhes, enchendo de entidades significantes, excessos que servirão à demonstração moral pretendida. No nível do tema, é recorrentemente o “drama do reconhecimento” da identidade, em oposição às aparências

Caberia então a hipótese de que o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infra-estrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais. O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social”. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 171).

Ao estudar a recepção mundial de *Dallas* no início dos anos 1980, Ien Ang (2010) constatou que a trama sobre a família Ewing, permeada de amor, ódio, intrigas e traições, era desfrutada pelo público de duas maneiras. A primeira é precisamente o apelo à imaginação melodramática, o engajamento emocional do público, que reagia ao que acontecia às personagens. Conforme a autora, essa parcela dos espectadores não se importava com julgamentos estéticos ou balizas de qualidade. O segundo tipo é o “prazer irônico”, ou a possibilidade de desfrutar do programa e, ao mesmo tempo, conservar o olhar crítico, até de deboche, que Ang observa como cada vez mais comum na apreciação da televisão pelo público jovem.

A ironia, em resumo, é uma forma de capital cultural que autoriza aqueles que a possuem a estabelecer uma relação relativista com a televisão; esses espectadores reconhecem seus prazeres, mas não estão completamente sucumbidos aos mesmos; *conhecem bem* seus truques textuais e, portanto, podem brincar com eles através do bom humor. (ANG, 2010, p. 88).

*Melrose Place* (USA, 1992-1999), *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002), *Sexy and the City* (HBO, 1998-2004) e *Desperate Housewives* (ABC, 2004- 2012) são exemplos de programas que “[...] combinaram com habilidade os apelos dos sentimentos melodramáticos com uma jocosidade irônica – uma mutação genérica que foi chamada de *dramédia*, a consciente e agri-doce mistura de drama e comédia” (ANG, 2010, p. 89). Ang (2010) destaca o sucesso dos dramas da moda japoneses, nos anos 1990, os quais, apesar de coincidências com as *dramédias*, se popularizaram pela “estrutura trágica dos sentimentos” nas histórias que apresentavam elementos do mundo do moderno para a juventude dos países do extremo Oriente, sem aspectos da ironia.

Além disso, há elos de *dramas sérios* que ajudaram a definir os parâmetros de qualidade e diferenciação de canais pagos estadunidenses, como *Sopranos*, *Breaking Bad* ou *Mad Man*, com matrizes do melodrama, por exemplo, pela “sociabilidade primordial do parentesco” (MARTÍN-BARBERO, 2015), contando com a família expandida da máfia ou do ambiente de trabalho.

Finalmente, títulos que chegaram ao Brasil por meio de canais pagos ou via *streaming* recentemente, a exemplo da história familiar *This is Us* (NBC, 2016-2021), destoam dos dramas centrados na ambiguidade dos anti-heróis, como *Breaking Bad*, e dos gêneros fantásticos de sucesso como nas séries *Game of Thrones* e *Walking Dead*, “[...] muito populares e que ditavam os rumos nos domínios dramáticos televisivos até então” (BALTAR; AMARAL, 2021, p. 640).

*This is us* não inova apenas na forma não linear de narrar, atuando através de um intenso controle temporal, com idas e vindas no tempo da narrativa. A série também atualiza elementos da matriz cultural melodramática, oferecendo aos seus espectadores novas configurações para velhas e eficazes fórmulas de engajamento. Em tempos de insegurança, crises e incertezas, retomar tanto o valor tradicional da família, quanto o gênero tradicional do melodrama parece ser um alento e um aceno para a audiência massiva (BALTAR; AMARAL, 2021, p. 640).

O sucesso de séries como *This is Us*- que pode ser comprovado pela duração de seis temporadas- e *Succession* (HBO, 2018- ), tanto nos Estados Unidos como no Brasil, demonstra o renovado interesse do público de diferentes países nas narrativas melodramáticas.

#### 4.1.2 Policiais

Mittel (2004) explora as séries policiais levando em conta o contexto histórico de produção e recepção dos programas. “Os gêneros são formados através da ativação cultural de convenções textuais, ligando-as a vários pressupostos de definição, interpretação e avaliação,

todos sob a rubrica de categoria de determinado gênero” (MITTELL, 2004, p. 123, tradução nossa<sup>33</sup>). Para o autor, uma obra específica deve ser analisada como um lugar onde se veem práticas genéricas, ao mesmo tempo em que a construção de uma classificação de gêneros serve para aprofundar a leitura e a compreensão da inserção de um texto na cultura. Para pensar as práticas genéricas dos dramas policiais, Mittell analisa a série *Dragnet*, a qual valoriza por antecipar convenções que perduram nas produções atuais, influenciando, por essa via, no gênero policial na perspectiva de uma categoria cultural.

Então, olhando *Dragnet*, podemos ver como certas técnicas de produção e elementos visuais que estavam vinculados ao gênero do filme documentário foram explicitamente ativados e reincorporados ao contexto do drama policial televisivo, destacando esses atributos formais como elementos-chave da história desse agrupamento de gênero (MITTELL, 2004, p. 122, tradução nossa<sup>34</sup>).

O programa foi criado para a rádio NBC, em 1949, por Jack Webb (que também estrela a série), como alternativa para os dramas de detetives solitários, que surgiram na década de 1920 e estavam exauridos no pós-guerra. No lugar dos programas ao vivo, Webb optou pela produção de telefilmes, o que se mostraria, como no já mencionado caso da sitcom *I love Lucy*, um investimento com retorno lucrativo com a possibilidade de reprisar os episódios.

*Dragnet* foi exibido na TV entre 1951 e 1959, parte desse tempo com transmissão simultânea no rádio (entre 1952 e 1955). Mittell (2004) ressalta que a série instituiu o gênero policial na televisão, mas foi criado para o rádio, onde participa de uma longa tradição de programas de crime, principalmente de detetives. O autor cita a distinção de MacDonald, que conceitua uma fase do “detetive neorrealista”, com revalorização dos procedurais sobre as personalidades, mas com proximidade ao filme *noir*. Essa relação é dada pela representação do “[...] crime como sintomático de uma doença social maior, do detetive desiludido e relutante, do ressentimento em relação aos ricos e da brutalidade e desesperança do ciclo criminoso-detetive” (MITTELL, 2004, p. 128, tradução nossa<sup>35</sup>).

Contudo, Mittell argumenta que os gêneros não possuem linha evolutiva única, e cita Kathleen Battles, para quem o sucesso de programas de crime na rádio dos anos 1930 abriram caminho para o desenvolvimento do procedural de polícia (“*police procedural*”), que

<sup>33</sup> “Genres are formed through the cultural activation of textual conventions, linking them to various assumptions of definition, interpretation, and evaluation, all under the categorical rubric of the given genre”.

<sup>34</sup> “Thus, in looking at *Dragnet*, we can see how certain production techniques and visual elements that had been linked with the documentary film genre were explicitly activated and reincorporated into the context of the television police drama, highlighting these formal attributes as key elements of historical generic clustering”.

<sup>35</sup> “[...] crime as symptomatic of greater societal illness, the disillusioned and reluctant detective, resentment toward the wealthy, and the brutality and hopelessness of the criminal-detective cycle”.

caracteriza a narrativa de *Dragnet*. Mittell analisa que *Dragnet* ativou diferentes categorias culturais na sua composição original e que além dos programas de rádio, os filmes contribuíram com diversas marcas de estilo.

Em 1948, Webb teve um pequeno papel no filme de Alfred Wercker e Anthony Mann, *He Walked By Night*. Este filme pertence a um ciclo de filmes do final da década de 1940, muitas vezes denominado “semi-documentários”, dramatizando histórias verdadeiras combinando representações autênticas de “procedimentos oficiais” (como o funcionamento de um departamento de polícia) com elementos estilísticos do filme *noir* (MITTELL, 2004, p. 128, tradução nossa<sup>36</sup>).

Faz parte da composição de *Dragnet* a busca pela legitimação do que está sendo mostrado como representação da realidade. Outra perspectiva é a de que, nos anos 1950, os Estados Unidos pós-Segunda Guerra representavam suas instituições como guardiãs de um estilo de vida, nas quais a população poderia confiar, e essa leitura ideológica reflete na binômio certo e errado, bandido e polícia, expresso na série. Mas isso não significava uma representação simplificada do mundo. Conforme Mittell, as histórias de *Dragnet* aconteciam em um mundo cheio de problemas e violência, como os filmes *noir* dos anos 1940, entretanto, diferentemente da maior parte das obras que receberam essa classificação, a ordem social era garantida pelos aparatos da justiça. A sociedade mostrada estava muito longe daquela dos “idílicos” *sitcoms*, mas apesar de desajustada, havia o discurso das instituições como capazes de exercer o controle sobre os crimes e garantir a ordem.

O programa é narrado pelo policial Joe Friday que, com seu parceiro Ben Romero busca desvendar os crimes seguindo rigidamente os protocolos da polícia. Os episódios dramatizam casos ocorridos no Departamento de Polícia de Los Angeles, trocando o nome dos envolvidos.

O público nunca sabe nada fora da perspectiva de Friday, descobrindo cada desenvolvimento da trama através de suas ações e narração. Da mesma forma, raramente encontramos qualquer desenvolvimento de história fora do âmbito do caso específico, além de breves menções à vida pessoal dos dois policiais; os personagens são equiparados a seus trabalhos, e seus trabalhos são consumidos com casos singulares a cada episódio. Embora os casos mudem a cada semana, o programa dificilmente se desvia dessa fórmula básica ao longo de seus muitos anos no rádio e na televisão (MITTELL, 2004, p. 126, tradução nossa<sup>37</sup>).

---

<sup>36</sup> “In 1948, Webb had a small part in the Alfred Wercker and Anthony Mann film, *He Walked By Night*. This film belongs to a cycle of late 1940s films often termed “semi-documentaries,” dramatizing true stories by combining authentic representations of “official procedures” (such as the workings of a police department) with film noir stylistic elements.”

<sup>37</sup> “The audience never learns anything outside of Friday’s perspective, discovering each plot development through his actions and narration. Similarly, we rarely encounter any story developments outside the realm of the specific case, apart from brief mentions of the two officers’ personal lives; the characters are equated with their jobs, and their jobs are consumed with singular cases each episode. While cases change each week, the show hardly deviates from this basic formula throughout its many years on both radio and television”.

A repetição de tal fórmula, com alterações ao longo do tempo, é vista em séries como as das franquias *Law and order* e *CSI*, caracterizando-as, complementarmente, no que Meimaridis (2021) avalia como típico das *comfort series*, que é o estímulo à crença dos espectadores nas instituições como capazes de oferecerem soluções aos conflitos.

Em 1966, *Dragnet* foi reprisada com sucesso de audiência na NBC, o que estimulou a retomada da produção de episódios novos. Entretanto, o contexto social e a relação da população estadunidense com as forças de segurança haviam mudado, tendo no horizonte os conflitos ocasionados pela luta por direitos civis e pela guerra do Vietnã. Programas desse período, como *Naked city*, criado a partir de um semidocumentário, exploraram nas narrativas as particularidades dos policiais e dos bandidos, estes, representados não mais como encarnação do mal, mas resultado das relações complexas da sociedade. Complementarmente, essas séries intensificaram, no nível estético, as cenas de violência, as quais eram evitadas em *Dragnet*, em sua alegada busca por distanciar-se do sensacionalismo de alguns programas policiais da rádio.

Apresentando os procedimentos de dois policiais responsáveis por garantir a “lei e a ordem”, a segunda fase de *Dragnet* trata de crimes ligados aos problemas sociais das cidades da época, com ênfase no combate ao uso de drogas (principalmente o LSD) e aos crimes relacionados, que encarnavam os males na mesma relação dicotômica da série original.

Nos anos 1970, novos modos do gênero do drama policial se firmaram na televisão, quando emergiu a figura do “*maverick cop*”, que fica no limiar entre o combate ao crime e a oposição ao funcionamento do sistema. Policiais espertos demais para limitarem suas ações ao que dita a lei e que resolvem crimes por vias não ortodoxas. Exemplos, de Mittell (2004, p.151), são: *Ironsides* (1967–75) e *The Mod Squad* (1968-1973), e as subsequentes *The streets of San Francisco* (1972–77), *Kojak* (1973–78), *Baretta* (1975–78), and *Starsky and Hutch* (1975–79). Como exercício típico da categoria cultural do drama policial, a fórmula de *Dragnet* ainda serve como referência das séries posteriores, seja na valorização do procedural sobre as personagens, no apelo ao realismo e a formas naturalistas de representação (MITTELL, 2004).

Esquenazi (2011) analisa um outro marco na historiografia do drama policial na televisão. A série *Hill Street Blues* (1981) foi criada com inspiração no filme *Fort Apache, the Bronx* (1980), de Daniel Petrie, sobre um esquadrão de polícia de Nova Iorque que atua em um bairro com pouca presença das autoridades oficiais. Por encomenda da NBC, a MTM e Steven Bochco desenvolvem uma série que, no lugar da figura de um policial, traz uma amostragem variada de pessoas que trabalham juntos em uma equipe e que troca a ênfase na investigação pela narrativa aprofundada dessa comunidade.



A investigação policial será secundária e destinada essencialmente a mostrar as relações entre os policiais e com os habitantes do bairro. A extrema dificuldade dos protagonistas em conservarem a dignidade e a humanidade tanto dos concidadãos como de si próprios dramatiza por vezes violentamente a narrativa de certos episódios, antes de se tornar o tema principal de *A balada de Nova Iorque*, lançada dez anos depois pelo mesmo produtor e que pode ser vista como uma continuação de *A Balada de Hill Street*. (ESQUENAZI, 2011, p. 66).

O espírito coletivo da investigação, e a noção de uma “comunidade sentimental” é apresentado na cena de abertura dos episódios de *Hill Street Blues*, em que o sargento Esterhaus apresenta um caso novo a sua esquadra. Mas a figura principal é o chefe do grupo, o capitão Furillo, a quem, conforme explica Esquenazi, cabe o papel de mediar os acordos entre as demais personagens.

[...] manter a ordem significa sobretudo, em *A balada de Hill Street*, resolver os problemas de toda a gente, incluindo as cenas domésticas entre os casais de agentes que fazem equipa [...] Tudo se passa como se a série tivesse deslocado a estrutura narrativa das soap-operas, organizada em torno de uma família, para os bairros difíceis de um subúrbio: este torna-se uma “família” por vezes desesperante, mas que continua a ser o único elemento de união (ESQUENAZI, 2011, p. 67-68).

Com esse desenho, que Esquenazi conceitua como série coral, a narrativa é construída por múltiplas tramas, ou arcos narrativos, apresentadas em partes a cada episódio. À diferença de séries imóveis, como *Dragnet*, em que o caso do dia encerra o sentido do episódio, independente do conjunto da série, a fragmentação das séries corais permite explorar a memória dos espectadores para acompanhar cada linha narrativa, conforme convocada nas cenas.

Essa fórmula também tem implicações no nível do trabalho de criação que, para dar conta de desenvolver todas as histórias de forma coerente, é dividido por múltiplos autores, que articulam as cenas, inclusive usando recursos próprios da *soap-opera*, como incluir comentários das personagens sobre cada arco narrativo (ESQUENAZI, 2011).

As formas de misturar os dramas procedurais e o folhetim se estendem não apenas aos policiais, mas a outras produções ficcionais sobre profissionais como advogados, médicos, bombeiros, trabalhadores de escritórios, quando arcos curtos de cada episódio servem para ilustrar características das personagens e a evolução de suas linhas narrativas. Os arcos fragmentados ao longo de vários episódios instituíram novas possibilidades tanto nas séries corais, que se apoiavam nas folhetinescas na sua extensão de temporalidade, quanto propriamente nas séries folhetinescas, cujos exemplos vão desde *Six Feet Under* a *24h*. Nesse esquema a causalidade é direta entre os acontecimentos de todo o arco da temporada, iniciado

na apresentação do acontecimento que dá origem a todo o desenrolar da trama, como ocorre nas narrativas de enigma.

Ainda de acordo com Esquenazi (2010), *The Sopranos*, sobre uma família da máfia italiana nos Estados Unidos, colocou uma narrativa de gangster no topo das séries da HBO, em 1999, e *The Shield*, que estreou em 2002 no canal FX, inverteu, no campo semântico, a ação do policial que usa de qualquer subterfúgio para cumprir sua missão moral, para falar de um policial cuja atuação, em última instância, é em causa própria.

A série foi, de certo modo, um casamento de *The Sopranos* e *NYPD Blue*. Empurrou o procedural policial para um novo lugar, indo além dos contos da natureza de Sísifo do trabalho policial para colocar um criminoso, como protagonista, na força policial. [...] Assim como *The Sopranos*, *The Shield* (2002–2008) apresentou um personagem desenhado com cuidado suficiente para torná-lo simpático e capaz de fazer o público seguir sua jornada enquanto ele deliberava não entre o certo e o errado, mas entre duas decisões erradas. FX trouxe o máximo possível da cartilha de distinção da HBO para o cabo suportado por anunciantes e ofereceu uma série graficamente violenta sem um herói claro, ambientada em um mundo mais moralmente ambíguo do que *The Sopranos* (LOTZ, 2018, p. 53, tradução nossa<sup>38</sup>).

Lotz comenta que a força de um bom protagonista, nos moldes da diferenciação da HBO, mas menos radical é vista na série *Monk*, do mesmo período, no canal a cabo USA, da NBC. No programa, o detetive Adrian Monk (Tony Shaloub) tem um comportamento idiossincrático, inspirado no protagonista maníaco compulsivo do filme *Melhor impossível* (*As good as it gets*, 1997), e remonta às fórmulas de histórias de detetive de Sherlock Holmes, misturado ao gênero comédia. O interesse de cada episódio não se resume a desvendar um caso policial, mas em acompanhar e se surpreender com a maneira e os elementos usados por Monk para desvendar o tal mistério e, ainda, com a própria origem do comportamento da personagem, ligada a um trauma do passado. A série, indicada diversas vezes ao Emmy, foi determinante na identidade do canal USA, que lançou outras séries procedurais com protagonistas com alguma característica, poder-se-ia dizer, excêntrica. Em 2005, o canal mudou o slogan para “*Characters Welcome*”. Conforme Lotz, tanto *The Shield* quanto *Monk* foram centrais na mudança de paradigma da audiência da televisão estadunidense, que passou a procurar programas, cada vez

---

<sup>38</sup> “*The series was in some ways a marriage of *The Sopranos* and *NYPD Blue*. It pushed the police procedural into a new place by going beyond the tales of the Sisyphian nature of police work to place a criminal, as a protagonist, on the police force. [...] Like *The Sopranos*, *The Shield* (2002–2008) presented a character drawn carefully enough to make him sympathetic and able to compel audiences to follow his journey as he deliberated not between right and wrong, but between two wrong decisions.1 FX brought as much of the HBO playbook of distinction to advertiser-supported cable as possible and offered a graphically violent series without a clear hero set in a world more morally ambiguous than *The Sopranos*”.*

mais, na TV por assinatura, e começaram um movimento de distinção que depois se espalharia por outros canais mantidos por propaganda (LOTZ, 2018).

Especificamente sobre a televisão na América Latina, Luiza Lusvarghi (2011; 2013) remete à categorização de Neale (2002) para cinema, para classificar o conjunto das histórias de detetive, de gângster e thrillers de suspense como “crime contemporâneo”. Lusvarghi identifica a aderência regional às narrativas policiais com o diálogo entre os modelos das séries americanas e uma linhagem própria de histórias de policiais e de crimes no cinema. Outra classificação mencionada pela autora é a de “neopolicial”, termo com origem na literatura que remete a histórias policiais em que a solução dos casos é secundária aos perigos do sistema e da corrupção. de dando origem ao que vem sendo chamado de “neopolicial”. Um exemplo é a série chilena *Prófugos* (HBO, 2011), sobre uma família que vive do tráfico de drogas na fronteira entre Bolívia e Chile.

Outra expressão usual, sobretudo no caso dos países de fala hispânica, é o termo negro, por conta do cinema e da literatura. A delimitação entre a lei e o crime é tênue. No entanto, diferentemente de filmes anteriores, que já abordaram a questão, o papel da corporação aqui ganhou novos matizes. Nem todo policial é corrupto ou torturador [...]. Outra questão que a série aborda é a participação direta do governo na corporação e em alianças com o crime organizado, tema recorrente também por aqui, tanto na televisão quanto no cinema – vide *Força-Tarefa* (2009-2011) e *Tropa de Elite – O inimigo agora é outro* (2010) (LUSVARGHI, 2013, p. 26).

Esses elementos, assim como tentativas de conciliação em relação ao passado político dos países latino-americanos e especialmente do Brasil, serão retomados nas análises sobre as séries policiais/criminais do nosso recorte.

#### 4.1.3 Sitcoms

Uma comédia de situação, *sitcom* (*situation comedy*) pode ser definida, resumidamente, como ou um programa, série / seriado cômico em que um determinado personagem, ou grupo de personagens vivem situações cômicas, repetindo não apenas os actantes das tramas, mas as premissas dramáticas (BRANCO, 2013; PELEGRINI, 2015). “Opõem-se aos outros textos cômicos presentes nas programações de TV americana: os programas de *sketches*, os programas com monólogos cômicos (como os *late nights*) e as ocorrências esporádicas de comicidade nos demais programas” (PELEGRINI, 2015, p. 27). A nomenclatura *situation comedy* ou comédia de situação surgiu em 1953 e a corruptela *sitcom* aparece pela primeira vez em 1964, antes, essas produções eram classificadas como *comedy series* (PELEGRINI, 2012).

Esquenazi (2011), de acordo com sua classificação, abordada no capítulo 3, define a *sitcom* como um tipo de série imóvel, que suspende o desenvolvimento narrativo “repetindo em cada episódio um jogo de graças rituais, ligeiramente variadas de um episódio para outro, mas que utilizam esquemas idênticos” (ESQUENAZI, 2011, p. 101). Processos cômicos característicos são a presença de personagens-tipo, construídos de forma estereotipada, facilmente identificáveis; a definição de ritmos internos próprios, com repetição de gags e gestos que ajudam a estabelecer, através do reconhecimento da situação por códigos compartilhados, a cumplicidade com o público.

Na sua dissertação de mestrado, Patané (2016) relaciona diferentes autores que trataram da *sitcom* identificando a recorrência de personagens, como Kaplan, que compara os programas com a *Commedia dell'Arte* pela apresentação de personagens arquetípicos, que são o centro de origem do enredo e das ações; Smith e Sedita que elencam arquétipos ou tipos característicos nos programas. Como cita Pantané:

Na visão de Mills (2008), o caráter cômico de uma *sitcom* ou de uma comédia, está também na diferença entre o jeito real de ser do personagem e a maneira como ele se apresenta para os outros – chefes, amigos, familiares, etc. No caso dos seriados britânicos, o autor explica que o sucesso dos bordões não é justificado pela teoria de humor convencional, que leva em conta o fator surpresa (PATANÉ, 2016, p. 30).

Dessa forma, a graça de *gags* ou bordões não é construída pelo que é dito, mas na expectativa do público sobre qual situação fará a personagem repeti-los.

A origem da *sitcom* é atribuída a uma mistura das “comédias de dialeto” e programas de variedades. Nas primeiras, “[...] narrativas seriadas sobre imigrantes ou minorias faziam chacota de peculiaridades étnicas, explorando sotaques e hábitos culturais como elemento cômico” (PELEGRINI, 2015, p. 27-28), e, nos programas de variedade, as narrativas cômicas se desenvolveram de números baseados nas personalidades dos comediantes/apresentadores, que eram intercalados com as atrações do dia.

A filiação com o rádio não era à toa. NBC, CBS e ABC eram, originalmente, redes radiofônicas, antes de se tornarem as principais distribuidoras de televisão. A primeira *sitcom* estadunidense *Mary Kate and Johnny* (DuMont/NBC, 1947-1950), era uma versão de um programa de rádio, assim como a *sitcom* mais influente para os moldes e convenções que definem o gênero/formato até os dias de hoje: *I love Lucy* (CBS, 1951-1957) versão para televisão do programa radiofônico *My Favorite Husband*, estrelado por Lucille Ball. A produtora e atriz é apontada como personagem fundamental na história do estilo da *sitcom*, além de ter influenciado em práticas de produção dos programas de televisão nos Estados Unidos.

A história é que, no início da década de 1950, a CBS queria gravar a versão de seu sucesso na rádio usando a estrutura própria, em Nova Iorque, nos moldes da época. Lucille Ball e seu marido, Desi Arnaz, entretanto, recusaram-se a deixar Hollywood e coproduziram, com a CBS, o programa, que foi filmado em um estúdio de cinema californiano. Até aquele momento, o padrão da *sitcom* na televisão era a encenação e os cortes feitos ao vivo e, para ser reproduzida em locais onde o sinal ao vivo não chegava, era feita uma kinescopia de baixa qualidade, com filmagem em película do que era exibido em tela durante a transmissão em direto. Diferentemente, filmar em película e finalizar em uma cópia de fácil reprodução permitia negociar a série para ser exibida com qualidade em qualquer praça. Assim, o acordo comercial com a CBS foi de que a série poderia ser vendida para as emissoras sindicalizadas (regionais) pela produtora do casal, Desilu Productions Inc. (ESQUENAZI, 2011; PELEGRINI, 2015).

Pelegriini explica que, devido à complexidade das operações técnicas, as *sitcoms* da época eram marcadas pela economia dos movimentos de câmera e cortes. “Os enquadramentos mutilam personagens sem cerimônia, aceitando uma estética do ‘melhor possível’” (PELEGRINI, 2015, p. 29). Mas a proposta de Ball e Arnaz era aproveitar a experiência cinematográfica para garantir a qualidade do novo programa, minimizando os altos custos de produção. Da experiência do rádio e do teatro, Ball e Arnaz trouxeram para o estúdio a presença do público, o que igualmente teve desdobramentos na maneira de encenar e registrar a *sitcom*.

Com o diretor de fotografia alemão Karl Freund, foi desenvolvida a técnica de filmagem multicâmera que permitia o registro plano a plano e a encenação direta para ser acompanhada pelo público presente, almejando manter, no resultado final, o efeito de imediatismo da televisão ao vivo (PELEGRINI, 2015).

Na área destinada à filmagem, três cenários dispostos imediatamente um ao lado do outro representavam diferentes espaços da casa de Lucy Ricardo, configurando algo muito próximo a um procênio teatral. [...] Freund adaptou a movimentação de suas câmeras de técnicas já comuns em transmissões diretas de TV, mas levou-as à excelência de modo que a apresentação poderia transcorrer praticamente sem interrupções. (PELEGRINI, 2015, p. 32).

A produtora apostou em outros programas semelhantes, como *Make Room for Daddy* e *Our Miss Brooks*, com método e estética multicâmera, aliando qualidade de imagem final com possibilidade de reprodução, velocidade e baixo custo de produção, com ações concentradas em poucos cenários e encenadas na sequência de acontecimentos da narrativa. Esse modo de produção é seguido até os dias de hoje, em séries recentes, como *Two and a Half Men*, *Two Broke Girls*, *Mike and Molly* e *The Big Bang Theory* (PELEGRINI, 2015).

Branco (2013) trata da estética clássica das *sitcoms* observando como as histórias são determinadas pela forma com que as personagens ocupam, habitam, determinado espaço em uma duração de tempo, a construção da topologia e da temporalidade do mundo ficcional. Sua perspectiva corrobora a de Butler (2010), ao considerar que a gravação multicâmera e o uso das fórmulas do *sitcom* não implica a ausência de um estilo, “grau zero de estilo”, mas que a teatralidade, as formas de encenação, fluxo em continuidade e ritmo característicos determinam a maneira como as personagens performam as situações de humor. “Ou seja, como uma maneira de fundamentar e inscrever as idiossincrasias e relações cômicas de um pequeno grupo de personagem em um contexto espacial e temporal regular” (BRANCO, 2013, p. 95, tradução nossa<sup>39</sup>).

Um aspecto importante é a estabilidade desses lugares, onde as personagens estão à vontade para agirem naturalmente, passarem tempo, e onde suas performances são reconhecíveis pelo público. A sensação de familiaridade não se limita aos programas ambientados em residências, espaços privados, mas é fundamental no tratamento dos espaços públicos que os personagens convertem em “lares”. Exemplos dados pelo autor desse tipo de espaço são a *coffe shop* Central Perk, da série *Friends* (1994-2004).

Uma ilustração de Branco (2013) para a dependência entre o tempo da narrativa do *sitcom* e sua configuração espacial vem de *Will & Grace*, ambientada no apartamento dividido pelos protagonistas. No episódio *Something Borrowed, Someone's Due*, eles se mudam para um lugar maior, com dois pavimentos ligados por uma escada, e a série brinca com o desconforto das personagens, que não sabem como se comportar naquele espaço, impedindo as cenas e performances características do programa.

O autor compara os tratamentos de tempo e espaço nas séries *Cheers* (1982–93) e seu *spin-off*, *Frasier* (1993–2004). O ambiente do bar de *Cheers* é amplo e permite o encontro de muitas pessoas, recebidas para se sentirem à vontade, onde se desenrolam momentos compartilhados. A encenação mostra que as personagens habitam o bar, repetem-se sempre os mesmos lugares ocupados por cada funcionário e frequentador. O ambiente individual do dono é fora de cena, atravessando uma porta no salão. Já o apartamento do protagonista de *Frasier*, subitamente ocupado pelo pai de Frasier, sua cuidadora e um cachorro, tem pequenas dimensões, com refúgios de quinas e ligação para um hall na entrada. O desenho e excessivo caráter privado permitem as performances das personagens em torno do conflito entre a vontade

---

<sup>39</sup> “That is, as a way of grounding and inscribing the comic idiosyncrasies and rapport of a small group of characters in a defined and regular spatial and temporal context”.

de controle e o ritmo de *Frasier* e o desequilíbrio imposto pelos familiares que frequentam o apartamento.

Para Branco (2013), devido à regularidade das repetições de formas dos programas *sitcom* multicâmera, as marcas de estilo são mais evidentes nos programas de câmera única, que não ficam presos aos esquemas fixos, pois são gravados plano a plano.

Esse modo também começou a ser usado em *sitcoms* na década de 1950, mas com bem menos sucesso. Inicialmente, eram *WASPcoms*<sup>40</sup>, “[...] que mostravam famílias mais que idealizadas segundo os valores americanos do pós-guerra” (PELEGRINI, 2015, p. 34). Dos anos 1960 aos 1980 há exemplos, mas ainda não era um recurso comum. Especialmente, a câmera única atendia a demandas temáticas e de ambientação específicas das diferentes propostas das *sitcoms*.

O recurso da câmera única foi muito utilizado em *Magicom*s, como *Bewitched* (ABC, 1964-1972) e *I Dream of Jeannie* (NBC, 1965-1970) e *Monstercom*s, como *The Adams Family* (ABC, 1964-1966) e *The Munsters* (CBS, 1964-1966), e outras abordagens sobre a vida de personagens e famílias fora da realidade comum, e que demandavam o uso de trucagens e efeitos cuja execução era beneficiada. *Get Smart* (NBC, 1965-1970), sobre a vida de um espião, com demandas de efeitos especiais, e *The Andy Griffith Show* (CBS, 1960-1968), gravada em uma cidade cenográfica representando uma cidade de interior com diversas personagens, *M.A.S.H.* (CBS, 1972-1983), ambientada em um hospital na Guerra da Coreia e *Alf* (NBC, 1986-1990), sobre um alienígena vivendo com uma família na Terra, são outros exemplos (PELEGRINI, 2015).

A variedade temática incluiu também a porosidade para temas mais difíceis do que as relações de convivência familiar e íntima. “Nos anos 1970, *sitcoms* como *All in the Family* e *The Mary Tyler Moore Show* aproveitavam a leveza da comédia para abordar temas sociais considerados ousados para a televisão norte-americana no período, como racismo, homossexualidade e feminismo” (CERETTA, 2016, p. 12).

Elementos da linguagem da *sitcom* clássica, porém, permaneceram como referência em muitos desses títulos, como na inserção de risos de fundo, mesmo quando captado sem plateia. “Eles indicariam também que o espectador não está rindo sozinho. O emprego dos risos faz da *sitcom* um dos poucos gêneros que reconhece a plateia e a utiliza como parte do texto”. (PATANÉ, 2016, p.26).

---

<sup>40</sup> Sigla para *White, Anglo-Saxon and Protestant* (branco, anglo-saxão e protestante).

Pelegri (2015) explica que, até a década de 1990, a supremacia do padrão multicâmera adiou o desenvolvimento da televisualidade no tratamento dos programas (CALDWELL, 1999), ou o desenvolvimento do estilo televisivo e a diversificação de recursos de linguagem audiovisual. *Parker Lewis Can't Lose* (CBS, 1990-1993), *Dream On* (HBO, 1990 - 1996), *Larry Sanders* (HBO, 1992-1998), *Ally Macbeal* (FOX, 1997-2002), *Sex and the City* (HBO, 1998 - 2004) são séries inovadoras nesse sentido. Também, a partir de 1989, com *The Simpsons*, há uma leva de *sitcoms* em animação, como *Family Guy*, *South Park*, *Futurama* e *American Dad* (CERETTA, 2016).

A redescoberta dos *sitcoms* marca uma onda de programas cômicos seriados com traços bem específicos entre si (e, em geral, bem diferentes dos *sitcoms* de multicâmera). Embora muitos programas tenham tentado a sorte (e a audiência) em um mercado televisivo que se esforçava para entender e se adaptar aos novos contextos tecnológicos e estéticos, muitos desses programas se mantiveram por um bom número de temporadas, tornando-se parte da história do gênero e da própria TV. E na maioria desses programas, para além de seus personagens e premissas dramáticas que se repetem semanalmente, há uma reiteração de traços de estilo bem marcados, acentuando suas identidades. (PELEGRINI, 2015, p. 41).

Falar em *sitcom* de câmera única, mais do que implicar em um quantitativo de equipamentos utilizados, diz respeito ao modo de produção que prevê o fatiamento das cenas em planos que serão reunidos na edição.

Também o tempo da narrativa é construído, não existindo previamente. A sucessão das ações está nas mãos do editor, que acelera ou desacelera. Os tempos mortos são removidos. Essa parece ser a tônica de *30 Rock* e dos *sitcoms* de câmera única contemporâneos. Muitas *gags* (tanto verbais quanto visuais), sucedendo-se em ritmo extremamente acelerado (PELEGRINI, 2012, p. 2019).

Mills (2011) divide as *sitcoms* que destoam do modelo tradicional em dois tipos de acordo com o tratamento estético. Uma categoria é a vista em *Arrested Development*, que usa diferentes recursos de construção de imagens e de temporalidades audiovisuais para gerar os momentos de humor. A segunda categoria é a dos programas com aparência realista/naturalista que remetem ao drama e ao documentário e não à encenação teatral da *sitcom* clássica multicâmera. Também se diferencia porque não recorre às risadas de fundo. A *sitcom* realista/naturalista pode dialogar com o drama e com as convenções de *soap-operas*, sem a quebra da quarta parede e baseando o humor na observação do comportamento mais do que em piadas, ou adotar a estratégia do documentário em que personagens falam diretamente com a câmera, como *The Office* (MILLS, 2011).



The *Office*, além de ser uma comédia situacional sobre pessoas vivendo seu dia a dia em um escritório, é uma comédia acerca da fascinação contemporânea pela *reality TV*: tudo pode ser gravado e todos podem ser observados, inclusive os telespectadores. (CERETTA, 2016, p.61).

Além do tratamento estético e de estilo, da variedade de temas e ambientações, as narrativas das *sitcoms* também se tornaram cada vez mais complexas (MITTELL, 2006; 2012; JOHNSON, 2012). De acordo com Johnson (2012), o esquema tradicional da comédia se constrói, exclusivamente, pelas personagens e situações em cena, ainda que algumas situações cômicas remetam a conhecimentos anteriores da série, eles são convocados diretamente, como visto em *Friends* e *Cheers*. Por outro lado, *sitcoms* como *Seinfeld* costumam ter piadas que só fazem sentido com o conhecimento de determinada informação que, na cena, é omitida. A graça emerge como recompensa para quem acompanha a série com atenção.

É o que chamaríamos no mundo real de ‘piada interna’ – uma piada que só é enraçada para as pessoas que conhecem a referência. [...] Houve um tempo em que a comédia televisiva funcionava em uma escala de trinta segundos: havia uma fala de preparação e depois a frase de efeito da piada, e então se começava tudo de novo. Com *Seinfeld*, a distância entre a preparação e a frase de efeito podia ser de anos (JOHNSON, 2012, p. 70).

Outras camadas de significado das piadas também surgem extrapolando os limites da diegese, seja pela referência a outras mídias, personagens ou acontecimentos exteriores. Johnson (2012) indica o episódio *The Betrayal*, da série *Seinfeld*, exibido em 1997, como um marco ao reunir, em uma *sitcom* de trinta minutos, todos os aspectos que identificam a complexidade televisiva, com múltiplas linhas narrativas, omissão de setas chamativas e piadas com camadas de significado.

Como será visto a seguir, historicamente, o humor também caracteriza uma parte expressiva da produção e de séries no Brasil, incluindo *sitcoms* de grande sucesso da TV Globo, a exemplo de *Sai de Baixo* e *A Grande Família*, esta, a série que permaneceu por mais anos na grade da emissora (14 temporadas).

#### 4.2 SÉRIES BRASILEIRAS

Já pontuamos que as experiências das séries brasileiras atuais, levando em conta o contexto de transnacionalização de programas (SINCLAIR, 2014) são relacionadas a uma cultura de séries (ESQUENAZI, 2010; SILVA, 2014) americanas cada vez mais difundida, na qual a ficção televisiva experimenta “[...] uma confluência de elementos que dão farta margem a novas configurações de gêneros e formatos, submetida que está às velozes mudanças nos

âmbitos de sua produção, circulação e recepção” (LOPES, GRECO, 2016, p.170-171). Em anos recentes, emissoras de sinal aberto, especialmente a Globo, mas também Record e SBT, passaram por uma fase de amplo investimento em séries e minisséries. Os relatórios Obitel de 2015 e 2016 já destacavam tal tendência devido ao aumento do número de produções e redução no número de capítulos das teledramaturgias em geral como um ciclo de histórias curtas (LOPES; MUNGIOLI, 2015; LOPES; GRECO, 2016).

Entretanto, não é possível pensar as séries da TV paga brasileira dos últimos 16 anos sem considerar as relações que tais textos estabelecem com outros textos de diferentes períodos e campos da cultura, e com o contexto histórico e social de quando são produzidos e veiculados. Essa afirmação, como já discutido, baseia-se na compreensão da televisão como tributária de diferentes campos da cultura, e especificamente a ficção televisual brasileira como herdeira de “[...] um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras” (BALOGH, 2002, p. 32).

Nesta parte, portanto, o objetivo é discutir as séries brasileiras na televisão aberta, posto que a ficção seriada se encontra entre os programas com maiores audiências, principalmente a telenovela nacional, e com exemplos relevantes de séries e minisséries. A popularidade da produção nacional é atestada pelo fato de que a telenovela, principalmente da TV Globo, continua a desfrutar de grande audiência mesmo em um cenário marcado pela competição com outros dispositivos (LOPES; MUNGIOLI, 2015; MOTTER, 2004; HAMBURGER, 2007).

Inspiradas nos modelos de *sitcoms* norte-americanos, as primeiras séries foram produzidas no Brasil ainda no início da década de 1950<sup>41</sup>, tendo como marco a comédia *Somos Dois* (TV Tupi), de Otávio Gabus Mendes, de 1953, inspirada em *I Love Lucy*. Posteriormente, assumida por Cassiano Gabus Mendes, a série foi rebatizada como *Namorados de São Paulo* e, mais tarde, como *Alô Doçura*, nome com o qual foi produzida e veiculada até 1964. Os episódios tinham quinze minutos e eram transmitidos ao vivo de um teatro, com presença de plateia. Sua relevância e sucesso de público refletiram na iniciativa de uma regravação, em 1990, no SBT. Outra série de sucesso na TV Tupi foi a primeira adaptação televisual da obra infantil do escritor Monteiro Lobato, *Sítio do Picapau Amarelo*, que foi produzida entre 1952 e 1963 e teve criação, roteiros, produção e direção de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky. Outras versões *Sítio do Picapau Amarelo* foram exibidas na TV Cultura (1964), na Bandeirantes (1967-1969) e na TV Globo (com duas versões, exibidas entre 1977 e 1986 e 2001 e 2007).

---

<sup>41</sup> Informações de ficha técnica das séries têm como fonte principal as páginas dos respectivos programas no site Teledramaturgia, almanaque digital criado por Nilson Xavier. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/>. Acesso em 28 dez. 2021.

A proximidade com produções estrangeiras, especialmente estadunidenses, tem relação direta com aspectos institucionais, econômicos e de mão de obra criativa da televisão brasileira à época. Já consolidada nos Estados Unidos, a televisão chegou ao Brasil com o incentivo de grandes agências de publicidade interessadas em ampliar o alcance de produtos que representavam, como o sabão em pó, cujos fabricantes adquiriram tamanha importância para a viabilização da programação televisual destinada às donas de casa que chegaram batizar um gênero fundamental da televisão estadunidense: as *soap-operas*. Diante da carência de mão de obra especializada, os próprios anunciantes encomendaram a agências de propaganda, como McCann Erickson e JWT para contribuírem na formatação da programação e formação de mão de obra para televisão. (ORTIZ, 1988; SIMÕES, 1986).

Inicialmente, as séries eram transmitidas ao vivo, como toda a programação, o que mudou na década de 1960, com o advento do V.T.. A invenção possibilitou a internacionalização de programas, dando origem ao período que, segundo Balogh (2002) foi áureo das séries “enlatadas” estadunidenses e iniciou o aprendizado do público brasileiro no consumo desse gênero/formato por meio de séries como *Jim das Selvas*, *Papai sabe tudo*, *Patrulha rodoviária* e *Além da imaginação*. Apesar disso, nos anos 1960, foram veiculadas séries brasileiras relevantes como *O Vigilante Rodoviário* (1961)<sup>42</sup> criado pelo cineasta Ary Fernandes, que criou uma espécie de herói nacional com a produção, e *A Família Trapo* (1967-1971), *sitcom* gravada em teatro com plateia e exibida pela Record.

Na TV Globo, para a qual damos destaque neste item devido, principalmente, à regularidade de investimento em teledramaturgia, a primeira série foi lançada em 1965. *Rua da Matriz* se baseou na série inglesa *Coronation Street*, que havia estreado na televisão inglesa cinco anos antes. Entretanto, é somente a partir de 1977 o formato se tornou padrão na grade da emissora, e, desde então, passou a constar na programação todos os anos<sup>43</sup>. *Ciranda Cirandinha* (1978) levou para as telas o cotidiano de quatro jovens de diferentes origens que dividem um apartamento no Leblon e representavam conflitos e aspirações da juventude carioca da época. Bem-sucedida, a série, que era supervisionada por Daniel Filho e tinha direção de Paulo José e Sérgio Dionísio, estimulou o interesse da emissora, então já renomada pelas telenovelas, a investir no novo filão das séries.

Em 1979, foi lançado o projeto *Séries Brasileiras* que tinha como finalidade produzir séries nacionais para o horário nobre, substituindo de forma consistente os títulos

---

<sup>42</sup> A série teve 35 dos seus 38 episódios recuperados e exibidos no Canal Brasil em 2009. Acesso em 28 dez. 2021

<sup>43</sup> As informações sobre séries da TV Globo foram coletadas no site Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados.htm>. Acesso em 28 dez. 2021.

estadunidenses que dominavam a programação (RAMOS, 2004; BRIGLIA; SOUZA, M., 2021). Em material de divulgação da própria TV Globo, Daniel Filho, responsável pelo projeto, indicou que as séries brasileiras eram uma ampliação das possibilidades da televisão brasileira, cuja produção era consolidada em torno da telenovela. As séries surgiam, então, como “coisa nova para a televisão brasileira, pois já existem em termos americanos. Então, é o abraqueiramento do gênero” (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013, p.81). O objetivo, portanto, era dar acento brasileiro às narrativas, com aproximação de temas e personagens da realidade nacional, de acordo com estratégia bem-sucedida nas telenovelas a partir do final da década de 1960, com a novela *Beto Rockefeller* (1968), da Tupi, e *Véu de noiva* (1969), na TV Globo. Dessa maneira, as séries brasileiras passam a ser dedicadas à contemporaneidade de seus temas e figurações, não sendo comuns as produções voltadas a motivos históricos e determinam o sucesso do gênero sitcom e de tramas policiais (BALOGH, 2002; ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013; BASTOS, 2015).

Simone Rocha, Vanessa Silva e Carolina Albuquerque (2013) propõem a caracterização de um subgênero de séries brasileiras a partir desse período, considerando a contemporaneidade dos temas em relação à época de primeira exibição. É o caso do tema da emancipação feminina e de novos papéis da mulher, presentes na série *Malu Mulher* (1979), com as histórias da socióloga divorciada Malu (Regina Duarte), que dialogavam com o horizonte de transformações sociais que incluíam os embates e conquistas relacionadas aos direitos femininos. Em relação ao contexto social e histórico, as autoras lembram que 1975 foi destacado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como “Ano Internacional da Mulher” e que, além disso, houve uma mobilização nacional em torno do assassinato de Ângela Diniz, morta em 1976 pelo seu companheiro, absolvido três anos depois. Outro fato da época foi a promulgação da lei do divórcio, em 1977. Em 1990, outra série que representou problematizações dos direitos das mulheres foi *Delegacia de Mulheres*. De acordo com a tipologia das autoras, um aspecto essencial desse recorte de séries brasileiras a partir de 1979 é a referência a uma temática central, desdobrada em diferentes questões abordadas em cada episódio.

[...] na aceleração que caracteriza o fluxo televisivo, as “Séries Brasileiras” permitem que temas como universo feminino, corrupção policial, a vida na favela e nos presídios ou novos arranjos familiares não sejam vistos como questões unidimensionais, mas como temas complexos que podem ser compreendidos através de diferentes dimensões e aspectos. A forma como a narrativa se estrutura – um episódio semanal com princípio, meio e fim – possibilita que a cada semana um viés diferente da mesma temática seja abordado (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013, p. 84).

As séries incluídas nessa concepção de subgênero das séries brasileiras pelas autoras são: *Plantão de Polícia* (1979 - 1981); *Carga Pesada* (1979 - 1981); *Malu Mulher* (1979-1980); *Amizade Colorida* (1981); *Obrigado, Doutor* (1981); *Delegacia de Mulheres* (1990) *Mulher* (1998-1999); *Cidade dos Homens* (2002 / 2005) *Carandiru-outras histórias* (2005); *Antônia* (2006-2007); *Tudo novo de novo* (2009); e *Força tarefa* (2009 / 2010) (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013).

Mas a contemporaneidade das narrativas em relação ao momento histórico do país também pode ser observada em séries de humor como *Armação Ilimitada*, que foi exibida entre 1985 e 1988, momento da transição entre o período de ditadura e a abertura política no país. A trama narra a história de Juba (Cadu Moliterno) e Lula (André de Biasi), dois amigos que dividem a empresa que dá nome à série e o amor da mesma mulher, Zelda Scott (Andreia Beltrão), jornalista que viveu fora do país com o pai, exilado durante a ditadura. Juntos, eles criam o órfão Bacana (Jonas Torres). Além de apresentar configuração romântica e familiar atípica, a série se destaca pelas inovações de linguagem, com influência dos videocliques e dos quadrinhos, entre outras referências da cultura pop dos anos 1980. Machado (2015) analisa que o programa concilia uma estrutura repetitiva, com personagens de características bem-marcadas, ao tom farsesco e instabilidade de combinações de formas e conteúdos. A série partiu de uma ideia dos próprios atores Cadu Moliterno e André de Biasi, que propuseram o projeto para o diretor Daniel Filho. Foi exibida às sextas-feiras à noite uma vez por mês, no primeiro ano e, a partir de 1986, quinzenalmente, totalizando quatro temporadas. Conforme descrito no site Memória Globo:

Para os autores, tão importante quanto as histórias era determinar a maneira como elas seriam contadas. Em texto e imagem, eles abusavam de experimentações narrativas e de um humor anárquico, sem maior compromisso com a dramaturgia convencional da televisão. O seriado tinha o seu próprio menestrel ou corifeu na figura do DJ Black Boy (que, apesar do nome, era interpretado por uma mulher, a atriz Nara Gil). De seu estúdio na Rádio Atividade, ele interrompia um episódio várias vezes para fazer comentários sobre a história, num misto de locução de rádio e rap: “É como já dizia o velho Charles:/ Bandeira pouca é bobagem/ Mais ovo e menos galinhagem/ Entra no ar o rádio com imagem” (MEMÓRIA GLOBO, s/d).

Fora da TV Globo, em 1994, Daniel Filho dirigiu a série *Confissões de Adolescente*, exibida pela TV Cultura e pela Bandeirantes, baseada em peça de Maria Mariana e roteirizada em parceria com Daniel Filho, Euclides Marinho, Domingos de Oliveira e Patrícia Perrone. A produção tratava das experiências de quatro irmãs adolescentes criadas pelo pai e repetiu o sucesso da peça, constituindo uma rara experiência de séries fora da TV Globo no período.

Elizabeth Duarte (2015) aponta que o principal investimento da TV Globo em séries, também com melhores respostas do público, são, historicamente, *sitcoms*:

um tipo particular de seriado que se distingue de outros produtos do subgênero pela forma de interação que propõe ao telespectador, ou seja, não só pelo tema – o cotidiano familiar ou profissional –, como pela tonalidade atribuída que articula humor, ironia, leveza. São programas que fazem graça com a realidade brasileira, apresentando-a de forma bastante caricaturesca e crítica. [...] Dentre os *sitcoms* de maior sucesso de audiência produzidos pela RGT, merecem destaque *A grande família* (1972-1975 e 2001-2014); *Sai de baixo* (1996-2002); *Os normais* (2001-2003); *A diarista* (2004-2007); *Sob nova direção* (2004-2007); *Toma lá, dá cá* (2007-2009); *Tapas e beijos* (2011-2014); *Pé na cova* (2013-2014), entre outros (DUARTE, 2015, p. 6).

*A Grande Família* foi a primeira *sitcom* produzida pela TV Globo, entre 1972 e 1975, e se baseou na série *All in the Family* (CBS, 1971-1979), com a incorporação de aspectos da cultura brasileira. A família Silva, composta pelo casal Lineu e Nenê, seus filhos Tuco, Júnior e Bebel e seu marido Agostinho, residente de um conjunto habitacional em São Paulo, vive situações ligadas ao cotidiano das famílias nas cidades brasileiras da época, representadas em tom de humor. Tais questões incluíam referências ao contexto político e social da ditadura militar, através do personagem Júnior, estudante de medicina que tinha posicionamento político de esquerda.

O cotidiano da família era repleto de situações que abordavam as questões sociais como o desemprego e a falta de dinheiro; o programa também fazia crítica à situação política do país, época da ditadura militar, porém sem retirar o tratamento cômico da série. Mesmo com o tom de humor e leveza presentes nas cenas, *A grande família* teve problemas com a censura na abordagem dos assuntos políticos, principalmente com as falas do personagem Júnior, que eram quase sempre proibidas (PITA, 2010, p. 142).

Uma segunda versão da série estreou em 2001 e teve novas temporadas lançadas até 2014, configurando-se como a série mais longeva da televisão brasileira, confirmando o sucesso da *sitcom* junto ao público. Adaptações para a nova versão, com direção geral de Mauro Mendonça Filho (depois substituído por Maurício Farias), incluíram a transferência do ambiente, inicialmente sem uma “identidade regional específica” (A GRANDE..., 2001) que, depois, se fixou como sendo o subúrbio do Rio de Janeiro, e a exclusão do personagem Júnior e, além disso, ao longo de suas 14 temporadas, outras personagens foram introduzidas e os perfis e tramas das personagens centrais atualizadas. Exemplos a serem mencionados são as temporadas de 2011, que girou em torno da ameaça de desapropriação das casas da rua onde morava a família Silva para a construção de um viaduto, e de 2012, que consistiu em um salto

temporal de cinco anos com renovação dos cenários e tramas, ajustados para intensificar a impressão de realidade e incluir mais temas contemporâneos.

Assim, Lineu (Marco Nanini), depois de passar alguns anos em coma, deixa de ser o arrimo de família para tornar-se um aposentado sonhador, enquanto Nenê (Marieta Severo) deixa de ser dona de casa para trabalhar em uma boutique, Tuco, que era um jovem funkeiro e preguiçoso, torna-se ator, o malandro Agostinho (Pedro Cardoso) representa um empreendedor da "classe C", funda uma empresa de táxis e constrói uma piscina para seu filho Floriano (Vinícius Moreno) e Bebel (Guta Stresser) investe em implantes de silicone e tratamentos estéticos. A intertextualidade entre programas da própria emissora é explorada nesse período com a participação de Agostinho no quadro *Lata Velha*, do *Caldeirão do Huck* e de Tuco no *Big Brother Brasil* (IKEDA, 2016).

Ainda com ênfase nas relações familiares, outra série veiculada pela TV Globo que chama a atenção pela exploração diferenciada do gênero/formato da *sitcom* é *Sai de Baixo* (1996- 2001), dirigida por Dênis Carvalho, que era exibida aos domingos. *Sai de baixo* se passa em um apartamento localizado no Largo do Arouche, em São Paulo, onde Vavá (Luiz Gustavo) abriga a irmã Cassandra (Aracy Balabanian), sua filha, Magda (Marisa Orth) e o genro Caco (Miguel Falabella). Completam o núcleo, o porteiro Ribamar (Tom Cavalcante) e a empregada doméstica Edileuza (Claudia Jimenez). Ao longo dos anos, o programa passou por modificações, como a saída de Cláudia Jimenez, em 1997, substituída por Ilana Kaplan (como Lucinete, em quatro episódios) e, ainda no mesmo ano, por Márcia Cabrita (como Neide Aparecida), e a saída de Tom Cavalcante, em 1999 e, depois, a entrada de novos personagens.

As gravações de *Sai de Baixo* aconteciam no teatro Procópio Ferreira, em São Paulo, com presença de plateia de 700 pessoas, onde era montado o cenário da sala do apartamento, ambiente de todos os acontecimentos da série. A ideia do programa partiu do ator Luiz Gustavo, que apresentou ao diretor Daniel Filho que, na época, atuava como produtor independente, a proposta de gravar um programa em teatro com plateia, com incorporação dos erros e imprevistos, tal qual ocorria na TV ao vivo. O projeto foi oferecido primeiro ao SBT, mas acabou sendo produzido pela Globo, onde alcançou grande sucesso de público em seis temporadas.

Em 2007, Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, que haviam sido roteiristas de *Sai de Baixo*, assinam os textos, também na Globo, de *Toma lá dá cá*, que repetia o formato de *sitcom* no teatro e foi exibida até 2009. A série mostra a vida de duas famílias de classe média que moram no mesmo andar de um prédio de um condomínio no bairro da Barra da Tijuca, conhecido como bairro dos “novos ricos” do Rio de Janeiro e que, por dificuldades financeiras,

“dividem” a mesma empregada doméstica, Bozena (Alessandra Maestrini). *Toma Lá Dá Cá* apresenta núcleos familiares atipicamente compostos em segundos casamentos, a partir da troca de parceiros entre os casais formados por Celinha (Adriana Esteves) e Mário Jorge (Miguel Falabella) e Rita (Marisa Orth) e Arnaldo (Diogo Vilela), completadas com os adolescentes Isadora (Fernanda Souza) e Tatalo (George Sauman), filhos de Rita e Mário Jorge, e Adônis (Daniel Torres), filho de Celinha e Arnaldo. Além disso, Copélia (Arlete Salles), mãe de Celinha, é uma mulher sexualmente liberada, muito diferente da imagem comumente associada à de uma avó tradicional pela teledramaturgia.

Outras *sitcoms*, como *A diarista* (2004-2009), *Sob nova direção* (2004-2007), *Os aspones* (2004), *Minha nada mole vida* (2006-2007) e *Tapas e beijos* (2011-2015) são exemplos de produções da Globo cujo *plot* gira em torno de atividades profissionais de seus protagonistas. Esse tipo de figuração temática, por certo, não se restringe às comédias, sendo orientadora desde séries como *Carga Pesada* (1979-1981), sobre as aventuras de dois caminhoneiros que percorrem as estradas do Brasil (que teve uma segunda versão, com o mesmo elenco, exibida entre 2003 e 2007) ou médicos como *Mulher* (1998-1999), sobre uma clínica especializada em atendimento à mulher, e *Sob pressão* (2017-2021), sobre médicos que atuam em um hospital público em região pobre do Rio de Janeiro.

Ressaltamos ainda o direcionamento das séries, como de outros tipos de programas da Globo, especialmente a partir dos anos 2010, para representações condizentes com temática e estética identificadas como pertinentes ao universo simbólico relacionado, pelos produtores e criadores, como ligado à cultura das periferias das grandes cidades, ou ainda ao público da emergente “classe C”. Mencionamos *Tapas e beijos*, *Chapa Quente* (2015-2016), que se passa em subúrbio de São Gonçalo, no Rio de Janeiro e *Mister Brau* (2015-2018), sobre um casal de origem humilde que ascende socialmente através da música e vai morar em um condomínio na Barra da Tijuca, onde impõe seu estilo popular aos moradores elitistas. Um exemplo de drama é a série *Subúrbia* (2012), escrita pelo autor do filme *Cidade de Deus*, Paulo Lins, em parceria com o diretor Luiz Fernando Carvalho, que tem como protagonista Conceição (Erika Januza) empregada doméstica que se torna uma estrela de baile funk e se envolve com a violência do tráfico através do ex-namorado Cleiton, que, ao final, torna-se evangélico. As figurações do funk, do tráfico e da igreja, aliás, são uma tríade recorrente nas representações de favelas no audiovisual nacional, e segue comparecendo em produções recentes, como a já mencionada *Sintonia*, na Netflix.

Ainda que não seja um gênero/formato muito comum na teleficção nacional, no campo das séries policiais e de crime, não apenas definido por acabamento temático, mas em uma



congruência de temas, estilo e tom das emissões, podem-se ressaltar produções da TV Globo, também, desde a implantação do projeto séries brasileiras, como *Delegacia de Mulheres* (1990); *Plantão de polícia* (1979-1981); *A justiceira* (1997); *Força-tarefa* (2009-2011); *Na forma da lei* (2010); *O Caçador* (2014); e *Dupla identidade* (2014). Na última década, as séries policiais têm sido espaço para desenvolvimento de novas formas da ficção seriada na TV aberta, com destaque por Mungioli e Pellegrini (2013), os quais identificam aspectos da complexidade narrativa na série *Força-Tarefa*, por inovações na linguagem televisual e na construção da narrativa que a aproximam de exemplares do gênero policial estadunidenses.

Exemplos, do canal Record, são *A Lei e o Crime* (2009) e *Fora de Controle* (2012). Conforme analisa Lusvarghi (2012), essas séries dialogam com o público brasileiro misturando às fórmulas das séries estadunidenses temas como exclusão social e violência urbana, o que também pode ser observado em títulos da TV paga como *Mandrake* (HBO, 2005-2012) e *9 mm São Paulo* (Fox, 2008-2011).

#### 4.2.1 Minisséries

Apesar de não considerarmos, no levantamento realizado para este trabalho, a diferenciação entre os formatos de série, seriado e minissérie, que são reunidas sob o título genérico de série, no que se refere à tradição das produções brasileiras da TV aberta é possível identificar características próprias e específicas das minisséries não apenas em relação a seu formato, mas também no que concerne aos acabamentos temáticos e ao estilo televisual.

Segundo Pallotini (2012), a minissérie se identifica com a telenovela pela unidade do enredo que se desenvolve ao longo de todos os capítulos, diferenciando-se pelo fato de, em oposição às múltiplas tramas que caracterizam a telenovela, concentrar-se geralmente em apenas uma trama e pelo número reduzido de capítulos.

Balogh (2004), cunhou que as minisséries são *crème de la crème* da teledramaturgia brasileira, com marcas de originalidade e de autoria, além de possibilidade de acabamento estético muito mais apurado que outras categorias de programas, sendo, ainda, o produto que menos se insere nos moldes da “estética da repetição” ou neobarroca descrita por Omar Calabrese. “As minisséries se tornaram ao longo dos últimos quarenta anos produtos diferenciados no contexto televisual brasileiro tanto em termos de tratamento temático, estético e discursivo quanto em termos de orçamentos de produção” (MUNGIOLI, 2013, p. 2).

A relativa superioridade identificada nas minisséries pode ser parcialmente creditada ao caráter fechado das obras, que começam a ser produzidas já com o roteiro dos episódios

escritos, possibilitando um planejamento mais preciso da produção e de toda a equipe de criação. Isso pode refletir no maior uso de cenas externas que nas telenovelas, maior apuro na direção de arte (cenografia, produção de arte, figurino e caracterização) e na fotografia, na direção de atores mais apurada e na consistência da narrativa, construída com o conhecimento prévio de todas as etapas do enredo: começo, meio e fim.

A primeira minissérie da Globo, *Lampião e Maria Bonita*, estreou em 1982, reforçando o intento da emissora em diversificar suas produções de dramaturgia para além das telenovelas e das séries que, como visto, vinham ganhando espaço na programação há alguns anos. A minissérie foi escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato e conta passagens da história do cangaceiro Lampião e sua companheira Maria Bonita, que percorreram o sertão nordestino entre os anos 1920 e 1930. No mesmo ano, 1982, foram exibidas outras duas minisséries, *Avenida Paulista* e *Quem ama não mata*, ambas com tramas ambientadas no presente, em grandes cidades. Outrossim, as duas minisséries giravam em torno de crimes. Em 1983, a série *Bandidos da Falange* contou a história da Falange Vermelha, organização criminosa surgida na Baixada Fluminense. Observe-se que as minisséries eram inicialmente veiculadas no horário das 22 horas, até então dedicado a séries, e visava conquistar um nicho de público “[...] pretensamente mais bem informado e exigente que, por isso, aceitaria melhor produções de caráter inovador, crítico ou desafiador” (MUNGIOLI, 2009, p. 593).

Em 1984, foram ao ar duas minisséries “de época”: *Padre Cícero*, sobre o religioso adorado no Nordeste, e *Anarquistas, graças a Deus*, uma adaptação do livro de mesmo nome da escritora Zélia Gatai. As biografias e tramas históricas tornaram-se recorrentes nas minisséries da Globo desde então, como *Anos dourados* (1986), *Abolição* (1988) *República* (1989), *A, e, i, o, Urca* (1990), *Chiquinha Gonzaga* (1999), *Aquarela do Brasil* (2000), *Quinto dos Infernos* (2002), *Um só coração* (2004), *Dalva e Erivelto* (2010), entre outras.

Da mesma forma, as adaptações de obras da literatura para a linguagem das minisséries, ou transmutações (BALOGH, 2004; 2005), se firmaram como uma das principais estratégias dos programas nacionais. Os exemplos são inúmeros e mormente utilizam textos base de autores brasileiros, como em *Tenda dos milagres* (1985), de Jorge Amado; *Memorial de Maria Moura* (1994), de Raquel de Queiroz; *O auto da Compadecida* (1999) e *A pedra do reino* (2007), de Ariano Suassuna, *O primo Basílio* (1988) e os *Os Maias* (2001), de Eça de Queiroz, *Agosto* (1993), de Rubem Fonseca.

Com frequência, as minisséries transmutadas da literatura são clássicos de época ou biografias romanceadas de figuras de destaque do pretérito, exigindo, portanto, ampla pesquisa para a sua reconstrução e um maior respaldo financeiro da emissora, posto que a reconstituição de época costuma

encarecer a produção em cerca de 60% conforme veiculado pela imprensa a respeito de Chiquinha Gonzaga (BALOGH, 2004, p. 97).

Benassi (2011) afirma que há uma adequação da minissérie, que em sua proposta de classificação genérica caracteriza como mini-folhetim ou uma “mini-novela”, às adaptações da literatura. O principal critério para o autor nesse sentido é a comparação das adaptações de romances para TV, cinema e teatro, sendo a duração da minissérie considerada mais apropriada para o desenvolvimento pleno das tramas de um romance.

Além disso, em termos de tema, como argumenta Mungioli (2009, p. 542), as minisséries brasileiras são um “[...] lugar privilegiado para enunciação da nacionalidade brasileira”. Muitas vezes apresentadas como homenagem ou comemoração de datas importantes para a própria emissora ou para o país, contribuindo, por meio de seus títulos, para a constituição de um imaginário sobre o Brasil.

Além de diferenciais estéticos e temáticos, as minisséries brasileiras podem ter um número superior de capítulos em relação aos congêneres internacionais, chegando a algumas dezenas de capítulos. Esse é o caso da minissérie *A muralha* (2000), transmutação de obra de Dinah Silveira de Queiroz, que teve 49 episódios. Em 2017 e 2018 a Globo batizou *Os dias eram assim*, com 88 capítulos e *Onde nascem os fortes*, de 53 capítulos, exibidas na faixa das 23 horas, anteriormente ocupada pelas “novelas das onze”, como superséries, acompanhando nomenclatura em voga no mercado de produções latino-americanas (PIÑON; FLORES; CORNEJO, 2015).

Ainda que muitas séries e minisséries tenham obtido êxito de audiência, a maior ênfase de produção da TV Globo continuou sobre a telenovela. Talvez em decorrência do sucesso internacional de séries e dos novos dispositivos e plataformas de assistência de produtos audiovisuais, nos últimos anos, entretanto, tem sido registrado um maior investimento em séries de curta duração (LOPES; MUNGIOLI, 2015). Como exemplo, entre janeiro de 2015 e dezembro de 2018, a TV Globo exibiu 36 séries, sobre outros canais, Record e SBT exibiram duas cada.

Destacamos ainda a adaptação de filmes longa-metragem para o formato de minissérie, que vem sendo observado especialmente em relação a algumas produções da Globo Filmes que são realizados já com a perspectiva de serem exibidas em fatias na televisão. Podemos citar, entre outros exemplos, *Xingu* (2012), dirigido por Cao Hamburger, *Malasartes* (2017), de Paulo Morelli, produzidos pela O2 Filmes, e *Gonzaga de Pai pra Filho* (2012) e *Entre irmãs* (2017), de Breno Silveira, ambos produzidos pela Conspiração Filmes. O cruzamento das janelas de

cinema e televisão surge como estratégia para viabilizar financeiramente as produções ao mesmo tempo que reafirma a um selo diferenciado de qualidade estética, pelo tratamento cinematográfico das imagens, como buscado em outras produções da Globo.

A qualidade técnica de imagens possibilitou que minisséries como *O Auto da Compadecida* (1999) e *A Invenção do Brasil* (2000), ambas dirigidas por Guel Arraes, e *Hoje é Dia de Maria* (2004) após veiculadas na televisão, fossem adaptadas para o formato longametragem e exibidas em salas de cinema. Em relação ao uso de película na captação de *O Auto da Compadecida*, segundo Guel Arraes, “o diretor Daniel Filho foi quem implantou isso, quem mais usou essa película para a TV. Foi ideia do Daniel fazer o "Auto" em 35mm. Daí, eu sugeri transformá-la em filme” (SÉRIE..., 2000).

Outro aspecto nesse cenário é a abertura da emissora para parcerias com produtoras independentes, diferencial em relação à prática de centralizar as produções utilizando estrutura própria, modelo que distancia a televisão aberta brasileira da tradição da TV dos Estados Unidos e ajudou a garantir o discurso de que apenas a Globo poderia oferecer o famoso “padrão Globo de qualidade” (PADIGLIONI, 2017). Além dos títulos já mencionados, podemos citar *Mulher invisível* (Conspiração Filmes) e *Cidade dos homens* (O2), também se originaram de filmes, respectivamente *Mulher invisível* e *Cidade de Deus*, porém, são obras próprias para televisão. Outros exemplos são *A Pedra do Reino* (Luiz Fernando Carvalho, 2007), com Academia de Filmes e Margarida Filmes; *Doce de mãe* (Jorge Furtado, 2014), com a Casa de Cinema de Porto Alegre; *Som e Fúria* (Fernando Meirelles, 2009), *Os experientes* (Fernando Meirelles, 2015) e *Treze dias longe do sol* (Luciano Moura, 2018), com O2; e *Sob Pressão* (2017 a 2021), com Conspiração Filmes.

## 5 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SÉRIES BRASILEIRAS DE 2005 A 2020

Neste capítulo discorreremos sobre aspectos da produção e circulação de séries relacionados aos contextos econômico, regulatório e institucional dos modelos de televisão por assinatura e pela internet, pelas plataformas *SVoD*, no Brasil, remontando brevemente suas histórias. Também abordamos a questão das produtoras independentes e sua inserção no mercado das produções para televisão.

### 5.1 A TV PAGA NO BRASIL

A modalidade de TV por assinatura chegou ao país com décadas de atraso em relação aos mercados norte-americano e europeu, e mesmo em relação aos países da América Latina, foi o quinto a começar a operar os serviços a cabo, mais de 10 anos depois da Argentina. No Brasil, a implantação da TV a cabo coincide com a reabertura do país após os anos de ditadura militar, que repercutiram movimentos de modernização e integração internacional. Em 1988, mesmo ano da assinatura da “Constituição Cidadã”, quando 64% das casas do país já possuíam aparelho televisor, surge o primeiro marco legal a tratar da transmissão via cabo, que se desenvolveu desde então (decreto nº143/1988) (MATTOS, 2002; JAMBEIRO, 2001). “Com a tendência de desenvolvimento global, na década de noventa começou-se a estabelecer as bases para o surgimento estruturado da televisão por assinatura, via cabo ou satélite, constituída nos moldes americanos, e a se debater a televisão de alta definição” (MATTOS, 2002, p. 125).

2014 e 2015 podem ser considerados anos áureos para o mercado de TV paga, em relação à quantidade de assinantes, período seguido por um declínio nesses números, como será visto mais adiante. Os pontos principais da evolução da legislação em relação à televisão por assinatura anteriores à Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011) interessam, pois, correspondem a demandas das empresas de comunicação e da sociedade civil, e são acompanhadas pelo desenvolvimento desse tipo de serviço no país tanto no que se refere ao alcance, quantidade e perfis dos canais em operação quanto aos conteúdos exibidos.

Brittos (2001) propõe uma periodização em quatro fases entre a década de 1970 e o ano de 2001 (data de sua defesa de tese) do longo processo de implantação da TV paga no país. Quase vinte anos depois de descrita, a classificação segue pertinente por organizar de forma detalhada o nascimento desse mercado. No primeiro período, de 1971 e 1987, do “pré-mercado”, houve umas poucas experimentações, não duradouras, tendo como primeira distribuidora por assinatura a Televisão por Cabos LTDA, uma subsidiária da TV Globo, que

oferecia serviços para condomínios. Durante todo o governo militar, discussões a respeito dos serviços a cabo, acabaram bloqueadas.

Como mencionado, em 1988 foi instituído o decreto nº 143, que autorizou a recepção de sinais através de antena coletiva e redistribuição via cabo, no mesmo ano, a portaria nº 95.744 tratou do Serviço Especial de Televisão por Assinatura, compreendendo os sinais via satélite e UHF. Em 1989, a legislação para veiculação via cabo foi substituída pela portaria 250, que amparava a Distribuição de Sinais de TV por Meios Físicos (DISTV). Entre 1988 e 1992, período que Brittos denomina “fase da pulverização”, não havia uma organização clara dos agentes da cadeia de valor<sup>44</sup> e nem programação formatada para o Brasil, havendo como regra a retransmissão de programação internacional nos canais da TV paga. Assim, entre os governos Sarney e Collor, foram autorizadas 245 empresas a atuar com redes via cabo (MATTOS, 2002; BRITTOS, 2001).

A primeira programadora de televisão por assinatura a atuar no país, A K (Key) TV, se formou em 1988, exclusivamente para transmitir corridas de cavalos a haras e jockey clubs do Rio de Janeiro e de São Paulo, que redistribuíam as transmissões a casas de apostas. Em 1989, Matias Machline lançou o Canal +, inaugurando a TV por assinatura via UHF, com a retransmissão da ESPN Internacional.

Em 1989, a operadora inaugurou no país a transmissão por micro-ondas (Circuito Fechado de Televisão, CFTV, depois transformada em MMDS), dando origem ao Supercanal, que incluía TVM, CNN e RAI. No ano seguinte, o controle do Supercanal passou para o Grupo Abril, que criou em 1991 a TVA, com cinco canais (ESPN/TVA Esportes, CNN/TVA Notícias, TNT/TVA Clássicos, Showtime/TVA Filmes, Superstation/TVA Supercanal). Neste mesmo ano, foi inaugurada, via satélite, a Globosat, das Organizações Globo, com os canais Telecine, GNT, Multishow, Top Sport (depois rebatizado como SporTV). CNN e canal Fox entram nas operações da Globosat em 1993. Brittos (2001) salienta que tanto a TVA quanto a Globosat acumulavam diferentes funções na cadeia de valor e investiram em tecnologias que mais tarde se mostraram em desvantagem em comparação com a entrega a cabo.

Cabe ressaltar que a portaria nº 51, de 1991, instituiu o Serviço Especial de TV a cabo, substituindo a portaria 250 de 1988, sobre DISTV (Distribuição de Sinais de TV por Meios Físicos, que teve a liberação de concessões suspensa). Sem discussão pública prévia, a portaria

---

<sup>44</sup> A cadeia de valor da TV por assinatura conforme estabelecido pela Lei 12.485/2011 é composta por quatro elos principais: Produção (produção dos conteúdos), Programação (aquisição de conteúdo e agrupamento nos canais), Empacotamento (agrupamento de canais em pacotes que serão comercializados) e Distribuição (oferta do serviço ao assinante, incluindo infraestrutura e venda dos pacotes).

de 1991 foi contestada pelo Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), formado pelas federações dos jornalistas, trabalhadores em rádio e televisão, que defendia a equiparação dos serviços de televisão a cabo e de radiodifusão e que foi determinante para o desenvolvimento da Lei do Cabo (9.799/1995). Em 1991, mais de cinco mil brasileiros possuíam sinal via cabo (BRITTOS, 2001; JAMBEIRO, 2001; MATTOS, 2002).

Na fase da ordenação, entre 1993 e 1994, conforme Brittos (2001) o mercado se concentrou em estrutura de oligopólio, processo marcado pelo surgimento da Net Brasil, união do grupo Globo com RBS e Multicanal em 1993, mesmo ano em que São Paulo começou a ser cabeada. Em um ano, a participação de operadoras não ligadas à Net Brasil e ou à TVA retraíram de 35% para 14,3% dos assinantes, que haviam passado de um total de 250 mil para 350 mil entre 1993 e 1994.

Em 1994, foi aprovada a Lei 8.977/1995, a Lei do Cabo, que entrou em vigor no ano seguinte, 1995, e permitiu a participação estrangeira de até 49% nas empresas que atuavam pelo serviço a cabo e obrigou uma reserva de seis canais para utilidade pública (Senado, Câmara, Assembleias Legislativas e universidades). Formatada com ampla participação da sociedade, a lei do cabo incluiu critérios voltados tanto para a adequação tecnológica quanto para garantir benefícios ao público e incentivar o mercado. Conforme Mattos:

A lei da TV a cabo surgiu como uma das mais democráticas e avançadas do mundo, abrindo perspectivas inéditas para o exercício da cidadania, além de gerar a expansão de mercado para profissionais da área de comunicação social (Mattos, 1996, 14). Lamentavelmente, vários itens previstos na lei jamais saíram do papel, tal como a prometida regionalização de parte da programação das TVs (MATTOS, 2002, p. 127).

Brittos (2001) salienta que durante o processo de instalação da TV a cabo no país, especialmente a partir de 1994, grupos da Europa, Estados Unidos e América Latina, especialmente da Argentina, participaram e depois venderam suas operações para a Globo. A Globosat, que desde a criação da Net Brasil concentrou a atuação na programação de canais, assinou com os estúdios Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, 21st Century Fox e Universal e a operadora Net incluiu produtos de outras programadoras. Ao mesmo tempo, a TVA se abriu para investimentos de grupos estrangeiros e dividiu as atividades em TVA Programadora e TVA Distribuidora e, também, passou a comprar licenças para TV a cabo. Entre 1993 e 1994, lançou novos canais internacionais, como Eurochannel, HBO Brasil, Cartoon Network, Teleuno e Discovery Channel.

A concentração do mercado de cabo por assinatura resultante das operações desse período foi registrada pela Folha de São Paulo, segundo a qual, em 1995, das 70 operadoras de

cabo no Brasil, 42 eram da Globo, 11 da TVA e as restantes distribuídas em diferentes agentes. Na tecnologia MMDS não era diferente, das 13 operadoras, a TVA controlava oito e Net Brasil, duas (BRITTOS, 2001; MATTOS, 2002). A prevalência dos grupos Globosat/ Net Brasil/ Sky e TVA / DirecTV caracterizam a última fase abordada por Brittos (2001), a de definição, que se inicia em 1995, quando já havia um modelo de desenvolvimento da TV paga.

Enquanto os serviços de TV por assinatura se consolidavam, as programações dos canais oferecidos pela TVA e Globosat, consistiam mormente de conteúdos internacionais, grande diferenciação em relação aos canais de TV aberta que se destacam há décadas pelo investimento em programação nacional.

A Lei do Cabo, que entrou em vigor, em 6 de janeiro de 1995, estabelecia a obrigatoriedade de veiculação de conteúdo brasileiro e independente, em forma a ser regulamentada, o que já obrigava os canais repetidos pelos dois tipos de tecnologia a manter tal tipo de programação.

Após uma grande pressão exercida pelo Fórum Nacional de Democratização das Comunicações (FNDC), foi incluído no marco legal um conjunto de princípios de participação social, equilibrando a exploração privada com o interesse público, em que se destaca a obrigatoriedade de veiculação de canais de interesse público (*must carry*), entre outros pontos. Por um lado, o principal interesse do Grupo Globo permaneceu preservado, com uma reserva de exploração do serviço para as empresas nacionais (mínimo de 51% do capital total e votante para brasileiros), impedindo a entrada de grupos estrangeiros (IKEDA, M., 2021, p. 87).

A preocupação com a regionalização da programação e o estímulo à produção independente, é importante destacar, estava prevista na Constituição Federal de 1988 no capítulo V, que trata da comunicação social. Além de proibir que meios de comunicação social constituam oligopólios ou monopólios, o Art. 221 trata especificamente dos princípios a serem seguidos na produção e programação de rádio e televisão.

I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;  
II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;  
III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;  
IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família.  
(BRASIL, 1988).

O decreto nº 2.206, de 14 de abril de 1997, então, estabeleceu a obrigatoriedade de cada distribuidora de TV via cabo incluir no seu catálogo o mínimo de um canal com programação dedicada a obras brasileiras independentes. O Canal Brasil, lançado em 18 de setembro de



1998<sup>45</sup> e associado ao grupo NET, possui o número de registro de habilitação 0001 no Ministério das Telecomunicações), posteriormente, atendendo à mesma exigência, foi criado o Cinebrasil, da TVA (antiga concessionária do grupo Abril) (ANCINE, 2016, p.14). Outro fator que pode ser considerado nesse período é a criação, em 1999, da Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão (ABPITV), renomeada como Brasil Audiovisual Independente (BRAVI), em 2016.

A Lei Geral das Telecomunicações (Lei 9.472/1997) criou a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), e regulamentou as operações via MMDS, TVA e DTH. Não foram estabelecidos quaisquer critérios para programação o que fez, por exemplo, com que o Canal Brasil fosse transmitido apenas pela Net.

Complementarmente, também diferentemente da Lei do Cabo - que exigia que a propriedade das empresas fosse de brasileiros natos ou naturalizados -, a outorga para os serviços MMDS e DTH não impunha limites na participação de capital estrangeiro. Esse marco legal, entretanto, não visava apenas a regulação dos serviços de televisão, mas a privatização das telecomunicações do Brasil, o que favoreceu a entrada de operadores estrangeiros ligados às chamadas Teles. Em relação à internet, o monopólio da Embratel já havia sido quebrado em 1995 (LIMA, 2015).

Em 1998, estavam funcionando no Brasil seis operadoras de televisão por assinatura, contando todas as tecnologias, via cabo e MMDS, a NET, e a TVA e, na Banda KU, Sky Net, das Organizações Globo, DirecTV, do Grupo Abril, Tecsats e KTV. Entre as programadoras, além de Globosat e TVA Programadora, havia sete programadoras independentes, cinco delas estrangeiras.

No ano de 2000, a ABTA realizou o *Brazil Pay TV Conference*, com a participação de representantes do Ministério das Comunicações, da Anatel e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). O evento tinha o intuito de buscar investidores para o desenvolvimento do setor no Brasil. Naquele momento ainda se aguardava a liberação da entrada de capital estrangeiro na mídia nacional, então em tramitação no Legislativo Federal, mas a TV paga no país já somava 3.6 milhões de assinantes. Esse número, entretanto, só passaria por um novo crescimento significativo com a entrada das empresas de telecomunicação (MATOS, 2002, p.129-131; LIMA, 2015, p.26). Em 2003, ocorreu a fusão entre Sky (Globo, News Corp, TCI e Televisa) e DirecTV (associação de TVA, MVS Multivision, Cisneros e Hughes).

---

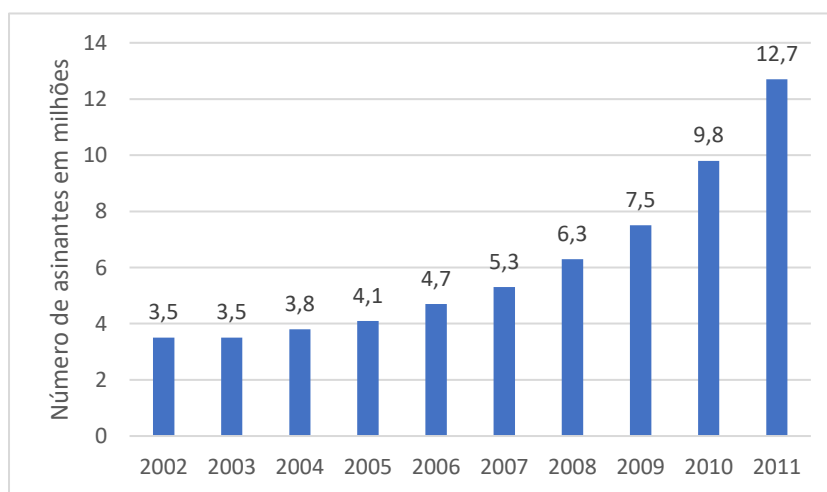
<sup>45</sup> Coincidentemente, na mesma data, em 1950, foi inaugurada a primeira emissora de televisão brasileira: a Tupi de São Paulo.

Ladeira (2010; 2011) aborda a aproximação dos mercados das telecomunicações e da televisão por assinatura a partir de 2005 como uma experiência inédita de associação de grupos entre comunicação audiovisual brasileiros e corporações internacionais. Localiza essa tendência, por um lado, na tendência das teles, num contexto já de globalização de operações, de ampliar os serviços possibilitados por suas estruturas tecnológicas e, por outro, nos movimentos para a internacionalização de conteúdos de televisão.

Um marco nesse sentido ocorreu em 2005, com a associação entre o grupo Globo e a mexicana Telmex em relação à NET. A Telmex já havia comprado a Embratel em 2004, após a falência da MCI, que por sua vez controlava o negócio desde a privatização da Telebrás, ocorrida em 1998. A fusão com o grupo Globo implicou repensar o desenho institucional das operações de TV por assinatura com finalidade de estabelecer as atribuições próprias de cada agente envolvido, de maneira que as companhias de telecomunicações investissem em infraestrutura, enquanto o Grupo Globo se concentrasse na programação e produção de conteúdo (LADEIRA, 2010; IKEDA, M., 2021).

Então, foi possível a convergência tecnológica para ofertar, pela primeira vez no país, o serviço *triple play*, ou seja, comercialização unificada de internet banda-larga, televisão e telefone fixo. Esse serviço passou a ser ofertado pela Telefônica, em associação com a TVA, no ano seguinte (LIMA, 2015; STIVAL, 2014; IKEDA, M., 2021). Desde a aproximação das teles no negócio da televisão por assinatura, em 2005, que coincide com a chegada da internet de alta velocidade ao Brasil, a TV por assinatura passou por uma fase intensa de crescimento e, em 2011, o número de assinantes ultrapassou 12 milhões, como visualizado no Gráfico 5.1.

Gráfico 5.1 - Evolução no número total de assinantes de TV paga de 2002 a 2011

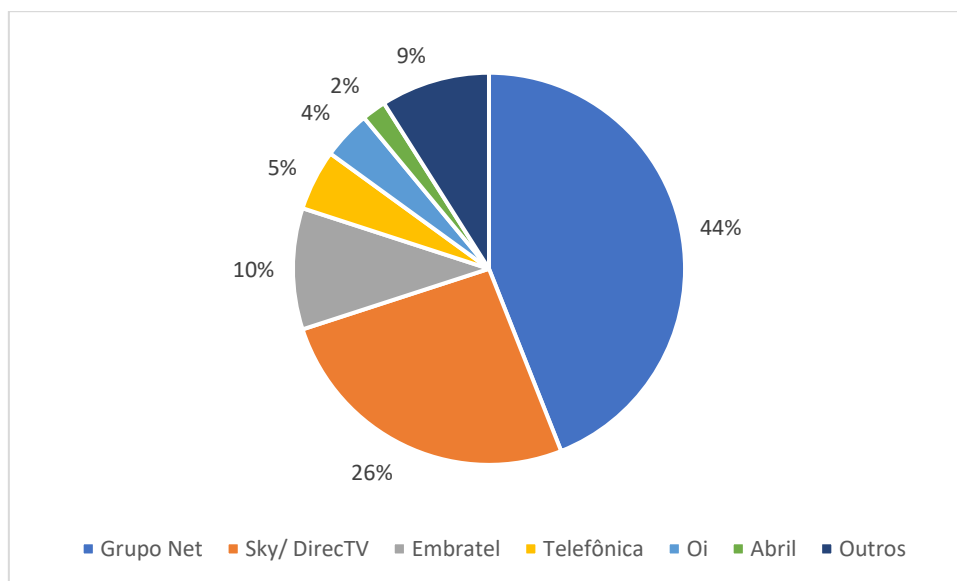


Fonte: adaptado pela autora com base em dados da ABPTA (s.d.)<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Fonte dos dados usados pela ABTA: PTS até 2008 – Anatel a partir de 2009 - mês base: Junho/2021.

Registra-se a proeminência dos serviços a cabo, que em dezembro de 2008 detinha 61.5% dos 6.5 milhões de assinantes. Em 2010, Net e Sky, ambas com participação do Grupo Globo, somavam 70% das assinaturas de pacotes no país, conforme explicitado no Gráfico 5.2.

Gráfico 5.2 - Competição no mercado de TV paga (setembro de 2010)



Fonte: adaptado pela autora com base em dados da Ancine (2010, p. 12).

Destaquemos que, ainda em 2010, após quatro anos de discussões entre legisladores e atores da sociedade civil, especialmente da Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPITV) e da Associação Brasileira dos Programadores de TV por Assinatura (ABPTA), e sete diferentes projetos de lei, foi à votação no Congresso Nacional o projeto de lei PL 116, que tinha como ponto essencial a uniformização das regras para os serviços de TV por assinatura, abrangendo todas as tecnologias de transmissão, que até então respondiam a legislações diferentes. Mesmo antes de sua aprovação, a Anatel liberou os grupos internacionais de telecomunicação a oferecerem TV via cabo em combo com o serviço de telefonia. Outro objetivo da regulação dizia respeito a garantia de cotas para conteúdo nacional independente, que era uma demanda da ABPITV (atual BRAVI) desde sua origem.

Em coluna na Folha de São Paulo, o então presidente da Ancine, Manoel Rangel (2011), expressou a participação da sociedade nas discussões do novo marco legal:

A nova lei encara a imensa transformação ocorrida no mundo do audiovisual e das telecomunicações, remove barreiras à competição, valoriza a cultura brasileira, propõe nova dinâmica para produção e circulação de obras audiovisuais e, sobretudo, fixa base conceitual leve e consistente, capaz de orientar o desenvolvimento das duas áreas na próxima década.

De iniciativa parlamentar, o PLC nº 116 foi exaustivamente debatido no Congresso nos últimos cinco anos. Nasceu da aglutinação de cinco projetos de lei diferentes e foi enriquecido por sete audiências públicas, quatro comissões parlamentares e mais de cem encontros com agentes econômicos e sociais. (RANGEL, 2011)

Rangel também destacou o entusiasmo do setor audiovisual e uma perspectiva de valorização nacionalista sobre a produção de cultura.

Haverá mais oportunidades para os programadores, mais canais e maior procura por conteúdos diferenciados. Teremos mais obras audiovisuais brasileiras, ao lado das estrangeiras, e maior pluralidade na programação. Esse novo mercado de conteúdos será estimulado por recursos da própria atividade, que possibilitarão investimentos na produção de obras independentes em todas as regiões do país em parceria com os canais e com as emissoras de TV. O Brasil poderá se ver e se ouvir em larga escala, com todos os seus sotaques e com todos os seus modos de criar, fazer e viver, como orienta a Constituição. (RANGEL, 2011).

Esse projeto deu origem à Lei nº 12.485, a lei da TV Paga, aprovada em 2011 e que é um ponto de inflexão na constituição da TV por assinatura no Brasil e, especificamente, na evolução da produção de séries brasileiras para essa janela. O Quadro 5.1 apresenta o histórico legal referente aos serviços de TV por assinatura.

Quadro 5.1 - Marco legal da TV por assinatura até Lei 12.485/2011

TV A CABO	MMDS	DTH	TVA
LGT - Lei nº 9.742, de 1997			
Lei nº 8.977, de 1995	Dec. nº 2.196, de 1997		Dec. nº 95.744, de 1988
Dec. nº 2.206, de 1997	Port. nº 254, de 1997	Port. nº 321, de 1997	
Port. nº 256, de 1997			Dec. nº 95.815, de 1988
Port. nº 399, de 1997			
Lei nº 12.485, de 2011			

Fonte: adaptado pela autora com dados da Ancine (2016, p. 9).

Reforçamos a importância da regulação do setor da TV por assinatura- e audiovisual no geral- tendo em vista a concorrência das produções nacionais com os produtos licenciados, que chegam ao país com custos inferiores, pois, apesar dos altos custos de produção, têm baixos custos de distribuição. A verticalização empresarial, a integração diagonal (aproveitamento da obra em diversos segmentos de mercado) e a internacionalização, com risco do agigantamento

das empresas internacionais em detrimento das regionais são estratégias empresariais decorrentes da facilidade de adquirir produtos licenciados<sup>47</sup>.

O otimismo com a evolução da TV por assinatura no país não era gratuito. De acordo com Manoel Rangel<sup>48</sup>, desde 2008, as receitas de televisão, no mundo, oriundas de assinatura superavam os valores de publicidade e, em 2011, os valores das remessas de empacotadoras nacionais para licenciamento de canais internacionais ultrapassaram um bilhão de reais. Em 2010, quando a penetração desses serviços na Índia estava em 90,1% e, em países da América Latina, como Argentina, Colômbia e Peru, era, respectivamente, 93,4%, 76% e 49%, no Brasil, a penetração ainda era de 21,8%. Em 2012, a ABTA previa que o país chegaria a 2017 com quantidade de assinantes entre 35 e 45 milhões. O cenário, ademais, tem relação com o contexto econômico nacional do período, quando, ligado a diferentes políticas públicas de redução da desigualdade dos governos Lula, entre outros contextos nacionais e internacionais, a pirâmide social passou por uma dinamização inédita que refletiu no aumento de poder aquisitivo e na quantidade de integrantes da “Classe C” (IKEDA, 2016), aumentando o público potencial para os serviços.

Entretanto, quanto à quantidade de assinaturas, no decurso histórico posterior à Lei da TV paga, o ápice registrado foi 2014, quando chegou a quase 20 milhões (crescimento de 160,9% em relação a janeiro de 2009) e desde então, sofre retração contínua. Em novembro de 2020 ficou abaixo dos 15 milhões (FELTRIN, 2020). Em agosto de 2020, o presidente da Claro, José Félix, vinculou a redução de assinantes à diminuição da renda no país, e apontou que a tendência é o serviço voltar a se concentrar nos públicos A e B, movimento oposto ao visto na época em que a regulação foi aprovada (ANDRADE, 2021). O gráfico 5.3 registra a evolução no número de assinantes da TV paga entre 2012 e 2020.

É possível relacionar essa redução de assinantes ao fato de que, quando chegou ao período de maturidade nos aspectos regulatórios, o cenário das comunicações estava em plena transformação. A chegada, em 2005 da internet rápida no país, começou o movimento que culminaria com a atual configuração de disputa entre plataformas *SVoD*, as quais, como veremos ainda neste capítulo, é alvo de debates e disputas entre agentes que negam o enquadramento do serviço como equivalente aos canais de televisão por assinatura, especialmente pela diferenciação entre o tipo de oferta de fluxo ou arquivo. Entre 2011 e 2012,

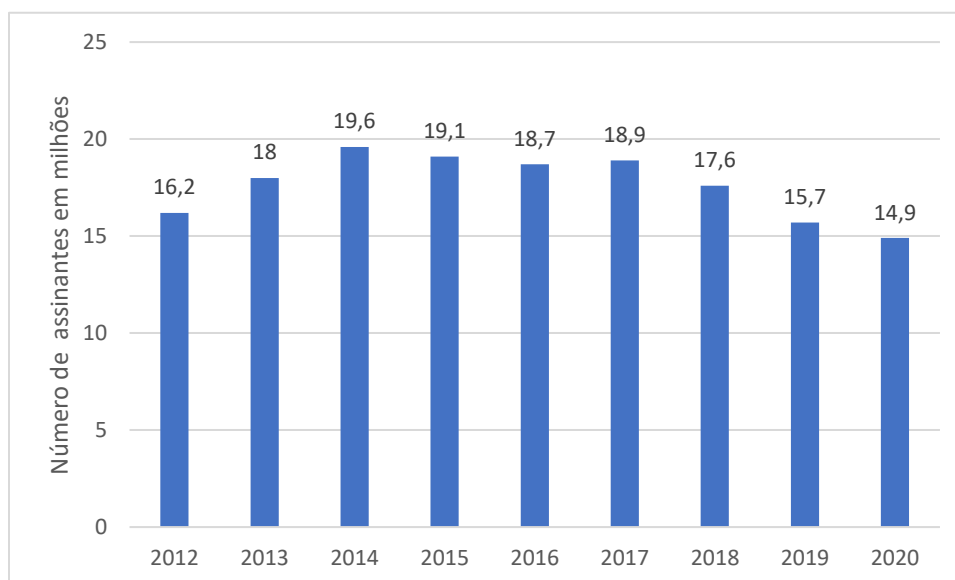
---

<sup>47</sup> Esse cenário foi explicitado por Rosana Alcântara, então diretora da Ancine, durante o Congresso da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura, em 2016, no Painel: A evolução da regulamentação audiovisual.

<sup>48</sup> Apresentação do então diretor-presidente da Ancine no Congresso da ABTA de agosto de 2012: O crescimento do mercado de TV paga e os desafios para a televisão brasileira.

as assinaturas de internet banda larga aumentaram 20%, chegando a 4,85 milhões de pessoas no Brasil (ANCINE, 2016).

Gráfico 5.3 - Evolução do número de assinantes de TV paga de 2012 a 2020



Fonte: adaptado pela autora com base em dados da ABPTA (s.d.).

A seguir, trataremos especificamente da Lei 12.485/2011 e dos impactos nos setores da TV por assinatura e do audiovisual independente brasileiros.

### 5.1.1 Serviço de Acesso Condicionado: o império do conteúdo

Em 2011, foi sancionada a Lei 12.485 (Lei da TV Paga), que teve vigência a partir do ano seguinte e unificou a regulação da TV por assinatura pelo tipo de serviço prestado, independente da tecnologia de transmissão utilizada, excluindo a radiodifusão, e passou a denominar o recorte como Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), conforme definido no art. 2º (XIII):

[...] serviço de telecomunicações de interesse coletivo prestado no regime privado, cuja recepção é condicionada à contratação remunerada por assinantes e destinado à distribuição de conteúdos audiovisuais na forma de pacotes, de canais nas modalidades avulsa de programação e avulsa de conteúdo programado e de canais de distribuição obrigatória, por meio de tecnologias, processos, meios eletrônicos protocolos de comunicação quaisquer (BRASIL, 2011).

Também determina, no Art. 3º os princípios que devem guiar a comunicação audiovisual de acesso condicionado:

I - liberdade de expressão e de acesso à informação;  
 II - promoção da diversidade cultural e das fontes de informação, produção e programação;  
 III - promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira;  
 IV - estímulo à produção independente e regional;  
 V - estímulo ao desenvolvimento social e econômico do País;  
 VI - liberdade de iniciativa, mínima intervenção da administração pública e defesa da concorrência por meio da livre, justa e ampla competição e da vedação ao monopólio e oligopólio nas atividades de comunicação audiovisual de acesso condicionado.  
 (BRASIL, 2011).

A Lei da TV paga também promove os princípios estabelecidos na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Decreto Legislativo nº 485, de 20 de dezembro de 2006).

Outra inovação da regulação foi a definição da cadeia produtiva do setor em quatro elos: produção, programação, empacotamento e distribuição, diferentemente do que é considerado para o setor cinematográfico, dividido tradicionalmente entre produção, distribuição e exibição. Conforme a Lei 12.485/ 2011 a divisão da cadeia ficou assim:

1) **Produção**: criação de conteúdos audiovisuais que serão exibidos. É onde fica mais clara a relação do universo da TV por assinatura e do mercado audiovisual amplo. Os agentes envolvidos são as produtoras, independentes ou não, brasileiras ou estrangeiras, responsáveis por todo o processo de produção, inclusive as questões de direitos autorais e contratos.

2) **Programação**: seleção e formatação dos conteúdos que são organizados nas grades horárias dos canais, majoritariamente segmentados em categorias temáticas. Os agentes são as programadoras, que podem agrupar um ou vários canais, a exemplo da Globosat e HBO.

3) **Empacotamento**: as empacotadoras agrupam os canais em pacotes oferecidos aos assinantes, que não têm a opção de selecionar os canais de interesse individualmente. A atividade inclui a negociação com as programadoras ou representantes e o licenciamento dos direitos de transmissão dos canais. É normal no Brasil que a mesma empresa exerça as atividades de empacotamento e distribuição.

4) **Distribuição**: antes conhecidas como “operadoras” (MP 2.228-1/01), as distribuidoras são responsáveis pelo fornecimento do sinal e da infraestrutura de transmissão e comercializam os pacotes, ao consumidor. Respondendo pelo marketing, pelo atendimento aos assinantes e manutenção dos dispositivos. “Os recursos obtidos pelas prestadoras junto aos assinantes percorrem um fluxo financeiro a montante (*upstream*) da cadeia produtiva, até chegar ao elo inicial: os produtores de obras e conteúdos audiovisuais” (ANCINE, 2016, p. 7).

Além disso, a nova lei simplificou a entrada de empresas no mercado da TV paga ao determinar que as outorgas poderiam ser concedidas sob demanda e sem depender de abertura de edital ou licitação, e ao permitir a participação estrangeira no mercado em todas as tecnologias. O Art. 29 garante que o SeAC pode ser operado por qualquer empresa constituída sob leis brasileiras, por conseguinte, as concessionárias de telefonia fixa estrangeiras foram liberadas a explorar pacotes de TV paga, também, via cabo, com a propriedade de 100% dos serviços. Em contrapartida, com alegado objetivo de limitar a verticalização do mercado, restringiu a participação de empresas de telecomunicações na atividade de distribuição e produção, e manteve restrição para participação máxima de somente 30% na propriedade de uma companhia de radiodifusão. Por outro lado, uma emissora de TV aberta é autorizada a produzir e programar para o SeAC, mas só é autorizada a deter participação de, no máximo, 50% de empacotadoras e distribuidoras na TV paga.

[...] de modo a prevenir a formação de estruturas que pudessem afetar negativamente o mercado por meio da verticalização excessiva ou da adoção de práticas discriminatórias em relação às atividades dos concorrentes. Nesse sentido, as atividades de programação e produção permaneceriam sob o controle dos grupos nacionais e, principalmente, desvinculadas da atividade de distribuição (ANCINE, 2016, p. 12).

Em 2011, o Grupo Globo respondia por 51% do capital votante da Net Serviços e, com os novos limites, vendeu parte de sua participação na Net e na Embrapar para Telmex/América móvel e deixou o controle das decisões da Sky (LADEIRA, 2011).

A Lei da TV paga também estabeleceu um marco legal para a divisão de competências entre a Agência Nacional do Cinema (Ancine), a partir de então concentrada nas questões relacionadas ao conteúdo veiculado, e a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), responsável pela distribuição de TV por assinatura através da infraestrutura de redes.

Assim, originalmente voltada à produção de conteúdo e cinema, a Ancine teve seus poderes regulatórios, fiscalizatórios e normativos significativamente ampliados, passando a exercer um papel central no setor audiovisual brasileiro. Destaca-se, nesse sentido, os arts. 9º e 10º do novo marco legal, que atribui à Ancine a competência de fiscalizar e monitorar as atividades de programação e empacotamento (ANCINE, 2016, p. 20).

A Ancine, sob direção de Manoel Rangel, já havia contribuído nas discussões que culminaram com a Lei 12.485/2011, tanto fornecendo embasamento técnico necessário quanto mediando as articulações políticas sobre o incentivo à produção independente. O serviço de TV por assinatura via cabo, desde a Lei do Cabo (Lei no 8.977/1995), já tinha a obrigação da veiculação de conteúdo brasileiro e da existência de canais majoritariamente dedicados a



produções nacionais, mas, conforme já abordado, as outras tecnologias não precisavam atender a nenhum mecanismo desse tipo. Foram, então, estabelecidas regras de conteúdo para as empacotadoras, as programadoras e para os canais.

### 5.1.2 Estímulo ao conteúdo nacional

Políticas de obrigação de veiculação de conteúdos audiovisuais nacionais existem em países como França, Reino Unido, Austrália, Canadá, Japão e Espanha. No caso dos Estados Unidos, uma política de proteção e incentivo à produção independente em vigor entre as décadas de 1970 e 1990 é apontada como determinante para o fortalecimento do mercado, possibilitando, ainda, espaço para diversidade de conteúdos e inovações artísticas e técnicas. Outro caso emblemático é o da Coreia do Sul, onde desde os anos 1990, há o investimento em políticas que incentivo à produção, à distribuição e à internacionalização de produções nacionais de cinema e televisão, destacando-se a imposição de cotas proporcionais entre produções nacionais e estrangeiras e a limitação de 60% da programação de obras por país de origem, estimulando a diversidade. Como resultado, em 2014, atingiu um *market share* nacional de 82% na televisão (ZUBELLI, 2017; RUFINO, 2018).

diferentemente do que ocorre na maioria dos países em que há políticas voltadas ao setor audiovisual, na Coreia do Sul, o foco das políticas não está apenas (ou majoritariamente) voltado à produção de obras audiovisuais. Ao contrário, verifica-se que o gargalo está na transmissão desse conteúdo, e, portanto, a intervenção governamental foi direcionada, em grande parte, aos canais de distribuição (ZUBELLI, 2017, p. 225).

De acordo com a Lei da TV paga, todas as programadoras de TV por assinatura no Brasil (SeAC) devem, além de disponibilizar os canais de veiculação obrigatória<sup>49</sup>, atender às novas disposições de cotas, com obrigatoriedade tanto da inclusão de programas nacionais nas grades de programação quanto de se aumentar o número de canais brasileiros nos pacotes das operadoras.

Em 2012 entrou em vigor a obrigatoriedade das cotas de canais e de programação nacionais, levando em consideração a nova segmentação determinada pela Lei da TV paga, que introduziu o conceito de *conteúdo de espaço qualificado*. Este, definido, por exclusão, como o

---

<sup>49</sup> São canais de veiculação obrigatória, conforme Lei 12.485/2011, os com finalidade de atender: 1 –distribuição integral e simultânea do sinal aberto e não codificado, 2 - Câmara dos Deputados, 3 - Senado Federal; 4 - Supremo Tribunal Federal; 5 - prestação de serviços de radiodifusão pública pelo Poder Executivo; 6 - um canal reservado para a emissora oficial do Poder Executivo; 7 - educativo e cultural, organizado pelo Governo Federal; 8 – comunitário sem fins lucrativos; 9 - um canal de cidadania, organizado pelo Governo Federal; 10 - um canal legislativo municipal/estadual, reservado para o uso compartilhado; 11 - universitário.

conteúdo não classificado como: religioso, político, manifestação, evento esportivo, concurso, publicidade, tevenda, infomercial, jogo eletrônico, propaganda política obrigatória, conteúdo em horário eleitoral gratuito, jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador. Ou seja, é conteúdo de espaço qualificado aquele considerado capaz de gerar receita após a primeira exibição pública e de contribuir para a estruturação da indústria do audiovisual para televisão: obras seriadas ou não seriadas de ficção, documentário, animação, reality show, vídeo musical ou de variedades, fora os de auditório (ANCINE, 2016, p. 14-15).

Assim, os canais foram segmentados em quatro categorias<sup>50</sup>:

1) **Canal de Espaço Qualificado (CEQ)**: é o que exhibe majoritariamente no horário nobre<sup>51</sup> conteúdo de espaço qualificado e abrange os canais de filmes e séries, infantis, documentários e variedades;

2) **Canal Brasileiro de Espaço Qualificado (CaBEQ)**: deve ser de programadora brasileira; veicular no horário nobre conteúdos brasileiros que constituam espaço qualificado, sendo metade dos programas produzidos por produtora brasileira independente, e não ser objeto de acordo de exclusividade com nenhuma operadora;

3) **Canal Super Brasileiro (SB)**: deve exibir mais de 12 horas de programação nacional diária, 3 horas em horário nobre;

4) **Canal Super Brasileiro Independente (SBsR)**: além de atender às exigências do SB, deve ser programado por programadora independente.

A obra audiovisual brasileira independente é caracterizada por ser produzida por produtora brasileira independente e não ter os direitos autorais de cunho patrimonial de propriedade ou restringidos por empresas de radiodifusão ou operadoras de TV paga. Isso significa que, após um período, as produtoras têm a possibilidade de negociar novos acordos com outros canais.

A Lei 12.485/2011 determina, então, modalidades de cota de conteúdo dos canais e de pacotes comercializados. Em relação às cotas de conteúdo dos canais, rege o art. 16 que os canais de espaço qualificado devem promover, no mínimo, 3h30 semanais, em horário nobre, de obras brasileiras de espaço qualificado, metade produzida por produtora brasileira

---

<sup>50</sup> As siglas utilizadas pela própria Ancine para essas categorias apresenta variação entre diferentes documentos da agência. Aqui, utilizamos como referência a forma mais encontrada entre os consultados.

<sup>51</sup> A legislação compreende as seguintes definições de horário nobre: a) canais de programação para crianças e adolescentes: entre as 11 e as 14 horas e entre as 17 21 horas de Brasília. b) Demais canais: entre as 18 e as 24 horas.

independente. Dois dos CABEQs deverão veicular 12 horas diárias de programação independente, sendo três horas em horário nobre (SB).

As cotas de canais constam no artigo 17 da Lei 12.485, que determina que em todos os pacotes de TV por assinatura ofertados, a cada três CEQs, um seja CaBEQ, seguindo a proporção até atingir 12 CaBEQs por pacote. Além disso, a cada três CaBEQs, um deve ser de programadora brasileira independente e dois dos CaBEQs disponíveis devem ser SB e, desses, um SBsR. Além disso, um terço dos CaBEQs devem ser programados por programadora brasileira independente- não ligada a empacotadora ou distribuidora e sem vínculo de exclusividade com nenhuma empacotadora, ou seja, a cada 9 canais de espaço qualificado, um deverá atender ao requisito de programadora independente (CBEQI).

Esse item legal foi claramente criado tendo em vista a características da Globosat, a principal programadora brasileira [...] Dessa forma, a Globosat não seria enquadrada como uma programadora brasileira independente, devido à sua relação de coligação com uma distribuidora. Ou seja, esse dispositivo legal foi criado para permitir a existência de outros canais brasileiros de programação além dos programados pela Globosat, estimulando o fortalecimento competitivo de outras programadoras para além da principal líder do mercado de programação nacional. (IKEDA, M., 2021, p. 101-102).

Ambas as modalidades de cotas têm validade prevista até setembro de 2023, quando ficam suspensas as obrigatoriedades. Para preservar um período de adaptação dos agentes envolvidos, foi prevista a redução de 2/3 (dois terços) no primeiro ano de vigência da Lei e de 1/3 (um terço) no segundo ano (Art. 23).

Para atender às cotas, a Lei 12.485/2011 alterou a estrutura de captação da Condecine, fonte dos valores do Fundo Setorial Audiovisual (FSA), criando a categoria Condecine Teles, a ser paga pelas empresas de telecomunicações que atuam nos Serviços de Acesso Condicionado, compensada pela redução dos valores do Fistel (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações). O FSA pode ser usado para as produções acertadas com os canais. “Dessa forma, sem sobretaxação, a Ancine conseguiu aprovar uma medida que simplesmente resultou na ampliação dos valores da Condecine do patamar de R\$40 milhões para cerca de R\$ 1 bilhão/ano (um aumento de 25 vezes) (IKEDA, M., 2021, p. 144).

Em 2012, foram definidas as Instruções Normativas para regular a aplicação das novas regras de conteúdo e a complexidade e profundidade das mudanças propostas nas instruções gerou reações negativas da ABTA e da ABPTA. De acordo com Carlos Alkimin, diretor da ABPTA, associação que reunia a maior parte dos programadores estrangeiros, os pontos que poderiam afastar o investimento estrangeiro em produções no Brasil seriam precisamente as elaboradas com objetivo de proteção e desenvolvimento da indústria local, como as de que,

para valer como cumprimento de cota, a propriedade do conteúdo seja de produtora brasileira (por período determinado em contrato para primeira janela de exibição com o canal), o envolvimento de empresas nacionais para fornecer programação internacional e a limitação de reprises (LAUTERJUNG, 2012).

Comparado à experiência de países como a França, que inspirou o modelo brasileiro, a grande vantagem para os canais em operação no Brasil decorre da inexistência de obrigatoriedade em investir parte do faturamento na produção nacional. A obrigatoriedade presente na Lei nº 12.485/2011 se refere apenas à aplicação de recursos da Condecine.

Nesse sentido, trata-se de uma operação altamente vantajosa para os canais. Eles compartilham os riscos com a produtora e com o próprio Fundo Setorial e possuem autonomia para selecionar os projetos e as empresas parceiras (MORAIS, 2019, p. 277).

Apesar das controvérsias, como salienta Morais (2019), a Lei 12.485/2011 tornou a TV paga uma janela estratégica para circulação da produção independente nacional.

#### 5.1.2.1 Programadoras e canais

Para entender os efeitos desse marco legal, é interessante revisarmos alguns aspectos específicos dos negócios da TV paga. O padrão concorrencial do mercado do setor é caracterizado pela segmentação dos produtos para públicos heterogêneos, o que, na prática significa a diferenciação de canais de programação e dos pacotes comercializados por temática abordada na programação (agronegócio, cidadania, educativa, musical, esporte etc.), formato (filme, série, jornalísticos, transmissão de esportes, transmissão de outros eventos, videoclipe etc.) ou público-alvo (infantil, adulto etc.). Os pacotes costumam agrupar canais que constituam variedade de opções ao assinante, dentro dos tipos contratados, e são comercializados, geralmente divididos em básicos (canais de programação variada, muitos com programas não inéditos), de filmes e séries premium (filmes e séries inéditos ou recentes, originais ou exclusivos) e de esportes premium (eventos ao vivo e/ou exclusivos).

Dessa forma, cobrar um único preço por dado conteúdo não costuma ser a melhor forma de maximizar o lucro das programadoras. Assim, é comum observar a adoção da estratégia de “*windowing*”, um tipo de discriminação de preço onde aqueles conteúdos audiovisuais de maior potencial de audiência são ofertados, inicialmente, em canais que possuem maior margem de lucro por assinante, considerados as “primeiras janelas de exibição” da TV por assinatura ou canais premium, para apenas posteriormente serem veiculados naqueles com margens menores, os canais básicos (ANCINE, 2016, p. 23-24).

Assim, uma das estratégias de maximização de lucros das programadoras é o reaproveitamento das mesmas obras cujos direitos já foram adquiridos, para reexibição em

diferentes canais. Outro fator bastante relevante para a TV paga é a marca dos canais, essencial para a escolha dos consumidores/espectadores, especialmente quando se trata de canais premium, mais onerosos. A fidelização dos consumidores de TV paga pela marca tem influência direta, por exemplo, no procedimento de uso da mesma marca de um canal renomado em outros canais da mesma programadora, como o caso do Telecine ou do Discovery. A própria Ancine (2016) pontua que o poder econômico e a força de marcas conhecidas dificultam a entrada e a concorrência de novos canais. Além disso, uma programadora que possua um portfólio amplo, com canais premium de grande interesse para as operadoras, consegue vincular seus produtos e negociar conjuntos de canais com maior poder de barganha do que programadoras de pequeno porte, algumas ofertando apenas um canal, e irrelevantes para atrair novos assinantes.

Também, em relação ao investimento para adquirir conteúdos, as programadoras com mais assinantes têm a possibilidade de diluir seus custos, de conseguir diversificar os títulos e gêneros e, com isso, diminuir o risco de ter prejuízo com cada obra individualmente (ANCINE, 2016; ZENG; HAN, 2012). Conforme mapeamentos da Ancine, em 2010, atuavam no Brasil 23 programadoras internacionais, com 79 canais (conforme o levantamento, outros seis canais não tiveram a programadora identificada), seis programadoras nacionais, com 16 canais e quatro programadoras de capital misto (*joint venture*), com 15 canais.

Atendendo ao disposto na Lei 12.485/2011, em 2012 a Ancine divulgou a lista dos canais aptos a atender às novas diretrizes relativas a conteúdo de espaço qualificado entre agentes credenciados até agosto daquele ano (ANCINE, 2011; 2012).

1) Cinco canais aptos a cumprir obrigação de empacotamento como Canal Brasileiro de Espaço Qualificado, conforme Art.17 §4º (canais SB, com obrigação de 12 horas de programação nacional, sendo 3 horas em horário nobre):

Canal Brasil; CineBrasilTV; O Canal Independente; Prime Box Brazil e Prime Box Brasil HD. Desses, apenas o Canal Brasil não se enquadraria, cumulativamente, na exigência do Art. 17 §5º, que estabelece que um dos canais SB não pode ter vínculo com concessionária de radiodifusão, por ser programado pela Globosat.

2) Oito canais aptos a cumprir as exigências como Canal Brasileiro de Espaço Qualificado programado por programadora independente (conforme Art. 1º, XXII) de conteúdo geral: CineBrasilTV; Fashion TV Brazil e Fashion TV Brazil HD; O Canal Independente; Prime Box Brazil e Prime Box Brasil HD; Travel Box Brazil e Travel Box Brasil HD. Mais um canal de

conteúdo infantil (TV Rá Tim Bum!); e dois de conteúdo videomusical (Music Box Brazil e Music Box Brazil HD).

3) 41 canais classificados como Canal de Espaço Qualificado de conteúdo geral, 12 deles com canal de programação idêntica em HD:

Animal Planet; Bem Simples; Canal Fx; Comedy Central / Comedy Central Hd; Discovery Channel; Discovery; Civilization; Discovery Hd Theater; Discovery Home and Health; Discovery Science; Discovery Turbo; Fox; Fox Life; Fox Natgeo Hd; Glitz\* Sd; Infinito Sd; Investigação Discovery; I-Sat Sd; Megapix / Megapix Hd; Multishow; Natgeo Wild Hd; National Geographic; Space Sd / Space Hd; Studio Universal; Syfy; Tbs Muitodivertido Sd / Tbs Muitodivertido Hd; Tcm Sd; Telecine Action / Telecine Action Hd; Telecine Cult; Telecine Fun / Telecine Fun Hd; Telecine Pipoca / Telecine Pipoca Hd; Telecine Premium / Telecine Premium Hd; Telecine Touch / Telecine Touch Hd; Tlc; Tlc Hd; Tnt Sd / Tnt Hd; Trutv Sd / Tru Tv Hd; Universal Channel; Vh1; Viva. Mais nove canais de conteúdo infantil e adolescente: Baby Tv; Boomerang Sd; Cartoon Network Sd; Discovery Kids; Gloob; Nick Hd; Nick Jr; Nickelodeon; Tooncast Sd.

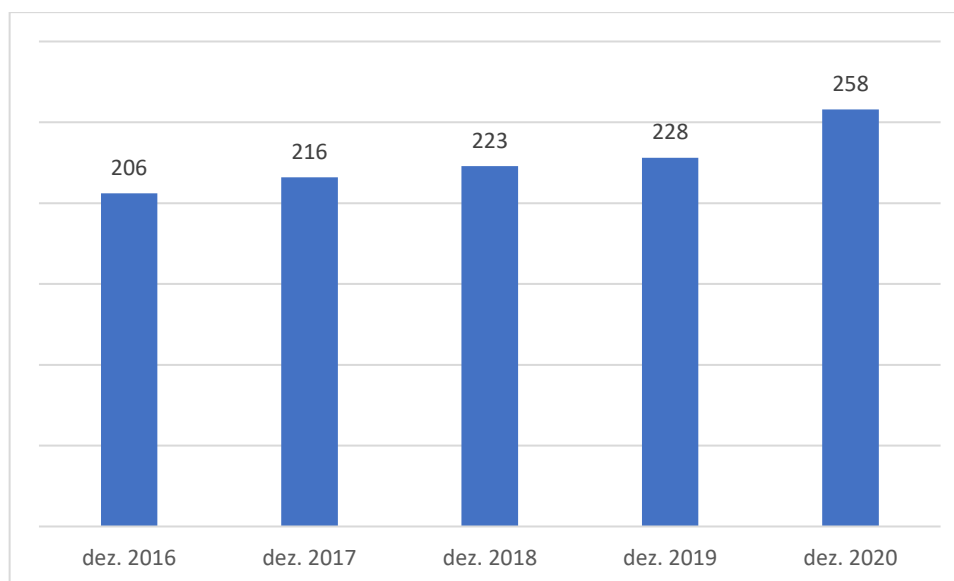
Posteriormente à publicação da classificação, em agosto, até o final do ano de 2012, seis novos CaBEQ foram credenciados, dos quais cinco eram programados por programadoras brasileiras independentes. Outro dado relevante é que, entre 2013 e 2014, surgiram 44 novos canais. Em 2015 foram averiguadas 39 programadoras e um total de 199 canais (em SD e HD, alguns canais são repetidos nos dois tipos de sinal), e atuavam 22 grupos econômicos, sendo 13 de capital brasileiro. No conjunto dos grupos econômicos, Globo (marcas próprias, mais Telecine, Universal, Syfy, Studio Universal e Megapix) e Time Warner (HBO, Cartoon, Network e Warner) se destacavam com 60% dos canais. Discovery (17 canais), Fox (14 canais), Viacom (12 canais) e Disney (11 canais) também já se destacavam, enquanto outros 13 grupos econômicos eram compostos por apenas uma programadora, com um ou dois canais. (ANCINE, 2015; 2016).

Constavam nos pacotes das operadoras 74 canais da categoria de filmes e séries, ou 37% do total das opções oferecidas, sendo 33 deles similares de canais SD oferecidos em HD (geralmente integrantes de pacotes premium, representando 39% de todos os canais HD), e 46% das programadoras oferecem canais de filmes & séries. As demais categorias, que não são objetos do presente estudo, são Esportes (22 canais de pacotes e 19 PPV, 21 canais HD); Variedades (40 canais, 14 HD); Infantil (20 canais, 4 HD), Documentário (15 SD, 8 HD) e Notícias (9 canais, sendo 2 HD) (ANCINE, 2016). Apenas as programadoras internacionais

Time Warner e Fox ofertam produtos em todas as categorias temáticas e, entre as brasileiras, apenas o Grupo Globo está em mais de três categorias, com acento em filmes e séries e esportes. Em relação às categorias por conteúdo de espaço qualificado, eram 14 CaBEQs de variedades, quatro com versões em HD, três de filmes e séries e dois infantis. Pelas características previstas na Lei, um mesmo canal pode se enquadrar em mais de uma das categorias (CaBEQ, CaBEQI, SB e SBsR).

A evolução na quantidade total de canais ofertadas pelas operadoras ao longo dos anos, sinaliza que, apesar da retração em assinantes, as opções aos consumidores não diminuiram, além de haver alterações nas formações dos pacotes que, em 2016, passaram a ofertar uma quantidade maior de canais em cada conjunto (ANCINE, 2017). Entre 2016 e 2019, houve crescimento gradativo, acentuado em 2020, quando o número aumentou em 30 canais.<sup>52</sup> O Gráfico 5.4 apresenta a quantidade de canais ativos credenciados na Ancine, por ano, de 2016 a 2020.

Gráfico 5.4 - Total de canais ativos credenciados na Ancine de 2016 a 2020

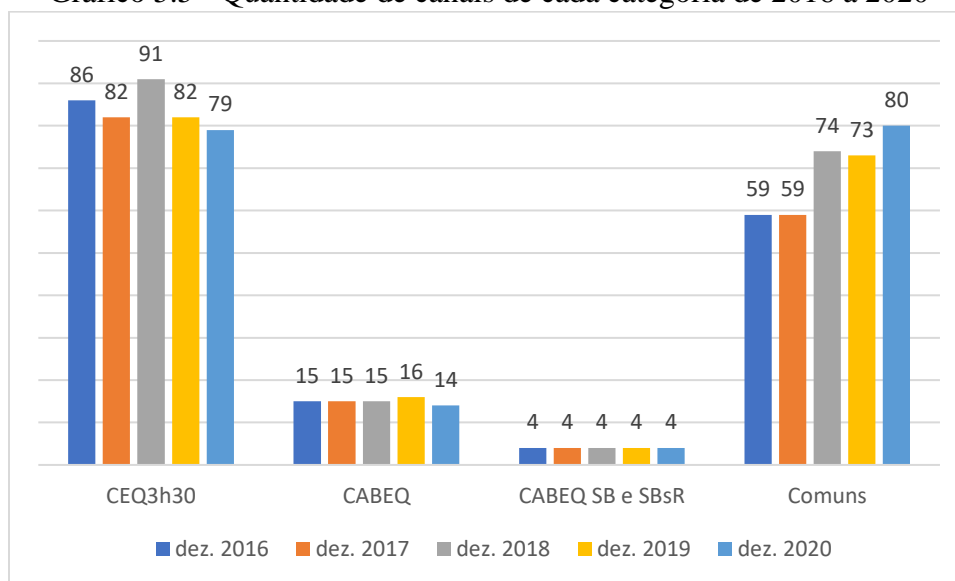


Fonte: a autora com base em dados da Ancine (2019; 2021).

Finalmente, destacamos a composição dos canais de acordo com as instruções da Lei da TV paga no mesmo período, de 2016 a 2020, sem considerar canais em HD com programação similar à dos canais em definição SD. No Gráfico 5.5, é possível observar pequenas oscilações entre os CEQs e aumento significativo de canais comuns no período contemplado.

<sup>52</sup> Como há uma movimentação de entrada e saída de canais de apuração dificultosa no âmbito desta pesquisa, não se pode afirmar quantos canais novos foram incluídos, por isso registramos a diferença quantitativa entre os anos.

Gráfico 5.5 - Quantidade de canais de cada categoria de 2016 a 2020



Fonte: adaptado de Ancine (2020, p. 10).

#### 5.1.2.2 Participação de obras brasileiras nos canais

O rápido crescimento da produção brasileira nas programações de canais da TV paga pode ser atestado pelo aumento no número de emissões de Certificados de Registro de Título para a TV<sup>53</sup> (CRT) passou de 760 em 2011 para 3.659 em 2015, equivalendo, respectivamente a 534 e 1.801 horas de programação (ANCINE, s/d). Desde 2016, o número de horas de programação brasileira de espaço qualificado ultrapassa os mínimos exigidos pelas cotas estabelecidas em 15 canais monitorados pela Ancine. Em média, cada CABEQ exibiu naquele ano, semanalmente, 26 horas e 25 minutos de programação brasileira no horário nobre, 25,9% a mais do que a exigência (21 horas), sendo 18 horas e 45 minutos de obras brasileiras independentes (78,7% a mais do que previsão da Lei, de 10 horas e 30 minutos). Nos canais CABEQ SB, que têm obrigação de veicular 12 horas diárias de conteúdo brasileiro independente, a média diária foi de 17 horas e 47 minutos (48,3% superior ao patamar da Lei), e 4 horas e 37 minutos no horário nobre (54% a mais do que a exigência) (ANCINE, 2018).

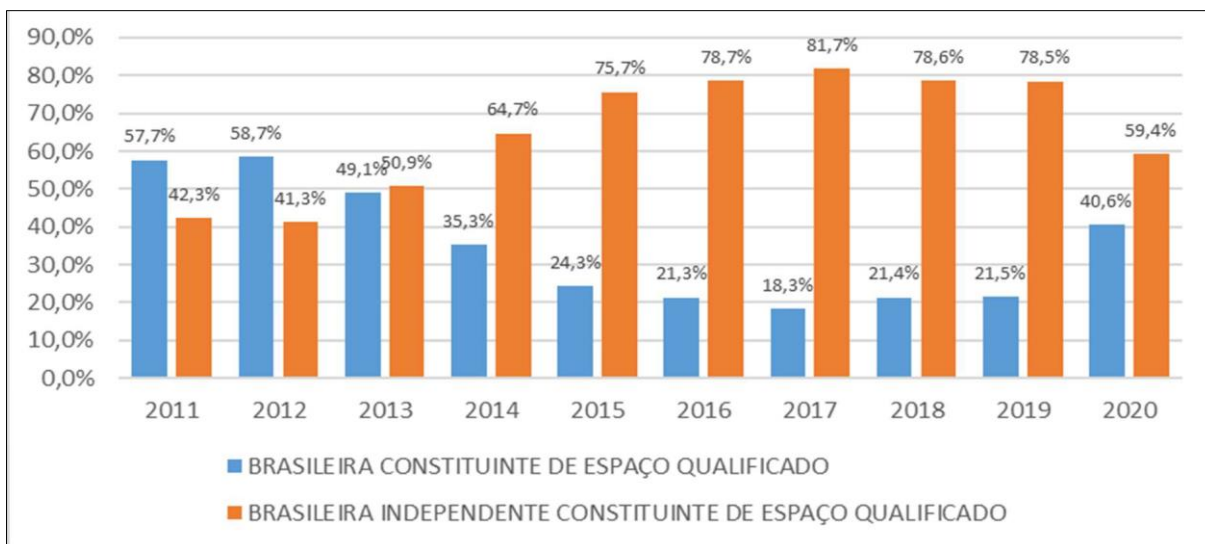
Até 2020, os percentuais de programação de conteúdo nacional independente, em todas as categorias de canais seguiu acima dos mínimos estabelecidos. Nesse ano, da programação dos canais de TV paga, 14,8% eram de obras brasileiras, das quais 9,3% classificadas como obras brasileiras independentes. No mesmo período, as obras estrangeiras ocuparam 52,9%. O

<sup>53</sup> Registro de título de obras audiovisuais não publicitárias, obrigatório para circulação comercial da obra em quaisquer janelas. Para o registro, é exigido o Certificado de Produto Brasileiro.



Gráfico 5.6 mostra a relação entre a quantidade de obras brasileiras de espaço qualificado independentes e não independentes nos canais (ANCINE, 2021).

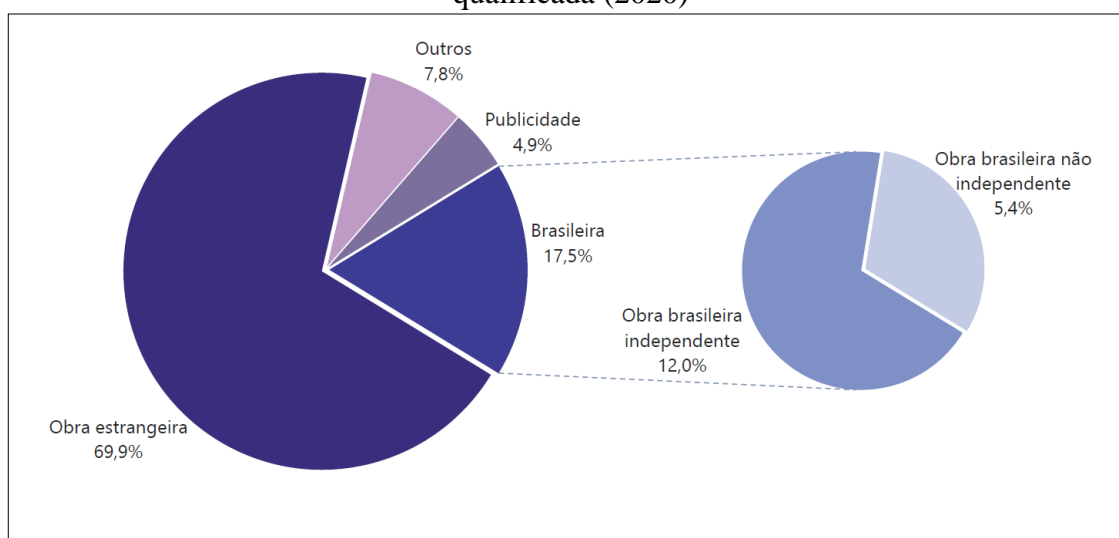
Gráfico 5.6 - Percentual de obras independentes e não independentes entre o total de obras brasileiras de espaço qualificado (sem videomusical)



Fonte: Ancine (2021, p. 15)<sup>54</sup>.

Conforme mostra o Gráfico 5.7, considerando apenas os canais de espaço qualificado (incluindo os infantis), a participação foi superior.

Gráfico 5.7 - Percentual de horas de programação por tipo de obra: canais de programação qualificada (2020)

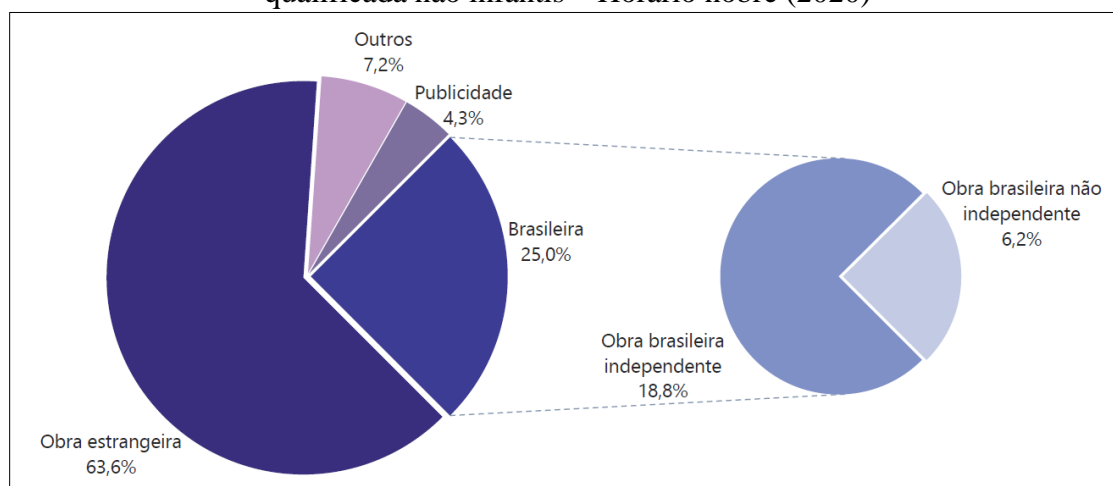


Fonte: Ancine (2021a, p. 11).

<sup>54</sup> Panorama do Setor Audiovisual apresentado na reunião ordinária (a primeira da composição de 2021) do Conselho Superior do Cinema (CSC), em 2 de setembro de 2021.

Como visto, dos 17,5% de programação brasileira (12% são de obras brasileiras independentes e 5,4% não independentes). Excluindo os canais infantis, as obras brasileiras ocupam 18,1% da programação. O Gráfico 5.8, explicita que, no horário nobre (18 a 24 horas), também sem os infantis, a participação chegou a 25% de programação brasileira (18,8% independente e 6,2% não independente) (ANCINE, 2021a).<sup>55</sup>

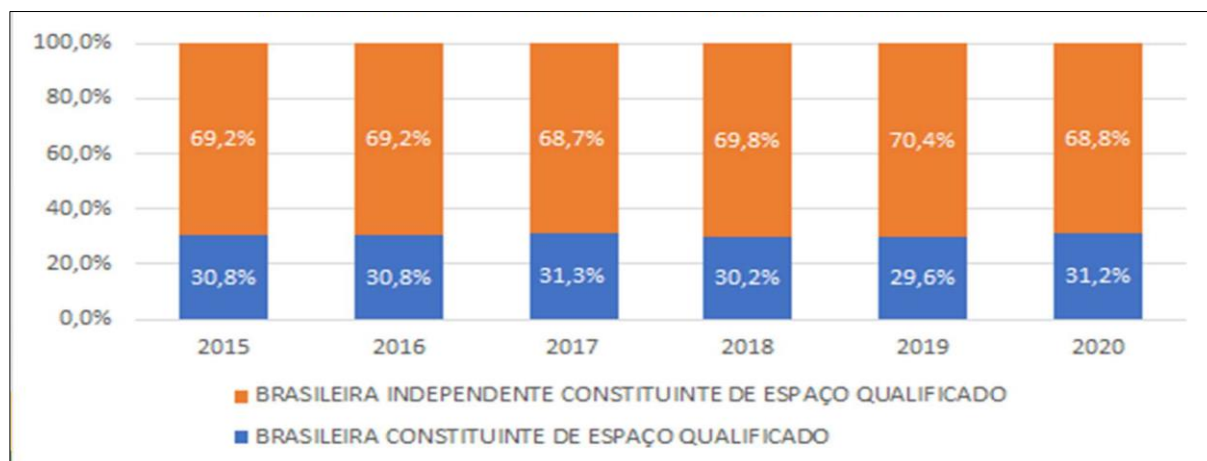
Gráfico 5.8 - Percentual de horas de programação por tipo de obra: canais de programação qualificada não infantis – Horário nobre (2020)



Fonte: Ancine (2021a, p. 13).

Entre 2015 e 2020, as obras independentes ocuparam cerca de 70% do tempo de programação destinado a obras brasileiras de espaço qualificado nos CEQs, como mostra o Gráfico 5.9.

Gráfico 5.9 - Tempo de programação de obras brasileiras de espaço qualificado em canais de espaço qualificado



Fonte: Conselho Superior de Cinema (2021, p. 40).

<sup>55</sup> Dados consolidados em 21 de setembro de 2020.

Em relação à porcentagem de participação por gênero audiovisual das produções nacionais de espaço qualificado exibidas em 2018, de acordo com a tendência dos anos anteriores, as ficções (34.4%) e os documentários (32.6%) configuraram a maioria das obras brasileiras de conteúdo qualificado exibidas e, somadas, representaram 54,2% das horas de programação brasileira geral e 57,3% das veiculações em horário nobre. *Reality-shows*, programa de variedades e vídeo-musicais corresponderam juntos a 28,3% dos títulos de conteúdo qualificado, ou 38,8% do total e 33,0% do horário nobre. Complementarmente, as obras seriadas responderam por 74.2% da programação brasileira nos canais de programação qualificada, seguida por filmes, que representaram 22%. Especificamente as obras seriadas de ficção, objeto da presente pesquisa, correspondiam em 2018 a 15.6% do número de títulos e 13.6% das horas de programação, atrás das series de variedades (32.1%) e documentários (30,4%) (ANCINE, 2019, p.16-25).

No ano de 2020, 71,3% das obras brasileiras em canais comuns e qualificados eram de seriadas, que ocupavam 73,4% da programação nacional exibida em horário nobre. Considerando apenas os canais de espaço qualificado, as séries de ficção representavam 15% do total de títulos e, também, do total de horas exibidas. Desse ranking, as séries documentais são as com mais títulos, 40,9% do total, 30,4% do tempo de programação, enquanto as do gênero variedades ocuparam mais horas 34,6%, com 24,9% dos títulos. Enfim, para considerar a relevância de tais números para a indústria audiovisual é importante mencionar o ano de produção dessas obras seriadas, das quais 50,1% foram produzidas entre 2015 e 2017 e 24,2% produzidas a partir de 2018 (ANCINE, 2021a).

Como citado, não há determinação do formato do conteúdo brasileiro independente para cumprir as cotas, mas está prevista a possibilidade de cumprir as cotas com obras que utilizam mecanismos públicos de financiamento, já destinados ao fomento do mercado audiovisual independente. Portanto, além das cotas, houve a ampliação de mecanismos de financiamento mediado por instâncias oficiais públicas, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que, até 2016, segundo levantamento divulgado pela BRAVI (2016), foi utilizado por 72,5% das produções de dramas e dramaturgia, na configuração de um quadro favorável ao desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro para TV por assinatura. Ainda de acordo com a pesquisa, a TV paga era, então, o destino de 92,2% da produção independente realizada pelos associados à BRAVI.

## 5.2 SVOD NO BRASIL

Desde os anos 2000, a internet rápida possibilitava que o usuário brasileiro acessasse uma gama cada vez maior de serviços e, em 2007, os vídeos *streaming*, com a chegada do Youtube. A plataforma chegou ao Brasil apenas um ano depois de ser comprado pelo Google, quando também passou a atuar na Europa e no Japão. Com o aumento da velocidade, nos anos seguintes, as empresas tradicionais se voltaram para o ambiente online oferecendo serviços sob demanda, seja via *streaming* ou por rede dedicada da operadora. Em 2011, a NET lançou a plataforma de vídeo sob demanda NOW e a Globosat lançou a plataforma Muu (que tinha uma versão para aparelhos com internet), posteriormente rebatizada de Globosatplay, reunindo as plataformas *VoD* dos canais ligados à programadora de TV paga (*catch up TV*), sem exigência de pagamento extra<sup>56</sup>.

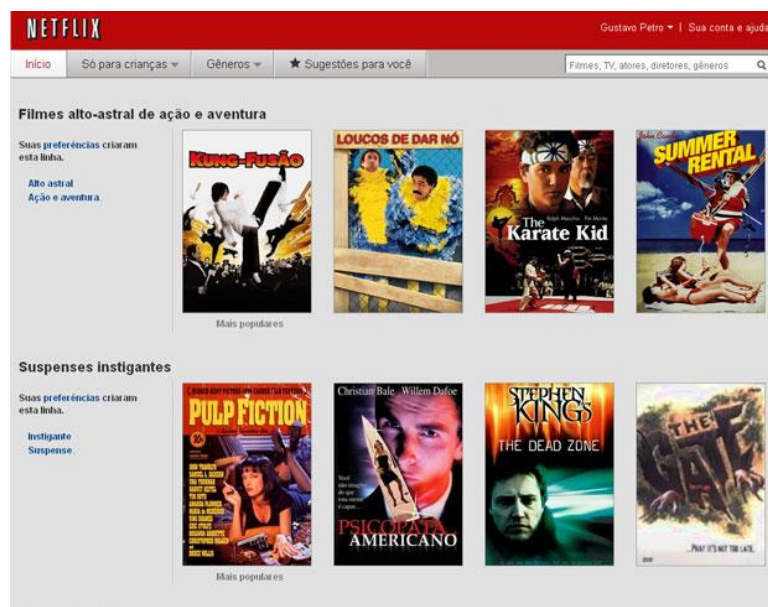
Também em 2011, a Netflix chegou ao país com a oferta inédita de assistir a qualquer conteúdo disponível no catálogo, sob demanda e com assinatura barata e independente de outros serviços. No lançamento da plataforma em São Paulo, em setembro, o presidente da Netflix Reed Hastings justificou a escolha do país naquele momento de início de expansão internacional da plataforma: “Escolhemos o Brasil porque é um país com uma economia que cresce muito. Além da paixão que os brasileiros têm por vídeos. Quando testamos o serviço, não havia nenhum outro lugar como o Brasil, com tamanha paixão por vídeo” (BRENTANO, 2011). Disse ainda que o objetivo não era concorrer com a TV paga, mas ser um complemento, pois exibiria apenas episódios já veiculados anteriormente e programas antigos. A Netflix tinha, então, contratos de licenciamento com Paramount Pictures, Sony Pictures Television, NBC Universal International Television, ABC Television, CBS Television, MGM, BBC Worldwide e Disney.

Contudo, como visto anteriormente, em 2012, como resposta às iniciativas de estúdios de lançar serviços próprios, que limitavam novos acordos, a política da Netflix mudou e ela passou a investir em conteúdos próprios, iniciando a expansão internacional, também, no campo da produção.

---

<sup>56</sup> Quando o conteúdo é acessado por quaisquer dispositivos, desde que conectados ao sistema, utiliza-se também a denominação de TV Everywhere (PAIVA, et.al, 2016).

Figura 5.1 - Página da Netflix no Brasil no lançamento, em 2011



Fonte: Brentano (2011).

Em 2015, a empresa já tinha 2.5 milhões de usuários no Brasil, e um faturamento que equivaleria à terceira maior operadora de TV paga, atrás apenas de Net e Sky (SE FOSSE..., 2015).

A dinamização do mercado trazida pelo novo modelo de televisão pela internet (LOTZ, 2017) influenciou em iniciativas de grandes grupos, tanto do mercado digital quanto offline. Ainda em 2012, por exemplo, a Globosat lançou a plataforma do nicho de documentários de arte Philos, e o Muu passa a oferecer versões de Telecine, Premiere FC, Receitas GNT e Combate. Em 2014 o NOW passou a poder ser acessada através de um aplicativo em aparelhos móveis com acesso à internet, possível de ser contratado por não clientes da operadora. O Youtube, que inicialmente oferecia apenas a experiência gratuita, em 2014 passou a oferecer o aluguel de filmes pela plataforma e, em outubro de 2018, estreou no Brasil o serviço por assinatura YouTube Premium (PENNER; IKEDA, 2019).

O Quadro 5.2 apresenta a relação dos serviços de vídeo sob demanda (em todos os modelos de capitalização) disponíveis no Brasil em 2015.

Quadro 5.2 - Serviços de VoD e provedores no Brasil

Serviços	Empresas	Serviços	Empresas
iTunes Store	Apple	Now	Net Brasil
HBO Go	Brasil Programming	Netflix	Netflix
ClaroVideo	Embratel	Oi TV	Oi Móvel
Enter Play	Enterplay	SmartVOD	Pixelate TV
WatchESPN	ESPN Brasil	Sky Online	Sky Brasil
Fox Play	Fox Latin America	Crackle	Sony
On Demand GVT	Global Village Telecom	Sony Video Unlimited	Sony
Globo.tv	Glopar	Vivo Play	Telefonica
+Bis	Globosat	Esporte Interat. Plus	TopSports Ventures
Globosat Play	Globosat	FishTV	Tunna
Philos	Globosat	Vevo	Vevo
Google Play	Google	Vimeo	Vimeo
Looke	Looke	Oldflix	W MW Comunic.
Xbox Video	Microsoft	Youtube	YouTube
NBA TV	NBA Media Ventures	Babidiboo.tv	Zero Um Digital

Fonte: Paiva et al., 2016, p. 30.

Em novembro de 2015, a Globo lançou o Globoplay, plataforma *SVoD* sucessora da Globo TV+, que havia sido lançada em 2012. No começo, o Globoplay abrigava programas já exibidos na Globo (*catch-up TV*), incluindo telenovelas e séries, além de oferecer a possibilidade a não assinantes de assistirem, pela internet, à programação exibida ao vivo na TV Globo (*simulcasting*). Além disto, alguns títulos eram oferecidos com qualidade de imagem de 4K, superior ao oferecido até mesmo via sinal de TV digital HD. A estratégia, segundo Erik Brêtas, então diretor de mídias digitais, era de que “[...]tudo o que é produzido pela TV Globo está no Globo Play...Obviamente, os filmes que não são da TV Globo não estão. Posso dizer que não teremos filmes e séries estrangeiras. Mas todo o resto, sim” (G1, 2015). Já a partir do começo de 2016, a plataforma passa a lançar conteúdos com antecedência em relação ao canal aberto, com quatro das nove séries veiculadas na TV Globo naquele ano, estreando primeiramente no Globoplay, o que se torna um padrão nos anos seguintes (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018; MUNGIOLI; IKEDA, 2020).

A concorrência representada pela entrada do grupo de comunicação nacional no setor *SVoD* foi comentada em 2016 por Reed Hastings: “Eles nos veem como concorrência, então não licenciam conteúdo para nós. A Globo vai produzir para a sua rede e nós vamos produzir para a nossa. Como dois times competindo” (SÁ, 2016). Ainda em 2016, a Netflix lançou a primeira série original produzida no Brasil.

Por outro lado, em 2018, ocorre uma reformulação do catálogo do Globoplay, que passa a incluir produções externas ao grupo Globo, como séries e filmes licenciados (nacionais e internacionais), além de iniciar a produção de séries nacionais exclusivas e originais (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018). Complementarmente, no segundo semestre de 2020, lançou o serviço Globoplay + canais ao vivo, com a oferta de uma assinatura complementar dos Canais Globo (como a Globosat passou então a se chamar), inclusive com transmissão ao vivo da programação na TV paga. Outra ação foi feita em janeiro de 2020, quando passou a oferecer os serviços nos Estados Unidos, iniciando um projeto de expansão internacional.

Outra iniciativa de canal linear foi a plataforma PlayPlus, do Grupo Record, lançada em 2018 com a programação da Record TV (sob demanda e ao vivo) e conteúdos de parceiros, como ESPN, PlayKids, SuperToons e Fish TV.

O ambiente da convergência e os novos usos da internet como meio para acesso a diferentes serviços de comunicação tornaram-se um entrave para iniciativas de regulação do setor, tendo em vista que telefonia, televisão e vídeos, antes eram providos por redes distintas que respondiam a normas diferentes. Conforme Rosana Alcântara (2016), os principais desafios da regulação dos serviços de vídeo não-lineares são a harmonização com a regulação existente para outros setores, a concorrência com os serviços lineares, a dificuldade de diferenciação entre os serviços de vídeo sob demanda e de TV (similaridade), a extraterritorialidade (como tratar o conteúdo estrangeiro veiculado e qual a relevância do conteúdo local?) e a responsabilidade editorial. Além disso, a convergência digital suscita debates sobre a “nivelção regulatória” e jurídica de serviços diferentes acessados pela mesma tela.

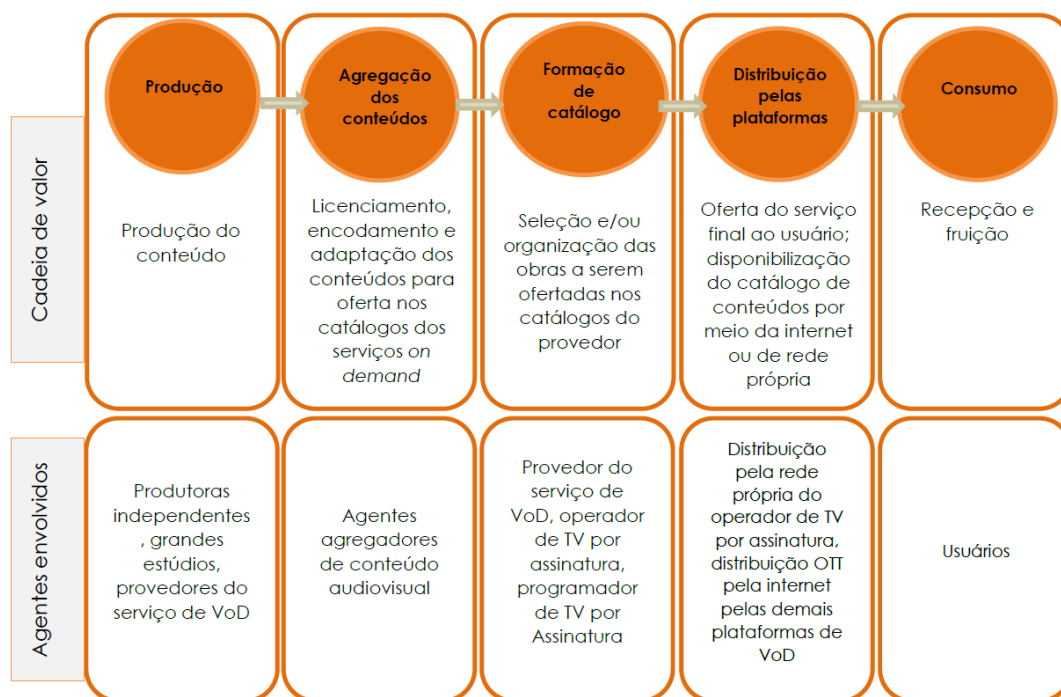
Marcelo Ikeda (2021) destaca que a dinâmica do mercado audiovisual fez com que a Lei 12.485/2011, apesar de atingir resultados robustos, não tenha sido capaz de acompanhar as demandas reais do setor. Lembremos que no mesmo ano em que foi aprovada a Lei da TV paga, a Netflix chegou ao país, oferecendo uma modalidade inédita no país de serviço *VoD* em regime de assinatura.

Quando, afinal, após décadas de esforço contínuo, houve uma confluência de fatores que permitiu um ambiente político para a aprovação de um conjunto de medidas regulatórias no parlamento brasileiro, essas medidas encontraram um setor em altas transformações. No início dos anos 2010, a TV por assinatura era um campo de batalhas entre as empresas de telecomunicações, de um lado, e as de radiodifusão, de outro. No entanto, dez anos mais tarde, a presença da TV por assinatura se tornou muito mais reduzida. A Grande disputa do momento gira em torno de uma regulamentação nos serviços prestados pela internet, especialmente o vídeo sob demanda (VOD). No entanto, com o fim do governo Lula, não houve mais um ambiente legislativo propício para a discussão de um marco regulatório desse cada vez mais

importante segmento de mercado, que permanece em completa indefinição. (IKEDA, M., 2021, p. 105).

As diferenças do vídeo sob demanda em relação a outros tipos de serviço de conteúdo audiovisual se refletem na cadeia de valor, resumida por Zubelli (2017) na Figura 5.2.

Figura 5.2 - A Cadeia de Valor do segmento de Vídeo por Demanda



Fonte: Zubelli (2017, p. 40).

Em 2015, o Conselho superior de Cinema (CSC), órgão colegiado do Ministério da Cultura, realizou uma série de reuniões para discutir a construção de um marco regulatório para os serviços de vídeo sob demanda, reforçando o entendimento de que deveria haver um tratamento diferenciado em relação ao provimento de internet, regulado pela Lei Geral das Telecomunicações e pelo Marco Civil da Internet. De acordo com as análises do grupo, o vídeo sob demanda ficou caracterizado como:

(a) um serviço de comunicação de conteúdos audiovisuais; (b) organizado em catálogo; (c) ofertado ao público em geral ou a assinantes; (d) de maneira não linear; (e) por meio de redes de comunicação eletrônica, dedicadas ou não; (f) com finalidade comercial, sendo remunerado diretamente pelo usuário (por meio de compras avulsas ou assinatura) e/ou por venda de espaço publicitário, e (g) implica responsabilidade editorial do provedor, referente à seleção, organização e exposição dos conteúdos nos catálogos. (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 1).



No documento, destaca-se a preocupação em garantir diversidade de conteúdos e a liberdade de escolha do consumidor, permitir o desenvolvimento do mercado e a competição com isonomia no país. Esse último aspecto é especialmente importante, pois é possível a prestação de serviços via internet desde outros países (extraterritorialidade), o que implica diferenças de regulação e obrigação entre provedores, comprometendo a competitividade. Além disso, o CSC apresentava a necessidade de alinhar o tratamento do vídeo sob demanda ao dos demais segmentos do mercado audiovisual nacional no que concerne à promoção de obras brasileiras.

Consideram-se possíveis três instrumentos independentes e complementares para essa tarefa: (a) a obrigação de provimento mínimo de títulos nacionais no catálogo; (b) o investimento do provedor na produção ou licenciamento de obras brasileiras; e (c) a proeminência ou destaque visual dado às obras brasileiras na interface com o usuário. A opção e/ou combinação desses instrumentos envolve a ponderação de riscos e do impacto de cada um deles sobre o comportamento dos provedores e usuários. (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p.2).

A extensão das cotas de conteúdo nacional para as plataformas *VoD*, sugerida pelo Conselho, relacionava-se à concepção de que, sem regulamentação, o domínio de gigantes estrangeiras representam uma inibição do conteúdo nacional e da diversidade de conteúdos ofertados ao público. A proposta foi descartada pelo Ministério da Cultura, em setembro de 2017, sob alegação de imaturidade do setor no país e risco de fuga de investidores (MONTEIRO, 2017; FIORATTI, 2018).

A suspensão de cotas para VOD agradou players do mercado de pay tv e de plataformas de conteúdo, como a Discovery. “Acreditamos que o modelo viável hoje é o que envolve um parceiro operador”, afirma. O serviço Looke é brasileiro, mas o maior volume de busca em seu catálogo é por conteúdo estrangeiro. “A preferência do público ainda está nos conteúdos oriundos de outros países, como as produções que recém-deixaram as telas dos cinemas”, diz Luiz Guimarães, diretor de business affairs e head de conteúdo da empresa, que também apoia não colocar cotas num primeiro momento. (MONTEIRO, 2017).

A preocupação não é exclusiva do cenário brasileiro, mas tem sido tema de debates em diferentes partes do mundo. Tratando da indústria audiovisual italiana, por exemplo, Richeri (2017) indica a preocupação com o domínio das produções norte-americanas sobre obras da Itália ou da União Europeia e questiona se existem condições de estender uma política de cotas ao segmento de vídeos sob demanda com o objetivo de fortalecer as indústrias regionais.

Mas o aspecto da equivalência de tratamento da televisão pela internet com os demais segmentos que recebeu mais atenção do CSC foi o Condecine, instrumento fundamental para o

financiamento audiovisual no país, por ser a principal fonte de recursos do FSA. Por meio da IN 105/2012, a Ancine classificou o Segmento de Mercado Audiovisual de Vídeo por Demanda na rubrica de “outros mercados”, dos quais a cobrança é feita por título. Entretanto, devido às particularidades do modelo dos provedores, ou portais, caracterizados por oferecem catálogos com opções para diferentes nichos, a cobrança por título disponível (como ocorre na TV de fluxo e que incide inclusive sobre as empresas de telecomunicações) é avaliada como prejudicial à concorrência de empresas de pequeno porte, além de se tornar inviável devido ao número de títulos disponíveis nos grandes portais.

Vejam os exemplos distintos de forma de tratamento e tributação de *VoD* em outros países. Na França, as plataformas *streaming* pagam uma porcentagem sobre suas receitas por distribuição de conteúdo audiovisual, já em Portugal, os serviços são classificados “como operadores de serviços audiovisuais” e devem pagar 1% da receita anual feita no país. No México, a “*Ley Federal de Derechos*” determina uma taxa destinada ao fomento do cinema local, que incide sobre cobrada por “[...] peças publicitárias, filmes e por qualquer vídeo ou material gravado em qualquer formato ou modalidade [...]”. Nos Estados Unidos, a regulação dos serviços é local e não existe destinação determinada para a arrecadação correspondente. Um modelo encontrado em muitos estados é a cobrança média de 6% sobre o valor das assinaturas. Por último, a China realiza a cobrança de um imposto único (VAT), com parte da arrecadação destinada às políticas de fomento audiovisual (BRASIL, 2021, p. 141).

A proposta apresentada pelo CSC ao Ministério da Cultura em 2018 previa, além da cobrança por obra (Condecine Catálogo), a possibilidade de pagamento de acordo com a quantidade de assinantes da plataforma (Condecine Transação ou por Assinatura) e excluía os serviços de canais e operadoras da TV paga, consideradas distintamente como *TV Everywhere* (CIRIACO, 2018).

Outra questão polêmica em relação à oferta de televisão pela internet no Brasil surgiu em 2018, quando a Fox passou a comercializar diretamente com o consumidor o acesso à plataforma *streaming* com exibição da mesma programação do canal linear da TV por assinatura, gerando um processo na Anatel. A operadora Claro Net acusou a Fox de, ao comercializar via internet a programação do canal linear, enquadrar seus serviços nas regras do SeAC e, portanto, ser proibida de acumular as funções de operadora e programadora.

Em setembro de 2020 (já após a aquisição da maior parte da Fox pela Disney Co.), a Anatel decidiu que a oferta é um Serviço de Valor Adicionado (SVA), somado ao já ofertado pela rede e dependente da contratação de outro serviço para acesso (internet), situação prevista no artigo 61 da Lei Geral de Telecomunicações (9.472/97) e que, por isso, não se enquadra

como SeAC (GROSSMAN, 2020). Foi graças à decisão que, no mesmo mês, o Globoplay passou a ofertar o serviço + Canais ao vivo, incluindo na plataforma a programação de seus canais da TV paga. Posteriormente, foi lançado o DirecTV Go e, em 2021, a própria Claro lançou um novo serviço, Claro Box TV, que oferece, mediante assinatura mais baixa que a dos canais via cabo, programação dos canais a partir de um aparelho próprio conectado à internet (IPTV).

Diversos Projetos de Lei foram apresentados no Senado e no Congresso Nacional, com propostas de alteração da Lei 12.485/2011<sup>57</sup>, considerando o cenário de redução contínua do número de assinantes da TV paga e aumento da relevância do *streaming* para a circulação de produções de televisão. Os temas das mais de uma dezena de propostas apresentadas em 2019 eram, principalmente, reconsiderar as restrições à propriedade cruzada, regular os serviços de *streaming* e a equiparação destes aos serviços de TV paga. Além disso, em 2020 foi criado o Grupo de Trabalho SeAC pelo Ministério das Comunicações<sup>58</sup>, que submeteu à consulta pública, em 2021, o relatório com propostas para questões de estrutura societária, obrigações de empacotamento de canal, simplificação tributária; fomento à produção, cotas e produção independente e regulação. Entre os aspectos constatados pelo GT, está nos efeitos de complementariedade e substituição dos serviços e da relação entre a popularização do *streaming* e a queda nos números da TV paga.

as respostas a essa nova realidade tecnológica se traduziram em fenômenos como o “*cord shaving*”, ou seja, a manutenção de pacotes mais básicos de TV e a substituição do consumo de conteúdos específicos por ofertas Over-the-top (OTT), e a face mais radical desse movimento indicada como o “*cord cutting*”, isto é, o abandono total da assinatura dos serviços de TV por Assinatura convencionais (BRASIL, 2021, p. 29).

Em 2020, as plataformas de vídeo por assinatura mais utilizadas no país foram Netflix, Amazon Prime Video, Globoplay e Youtube Kids<sup>59</sup>. Em agosto, a Netflix chegou a 17 milhões de assinantes no país, superando os assinantes da TV paga (BRAGA, 2020). Conforme o “relatório de adoção de Streaming Global”, da consultoria australiana Finder”, com pesquisa sobre os mercados de *streaming* de 18 países, divulgado em agosto de 2021, o Brasil é o segundo maior mercado dos serviços *SVoD* no mundo (64,58% dos adultos usam), atrás apenas

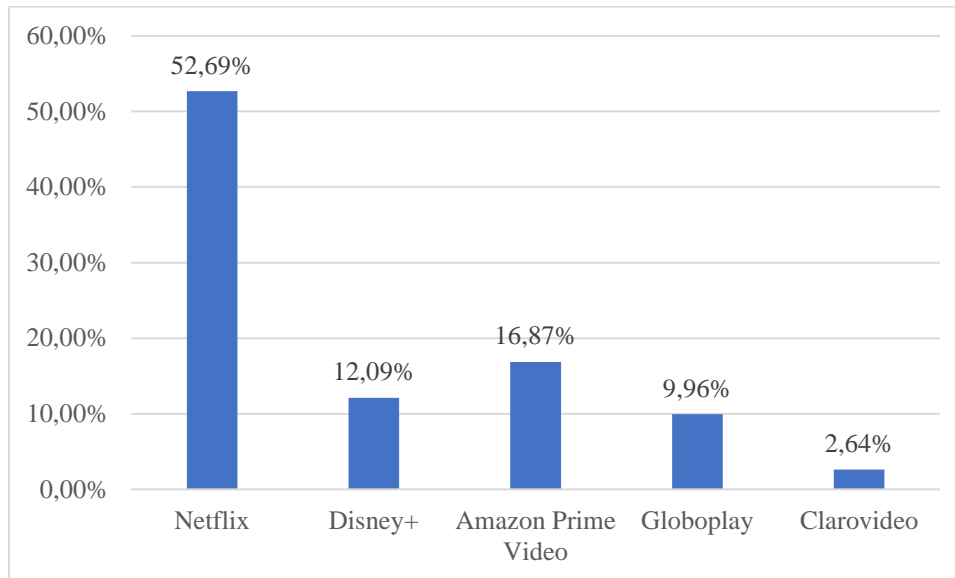
<sup>57</sup> Como PL 8.889/2017, PL 3.832/2019, PL 4.292/2019, PL 5.645/2019, entre outras.

<sup>58</sup> O Ministério das Comunicações havia sido extinto por Michel Temer, em 2016, e foi recriado em junho de 2020, abrigando a Anatel. Além disso, o Ministério da Cultura foi extinto no primeiro dia de governo Jair Bolsonaro, em 2019, e a Ancine passou a ser subordinada ao Ministério do Turismo.

<sup>59</sup> <https://www.exibidor.com.br/artigo/273-novas-plataformas-estremiam-no-mercado-brasileiro-e-ampliam-as-opcoes-de-streaming>.

da Nova Zelândia (65,26%). O Gráfico 5.10 mostra a porcentagem de participação entre as quatro plataformas SVoD mais populares no Brasil.

Gráfico 5.10 - Plataformas de *streaming* mais populares no Brasil



Fonte: adaptado pela autora com base em Laycock (2021).

Algumas considerações em relação a esse cenário se fazem necessárias. Primeiramente no que diz respeito ao potencial de expansão do mercado nacional pela superação de entraves tecnológicos. Considerando como condição para ampla circulação de conteúdo audiovisual a disponibilidade de velocidade de acesso a partir de 5Mbps e a rede de transporte em fibra ótica, o relatório do CSC aponta que ainda há 2.631 municípios sem a infraestrutura, ante 3.224 que se enquadram (BRASIL, 2021, p. 22), Apesar de, em dezembro de 2020, em torno de 120 milhões de brasileiros terem acesso à internet, ainda há 90 milhões de pessoas sem conexão digital. “[...] o que atrasa o crescimento ainda maior que as plataformas poderiam ter por aqui” (SILVA, R., 2021).

Outro aspecto a ser ressaltado é a influência da Pandemia Covid-19 para o mercado de vídeo sob demanda, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Em novembro de 2020, 45% dos brasileiros que participaram de uma pesquisa do Sherlock Communications declararam ter assinado algum serviço de vídeo por *streaming* naquele ano. Em outros países da América Latina esse movimento foi ainda mais intenso, como no Peru (83%), México e Colômbia (ambos com 81% de respostas positivas). Na mesma pesquisa, o conteúdo exclusivo é apontado como atrativo para 37% do público brasileiro, dentre os quais, 32% afirmaram ter preferência por conteúdo local (MENDES, 2020).

### 5.3 PRODUTORAS INDEPENDENTES

No que concerne ao estímulo à produção independente e à diversidade cultural, a Lei 12.485/2011, estabeleceu, além das cotas de conteúdo e canais, a criação de vias de financiamento específicas. A lei estabelece a destinação mínima de 30% da receita do Fundo Nacional de Cultura (que fomenta os programas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para produtoras das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste) e complementarmente, de 10% do FSA para produção de conteúdo nacional independente que tenha como primeira janela canais comunitários, universitários e de programadoras brasileiras independentes. Além do objetivo de promover a diversidade de fontes de informação e, potencialmente, de pontos de vista, a regulação da Lei 12.485/2011 visava o desenvolvimento das cadeias de produção regionais. O objetivo era reduzir a concentração de produção no Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, estados que abrigam as sedes de concessionárias e redes nacionais de radiodifusão (LIMA, 2015, p. 43; PESSOTO, 2016; ANCINE, 2016).

À diferença do que ocorreu nos Estados Unidos na década de 1960, quando uma lei antitruste proibiu as grandes redes americanas de produzirem todo o conteúdo que exibiam, o que fez com que parte da produção migrasse para estúdios de Hollywood, no Brasil, a estratégia de estímulo à programação nacional deu-se principalmente no polo da exibição, com tentativas, desde 1961, de estabelecer a obrigatoriedade de veiculação de filmes nacionais (SIMIS, 2008). Tradicionalmente, no Brasil, as próprias emissoras contam com estrutura de produção para dar conta das demandas dos programas, apesar da prerrogativa constitucional que previa os princípios da programação de radiodifusão:

Art.221 - A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:  
 I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;  
 III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;  
 IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família.

O exemplo mais célebre desse contexto é o Projac, sigla para Projeto Jacarepaguá, em referência ao bairro da zona oeste do Rio Janeiro onde a produção da TV Globo, com exceção dos programas jornalísticos, se concentrou a partir de 1995. Em 2016, o local ganhou o nome de Estúdios Globo.

As produtoras independentes do país concentraram seus trabalhos historicamente nas produções cinematográficas e de publicidade ou institucionais. Saliente-se que, com história

irregular e sujeita aos projetos políticos de cada governo, a indústria cinematográfica brasileira passou por diferentes fases desde as tentativas de estabelecer um modelo similar ao dos Estados Unidos, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1948.

No final da década de 1990, após um período de forte retração (ou quase morte) que se seguiu à extinção da Embrafilme e a outros atos de desmonte das políticas de apoio às atividades de cultura, no governo Collor, o setor começa a se reestruturar. Esse movimento se apoiou especialmente em políticas públicas de fomento direto à produção, através dos Art. 18 e 25 da Lei Rouanet e na Lei do Audiovisual (Art. 1º, específico para produção cinematográfica). Apesar dos objetivos industrialistas, porém, não havia a preocupação em garantir a circulação comercial das obras ou de formação de público.

o perfil dos projetos autorizados para captação pela ANCINE revela que as leis de incentivo na prática representaram um modelo de produção de longas-metragens cinematográficos, desconsiderando a necessidade de investimentos nos demais elos da cadeia produtiva, como a distribuição e exibição, e desconsiderando a produção de outras obras audiovisuais visando prioritariamente outros segmentos de mercado, como o vídeo doméstico e a televisão por assinatura ou aberta (IKEDA, M., 2012, p. 3).

Em relação à TV por assinatura, as cotas de conteúdo nacional impostas pela Lei do Cabo não foram suficientes para estimular os canais a incluírem obras brasileiras na programação, pois exigia cumprimento de cota em apenas um canal por pacote. Para ilustração, conforme levantamento da Ancine, em 2011, entre os 16 canais especializados em filmes, apenas o Canal Brasil, criado especialmente para atender à obrigatoriedade da legislação, concentrava 95% dos títulos nacionais veiculados, e seis dos canais não exibiram nenhum. Com a MP 2228-1/2001, surgiu a possibilidade de agentes estrangeiros atuantes no país optassem entre a contribuição de 11% sobre o valor das remessas ao exterior via Condecine Remessa ou investir 3% em coproduções locais, ficando isento da taxação. Foi por meio de tal mecanismo que a HBO coproduziu suas primeiras séries, *Mandrake* (Conspiração Filmes), *Filhos do carnaval* (O2 Produções cinematográficas); *Alice* (Gullane Entretenimento), que sozinhas absorveram quase 40 milhões de reais, ou 40% de todo o valor recolhido até então. Outras iniciativas, como a criação do Art. 3º da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/ 1993), para atender à programação de TV e a criação, em 2007, da TV Brasil (Empresa Brasil de Comunicação, EBC) foram tentativas de estimular a produção regional e independente, que, entretanto, não surtiram efeito de magnitude satisfatória para a formação da indústria nacional (IKEDA, M. 2012).

Posto isso, as propostas da Lei 12.485/2011 se destacaram por dar ênfase a todos os elos da cadeia de valor dos Serviços de Acesso Condicionado e definir as categorias de conteúdo

brasileiro, produtora brasileira independente e programadora independente que balizam a elaboração e aplicação das cotas.

Conforme o Art. 2º, considera-se:

VIII - **Conteúdo Brasileiro:** conteúdo audiovisual produzido em conformidade com os critérios estabelecidos no inciso V do art. 1º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001.

XIX - **Produtora Brasileira Independente:** produtora brasileira que atenda os seguintes requisitos, cumulativamente:

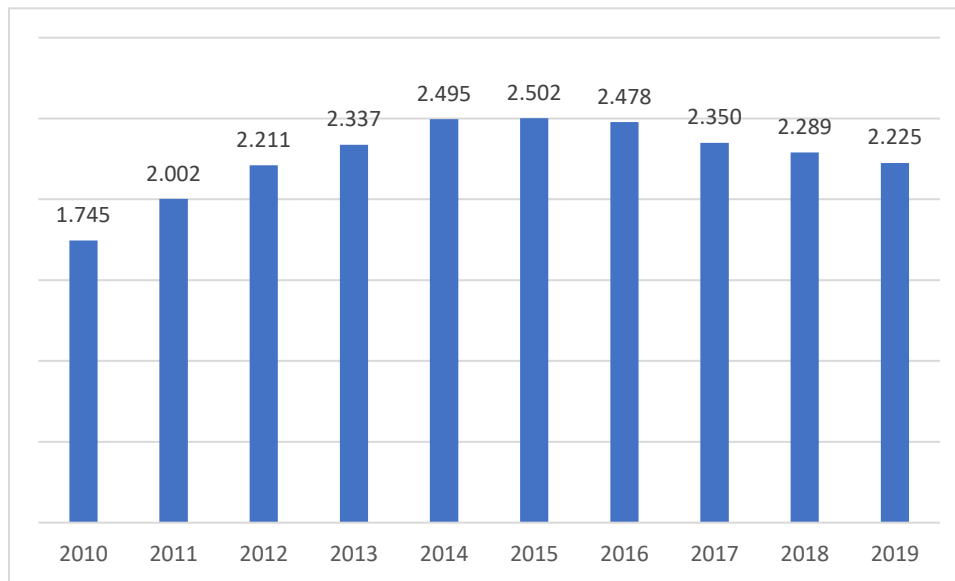
- a) não ser controladora, controlada ou coligada a produtoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens;
- b) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem produtoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos;
- c) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos.

XXII - **Programadora Brasileira Independente:** programadora brasileira que atenda os seguintes requisitos, cumulativamente:

- a) não ser controladora, controlada ou coligada a empacotadora ou distribuidora;
- b) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de comercializar, para qualquer empacotadora, os direitos de exibição ou veiculação associados aos seus canais de programação.

Com a obrigatoriedade de incluir mínimos de programação brasileira independente em todos os canais de espaço qualificado, além da possibilidade de inclusão nas grades das TVs públicas, a Lei foi responsável por aumentar a demanda das produtoras, que cada vez mais direcionaram esforços para ampliar a capacidade de produção de produtos de televisão. Uma forma de observar as transformações no cenário é através da quantidade de empresas de produção e pós-produção registrada pela Ancine (2021), como vemos no Gráfico 5.11.

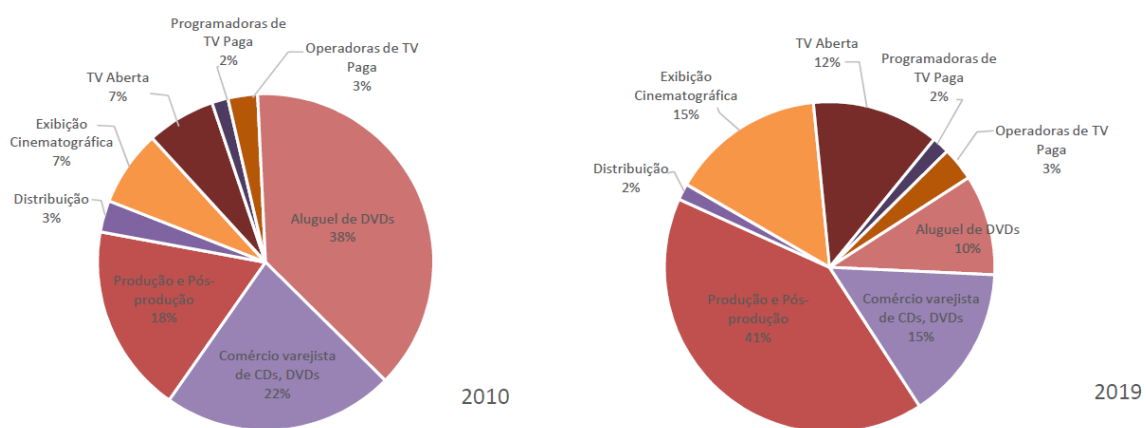
Gráfico 5.11 - Quantidade de estabelecimentos da atividade de produção e pós-produção, de 2010 a 2019



Fonte: a autora com base em dados da Ancine (2021).

Considerando o decurso temporal a quantidade de agentes dessa atividade em relação ao conjunto de empresas que compõem o setor audiovisual, o gráfico 5.12 demonstra que, em 2010, produção e pós-produção eram atividades de 18% das empresas, passando a 41% em 2019, conforme

Gráfico 5.12 - Participação percentual dos estabelecimentos por atividade de 2010 e 2019



Fonte: Ancine (2021).

Em relação à distribuição de empregos no setor audiovisual como um todo, a região Sudeste persiste, desde 2010, com mais de 60% de todos os postos no país, conforme mostra a Tabela 5.1.



Tabela 5.1 - Participação relativa dos empregos no setor audiovisual por região entre os anos de 2010 e 2019

Ano	Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste
2010	4,50%	10,80%	64,40%	13,50%	6,70%
2011	4,60%	11,40%	63,60%	13,60%	6,80%
2012	5,00%	11,50%	63,70%	13,00%	6,80%
2013	5,10%	12,30%	62,20%	13,70%	6,70%
2014	5,60%	13,50%	60,80%	12,90%	7,20%
2015	5,80%	13,50%	61,10%	12,30%	7,30%
2016	5,80%	14,00%	61,60%	11,50%	7,10%
2017	5,70%	13,10%	60,60%	10,90%	9,60%
2018	5,80%	14,20%	61,10%	11,60%	7,30%
2019	5,10%	13,70%	60,90%	11,30%	9,00%

Fonte: adaptado pela autora com base em dados da Ancine (2021).

Fundada em 1999, quando o mercado de TV paga ainda engatinhava no Brasil, a Associação Brasileira de Produtoras Independentes de TV, ABPITV, contava com 175 associados em 2011, registrando aumento contínuo e expressivo até 2016. Desde então, o crescimento desacelerou um pouco, chegando a 2020 com 661 agentes cadastrados. Outro dado importante é a distribuição de associados pelo país, que expressa a discrepância do mercado entre regiões, com a concentração de 516 associados no Sudeste. A distribuição por região é demonstrada na Tabela 5.2.

Tabela 5.2 - Quantidade de associados BRAVI por estado em 2020

Estado	Qtde.	Estado	Qtde.
Amapá	1	Pará	5
Amazonas	4	Paraná	19
Bahia	18	Pernambuco	21
Ceará	6	Piauí	2
Distrito Federal	23	Rio de Janeiro	181
Espírito Santo	7	Rio Grande do Sul	22
Goiás	1	Santa Catarina	11
Maranhão	1	São Paulo	308
Mato Grosso	2	Sergipe	1
Mato Grosso do Sul	4	Tocantins	2
Minas Gerais	20		

Fonte: a autora com base em dados da BRAVI (2019).

Como averiguado no estudo realizado para a presente pesquisa, essa distribuição é sinalizada também na baixa inclusão de séries oriundas de outras regiões nos canais da TV

paga, que, majoritariamente, seguiram concentrando as produções em produtoras do Rio de Janeiro e São Paulo. Nas demais regiões, é possível apontar a proeminência das coproduções com TVs públicas, realizadas através de editais e programas específicos. Um fato importante no sentido da regionalização de programação na TV paga é que a inclusão de obras de outros estados, como aferido, tem se dado especialmente nos canais super brasileiros, como Canal Brasil e Primebox Brasil. Este último, é um CABEQ SB lançado em 2012, que investe especialmente nas produções do Rio Grande do Sul, onde tem sede.

Produtoras independentes que já atuavam antes da Lei da TV paga passaram por adaptações para atender à nova demanda (LAPORTA, 2016; LIMA, 2015). Um exemplo é o da Conspiração Filmes, do Rio de Janeiro, a qual produziu a primeira série da HBO no Brasil, (*Mandrake*), em 2005 e criou um departamento específico para atender à televisão que, em 2012, já representava 30% do faturamento da empresa. A Primo Filmes também passou a se dedicar mais à televisão buscando formas de garantir receitas mais estáveis do que com a produção cinematográfica. Conforme salientou Matias Mariani, sócio da empresa, ao Observatório da Imprensa (PRODUÇÃO...2012), no ano em que a Lei começou a ser aplicada, a regulação das cotas permitia que as produtoras pudessem propor projetos aos canais, superando o papel de executores da programação. Conforme Mariani: “Isso vai abrir espaço para que possamos criar uma dramaturgia própria, com liberdade criativa”, disse. Na Academia de Filmes, entre 2011 e 2015, a produção de conteúdo para cinema e TV passou de 5% para 30% do total das produções, reduzindo a participação relativa das peças de publicidade, enquanto na Bossa Nova, o percentual de obras para televisão passou de 15% para 35%. Na O2, que antes da Lei já produzia conteúdo para televisão (HBO e Globo), o principal impacto, além da quantidade de obras, foi a diversificação dos canais da TV paga atendidos.

Lima (2015), chama a atenção para a importância do desenvolvimento dos núcleos criativos e laboratórios de desenvolvimento possibilitados por meio de editais.

No caso dos núcleos criativos, a proposta é o desenvolvimento de uma carteira de projetos, que busca induzir a organização de núcleos de criação em empresas audiovisuais e empresas especializadas na construção de roteiros, desenvolvimento de projetos e formatos audiovisuais. Esse modelo de investimento é fundamental para o fortalecimento das micro e pequenas empresas. Tendo em vista que elas não têm, em geral, um departamento de desenvolvimento, esse modelo dá condições necessárias para elas terem carteiras de projetos bem estruturados nas empresas, que podem render futuras receitas (LIMA, 2015, p. 110).

Ciente dos baixos resultados de regionalização das produções, em 2017, além da destinação obrigatória de 40% do dinheiro destinado do FSA para produtoras fora do eixo Rio-

São Paulo, a Ancine destinou, via Prodav 2 (linha para projetos apresentados por programadoras), 94 milhões de reais para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e 4 milhões de reais para estados da região Sul, além de Minas Gerais e Espírito Santo. Além disso foi oferecida uma redução extra de 50% no valor do licenciamento de obras feitas por produtoras fora do eixo e redução ainda maior caso o canal também atenda a esse requisito (PADIGLIONE, 2017; GUARALDO, 2017).

Pessoto (2016) discute a efetividade dos estímulos incluídos na Lei 12.485/2011, fundamentada nos indicadores: promoção da diversidade cultural, estímulo à produção independente e à produção regional. A autora conclui que, até aquele momento, apesar de efetiva no estímulo à participação de produtoras independentes e do desenvolvimento da qualidade de acabamento estético das séries produzidas em território nacional, a ênfase dada a questões tecnológicas e econômicas, influenciada especialmente pelos grupos de interesse de mídia, teria desvirtuado “o papel estratégico da cultura no desenvolvimento do país. [...] Foram desconsideradas as transformações dinâmicas da cultura, as trocas, o multiculturalismo, a influência das culturas transnacionais e a formação de culturas híbridas” (PESSOTO, 2016, p. 183). O conteúdo das produções, no recorte analisado pela autora, feitas em coprodução e exibidas em canais de grandes grupos de mídia, seguiu centrado na representação de homens brancos, heterossexuais e da região sudeste. Dessa forma, a autora avalia que o conceito de independência relacionado à liberdade criativa, que aborda com base em King (2005), foi sobrepujado por uma perspectiva restrita à questão de propriedade.

Em relação aos serviços *SVoD* com conteúdos nacionais, apesar de não terem que responder a nenhum tipo de exigência legal e nem poderem utilizar vias de financiamento direto ou indireto, as plataformas analisadas na presente pesquisa (Netflix e Globoplay), além de incluírem materiais brasileiros veiculados anteriormente em canais de TV paga, aberta ou no cinema, têm investido em coproduções com agentes independentes para suas criações originais no país. Posto isso, a profissionalização e ampliação do escopo das produtoras, decorrentes da demanda da TV paga, e as novas dinâmicas de negócios conformaram um cenário positivo para essas novas parcerias.

Reforçamos que, diferentemente das grandes emissoras de televisão aberta, que têm, em geral, estruturas próprias e quadros fixos de funcionários, o mercado audiovisual independente é marcado pela volatilidade dos trabalhos, e pelo uso de mão de obra contratada pontualmente. Assim, os mesmos profissionais transitam entre empresas e participam da criação de obras de diferentes gêneros/formatos e para diferentes meios. A Mixer Films, que produziu a primeira série brasileira para a GNT, *Mothers* (2006), é um exemplo de produtora que também já está

atendendo às plataformas. De acordo com Michel Tikhomirow, sócio e diretor artístico da produtora, em declaração para o jornal Uai E+:

Com a chegada de plataformas de streaming como a Netflix, que tem investido no Brasil de forma poderosa, somando-se a players como a HBO, que já vinha apostando nesse mercado, e a canais como a Globo, que se abriu para trabalhar com algumas produtoras independentes, investindo também em séries, estamos definitivamente caminhando para a consolidação dessa indústria. (BRANT, 2019).

Essencial salientar que, em 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto e a Ancine passou a compor o Ministério da Cidadania, além de ter sua sede transferida do Rio de Janeiro para Brasília, sob alegação de necessidade de maior controle sobre suas atividades. Nesse ano, ocorreu o atraso dos editais de produção via FSA, geralmente lançados no primeiro semestre. Com esse cenário, somado a questões relativas a uma falta de estrutura de controle sobre prestação de contas pela Agência, levantadas pelo Tribunal de Contas da União (TCU), a Ancine suspendeu a liberação de recursos do FSA- mesmo sem essa exigência por parte do TCU- e muitas produções audiovisuais no país ficaram paralisadas, inclusive as aprovadas em editais anteriores. Desde então produtoras têm entrado com ações na justiça para garantir a continuidade de produções que estavam em andamento e, muitas vezes, ainda que com resultado favorável, continuaram sem receber os aportes.

De acordo com o procurador do Ministério Público Federal, Sérgio Suiama, foram liberados recursos para apenas 250 projetos audiovisuais em 2020, ano em que Suiama foi autor de ação civil pública contra os dirigentes e o procurador da Ancine questionando a paralisação de 782 projetos audiovisuais contemplados em editais de 2016 a 2018. Além disso, é preciso salientar o impacto da pandemia de Covid-19, que ocasionou a suspensão as produções audiovisuais e, após a retomada (iniciada gradualmente a partir do segundo semestre de 2020), obrigou a adoção de uma série de normas de prevenção e controle no ambiente de trabalho e testagem, que encareceram muito os empreendimentos. Somado a isso, o aumento dos limites de aporte via Art.3º e 3º-A da Lei 8.685/ 1993, que não são atualizados desde 2006 e estão defasados em relação aos custos de produção atuais, ainda seguem em discussão no Congresso. Dessa maneira, muitas produtoras diminuíram seus quadros de funcionários e colaboradores e reduziram a capacidade de geração de conteúdo para atender às demandas de programadoras e do público, comprometendo gravemente o setor audiovisual brasileiro, responsável por mais de 330 mil postos de trabalho (CRISE..., 2019; MINUANO, 2019; DEPUTADOS..., 2021).

## 6 SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA E NO *STREAMING*

Neste capítulo apresentamos o mapeamento das séries brasileiras que estrearam na TV paga e nas plataformas *SVoD* Netflix e Globoplay entre os anos de 2005 e 2020. Inicialmente, explicamos os procedimentos utilizados para coleta e análise dos dados. Embasados no levantamento realizado, destacamos a primeiras séries inéditas exibidas em cada janela e aspectos gerais de gêneros, formatos e temas que compõem o *corpus* no recorte temporal mencionado. Também são observados aspectos institucionais e de produção das séries.

### 6.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.

Em relação a metodologia, a pesquisa combina objetivos e etapas exploratória, descritiva e explicativa e instrumental quantitativo e qualitativo para coleta e análise de dados. Dessa maneira não apenas estabelecemos as relações entre a variáveis observadas, mas buscamos explicar sua natureza. O trabalho tem como base teórica os estudos da linguagem bakhtinianos, os Estudos Culturais e em especial a abordagem das mediações propostas por Martin-Barbero e os Estudos de Televisão.

O *corpus* empírico abrange a totalidade do universo de análise proposto (das séries brasileiras com estreia na TV paga, Netflix e Globoplay, entre 2005 e 2020), ao mesmo tempo que pode ser tomado como amostra dentro de um universo mais amplo (PIRES, 2020) das séries brasileiras no contexto de transnacionalização e internacionalização de conteúdos através de diferentes tecnologias.

Entre as dificuldades do levantamento, além da sua abrangência longa de 16 anos, destacamos a dispersão das informações relacionadas à programação de TV paga e a ausência de arquivo digital de muitas séries – este último fato pode, em alguns casos, ser explicado pelos limites de acordos de licenciamento e veiculação entre canais e produtoras independentes, relacionados ao cumprimento de cota de conteúdo independente. Dessa forma, expirado o contrato inicial, a veiculação da série em outros canais ou plataformas depende de novas negociações. A coleta de dados passou por diversas revisões contando com a disponibilidade de novas fontes, muitas de caráter colaborativo na internet.

Aqui, gostaríamos de chamar a atenção para o impacto das novas formas de acervo e acesso a vídeos pela internet para viabilizar ou facilitar o trabalho de pesquisadores de televisão, um tópico que sempre exigiu muita atenção e, muitas vezes, limitou a atividade de análise (JOST, 2010). Como fontes primárias de informação, mencionamos o Observatório Brasileiro

do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), os levantamentos realizados pelo Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel Brasil) e pelo Observatório da Qualidade no Audiovisual (UFJF), o *Internet Movie Database* (IMDb, alimentado de forma colaborativa, atualmente propriedade da Amazon), o site de fãs Banco de Séries, além de canais jornalísticos e outros sites de conteúdo colaborativo. Situamos a inserção de tais espaços de conteúdo alimentados por fãs a respeito das séries no horizonte do que Jenkins (2013) nomeou de cultura participativa, ligada a uma inteligência coletiva do contemporâneo.

A coleta de dados das séries da Netflix e do Globoplay, se mostrou de execução mais simples devido ao curto período de produção de séries originais no limite temporal contemplado (2016 a 2020) e à concentração das informações nas próprias plataformas.

Com base no levantamento realizado para esta pesquisa em relação às séries, foram feitas mensurações quantitativas a respeito de: gêneros (ou subgêneros) e formatos das séries; quantidade e duração de episódios; canais e produtoras; temas- aqui compreendido, de forma genérica, como “do que o texto fala” (MAINGUENEAU, 2004). Considerando as sinopses das séries e textos da imprensa e outras fontes digitais que constroem os discursos em torno das produções, buscamos temas comuns a diferentes obras, além de aspectos espaciotemporais, ou cronotópicos (BAKHTIN, 2010; 2018; VOLOCHINOV, 2017), com objetivo de vislumbrar indícios de formações discursivas em jogo nos diferentes contextos estudados. As análises buscaram identificar, portanto, características recorrentes das séries brasileiras do *corpus* empírico, e se há e quais são as mudanças já perceptíveis em relação à recorrência de gêneros, formatos e temas entre as produções da TV paga e as das plataformas SVoD.

Visamos, a princípio, a possibilidade da demarcação de uma periodização das séries brasileiras no contexto estudado, tendo em vista que, como afirma Caparelli (1997),

A periodização encontra-se implícita até mesmo em estudos que pretendem deixá-la de lado. Um recorte histórico - e fala-se aqui em recorte e não em "corte" - que pretenda analisar a televisão por assinatura no Brasil traz implícito um modelo anterior de televisão, ou seja, a televisão massiva. E mesmo os critérios para se dizer que algo é novo dependem do lugar de onde se fala e em que contexto esse novo existe (CAPARELLI, 1997, p. 3).

Nossa demarcação temporal se baseia em mudanças estruturais e de regulação de serviços e a entrada de novos atores nas áreas de produção e circulação de séries. Dessa maneira, são marcos os anos de 2005 (quando foi exibida a primeira série inédita na TV paga), 2012 (início da vigência das cotas estabelecidas pela Lei da TV paga), e 2016 (ano de veiculação da primeira série brasileira original para plataforma Netflix. Assim, o estudo se divide em três períodos: 2005 a 2011; 2012 a 2015; 2016 a 2020.

## 6.2 SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA

Com base na pesquisa realizada e considerando o período entre 2005 e 2020 foram identificadas, no total, as estreias de 330 temporadas de 208 novos títulos de séries ficcionais brasileiras, em 26 canais<sup>60</sup> de TV paga. Depois do lançamento das duas primeiras séries nacionais para a janela, em 2005, *Mandrake*, na HBO, e *Cilada*, no Multishow, foram registradas séries novas em todos os anos do recorte temporal, com um salto expressivo em 2010, quando foram lançadas 14 novas séries, além da segunda temporada de *Alice*, na HBO, cuja primeira temporada havia sido exibida em 2008. Em 2011, quando foi sancionada a Lei 12.485, estrearam 19 temporadas, sendo 10 títulos novos. No mesmo ano, os números de estreias de novas séries e de títulos se distanciaram, o que pode ser explicado pelo fato de que, a essa altura, 25 títulos já haviam sido lançados, alguns com boa resposta do público e da crítica, o que gerou a possibilidade de se investir em novas temporadas. O dado aponta para a relevância que a TV paga já assumia no país e que justificou o interesse em regular o setor, que culminou com a Lei da TV paga. É importante ressaltar que, no mesmo período avanços tecnológicos e regulatórios propiciaram o amplo crescimento da penetração da banda larga no país e a possibilidade de oferta de serviços casados de televisão, telefonia e internet, o que refletiu no crescimento de mais de 100% no número de assinantes (LIMA, 2015, p. 28).

O ano de 2013 se destaca por ser aquele em que, pela primeira vez, foram exibidas mais de 20 temporadas, também, a primeira vez em 10 canais exibiram séries, números que, com variações para mais, não retraíram até 2020. Em 2019, registramos o maior número de estreias, 38, em 12 canais, duas temporadas a mais do que visto em 2018, quando 15 canais veicularam 36 temporadas inéditas. Por sua vez, em 2014, estrearam 26 novos títulos, maior número em todo o período considerado. Tendo em vista o longo tempo de preparação, produção e finalização demandado para a conclusão de uma produção, pode-se relacionar esse fato ao decurso necessário para que os canais e programadoras se adaptassem às exigências da Lei da TV paga. As cotas começaram a valer em 2012, com previsão de período de dois anos para adaptação. No primeiro ano, deveria ser cumprido 1/3 e, no segundo, 2/3 das proporções de programação e canais estabelecidas. Além disso, por não haver normas específicas relacionadas ao conteúdo veiculado, é possível cumprir as cotas com programação não inédita e em outros

---

<sup>60</sup> Devido à inconstância dos nomes e pacotes dos antigos canais Fox (atuais canais Star), unificamos as séries que estrearam nos canais Fox, Fox Premium 1 e Fox Premium 2 (os dois últimos, canais dos pacotes premium, foram classificados assim em 2017, passando a comportar séries como *1 Contra Todos*, que havia estreado no canal Fox, em 2016. Canal FX, do mesmo grupo, foi considerado isoladamente.

gêneros/formatos, como documentários e filmes de ficção. A Tabela 6.1 refere-se especificamente às séries, e apresenta o resumo dos quantitativos por ano de temporadas, títulos novos e canais onde estrearam.

Tabela 6.1- Quantidade de temporadas, novas séries e canais por ano (2005 a 2020)

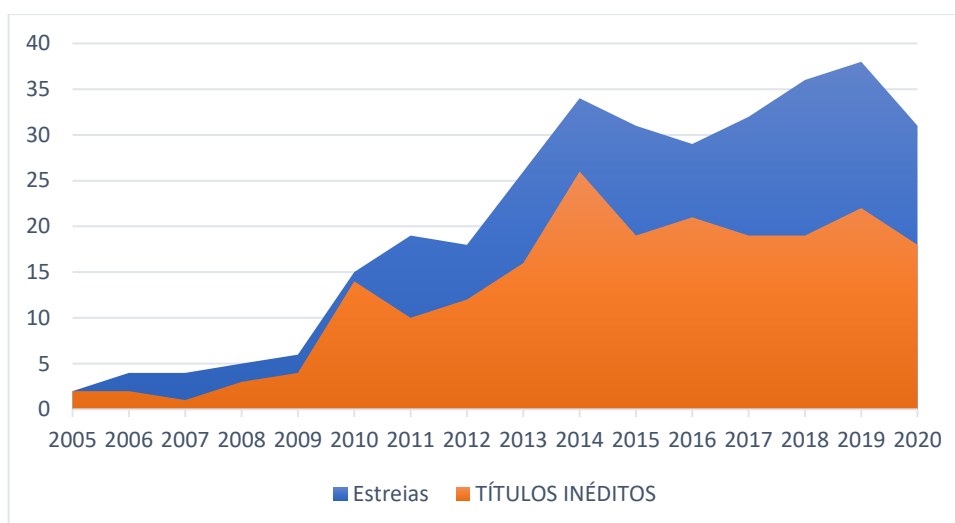
<b>Ano</b>	<b>Temporadas</b>	<b>Novos títulos</b>	<b>Canais</b>
2005	2	2	2
2006	4	2	3
2007	4	1	3
2008	5	3	4
2009	5	3	4
2010	15	14	3
2011	19	10	5
2012	18	12	6
2013	26	16	10
2014	34	26	13
2015	31	19	10
2016	29	21	11
2017	32	19	10
2018	36	19	15
2019	38	22	12
2020	31	18	11

Fonte: a autora.

O gráfico 6.1 explicita a relação entre estreias de temporadas e de novas séries em cada ano, reforçando a percepção de que, quanto mais títulos acumulados, mais continuações foram produzidas proporcionalmente. Os anos de 2018 e 2019, apresentaram a maior distância entre o número de continuações e o número de séries novas.



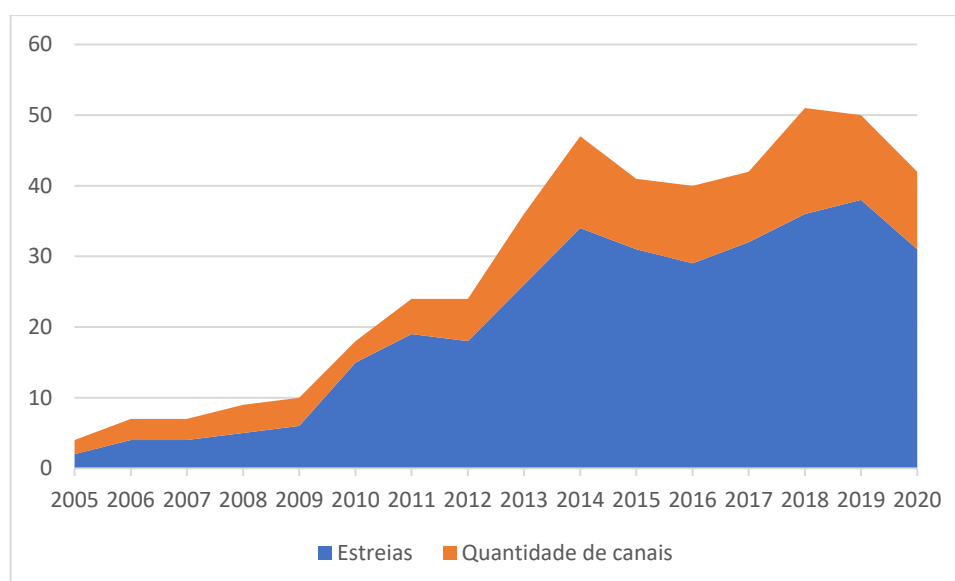
Gráfico 6.1 - Relação entre estreias de temporadas e de novas séries entre 2005 e 2020



Fonte: a autora.

Em linhas gerais, o gráfico 6.2 demonstra a relação entre o aumento do número de canais e de estreias.

Gráfico 6.2 - Relação entre quantidades de estreias e canais entre 2005 e 2020

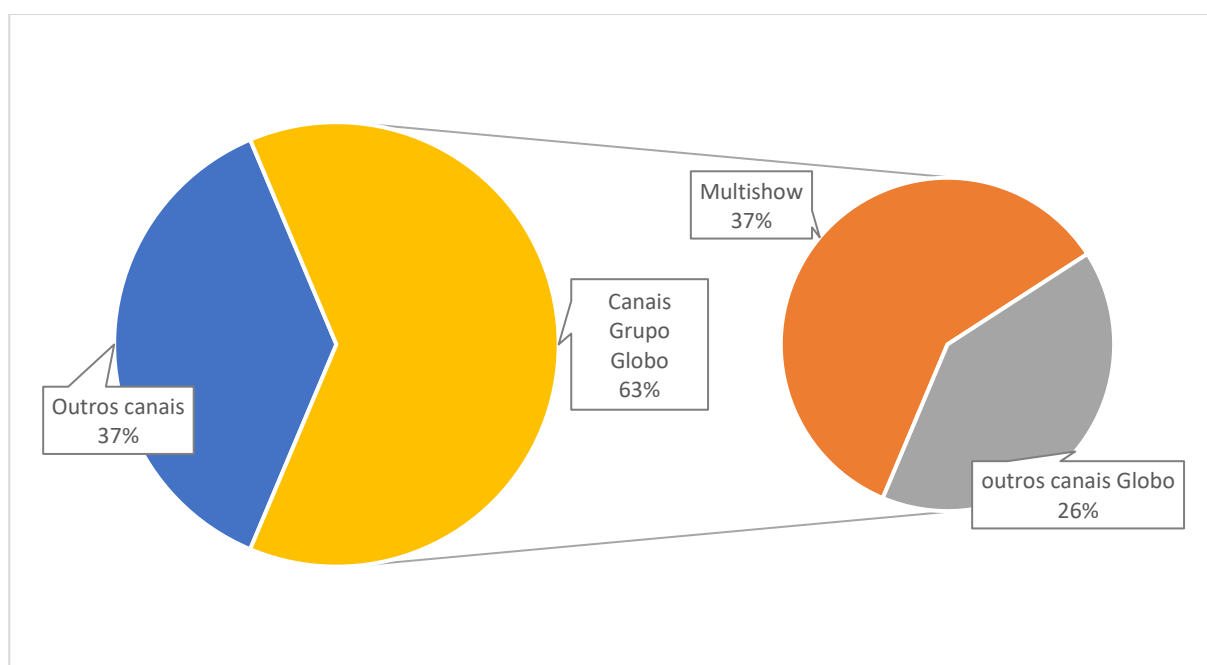


Fonte: a autora.

Conforme será detalhado, dos 26 canais que exibiram séries brasileiras inéditas na TV paga, cinco chamam a atenção pela regularidade de produção, comparecendo no levantamento, desde o primeiro período, de 2005 a 2011: os brasileiros Multishow, GNT e Canal Brasil e os internacionais HBO e Fox. Salientamos, que os três canais brasileiros que mais produziram séries são ligados ao Grupo Globo, o que reafirma o papel do conglomerado como protagonista dos negócios de mídia no país e como maior produtora / coprodutora de ficção seriada televisual

nacional, reverberando a tradição da TV Globo e que, como será visto ainda neste capítulo, também é sinalizado no campo dos serviços de vídeo sob demanda por assinatura (*SVoD*), onde o grupo comparece com o Globoplay. Do total, 122 temporadas foram produzidas/exibidas no Multishow, responsável por 64 títulos independentes de séries, 44 temporadas (25 títulos) veiculadas no GNT, 39 temporadas (31 títulos) no Canal Brasil. Somados aos canais Viva, Mais Globosat, os canais do grupo<sup>61</sup> responderam por 207 das 330 temporadas (63%) lançadas em todos os canais de espaço qualificado da TV paga.

Gráfico 6.3 - Percentual das produções dos canais do Grupo Globo em relação ao total lançado entre 2005 e 2020



Fonte: a autora.

Em relação às produtoras responsáveis por executar as séries, entre 2005 e 2020, conforme o que foi possível aferir, foram 119 produtoras independentes, quase metade delas (56), comparecendo no levantamento apenas a partir de 2016. Ao longo de todo o período, desde 2005, a Conspiração é a que mais realizou séries para TV paga, 27 no total, número muito superior à O2, segunda produtora nesse ranking, com 16 temporadas.

<sup>61</sup> Sem contar os canais que integram o guarda-chuva da programadora brasileira através de parcerias (*joint venture*) com canais internacionais, como Studio Universal.

### 6.2.1 Séries do período de 2005 a 2011

Em 2005, foram veiculadas as duas primeiras séries brasileiras produzidas para a TV paga. Enquanto Multishow investiu na série de humor *Cilada*, criada por Bruno Mazzeo, HBO lançou *Mandrake*, dirigida por José Henrique Fonseca, que transpôs para a tela a personagem criada por seu pai, o escritor Rubem Fonseca. O diretor mesclou diferentes contos do autor na composição dos episódios, protagonizados por Marcos Palmeiras (conhecido protagonista de telenovelas da Globo e, ainda, primo de Bruno Mazzeo). As séries tiveram boa resposta da crítica e do público e marcaram o início de uma acelerada transformação no cenário da programação dos canais pagos no Brasil, que até então era mormente dedicada à transmissão de obras internacionais. Enquanto nos quatro anos seguintes HBO apresentou, além da segunda temporada de *Mandrake*, em 2006, outras duas séries brasileiras de drama originais (*Filhos do Carnaval*, duas temporadas em 2007 e 2009, e *Alice*, em 2008), o Multishow investiu em uma continuação, quatro novas temporadas da série *Cilada* (duas em 2006, e uma em 2007 e 2008), voltando a apresentar novos títulos apenas em 2009, as comédias: *Quase anônimos* e *Beijo me liga*. Esta última, versão nacional de um formato da Edemol, que já havia sido produzido com sucesso na França. No mesmo ano foi ao ar a sexta temporada de *Cilada*.

O terceiro canal a começar a apresentar séries próprias foi GNT que, ainda em 2006, estreou a série de humor (*sitcom*) *Mothern* (que teve mais duas temporadas, em 2007 e 2008), baseada no blog *Mothern: as incríveis aventuras de duas garotas que já pariram*. Com temática semelhante, em 2007, GNT lançou a série *Paidecendo no Paraíso*, adaptação do *Livro do papai*, de Hélio de La Peña, conhecido nacionalmente por sua atuação no grupo Casseta & Planeta, que teve um programa na TV Globo entre 1992 e 2010. Em 2008 e 2009, o canal investiu em mais duas comédias, respectivamente, *Dilemas de Irene* (com Mônica Martelli, que depois se tornou estrela recorrente na programação paga do canal, inclusive, como apresentadora) e a série *Gente Lesa*.

Em 2009, Fox estreou sua primeira série nacional, a policial/criminal *9 mm: São Paulo*, livremente inspirada em casos reais. A série contou com estratégia transmidiática com *websódios*, episódios feitos especialmente para a internet, em que o universo de cada personagem é ampliado através de detalhes de seu passado. Canal Brasil (canal brasileiro que cumpria cota da Lei do Cabo e era até então especializado em filmes de acervo) inaugurou suas séries originais com a produção de baixo orçamento *Amorais*, de Fernando Ceylão.

Em cinco anos, o número de séries originais se multiplicou na TV paga, que chegou a 2010 com 14 novas séries e uma continuação, a segunda temporada da série *Alice*, do HBO. As

demais foram exibidas no Multishow (10 novos títulos). Canal Brasil lançou quatro títulos com variedade de gêneros/formatos e estilos: a comédia *Elvirão, ou como vovó já dizia*, o humor “para maiores” *Vampiro carioca*, a policial/criminal *Bipolar*, e a antológica formada de cinco curtas dirigidos por célebres diretores do cinema nacional, com diferentes personagens e situações da noite carioca, *Quando a noite cai*.

Em 2011, estrearam 10 novos títulos e mais nove continuações em todos os cinco canais que já haviam exibido séries originais para TV paga até então (Multishow, HBO, GNT, Fox e Canal Brasil). No Multishow, das 13 temporadas no ar, oito eram títulos novos e cinco, segundas temporadas. Entre as novas séries, o primeiro drama do canal, *Oscar Freire 279*, que conta a história de uma arquiteta de Curitiba, no Paraná, que se transforma em garota de programa em São Paulo. Por sua vez, HBO exibiu sua primeira série de humor *Mulher de fases*, adaptação do livro *Louca por Homens*, de Cláudia Lages.

GNT exibiu, em 2011, a primeira e a segunda temporadas de *Duas históricas*, híbrido de ficção e programa de turismo de Fernanda Young (já conhecida, entre outros trabalhos para televisão aberta, pela série *Os Normais*, exibida na Globo entre 2001 e 2003), e a segunda temporada de *Dilemas de Irene*. Fox exibiu a segunda temporada da série *9 mm* em 2011, sendo esse, portanto, o único título novo lançado pelo canal no recorte de 2005 a 2011. No canal Brasil<sup>62</sup>, foi ao ar apenas a segunda temporada de *Vampiro carioca*, do diretor Marcelo Santiago, baseada no livro de contos *As aventuras do vampiro carioca*, de Lucia Chataignier. A série conta as histórias de um porteiro que pensa ser um vampiro. A série destaca-se por experimentações de formato, em episódios curtíssimos, com cinco minutos de duração na primeira temporada, exibida em 2010, e doze minutos nesta segunda temporada, além do uso de recursos estilísticos, como intervenções animadas.

No quadro 6.1 visualizam-se informações de título, canal, quantidade e duração de episódios e gênero/formato colhidas no levantamento realizado sobre o período de 2005 a 2011, levando em consideração o ano de estreia da temporada, independente se houve episódios da mesma temporada exibidos no ano seguinte. No recorte, em resumo, estrearam 36 séries brasileiras, em 55 temporadas, veiculadas nos canais: Multishow, HBO, GNT, Fox e Canal Brasil.

---

<sup>62</sup> Conforme visto no capítulo 5, distribuído pela Net, o Canal Brasil foi criado em 1998 para atender à exigência do decreto 2.206, de 14 de abril de 1997, que regulamentou o dispositivo da Lei de TV a Cabo (Lei 8.977/1995), obrigando as distribuidoras a carregarem pelo menos um canal com programação exclusivamente brasileira. Pelo mesmo motivo a TVA passou, posteriormente, a transmitir o canal Cinebrasil (ANCINE, 2016).

Quadro 6.1- Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2005 e 2011

<b>2005</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Cilada	Multishow	4	21 min	Comédia
Mandrake	HBO	8	60 min	Crime
<b>2006</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Cilada 2a temp.	Multishow	4	21 min	Comédia
Cilada 3a temp.	Multishow	6	21 min	Comédia
Filhos do Carnaval	HBO	6	50 min	Drama
Mothern	GNT	13	24 min	Comédia
<b>2007</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Cilada 4a temp.	Multishow	13	21 min	Comédia
Mandrake 2a temp.	HBO	5	60 min	Drama
Mothern 2a temp.	GNT	13	24 min	Comédia
Paidecendo no Paraíso	GNT	4	30 min	Comédia
<b>2008</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Cilada 5a temp.	Multishow	13	22 min	Comédia
Alice	HBO	13	45 min	Drama
Mothern 3a temp.	GNT	13	24 min	Comédia
Dilemas de Irene	GNT	13	30 min	Comédia
9 mm: São Paulo	Fox	4	45 min	Drama policial / crime
<b>2009</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Cilada 6a temp.	Multishow	13	21min	Comédia de costumes
Quase Anônimos	Multishow	13	25 min	Comédia sitcom
Beijo, Me Liga	Multishow	20 diário	15 min	Humor /jovem
Filhos do Carnaval 2a temp.	HBO	7	50 min	Drama
Gente Lesa	GNT	12	30 min	Humor
Amorais	Canal Brasil	13	30 min	Comédia
<b>2010</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Open Bar	Multishow	13	30 min	Comédia
Morando Sozinho	Multishow	13	30 min	Comédia
Na Fama e na Lama	Multishow	13	30 min	Comédia
Adorável Psicose	Multishow	5	25min	Comédia
Os Gozadores	Multishow	13	30 min	Comédia
Amoral da História	Multishow	20	15 min	Comédia
Bicicleta e Melancia	Multishow	20	15 min	Comédia, adolescente
Vendemos Cadeiras	Multishow	13	24 min	Comédia
Desprogramado	Multishow	13	24 min	Comédia
Desenrola aí	Multishow	20	15 min	Comédia, adolescente
Alice 2a Temp.	HBO	2	90 min	Drama
Elvirão, ou Como Vovó já Dizia	Canal Brasil	13	12 min	Comédia
Bipolar	Canal Brasil	12	25 min	Drama policial
Quando a Noite Cai	Canal Brasil	5	20 min	Telefilmes variados
Vampiro Carioca	Canal Brasil	13	5 min	Comédia
<b>2011</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Adorável Psicose - 2ª temp.	Multishow	16	25 min	Comédia
Barata Flamejante	Multishow	13	22 min	Comédia
Bicicleta e Melancia - 2ª temp.	Multishow	20	15 min	Comédia, adolescente
Cara Metade	Multishow	13	s/i	Comédia
De Cabelo em Pé	Multishow	13	s/i	Comédia

Título	Canal	Ep.	Dur.	Gênero
Desenrola aí 2ª temp.	Multishow	s/i	15 min	Comédia
Ed Mort	Multishow	13	25 min	Comédia detetive
Mais X Favela	Multishow	13	24 min	Comédia
Morando Sozinho 2ª temp.	Multishow	14	30 min	Comédia
Na Fama e na Lama 2ª temp.	Multishow	12	30 min.	Comédia
Oscar Freire 279	Multishow	15	30 min	Drama
Os Figuras	Multishow	13	25 min	Comédia
Malícia	Multishow	22	13 min	Comédia sensual
Mulher de Fases	HBO	13	30 min	Comédia sitcom
Duas Históricas	GNT	4	s/i.	Comédia híbrido reality
Duas Históricas - 2ª temp.	GNT	s/i.	s/i.	Comédia híbrido reality
Dilemas de Irene 2ª Temporada	GNT	13	30 min	Comédia romântica
9 mm: São Paulo - 2ª temp.	Fox	7	47 min	Drama policial
Vampiro Carioca - 2ª temp.	Canal Brasil	26	12 min	Comédia

Fonte: a autora.

### 6.2.1.1 Destaques no período de 2005 a 2011

Em relação aos canais, salientamos que, dos estrangeiros que exibiram novas séries entre 2005 e 2011, cada um corresponde a um grupo econômico, HBO é do grupo Warner e Fox, naquele momento, do Fox. Entretanto, entre os brasileiros (Multishow, GNT e Canal Brasil), todos são ligados ao grupo Globo. Enquanto os dois canais internacionais produziram, juntos nove temporadas, de cinco títulos, apenas Multishow estreou 31 temporadas, sendo 21 novas séries, das quais nove tiveram continuação no recorte temporal (alguns títulos tiveram novas temporadas a partir de 2012, como será abordado).

No mesmo período, 30 produtoras independentes atenderam às demandas dos canais. Casé Filmes foi a produtora responsável por mais temporadas no período, o que é justificado pelo fato de que a única série da produtora, *Cilada*, teve seis temporadas veiculadas no Multishow entre 2005 e 2009. A Mixer produziu cinco temporadas, estando em segundo lugar nesse ranking.

Outro aspecto relevante é a participação de criadores/diretores já renomados no cenário audiovisual nacional. É o caso do conjunto das séries da HBO, todas dirigidas por profissionais com experiência no cinema: *Mandrake*, José Henrique Fonseca; *Filhos do carnaval*, Cao Hamburger, *Alice*, Karim Aïnouz e Sérgio Machado; e *Mulher de fases*, Ana Luiza Azevedo. A série *Quando a noite cai*, por sua vez, teve cada episódio caracterizado como um curta-metragem dirigido por um diretor diferente (Samir Abujamra, Gilberto Loureiro, Neville D'Almeida, Thiago Arruda e Paulo Tiefertal) coerente com o perfil do Canal Brasil, ele mesmo um projeto de criadores de cinema em parceria com a Globo. Também ressaltamos o caso de *Mais x favela*, exibida no Multishow em 2011, inspirado no filme *5 x Favela, agora*

*por nós mesmos*, produzida por Cacá Diegues e dirigida por cineastas da periferia do Rio de Janeiro (Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Luciano Vidigal).

O Canal Brasil, foi lançado em 1998, resultando de uma associação do Grupo Consórcio Brasil (dos realizadores de cinema Aníbal Massaini, Luiz Carlos Barreto, Marcos Altberg, Roberto Farias e Zelito Vianna Patrick Siaretta, Paulo Mendonça e André Saddy) com a Globosat, com objetivo de atender a cota de canal de programação brasileira na TV a cabo. Inicialmente, a proposta foi servir de janela para exibição da produção cinematográfica independente nacional, contando principalmente com o acervo reunido pelos cineastas do Consórcio: 228 títulos que foram telecinados em parceria com a produtora Casa Blanca para veiculação na TV. A partir de 2004, sob a direção de Paulo Mendonça, houve mudanças na identidade do canal, com ampliação do escopo da programação, que passou a incluir programas de entrevistas e, em 2010, lançou sua primeira série.

Um aspecto importante mencionado por Mendonça a respeito das adaptações do Canal Brasil é a ideia de que para salvar o projeto era preciso que seus diretores aprendessem a fazer televisão, considerando as particularidades da linguagem em relação ao cinema e, ao mesmo tempo, também para compensar as limitações de produção, fugir da estética da Globo de fazer e apresentar televisão, um tipo de padrão de qualidade que, para ele, se aproximava do que era visto nos canais estrangeiros da TV paga. Mendonça destaca ainda que investir em novos formatos e em parcerias para produções independentes era possível devido ao tamanho do canal, que permitia maior espaço para riscos (então, contava com um milhão de assinantes de pacotes premium e ainda era veiculado exclusivamente na NET) (LUZ *et al.*, 2010).

No que concerne aos gêneros, foram 44 temporadas de comédias (identificadas nas diferentes fontes consultadas como: humor, comédia, comédia híbrida, comédia erótica, comédia romântica, comédia jovem, *sitcom*), seis de dramas, quatro dramas policiais e uma série antológica, em que cada episódio correspondia a um gênero diferente. A supremacia do humor nas séries pode ser explicada pela grande quantidade relativa de produções do Multishow, que, desde seu primeiro ano investiu fortemente no gênero e, entre 2005 e 2011, lançou apenas um drama. Um exemplo de destaque é que a primeira série, *Cilada*, foi um investimento longo, com seis temporadas. Fox, por sua vez, exibiu apenas um título (com duas temporadas), do gênero policial/criminal.

Uma experiência de hibridização dos mundos fictivo e real (JOST, 2011), ocorreu em *Duas históricas* (Multishow, 2011), que mistura programa de viagens e ficção acompanhando a viagem de duas amigas a Israel (na primeira temporada). Esse procedimento de intersecção

entre gêneros/formatos será abordado com mais detalhe posteriormente, posto que se tornou recorrente nos anos seguintes em diferentes canais de programação.

Outro aspecto relevante a considerar sobre as séries do GNT de 2011 (*Duas históricas* e *Dilemas de Irene*) é a coerência das obras com a reestruturação e reposicionamento de marca do canal naquele ano, quando anunciou a especialização da programação, que já era voltada ao público feminino, para mulheres das classes A e B das grandes cidades. De acordo com Letícia Muhana, então diretora do GNT: "Percebemos que havia a necessidade de fazer essa reestruturação. O canal continua voltado para a mulher, mas queríamos nos encaixar melhor no gosto dessa mulher moderna, urbana, essa mulher real" (JARDIM, 2011). Assim, a multiartista Fernanda Young, conhecida por ser autora de séries de sucesso da TV Globo, como *Os normais*, criou um formato inovador, que apresentava roteiros de viagens internacionais, em *Duas históricas*, e Mônica Martelli deu continuidade a suas histórias sobre questões de vida de uma mulher abastada no Rio de Janeiro, em *Dilemas de Irene*.

Particularidades relativas à ambientação, a aspectos temporais e espaciais, das séries também puderam ser observadas pelas indicações de gêneros e formatos e da leitura das sinopses. Identificamos que, de acordo com nosso levantamento, todas as séries brasileiras da TV paga que estrearam entre 2005 e 2011 passam-se no tempo presente, não havendo menção a tramas "de época". Além disso, em raro caso de série ambientada fora do eixo Rio-São Paulo, *Mulher de fases* se passa em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e foi produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre.

Consideramos os temas como lugares essenciais de expressão cronotópica das séries, ao dar forma a questões em voga no horizonte social e histórico em que são criadas e em que circulam. A característica típica de ligação com a atualidade e impregnação do e no cotidiano do público, deu à televisão, historicamente, além da relação intrínseca com as mediações culturais locais, a potência de refletir transformações e tendências sociais enquanto elas acontecem. Poder-se-ia dizer ainda que os próprios meios tecnológicos, e modelos de negócios relacionados, compõem o cronotopo televisual ao alterarem as formas de circulação e consumo das obras, além de refletirem na própria composição delas. Dessa forma, a recorrência de elementos temáticos são indícios para relacionar diferentes textos em uma formação discursiva, dentro do tipo de discurso da televisão e, especificamente, das séries de ficção no nosso recorte. Como os elementos formais, temáticos e de desenvolvimento de qualquer obra coexistem de forma dialógica e mutuamente determinante, gêneros, temas, personagens e desenvolvimento de uma série estão, inevitavelmente, relacionados (BAKHTIN, 2010).



Posto isso, salientamos, nas séries de 2005 a 2011, primeiramente, nas comédias, a recorrência das histórias de costumes passadas nas grandes cidades, com ênfase nas buscas e desventuras românticas, como em *Cilada*, *Dilemas de Irene* e *Mulher de fases*, e familiares, como em *Mothers* e *Paidecendo no paraíso*.

Rio de Janeiro e São Paulo são cenários de diferentes histórias com temas de mudança de vida, transformação pessoal, embates com o próprio passado e perda da inocência. Aqui, citamos como exemplos *Alice* e *Oscar Freire 279*, que falam sobre a chegada de mulheres jovens de outros estados que se mudam para São Paulo, passam por acontecimentos graves e se transformam. Na primeira, Alice sai de Palmas, no Tocantins, para o velório do seu pai e descobre, além de segredos de família, uma vida nova, e em *Oscar Freire, 279*, Dora é uma arquiteta saída de Curitiba, no Paraná, que se transforma em garota de programa.

Chama atenção a quantidade de adaptações de outros formatos culturais para as séries brasileiras, presentes em nos cinco canais atuantes no período. Já a primeira série da HBO, como visto, era uma adaptação de personagem e de histórias de Rubem Fonseca sobre um advogado envolvido em casos ilícitos. Em 2011, o canal adaptou livro de Claudia Lajes, *Louca por homens*, sobre mulher divorciada em busca de um amor em Porto Alegre. GNT exibiu a adaptação de *O livro do papai*, de Hélio De La Peña, em *Paidecendo no paraíso*, Multishow levou ao ar adaptações de livros de Millôr Fernandes e Luiz Fernando Veríssimo, em *Amoral da história* (2010) e *Ed Mort* (2011), respectivamente. No Canal Brasil, os contos de Lucia Chataignier deram origem a *Vampiro carioca*.

Além das aproximações com a literatura, há diversas séries baseadas em filmes e páginas da internet. Exemplos do primeiro caso são *Bipolar* (Canal Brasil, 2010), a partir dos filmes *Inversão* e *400 contra 1- Uma História do Crime Organizado*; e *Mais x Favela*, (Multishow, 2011), inspirado no filme *5 x Favela, agora por nós mesmos*. Já a primeira aposta do GNT em séries, *Mothers* (2006, 2007 e 2008), foi feita a partir do blog homônimo de Laura Guimarães e Juliana Sampaio, e *Adorável Psicose* (Multishow, 2010 e 2011), teve origem no blog de Natália Klein. Finalmente, mencionamos a série *9 mm* (Fox, 2008 e 2011), livremente inspirada em casos reais da polícia de São Paulo, outra forma de manifestação da permeabilidade das séries.

A quantidade e a duração de episódios das séries apresentaram grande variação no período, com temporadas de quatro a 20 episódios e durações discrepantes entre cinco e 90 minutos, sinalizando a variedade de experimentações para a nova janela para produção nacional e, ainda, as diferenças de capacidade financeira de produção dos diferentes projetos e canais. Essas diferenças têm relação aos gêneros/formatos (instância relativa a diferenciações formais

e composicionais como tratado no capítulo correspondente) das obras. Aqui, destacamos inicialmente os casos de *Mandrake* e *Alice*, do HBO, cujas segundas temporadas responderam a diferentes objetivos por parte do canal.

A primeira temporada de *Mandrake*, veiculada em 2005, tinha oito episódios de 60 minutos, o que destoava do padrão do canal para internacionalizar seu conteúdo a outras praças consumidoras, que é de 13 episódios. Por esse motivo, em 2007, HBO lançou uma segunda temporada com cinco episódios de mesma duração, completando o pacote. *Alice*, por seu turno, já foi lançada com 13 episódios de 60 minutos, em 2008, e, em 2010, foi lançada uma segunda temporada, composta por dois episódios (ou telefilmes) de 90 minutos (duração coerente com um longa-metragem). Exatamente a mesma estratégia foi usada posteriormente, em 2012, para a terceira temporada de *Mandrake*.

No Multishow - que em 2004 já havia anunciado o objetivo de nacionalizar a programação (MULTISHOW..., 2004), fora as três primeiras temporadas de *Cilada*, que, em 2005 e 2006 tiveram quatro episódios e, em 2007, seis, as demais séries tiveram, no mínimo 12 episódios. A duração variou entre 15 e 30 minutos entre o conjunto das séries. O mesmo padrão foi seguido pelo GNT. Já no Canal Brasil, chama a atenção a primeira temporada da série *O vampiro carioca*, composta por 13 episódios de apenas cinco minutos de duração. *Quando a noite cai* (Canal Brasil, 2010) é composta por episódios independentes de 20 minutos de duração, caracteriza-se como série antológica ligada pelo cenário na noite do Rio de Janeiro.

### **6.2.2 Séries do período de 2012 a 2015**

Conforme exposto no capítulo 5 desta tese, a Lei 12.485/2011, estabeleceu que o cumprimento das cotas de conteúdo e de canais respeitaria período de adaptação das programadoras e canais, com obrigação de atender 1/3 da exigência no primeiro ano (2012) e 2/3 no segundo (2013), sem determinação de gênero/formato do conteúdo brasileiro e brasileiro independente a ser veiculado. Como já explicitado, no período que antecedeu a regulação dos Serviços de Acesso Condicionado, a oferta de novas modalidade de tecnologia de transmissão, o aumento do público assinante e a multiplicação da quantidade de canais pagos ofertados já vinham estabelecendo novos parâmetros para esse nicho no país. A primeira lista de classificação dos canais de espaço qualificado, publicada em 2012, continha 60 canais, e, em 2015, esse número chegou a 141. Em 2012, de acordo com dados da Ancine (2013), as programações dos canais AXN, GNT, Multishow, Sony, Universal Channel e Warner Channel eram majoritariamente compostas de programas seriados, e 69,7% por obras de ficção.

Aproximadamente um terço de todos os canais ofertados, de todas os perfis eram ligados ao grupo Globo, que reafirma seu lugar como grande conglomerado nacional de mídia e entretenimento, com a maioria dos canais próprios, com exceção de Telecine, Universal, Syfy, Studio Universal e Megapix, resultados de parcerias com estúdios e programadoras. Enquanto, ao longo de 2012, apenas Canal Brasil, Multishow e GNT programaram, juntos, mais de 18 mil horas de conteúdo nacional, outros 17 canais monitorados pela Ancine (2013) somaram meras 2.610 horas de programação brasileira.

De acordo com nosso estudo, entre 2012 e 2015, ao todo, 109 temporadas, das quais 73 eram de novas séries. As séries foram exibidas em 16 canais no período, ou seja, 11 temporadas a mais do que entre 2005 e 2011, apesar de compreender três anos a menos do que o primeiro período analisado. Salientamos que o primeiro período compreendia sete anos, e o segundo. O ano de 2014 foi quando mais canais estrearam séries brasileiras no período. Foram 13 canais de programação, os quais somaram 34 temporadas, sendo 26 de novos títulos. Salientamos que, devido à estratégia de reapresentação de produções entre canais da mesma programadora, importante forma de otimização de custos que dá vantagem estratégica aos grandes agentes desse elo da cadeia da TV paga, faz com que a mesma série seja exibida em diferentes canais, mas, para fins do presente levantamento, foi considerado o canal identificado como de primeira exibição da série. Um exemplo desse caso é a série *Os amargos*, exibida em 2015 nos canais E! e Play TV, , com diferença de poucos meses. Por ter sido veiculada primeiro no E!, apenas este foi considerado no levantamento. Outro fator é que as séries usadas para atender às cotas de conteúdo brasileiro independente devem retornar ao controle das produtoras independentes após cumprir período acordado com os canais, o que libera aquelas para negociar novos acordos de licenciamento.

Em 2012, dois canais passaram a veicular séries próprias, ambas comédias: o canal FX, do grupo Fox, estreou *A vida de Rafinha Bastos* (Zeppelin), piloto de uma ficcionalização da vida do humorista criada pelo próprio, que já era conhecido pela série *Modern* (exibida entre 2006 e 2008 no GNT) e, principalmente, como âncora do programa *CQC*, no canal aberto Bandeirantes, do qual se desligou em 2011. O TBS, especializado em programas de humor, lançou a série *Elmiro Miranda Show*, dirigido pelo protagonista da série, Rafael Queiroga e Breno Castro (Paranoid), sobre os bastidores de um programa de auditório. Também em 2012, *O fantástico mundo de Gregório* (Migdal Filmes) apresentava uma versão ficcional da vida de um humorista, neste caso, Gregório Duvivier, um dos fundadores do canal de humor veiculado pelo Youtube, Porta dos Fundos. Observamos os casos anteriores como exemplos da acentuada

tendência à autorreferencialidade da televisão, e à insistência no recurso de usar figuras públicas já conhecidas para atrair audiência para a programação inédita dos canais de TV paga.

Os canais internacionais Sony, Warner e TNT estrearam suas primeiras séries em 2013. Coincidentemente, Sony e Warner estrearam séries sobre o dia a dia de agências de publicidade, respectivamente, *Agora sim* (Mixer) e *Vida de estagiário* (Glaz). A série veiculada pelo TNT foi *Latitudes* (Losbragas e House Entertainment), drama dirigido por Felipe Braga e que se destaca como amostra de abordagem transmidiática na TV paga do Brasil, que incluiu conteúdos no Youtube e um filme para o cinema.

Os canais internacionais MGM, MTV e Max exibiram as primeiras séries inéditas em 2014, assim como os canais Mais Globosat e Viva, ambos do Globo, grupo que, assim, consolidou cinco canais com produções de séries. Na MGM foram duas séries, a policial/criminal *Força de elite*, e o terror *Muito além do medo*. As duas séries foram produzidas pela Medialand e têm roteiros de Beto Ribeiro e direção de Carla Albuquerque. A MTV lançou *Copa do caos* (Cinegroup), de Luca Paiva Mello, comédia sobre dois argentinos que vêm assistir à Copa do Brasil. No canal Max Brasil, do grupo HBO, estreou a série antológica *Motel*, criada por Fabrizia Pinto, com seis histórias, cada uma de um gênero (suspense, comédia, terror, romance, drama e policial). Mais Globosat e Viva estrearam, respectivamente, as comédias *Passionais* (Pródigo Filmes), Mirna Nogueira, Paula Szutan, Santiago Nazarian, e *Meu amigo encosto* (Panorâmica), de Thiago Luciano.

Finalmente, em 2015, Space, AXN e o canal E! passaram a exibir séries inéditas. No Space, a série *Zé do Caixão* se baseou na biografia *Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, de André Barcinski e Ivan Finotti, e foi dirigida por Vitor Mafra (Contente), constituindo-se como série “de época”. Lançada no E!, a série *Os amargos* (Medialand) é uma comédia episódica sobre quatro amigos amargos que vivem na cidade de São Paulo. Os roteiros são de Beto Ribeiro e a direção de Carla Albuquerque, criadores da atração (SPILER, 2015). O canal AXN estreou a série original *Santo forte* (Moonshot), tem roteiro de Marc Bechar e direção de Roberto D’Ávila, que a descreveu como “procedural com elementos *character driven*” (CARVALHO, 2015). *Santo forte* é um drama com elementos fantásticos que conta a história do taxista João da Cruz Forte (Vinícius de Oliveira), que tem o “corpo fechado”, protegido por Orixás do Candomblé e tem visões sobre a vida de seus passageiros e se dedica a ajudá-los.

O Quadro 6.2 traz os dados do levantamento das séries do período de 2012 a 2015, que serão tratados a seguir.

Quadro 6.2 - Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2012 e 2015

<b>2012</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Adorável Psicose 3ª temp.	Multishow	13	25 min	Comédia
Do Amor	Multishow	13	30 min	Comédia romântica
Meu Passado Me Condena	Multishow	13	25 min	Comédia romântica/sitcom
Malícia 2ª temp.	Multishow	s/i	s/i	Comédia erótica
Morando Sozinho 3ª temp.	Multishow	13	30 min	Comédia
Open Bar 2a Temp.	Multishow	11	30 min	Comédia
Os Buchas	Multishow	12	22 min	Comédia
Quero Ser Solteira	Multishow	13	30 min	Comédia
Contos	Multishow	12	12 min	Romance /erotismo
O Fantástico Mundo de Gregório	Multishow	6	12 min.	Comédia / reality falso
Destino: São Paulo	HBO	6	60 min	Drama antológica
Mandrake - 3ª temp.	HBO	2	90 min	Drama
FDP	HBO	13	33 min	Drama
Preamar	HBO	13	50 min	Drama
Sessão de Terapia	GNT	45 diário	30 min	Drama
Vampiro Carioca 3a Temp.	Canal Brasil	27	12 min	Comédia
A Vida de Rafinha Bastos	FX (grupo Fox)	1	43 min	Comédia docudrama
Elmiro Miranda	TBS	10	30	Comédia
<b>2013</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Adorável Psicose 4ª temp.	Multishow	13	25 min	Comédia
Adorável Psicose 5ª temp.	Multishow	13	25 min	Comédia
Vai que Cola	Multishow	40 diário	45 min	Comédia Sitcom plateia
De Volta pra Pista	Multishow	13	24 min.	Comédia
Do Amor 2ª temp.	Multishow	13	30 min	Comédia romântica
Meu Passado Me Condena 2ª temp.	Multishow	13	25 min	Comédia romântica
Uma Rua sem Vergonha	Multishow	13	25 min	Comédia
Contos 2a temp.	Multishow	13	12 min	Romance/erotismo
O Negócio	HBO	13	50 min	Dramédia
Destino: Rio de Janeiro	HBO	6	45 min	Drama
3 Teresas	GNT	13	24 min.	Drama
As Canalhas	GNT	13	24 min.	Comédia
Beleza S/A	GNT	13	24 min.	Dramédia/ médico
Copa Hotel	GNT	13	24 min.	Drama
Copa Hotel 2ª temp.	GNT	13	24 min.	Drama
Sessão de Terapia 2ª temp.	GNT	35 diário	30 min	Drama
Surtadas na Ioga	GNT	13	24 min.	Comédia
Contos do Edgar	Fox	5	25 min	Terror
Se Eu Fosse Você	Fox	13	24 min.	Comédia
No Divã do Dr. Kurtzman	Canal Brasil	13	25 min.	Comédia / híbrido
Abusando	Canal Brasil		12 min.	Comédia híbrida

<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Elmiro Miranda Show 2ª temp.	TBS	16	30 min	Comédia
Agora Sim	<b>Sony</b>	13	25 min	Comédia
A Vida de Rafinha Bastos	FX	8	24 min.	Comédia
Latitudes	TNT	13	20 min.	Drama
Vida de Estagiário	Warner	14	15 min.	Comédia
<b>2014</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Trair e Coçar é só Começar	Multishow	15 diário	60 min	Comédia Sitcom plateia
Só Garotas	Multishow	13	24 min.	Comédia
Por Isso Eu Sou Vingativa	Multishow	15 diário	60 min.	Comédia humor negro
Não Tá Fácil pra Ninguém	Multishow	13	25 min	Comédia / híbrido musical
A Segunda Vez	Multishow	15	30 min.	Drama
Acerto de Contas	Multishow	13	s/i	Drama policial
Alucinadas	Multishow	13	24 min	Comédia esquetes
Fred e Lucy	Multishow	13	24 min	Comédia sitcom
Segredos Médicos	Multishow	20	24 min	Drama - scripted reality
Vai que Cola 2 temp.	Multishow	40	60 min	Comédia / sitcom
Psi	HBO	13	55 min.	Drama médico
O Negócio 2 temp.	HBO	13	52 min.	Dramédia
Amor Veríssimo	GNT	13	25 min	Comédia romântica
Animal	GNT	13	47 min	Drama
Lili, a Ex...	GNT	13	25 min	Comédia romântica
Os Homens São de Marte...	GNT	13	25 min	Comédia romântica
Questão de Família	GNT	13	30 min.	Drama jurídico
3 Teresas 2a temp.	GNT	13	24 min.	Comédia
As Canalhas 2a Temp.	GNT	13	24 min.	Comédia
Surtadas na Yoga 2 temp.	GNT	13	24 min.	Comédia
Sessão de Terapia 3a Temp.	GNT	35	25 min.	Drama
Gentalha	Canal Brasil	16	15 min.	Comédia. Antológica.
No Divã do Dr. Kurtzman 2a temp.	Canal Brasil	26	24 min.	Comédia híbrida entrevista
Retrovisor	Canal Brasil	13	26 min.	Híbrido talkshow
Abusando 2a temp.	Canal Brasil		12 min.	Comédia
(des)Encontros	Sony	5	26 min.	Romance antológica
Politicamente Incorreto	FX	8	32 min.	Comédia
Passionais	Mais Globosat	13	22 min	Humor negro
Força de Elite	MGM	4	45 min.	Policial
Muito Além do Medo	MGM	4	30 min.	Terror
Meu Amigo Encosto	Viva	13	20 min.	Comédia
Motel	Canal Max	6	30 min.	Vários gêneros
Copa do Caos	MTV	12	24 min	Comédia
Longa-Metragem	TBS	9	30 min.	Comédia híbrida
<b>2015</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Acredita na Peruca	Multishow	20 diário	60 min	Comédia Sitcom plateia
Aí Eu Vi Vantagem	Multishow	16 diário	25 min.	Comédia Sitcom plateia
Partiu Shopping	Multishow	30 diário	45 min.	Comédia Sitcom plateia
Os Suburbanos	Multishow	20 diário	25 min.	Comédia
Treme Treme	Multishow	30 diário	25 min.	Comédia Sitcom plateia

<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Segredos Médicos 2 temp.	Multishow	20 diário	24 min	Drama hospitalar
Trair e Coçar É só Começar 2a temp.	Multishow	19 diário	60 min	Comédia Sitcom plateia
Contos 3a temp.	Multishow	13	12 min	Romance/ erotismo
Vai que Cola 3a Temp.	Multishow	40	60 min.	Comédia sitcom
Ferdinando Show	Multishow	20	30 min.	Comédia híbrido talk show
Magnífica 70	HBO	13	60 min.	Drama
O Hipnotizador	HBO	8	60 min	Drama
Psi 2a Temp.	HBO	10	55 min.	Drama
Amor Veríssimo 2a Tem.	GNT	13	25 min.	Comédia/romance
As Canalhas 3a Temp.	GNT	13	24 min	Comédia
Odeio Segundas	GNT	10	30 min.	Comédia
Os Homens São de Marte... 2a Temp.	GNT	13	25 min.	Comédia
Questão de Família 2a Temp.	GNT	13	30 min.	Drama jurídico
Romance Policial- Espinosa	GNT	8	45 min.	Policial
Vizinhos	GNT	13	30 min.	Dramédia
O Grande Gonzalez	Fox	10 diário	30 min.	Comédia
Se Eu Fosse Você 2 temp.	Fox	13	22 min.	Comédia
Fora de Quadro	Canal Brasil	13		Comédia
No Divã do Dr. Kurtzman 3a temp.	Canal Brasil	13	25 min.	Comédia
Retrovisor 2a Temp.	Canal Brasil	13	26 min.	Híbrido talkshow
Sonhos de Abu	Canal Brasil	13	30 min.	Comédia Falso reality
Na Mira do Crime	FX Brasil	5 diário	33 min	Policial
Quero Ter Um Milhão de amigos	Warner	13	30min.	Comédia
Zé do Caixão	Space	6	45 min.	Drama/ Biografia
Santo Forte	AXN	13	45 min.	Drama fantástico
Os Amargos	E!	13	26 min.	Comédia sitcom

Fonte: a autora.

#### 6.2.2.1 Destaques do período de 2012 a 2015

Em apenas quatro anos, como visto, a estreia de séries brasileiras em canais de TV paga cresceu, além da quantidade de canais no geral e dos que exibiram séries inéditas. Os canais de programadora brasileira foram: Multishow; GNT; Canal Brasil; Mais Globosat e Viva, todos ligados ao grupo Globo. Quanto aos grupos econômicos, os canais internacionais que exibiram séries foram HBO; Canal Max; TBS; Sony; TNT; Warner; Space; AXN (Time Warner); Fox e FX (Fox); MTV (Viacom) e MGM. Como no período anterior à Lei da TV paga, Multishow foi o canal que mais produziu séries, 38 temporadas, e o que mais lançou novos títulos, 24 no total. *Os suburbanos* (Hungryman, 2015) marca a primeira parceria do canal com a Globo, a qual seguiu ampliando a atuação como produtora de conteúdos para multiplataformas em outros empreendimentos do grupo através dos Estúdios Globo. GNT exibiu 24 temporadas, sendo 10

novas séries. Canal Brasil e HBO estrearam 11 temporadas cada, com, respectivamente, sete e oito novos títulos.

Em relação às produtoras independentes, 47 empresas estiveram envolvidas na produção de séries de ficção entre 2012 e 2015, 19 a mais do que nos sete anos anteriores. Tal aumento de 293% na média anual é reflexo do crescimento da demanda nos canais de TV paga. Apenas quatro produtoras com sede fora dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo foram identificadas no levantamento: do Rio Grande do Sul, Accorde Filmes, produziu a série *Animal* (GNT, 2014); Casa de Cinema de Porto Alegre, *Fora de Quadro* (Canal Brasil, 2015); Revanche Produções, de Santa Catarina, foi responsável pela série *Retrovisor* (Canal Brasil, 2014; 2015) e a série *A vida de Rafinha Bastos* foi produzida pela Zeppelin, empresa fundada no Rio Grande do Sul, mas que mantém uma unidade em São Paulo, onde foi rodada a série. Como casos diferenciados, mencionamos que Fremantlemedia Brasil, responsável por *Partiu Shopping*, e Hungryman, das séries *Gentalha* (Canal Brasil, 2014) e *Suburbanos* (Multishow, 2015), produtoras que são braços locais de grupos internacionais de produção para televisão.

A quantidade de episódios por temporada variou entre dois e 45 episódios. Entretanto, seguindo modelo internacional, das temporadas de séries veiculadas com estreia na TV paga no período, quase metade das séries contou com 13 episódios. Nesse aspecto, chamam a atenção as séries *Sessão de Terapia i*(Moonshot), formato adaptado da série israelense *Be Tipul*, de Hagai Levi, cuja primeira temporada brasileira, dirigida por Selton Melo e exibida no GNT, em 2014, tem 35 episódios e a segunda, 45, e a *sitcom Vai que cola*, que teve, no período, quatro temporadas de 30 episódios. Os dois programas tiveram transmissão diária, respectivamente no GNT e no Multishow.

Pensando os gêneros/formatos das séries, foram aferidas 69 temporadas de comédias, 27 de dramas (três do gênero policial/crime, uma biografia adaptada de livro, *Zé do Caixão*), duas temporadas do docudrama híbrido com takshow *Retrovisor*. Também se registram um romance, três temporadas da série antológica de romance (erotismo) *Contos*, duas séries identificadas com o terror, além da antológica *Motel*, no canal Max, da HBO, em que cada um dos seis episódios corresponde a um gênero (suspense, comédia, terror, romance, drama e policial), ligados pelo espaço onde as ações se desenrolam.

Em 2013, foi ao ar a primeira série de terror da TV paga nacional, *Contos do Edgar* (O2), inspirado no escritor Edgar Allan Poe e veiculada pelo Multishow. A série, produzida por Fernando Meirelles foi criada e dirigida por Pedro Morelli. Em 2014, *Acerto de contas* foi a primeira série policial do Multishow, criada pelo ator Silvio Guindane (que protagoniza a série) e dirigida por José Jofly.



O grande destaque do período foi a *sitcom*, rodada em teatro com plateia, *Vai que cola* (produzida pela Zola) que estreou sua primeira temporada em 2013 e, como aferido no nosso levantamento, é a série que teve, até 2020, mais temporadas entre as séries brasileiras na TV paga (oito até então). Os 20 primeiros episódios da série foram assistidos por 11 milhões de espectadores, perdendo, na TV paga, no período, apenas para a série *Lost*. Criada por Leandro Soares e dirigida por João Fonseca e Regis Faria, *Vai que cola* conta a história de Valdomiro Lacerda (Paulo Gustavo), malandro que deixa o bairro “nobre” Leblon, no Rio de Janeiro e vai se esconder da Polícia Federal na pensão de Dona Jô (Catarina Abdala), no Méier, na periferia da cidade. Outras personagens da primeira temporada são Ferdinando (Marcus Majella), Terezinha (Cacau Protásio) Wilson (Fernando Caruso), Jéssica (Samantha Schmutz), Maicol (Emiliano D'Avila) e Velna (Fiorella Mattheis).

O sucesso da série refletiu não apenas na sua continuidade nos anos subsequentes, mas no investimento crescente do Multishow em outros títulos no mesmo gênero/formato desde então (como exemplo, foram três novos títulos só em 2015), além de *spinoffs* com personagens da trama: *Aí eu vi vantagem*, *sitcom* protagonizado por Jéssica; e o híbrido com *talkshow* *Ferdinando show*, ambos com estreia em 2015. Neste mesmo ano, foi lançado *Vai que Cola – O Filme* (que teve uma continuação foi lançada em 2019). Além disso, a série passou a integrar a grade da TV Globo no final de 2020.

Do total de estreias, apenas duas séries se desenvolvem no tempo passado, configurando produções de época, as quais, usualmente, demandam mais recursos financeiros e preparação do que as narrativas atuais, *Magnífica 70* e *Zé do Caixão*, ambas veiculadas em canais de programadoras internacionais, respectivamente HBO e Space no ano de 2015. O trabalho de reconstituição de época exige aprofundados trabalhos de pesquisa, tanto na construção dos roteiros e concepção visual e sonora, quanto para reprodução de cenários e elementos cênicos condizentes com o período retratado. As duas séries fazem referências a acontecimentos reais relativos ao cinema brasileiro independente, especificamente ligados às produções da Boca do Lixo, abarcando período da ditadura militar.

Na HBO, *Magnífica 70* foi criada por Cláudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis e dirigida por Cláudio Torres e Carolina Jabor (Conspiração Filmes). A série é centrada na história de Vicente (Marcos Winter), censor do departamento de censura de São Paulo, casado com Isabel (Maria Luisa Mendonça), filha de um general, que se apaixona pela atriz Dora (Simone Spoladore) e se envolve na direção de filmes de pornochanchada na Boca do Lixo (como ficou conhecida a região de produtoras independentes localizada no centro de São Paulo).

A série ganhou outras duas temporadas, veiculadas em 2016 e 2018, e foi indicada ao Emmy em 2019, pela sua última temporada (NOVE..., 2019).

Conforme afirmamos anteriormente, *Zé do Caixão* apresenta uma biografia inspirada em dois livros sobre o cineasta José Mojica Marins. Cada episódio retrata os bastidores de um filme do realizador, interpretado por Matheus Nachtergaele, começando por *A Sina do Aventureiro* (1958), *western* produzido antes da criação da personagem de terror que o celebrizou. Os demais episódios remetem a *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), *O Ritual dos Sádicos* (ou *O Despertar da Besta*, de 1970), *Perversão* (1979) e *24 Horas de Sexo Explícito* (1985).

*A vida de Rafinha Bastos* (Zeppelin), e *O Fantástico Mundo de Gregório* (Migdal Filmes) são ficcionalizações em torno da vida dos seus protagonistas, os humoristas Rafinha Bastos, que havia acabado de deixar o programa CQC, na Bandeirantes, após comentário polêmico e, podemos dizer, de mau gosto, sobre a cantora Vanessa, que lhe rendeu processo na justiça, e Gregório Duvivier, criador do Porta dos Fundos. Além delas, *Elmiro Miranda Show*, sobre os bastidores de um programa de auditório, e *Ferdinando Show*, já citado como spin-off de *Vai que Cola*, fazem referências a outros formatos de TV, o que poderíamos localizar como um tipo de metatelevisão, caracterizado pela intertextualidade com outros programas. Além de celebridades, o concierge Ferdinando entrevista personagens ficcionais conhecidos de outros programas, como Bicha Bichérrima (Paulo Gustavo), Fátima (Samantha Schmütz), Filó (Gorete Milagres), Gabi Herpes (Ceará), Jefinho do Pagode (Rodrigo Sant'anna) e Sanderson (Marcelo Médici).

Também no diálogo entre realidade e ficção, foi ao ar em 2013, com o programa *No Divã do Dr. Kurtzman*, dirigida por Mateus Parizi (Iatus Artes), em que um psicanalista argentino ficcional entrevista celebridades. Apesar de, aqui, citarmos programas de gêneros/formatos bastante distintos dos demais abordados neste trabalho, consideramos os programas neste mapeamento por constarem como ficcionais nos registros de obras disponíveis na Ancine e pela relevância para situar a questão da hibridização de mundos fictivo e real, já identificada no período anterior.

A temática da psicanálise, aliás, que já havia aparecido anteriormente na comédia *Adorável Psicose* (Goritzia Filmes, Multishow), que teve a primeira temporada das cinco realizadas exibida em 2010, também foi central nas séries, as quais tiveram bom retorno de público e e da crítica especializada, *Sessão de terapia* (Moonshot) e *Psi* (Biônica Filmes e Damasco Filmes). A primeira é uma adaptação de Jaqueline Vargas do formato israelense *BeTipul*, dirigida por Selton Mello, e foi exibida no Multishow entre 2012 e 2015, tendo ainda

a quarta temporada produzida em parceria com Globoplay, em 2019 e a quinta, em 2021; já *Psi*, levou para a TV o psicanalista Carlo Antonini, dos romances *Conto do Amor* e *A Mulher de Vermelho e Branco*, de Contardo Calligaris para a HBO, sucesso que rendeu outras três temporadas, em 2015, 2017 e 2019.

Uma produção que chama a atenção é *Latitudes*, projeto transmídia produzido pela Los Bragas e composto por oito episódios para Youtube, oito episódios veiculados no canal TNT (2013) e um filme longa-metragem para cinema, exibido em 2014. As estratégias de transmidiação da série, especialmente o recurso narrativo da reassistibilidade, foram analisadas por Mungioli e Penner (2014):

De maneira geral, portanto, com a nave-mãe concentrada no YouTube, percebemos que a obra é constantemente “revisitada” nas outras plataformas. [...] Em momento nenhum, há expansão do universo ficcional ou a inserção de novas tramas ou revelações na narrativa em uma plataforma particular. Fica claro, portanto, que a mesma história é contada paralelamente em três mídias diferentes, o que evidencia a reassistibilidade como recurso narrativo no desenvolvimento de *Latitudes*. (MUNGIOLI; PENNER, 2014, p.7).

A ambientação das produções do período entre 2012 e 2015, outrossim, concentrou-se no Rio de Janeiro e em São Paulo e, conforme o que foi possível aferir no âmbito desta pesquisa, destacamos *Animal* (GNT, 2014) e *Fora de Quadro* (Canal Brasil, 2015), que têm as tramas passadas em outros estados. A primeira, produzida pela Accorde Filmes, sediada no Rio Grande do Sul e dirigida por Paulo Nascimento, se passa na cidade fictícia de Monte Alegre do Sul, cidade natal do biólogo João Paulo Gil, que retorna depois de 50 anos em busca de uma solução para teriantropia, doença que o faz acreditar que é um puma. Já *Fora de Quadro*, escrita e dirigida por Janaína Fischer e Marcio Schoenardie e produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre, trata dos bastidores de uma equipe de filmagem, com foco nos profissionais que trabalham atrás das câmeras, como maquinistas e motoristas, entre outros.

### 6.2.3 Séries do período de 2016 a 2020

O último período contemplado no nosso levantamento se inicia em 2016, ano marcado pelo lançamento da primeira série brasileira produzida para uma plataforma *SVoD*, acontecimento que marcou o início de um novo ciclo de transformações no cenário de produção audiovisual no país. O ano de 2020, outrossim, foi o primeiro da pandemia de Covid-19, que forçou a paralização de atividade de emissoras e produtoras, como de inúmeros outros setores da economia. Por conta disso, nesse ano, os canais de TV aberta, como a Globo, foram forçados

a interromper a exibição de produções inéditas, inclusive as telenovelas. Diferentemente, na TV paga, a quantidade de novas produções seguiu com números elevados (30 temporadas inéditas), o que pode ser justificado pelo fato de que as séries nesse segmento vão ao ar depois de totalmente produzidas e finalizadas, diferente do que ocorre com as telenovelas, tradicionalmente exibidas concomitantemente à produção.

Entre 2016 e 2020, conforme verificado em nosso estudo, estrearam 166 temporadas de séries brasileiras, sendo 99 novos títulos, veiculados em 21 canais. Destes, 9 canais ainda não haviam veiculado séries próprias entre 2005 a 2015. Como no período anterior, lembramos que, muitas vezes, a mesma série é veiculada em mais de um canal do mesmo grupo, tendo sido considerado, para este trabalho, o canal identificado no levantamento como primeira janela. Um caso que chama a atenção é o dos pacotes de canais Fox, os quais passaram ao longo dos anos por diferentes reconfigurações e trocas de nomes. Isso gerou registros diferentes nos dados de séries como *1 Contra Todos*, que a partir de 2017 passou a ter as temporadas lançadas no Fox Premium, assim como *Me chama de Bruna*, cuja primeira leva de episódios havia estreado pelo canal Fox, em 2016, e que é uma adaptação da história da prostituta Bruna Surfistinha. No nosso levantamento, consideramos Fox, Fox Premium 1 e 2 no mesmo registro, apesar de comporem pacotes de perfis distintos. Fox Premium, aliás, também era o nome da plataforma OTT da empresa.

Em relação aos canais que passaram a veicular séries nesse período, em 2016, o Studio Universal lançou a série *Unidade Básica* (Gullane), escrita por Newton Cannito e dirigida por Carlos Cortez e Caroline Fioratti, sobre o Dr. Paulo (Caco Ciocler), que trabalha em uma Unidade Básica de Saúde na periferia de São Paulo. No mesmo ano, as duas primeiras séries do canal Universal chamam a atenção por serem frutos de parcerias com canais de fora do segmento de TV por assinatura. A segunda temporada de *Conselho Tutelar*, dirigida por Rudi Lagemann, cuja primeira temporada foi produzida e veiculada pelo canal de TV aberta Record e, posteriormente, no Universal, teve as segunda e terceira temporadas coproduzidas pelos dois canais em parceria com a produtora Visom Digital. Na TV paga, foi usado em cumprimento das exigências da Lei 12.485/2011 (VIEIRA, V., 2015). A série retrata o trabalho do conselheiro tutelar Sereno (Roberto Bomtempo) na cidade do Rio de Janeiro. A segunda temporada da série *Natália* (Academia de Filmes), sobre uma modelo negra de origem na periferia de São Paulo, criada por Patrícia Corso e André Pellenz, que também assina a direção, foi uma coprodução da NBC Universal com a TV Brasil, rede de televisão pública que havia coproduzido e transmitido a primeira temporada (NADER, 2018).

No mesmo ano, 2016, TBS estreou *Uma escola descolada*, criada por *Reinaldo Montalvão*, também responsável pela série *Queens of Brazil*, exibida no mesmo canal em 2018. Já o History Channel lançou o docudrama *Gigantes do Brasil* (Boutique Filmes), que fala de personagens da história nacional entre o final do século XIX e meados do século XX, Francesco Matarazzo, Percival Farquhar, Giuseppe Martinelli e Guilherme Guinle. Também em 2016, o canal Prime Box Brazil, classificado pela Ancine como canal brasileiro de espaço qualificado programado por programadora brasileira independente brasileira Box Brazil (com sede em Porto Alegre) lançou sua primeira série original *Quatro milagres de um santo ladrão* (Atama Filmes), com roteiro de Alan Mendonça Furtado e direção de Felipe Iesbick. A série conta a história do lutador Frederico Capone (João França) que, após ser preso, passa a realizar milagres.

Já em 2017, outro canal dedicado à programação brasileira, o CABEQSb Cine Brasil TV, estreou no campo das séries próprias com *Partiu, praia!* (Colateral Filmes), de Bruno Carvalho. A primeira série do Comedy Central foi lançada em 2018, uma parceria com a produtora Porta dos Fundos e Viacom. A comédia *Borges* é sobre uma empresa falida cujos funcionários passam a investir em conteúdo para internet. Nenhum canal novo estreou séries inéditas em 2019.

Os canais Paramount e Music Box Brasil são os últimos que passaram a veicular séries, de acordo com o nosso levantamento, até 2020. A primeira série da Paramount, *Submersos* (Plural Filmes), dirigida por Márcia Paraíso, se passa em Florianópolis, em Santa Catarina, e Córdoba, na Argentina e relata a história de dois amigos que escondem o negócio de tráfico de drogas administrando uma marca de roupas. Music Box Brasil TV lançou a minissérie *Imagem vinil* (Cinema Petisco, Cidadela e Pé de Moleque Filmes), em que o diretor Frederico Cardoso baseia cada episódio em uma faixa do álbum Aldir Blanc – Maurício Tapajós, de 1984.

Os dados referentes às séries que estrearam entre 2012 e 2015 podem ser visualizados no Quadro 6.3

Quadro 6.3 - Levantamento das séries brasileiras para TV paga entre 2012 e 2015

2016				
Título	Canal	Ep.	Dur.	Gênero
Xilindró	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia
Tocs de Dalila	Multishow	10 diário	30 min.	Comédia
E aí, Comeu?	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia
Procurando Casseta e Planeta	Multishow	20 diário	25 min.	Comédia mockumentary
Chamado Central	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia
Título	Canal	Ep.	Dur.	Gênero
A Secretária do Presidente	Multishow	15 diário	25 min.	Comédia

<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Os Suburbanos 2a Temp.	Multishow	20 diário	25 min.	Comédia
Vai que Cola 4a temporada	Multishow	41 diário	30 min.	Sitcom plateia
Beleza S/A	Multishow	40 diário	60 min	Comédia
Ferdinando Show 2a temp.	Multishow	16 diário*	30 min.	Comédia híbrido talkshow
O Negócio 3a Temp.	HBO	13	60 min.	Drama erotismo
Magnífica 70 2a Temp.	HBO	10	60 min.	Drama
Lili, a Ex 2temp.	GNT	13	30 min.	Comédia
Lúcia Macartney	GNT	8	30 min.	Drama
Tempero Secreto	GNT	13	30 min.	Comédia
1 Contra Todos	Fox	8	60 min.	Drama
Me Chama de Bruna	Fox	8	60 min.	Drama erotismo
Condomínio Jaqueline	Fox	5	25 min.	Comédia fantasia
Fim do Mundo	Canal Brasil	5	40 min.	Drama
Filme B	Canal Brasil	5	80 min.	Comédia
Décimo Andar	Canal Brasil	13	25 min.	Comédia
Insônia	Canal Brasil	13	25 min.	Terror
Unidade Básica	Studio Universal	8	30 min.	Drama hospitalar
Natália 2a temp.	Universal	13	40	Drama
Conselho Tutelar 2a Temp.	Universal	5	45 min.	Drama procedural
Terminadores	TNT	8	40 min.	Comédia
Quatro Milagres de um Santo Ladrão	Primebox Brasil	4	25 min.	Comédia/ fantasia
Uma Escola Descolada	TBS	9	5min.	Comédia
Gigantes do Brasil	History Channel	4	44 min.	Docudrama
<b>2017</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Tocs de Dalila 2 temp.	Multishow	15 diário	30 min.	Comédia
Chamado Central 2 temp.	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia policial
Tô de Graça	Multishow	20 diário	30 min.	Sitcom plateia
Os Suburbanos 3a temp.	Multishow	30 diário	25 min.	Comédia
Vai que Cola 5 temp.	Multishow	40 diário	60 min	Comédia sitcom
Planeta B	Multishow	24 diário	60 min.	Comédia F.C.
Treme Treme 2a temp.	Multishow	30 diário	25 min.	Sitcom plateia
Eu, Ela e Um Milhão de Seguidores	Multishow	15 diário	30 min.	Comédia
A Vila	Multishow	25 diário	40 min.	Comédia
Xilindró 2a Temp.	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia
Ferdinando Show 3a temp.	Multishow	16 diário*	30 min.	Comédia talkshow
Psi 3a temp.	HBO	10	55 min.	Drama psicologia
A Vida Secreta dos Casais	HBO	12	60 min.	Drama
O Homem da Sua Vida	HBO	13	60 min.	Comédia dramática
O Hipnotizador 2a temp.	HBO	8	55min.	Drama fantasia
Destino: Salvador	HBO	7	30min.	Drama
Os Homens São de Marte...3a temp.	GNT	13	25 min	Comédia romântica
Edifício Paraíso	GNT	15 diário	30 min.	Comédia sitcom
Minha Estupidez	GNT	5	s/i.	Ficção híbrido entrevista
Prata da Casa	Fox	14	30 min.	Comédia sitcom
Me Chama de Bruna 2a Temp.	Fox Premium	8	60 min.	Drama
1 Contra Todos 2a Temp.	Fox	8	60 min.	Drama
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>

<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Werner e os Mortos	Canal Brasil	13	26 min.	Humor negro
Amor de 4	Canal Brasil	7	25 min.	Romance
De Sonhos e Segredos	Canal Brasil	13	25 min.	Drama
Poltrona 27	Canal Brasil	6	25 min.	Drama
Enredo de Bamba	Canal Brasil	5	25	Comédia
Manual para Se Defender de Aliens, Ninjas e Zumbis	Warner	13	30 min.	Humor juvenil
171 Negócio de Família	Universal	13	45 min.	Dramédia
Perrengue	MTV	13	30 min.	Juvenil
Partiu Praia?!	CineBrasil TV	6	23 min.	Juvenil
<b>2018</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Baby e Rose	Multishow	25 diário	25 min.	Comédia esquetes
Procurando Caceta e Planeta 2 temp.	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia mockumentary
Os suburbanos 4a temp.	Multishow	30 diário	25 min.	Comédia
Vai que Cola 6 temp.	Multishow	40 diário	60 min.	Comédia
Dra. Darci	Multishow	20 diário	40 min.	Sitcom com plateia
Xilindró 3a temp.	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia
A Vila 2a temp.	Multishow	20 diário	30 min.	Comédia sitcom
Tô de Graça 2a temp.	Multishow	30 diário	30 min.	Sitcom plateia
Treme Treme 3a temp.	Multishow	28 diário	25 min.	Sitcom plateia
Ferdinando Show 4a temp.	Multishow	15 diário*	30 min.	Comédia híbrido talkshow
Magnífica 70 3a temp.	HBO	10	60 min.	Drama
O Negócio 4a temp.	HBO	12	60 min	Dramédia
Desnude	GNT	10	30 min.	Romance/ Erotismo
Rio Heroes	Fox Premium	5		Drama biográfico
1 Contra Todos 3a temp.	Fox Premium	8	60 min.	Drama policial
Me Chama de Bruna 3a temp.	Fox Premium	8	60 min.	Drama / crime
Impuros	FX	10	60 min.	Policial / crime
Lama dos Dias	Canal Brasil	5	30 min.	Drama
De Sonhos e Segredos 2a temp.	Canal Brasil	13	25 min.	Drama psicologia
Sonhos de Abu 2a temp.	Canal Brasil	10	22 min.	Humor Falso reality
O Som e o Tempo	Canal Brasil	8		Drama antológica
DesEncontros 2a temp.	Sony	8	26 min.	Romance
Rua Augusta	TNT	12	35 min.	Drama
Conselho Tutelar 3a temporada	Universal	5	60	Drama
Rotas do Ódio	Universal	5	46 min.	Policial
Rotas do Ódio 2a temp.	Universal	5	60 min.	Policial
Amigo de Aluguel	Universal	5	30 min.	Comédia
Natureza Morta	CineBrasil TV	5	30min.	Policial
Proibido para Maiores	Primebox Brasil	8	s./i.	Juvenil
Velhas Amigas	Primebox Brasil	13	30 min.	Dramédia
Gamebros	Primebox Brasil	6	60 min.	Policial
Alce e Alice	Primebox Brasil	4	25min.	Comédia
Pacto de Sangue	Space	8	60 min.	Policial
Mil Dias: A Saga da Construção de Brasília	History Channel	4	50	Docudrama
Borges	Comedy Central	13	30 min.	Comédia sitcom
Queens of Brazil	TBS	20	15	Comédia
<b>2019</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>

<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
O Dono do Lar	Multishow	10 diário	30 min.	Comédia Sitcom plateia
Vai que Cola 7a temp.	Multishow	40 diário	60 min	Comédia Sitcom plateia
Os Suburbanos 5a temp.	Multishow	30 diário	25 min	Comédia Sitcom plateia
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Tô de Graça 3a temp.	Multishow	30 diário	30 min.	Comédia Sitcom plateia
A Vila 3a temp.	Multishow	15 diário	25 min.	Comédia sitcom
Treme Treme 4a temp.	Multishow	15 diário	12 min.	Comédia Sitcom plateia
Baby e Rose 2a temp.	Multishow	25 diário	27 min.	Comédia sitcom
Os Roni	Multishow	10 diário	30 min.	Comédia Sitcom plateia
Os Roni 2a temp.	Multishow	10 diário	30 min.	Comédia Sitcom plateia
Uma Vila de Novela	Multishow	16	28min	Comédia falso reality
Férias em Família	Multishow	10	23 min.	Comédia road
Pico da Neblina	HBO	10	60 min	Drama
Psi 4a temp.	HBO	10	55 min.	Drama
Santos Dumont	HBO	6	52 min.	Drama
A Vida Secreta dos Casais 2a temp.	HBO	10	58 min.	Drama
Os Homens São de Marte... 4ª temp.	GNT	13	25 min	Comédia romântica
Vítimas Digitais	GNT	7	30 min.	Híbrido documentário
Toda Forma de Amor	Canal Brasil			Drama
Amor de 4 + 1	Canal Brasil	7	30 min.	Romance
Stella Models	Canal Brasil	10	30 min.	Drama
Me Chama de Bruna 4a temp.	Fox Premium	8	60 min.	Drama
Rio Heroes 2a temp.	Fox Premium	5	45min.	Drama Biográfico
Impuros 2a temp.	FX	10	45min.	Drama narco
Rotas do Ódio 3a temp.	Universal	4	1h	Policial coletivo
Jungle Pilot	Universal	5	45 min.	Drama
Amigo de Aluguel 2a temp.	Universal	5	30 min.	Comédia
Feras	MTV	13		Comédia dramática
Mal Me Quer	Warner	6	30 min.	Comédia
Irmãos Freitas	Space	8	50 min.	Drama biografia
O Doutrinador	Space	7	45min.	Crime
Homens?	Comedy Central	8	30 min.	Comédia
Liberto	Primebox Brasil	6	30 min.	Terror
Chuteira Preta	Primebox Brasil	13	37min.	Drama esportes
Para Sempre PoA	Primebox Brasil	8	45 min.	Comédia
Menteação	Primebox Brasil	12	s./i.	Comédia esquetes
Ala Leste	Primebox Brasil	5	26 min.	Comédia
Pela Fechadura	Primebox Brasil	13	26 min.	Drama
Taxitramas	Primebox Brasil	12	s./i.	Humor
<b>2020</b>				
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Vai que Cola 8a temp.	Multishow	40	45min.	Comédia Sitcom com plateia
A Divisão*	Multishow	5	40	Policial/ época
Férias em Família 2a temp.	Multishow	10	24min.	Comédia road
Os Roni 3a temp.	Multishow	20	30 min.	Comédia Sitcom com plateia
Xilindro 4a temp.	Multishow	15	27 min.	Comédia sitcom
Tô de Graça 4a temp.	Multishow	30	27min.	Comédia Sitcom plateia
Dra. Darci 2a temp.	Multishow	10	27 min.	Comédia Sitcom plateia



<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
O Dono do Lar 3a temp.	Multishow	20	27min.	Comédia Sitcom plateia
A Vila 4a temp.	Multishow	15 diário	29min.	Comédia Sitcom
O Dono do Lar 2a temp.	Multishow	10 diário	27min.	Comédia Sitcom plateia
Além da Ilha*	Multishow	10	30min.	Comédia
<b>Título</b>	<b>Canal</b>	<b>Ep.</b>	<b>Dur.</b>	<b>Gênero</b>
Sessão de Terapia 4a temp.*	GNT	35 diário	27 min.	Drama psicologia
Todxs Nós	HBO	8	30 min.	Comédia dramática
Hard	HBO	6	30 min.	Comédia
Perdido	Canal Brasil	13	30min.	Comédia
A Benção	Canal Brasil	8	1h	Drama/ Ficção
Os Últimos Dias de Gilda	Canal Brasil	4	30	Drama
Noturnos	Canal Brasil	6	1h	Terror/ fantástico
Rua do Sobe Desce, Número que Desaparece	Canal Brasil	6	30	Comédia
Matches	Warner	10	26min.	Comédia
Carenteners	Warner	10	5min.	Comédia
Fanáticas	CineBrasil TV	13	26min.	Comédia
Partiu?! 2a temp.	CineBrasil TV	6		Comédia
O Complexo	CineBrasil TV	6	50	Policial/tribunal
1 Contra Todos 4a temp.	Fox Premium 2	8	45 min.	Crime/drama
Autoposto	Comedy Centtral	10	27	Comédia
Submersos	Paramount Channel	13	60	Drama / Ação
Necrópolis	Primebox brasil	8		Comédia
Verona	Primebox Brasil	4	30	Drama
Imagem Vinil	Music Box Brasil	10	30	Variado

Fonte: a autora.

### 6.2.3.1 Destaques no período de 2016 a 2020

No recorte temporal de 2016 a 2020, confirmou-se a proeminência do Multishow como canal que mais estreou temporadas (53) e títulos originais (34) de séries no conjunto de todos os canais de espaço qualificado da TV paga brasileira. Desde 2010, o canal manteve a regularidade de 10 a 11 temporadas por ano, com exceção de 2013, quando foram ao ar oito produções. Esse período de 10 anos coincide com o redirecionamento da identidade do canal, antes dedicada às atrações musicais, que viu o sucesso de suas produções de ficção refletir, já em 2010, em um aumento de 25% de audiência. Conforme o diretor do canal na época, Guilherme Zattar, as séries de humor se mostraram especialmente atrativas ao público jovem (JIMENEZ, 2011). Uma parceria com a Globo, iniciada com a série *Os suburbanos* (2015 a 2019), e repetida em *Tocs de Dalila* (2016 e 2017) e *Procurando Casseta e Planeta* (2016), foi anunciada por Zattar como forma de viabilizar projetos aproveitando a expertise da emissora: “Nos unimos a maior produtora do Brasil, a Globo, que tem excelentes roteiristas e profissionais muito talentosos” (LEVIN, 2016). *Além da ilha* (Floresta Filmes) por sua vez, é uma parceria

entre Multishow e Globoplay, braço *SVoD* do grupo, que a disponibilizou integralmente em 2018, dois anos antes da veiculação no canal por assinatura, em 2020. Com o GNT, Globoplay produziu a quarta temporada de *Sessão de Terapia* (Moonshot), publicada na plataforma em 2019 e veiculada no canal pago, também, em 2020, demonstrando as estratégias de integração de todos os braços do grupo. Essas séries contam tanto no levantamento referente aos canais da TV paga quanto do portal *SVoD* Globoplay.

Ainda em relação aos canais, destacamos a estreia de séries inéditas em dois canais classificados pela Ancine como CABeQ superbrasileiros, Prime Box Brazil e Cine Brasil TV, os quais, como o Canal Brasil, têm a programação majoritariamente composta por programação brasileira independente. No caso do Prime Box Brazil, após a veiculação da primeira série, em 2016, *Quatro milagres de um santo ladrão*, a programadora Box Brazil abriu chamada pública para projetos de séries de ficção a serem viabilizadas via FSA, por meio da linha Prodav 2/2016. Assim, entre 2018 e 2020, o canal veiculou 13 títulos originais e, em 2020, o Music Box Brazil veiculou a primeira série, *Imagem vinil*. A primeira série do Cine Brasil TV foi *Partiu?!*, que teve primeira temporada exibida também na TVE.

A quantidade de produtoras independentes envolvidas teve um aumento expressivo e as 166 temporadas de séries, no que foi possível aferir no âmbito desta pesquisa, foram realizadas com participação de 68 diferentes produtoras independentes. Um aspecto que diferencia o período é o crescimento da presença de produtoras do Rio Grande do Sul, estado sede de Accorde Produções, Atama Filmes, Ausgang, Colateral Filmes, Cubo Filmes e Casa de Cinema de Porto Alegre, justificado pela entrada do canal Prime Box Brazil, que tem sede no estado e abriu chamadas públicas específicas para produções locais.

Dessa maneira, o período de 2016 a 2020 foi o que mais registrou séries ambientadas fora do eixo Rio-São Paulo, especialmente pelas séries do Canal Brasil e do Prime Box Brazil. No primeiro, as séries *Fim do mundo* (2016) e *Lama dos dias* (2018), ambas produzidas pela Rec Produções, de Pernambuco, e dirigidas por Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, e *Poltrona 27*, escrita e dirigida por Paulo Thiago, produzida pela Melodrama Produções e rodada em Minas Gerais. No Prime Box Brazil, as séries: *Quatro milagres de um santo ladrão* (Atama Filmes, 2016), *Alce e Alice* (Verte Filmes, 2018), criada e dirigida por Diego Barrios e Tiago Rezende; *Proibido para maiores* (Atama Filmes, 2018) com roteiro e direção de Felipe Iesbick; e, de 2019, *Liberto* (Santa Transmedia), dirigida por Gustavo Fogaça e Paola Troian; *Chuteira preta* (Accorde Produções); *Sempre POA* (Santa Transmedia), dirigida por Paola Troian que assina o roteiro com Eduardo Mendonça e Gustavo Fogaça; *Taxitramas* (Cubo), são ambientadas em Porto Alegre ou na região metropolitana da cidade. Além delas, *Partiu?!*, exibida no Cine

Brasil TV (Colateral Filmes, 2017 e 2020) tem trama que percorre as cidades de Porto Alegre, Blumenau e Florianópolis. A segunda temporada de *I contra todos* (Fox, 2016, 2017, 2018 e 2020) se passa na capital do país e a terceira e a quarta temporadas têm grande parte ambientada na Bolívia.

Em relação aos gêneros, foram 93 temporadas de séries de comédia (incluindo híbridos e sitcoms em teatro com plateia), 45 dramas (incluindo policiais e biografias), três temporadas de séries classificadas como dramédias, três temporadas de séries de terror e quatro românticas, além de três classificadas como juvenis, uma antológica com vários gêneros e três docudramas.

Nesse período, destacam-se séries dramáticas que, além de conquistar a atenção do público, tiveram a qualidade reconhecida pela crítica e foram premiadas ou indicadas a premiações nacionais e internacionais. O exemplo mais recente é *Os últimos dias de Gilda* (Baleia Company, 2020), exibida no Canal Brasil, escrita e dirigida por Gustavo Pizzi, a qual foi primeira série brasileira selecionada para a mostra de séries do Festival de Berlim, Berlinale Series. Trata-se de adaptação de um monólogo para teatro escrito por Rodrigo de Roure, encenada pela primeira vez em 2004.

Em 2016, o canal Fox lançou duas séries que tiveram boa repercussão nacional e internacional: *I contra todos* (Conspiração), e *Me chama de Bruna* (TV Zero). *I contra todos* foi indicada duas vezes ao Emmy Internacional de melhor série dramática, pelas temporadas de 2017 e 2018, assim como Júlio Andrade, que interpreta o protagonista, Cadu, indicado pela primeira e pela segunda temporadas. A primeira temporada da produção foi a mais vista do grupo Fox na TV por assinatura no Brasil, em 2016, perdendo apenas para o sucesso internacional *The walking dead* (VIANNA, 2016). A série é uma criação do diretor e roteirista Breno Silveira, a partir de uma história real, que inspirou a primeira temporada, sobre um advogado que é preso injustamente por tráfico de drogas e, para sobreviver à violência na cadeia, finge ser realmente um grande chefe de tráfico.

A segunda temporada se passa em Brasília, após Cadu provar sua inocência e ser eleito deputado federal. Com esse mote, a série passa a abordar os bastidores da política com a premissa de que, ali, o protagonista também acaba envolvido com outra forma de crime organizado, em ações de corrupção. Já na terceira temporada, o protagonista, envolvido até o último fio de cabelo com o narcotráfico, resolve colaborar com a Polícia Federal e se infiltra em uma organização criminoso na Bolívia, aproximando-se do estilo das narco séries que ganharam espaço na América Latina na última década (LUSVARGHI, 2011, 2012, 2013; 2019).

A produção foi indicada ao Emmy Internacional, concorrendo com *La casa de papel*, sucesso espanhol da Netflix. Breno Silveira, então, comemorou o que chamou de uma quebra de hegemonia dos Estados Unidos nas produções das plataformas *streaming* (NOGUEIRA, 2018). Na ocasião da premiação de Júlio Andrade pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), em 2017, o então vice-presidente de marketing da Fox Networks Group no Brasil, Sérgio Domênico aproveitou para ressaltar as promessas do grupo em relação aos seus conteúdos (PEREIRA, 2018):

A FOX, por meio de seus canais, tem como objetivo oferecer sempre um conteúdo de qualidade que, não só, traga entretenimento de primeira linha para o público, mas também histórias que possam engajar a audiência e transmitir uma mensagem.

Já *Me chama de Bruna* (TV Zero), dirigida por Pedro Amorim e Octavio Scopelliti, retoma a história de Raquel Pacheco, que ficou conhecida como Bruna Surfistinha, e estreou simultaneamente no Brasil e no canal premium da Fox nos Estados Unidos. A série foi comercializada para mais de cem países e ganhou outras três temporadas, exibidas em 2017, 2018 e 2019. A saga da garota de classe média de São Paulo que se torna prostituta foi contada pela própria em um blog e no livro *O doce veneno do escorpião — O diário de uma garota de programa*, adaptado para o cinema, em 2011.

Em seu canal-mãe, na TV a cabo dos Estados Unidos, HBO é conhecido pelas produções com forte acento na distinção do público e nas formas de apresentação que suscitaram os debates sobre qualidade e originalidade na crítica e estabeleceram parâmetros para análises das séries a partir dos anos 1990. No Brasil, foi o primeiro canal internacional a produzir uma série brasileira, em 2005. No período de 2016 a 2020, portanto, o canal HBO exibiu as continuções de três séries de sucesso, que estrearam entre 2013 e 2015 e que tiveram destaque de público e crítica.

Além das já mencionadas *Magnífica 70* e *Psi, O negócio* (Mixer). Esta última já havia tido temporadas exibidas em 2013 e 2014, continuou a trajetória bem-sucedida, com a terceira temporada em 2016, e a quarta e última leva de episódios em 2018. A produção, primeira nacional da HBO a alcançar quatro temporadas, conta a trajetória de Karin (Rafaela Mandelli), Luna (Juliana Schalch) e Magali (Michele Batista), três garotas de programa que, cansadas de serem exploradas por cafetões, decidem empreender em um negócio próprio de prostituição de luxo, a Oceano Azul, e, para isso, recorrem a práticas do marketing e da administração de empresas, como venda casada, reposicionamento de marca, fidelização etc.

“Segundo representantes do canal HBO em coletiva com a imprensa, O Negócio foi produzido para atrair o público masculino interessado em dois temas básicos: negócios e prazeres” (FURQUIM, 2013). Dirigida por Júlia Jordão e Michel Tikhomiroff, a cada temporada, novos desafios do mundo empresarial, como a introdução no mercado, a concorrência, a pirataria e a abertura de capital na bolsa de valores, se apresentam, colocando a prostituição como um elemento do mercado de luxo.

À revista Meio & Mensagem, em 2018, o vice-presidente de produções originais da HBO Latin America, Roberto Rios, reforçou o papel de destaque da série entre as produções do grupo na região, comparada, pela qualidade da narrativa e pela popularidade em termos de audiência e resposta da crítica, à mexicana *Sr. Ávila* (ganhadora do Emmy internacional, em 2017). As quatro temporadas de *O negócio* corresponderam a sete anos de trabalho junto à produtora Mixer, e tal dedicação é expressiva da aposta da programadora nesse conteúdo. “Chegar a uma quarta temporada foi um recorde duplo, porque realmente tínhamos história para contar, que é a parte mais importante. É como um livro mesmo, a história tem um arco e podemos ver claramente onde deve terminar”, disse Rios (ROCHA, R., 2018).

Esses exemplos reforçam a valorização das produções brasileiras no mercado internacional de séries, colocando-as *pari passu* com congêneres internacionais em relação às concepções de qualidade de televisão e *quality drama* na TV por assinatura. Isso inclui estética cinematográfica, ou a televisualidade, a mistura entre humor e drama das narrativas, além de temáticas tidas como mais pesadas, como sexo, violência, crimes e corrupção, de maneira, pode-se dizer, mais arrojada que o comumente visto na teledramaturgia e que dificilmente ganham espaço na TV aberta (VIEIRA, 2015; LEÃO, L. A., 2017).

Ainda, chamamos a atenção para outros programas que reiteram essa tendência das séries da TV por assinatura. Em 2020, HBO lançou as séries de comédia *Hard* (Gullane), adaptação de formato francês sobre uma mulher que, após ficar viúva, descobre que o marido mantinha uma produtora de filmes pornô e assume os negócios, e *Todxs Nós* (Coiole e Paranoid), sobre um rapaz não-binário, Rafa (Clara Gallo), que sai do interior para a cidade de São Paulo, onde pode assumir sua identidade de gênero longe da intolerância de seu pai. Ele vai morar com o primo gay, Vini (Kelner Macêdo) e sua amiga Maia (Juliana Gerais), que é preta, formando o trio de protagonistas que colocam em pauta temas sociais contemporâneos como homofobia e racismo no centro da narrativa.

No Canal Brasil, a dramática *Toda Forma de Amor* (Caravela Filmes), dirigida por Bruno Barreto, tem como centro de ação a boate *Transworld*, no centro de São Paulo, que é inaugurada ao mesmo tempo em que ocorre uma série de assassinatos de transsexuais. Na série,

circulam personagens de diferentes identidades sexuais e de gênero, que frequentam o grupo de apoio da terapeuta Hanna (Guta Ruiz) e cujas histórias têm peso semelhante, configurando-a como uma série coral.

### 6.3 SÉRIES BRASILEIRAS NAS PLATAFORMAS NETFLIX E GLOBOPLAY

Nesta seção, apresentamos o resultado do levantamento e análise realizados sobre a produção das plataformas Netflix e Globoplay entre os anos de 2016 (data da primeira série brasileira original da Netflix, *3%*) e 2020. O recorte das duas plataformas ou portais (LOTZ, 2017), como representativas do universo *SVoD* no país deve-se ao fato de terem sido as primeiras a produzirem séries ficcionais especificamente para comporem seu cardápio de produções originais e por manterem, até 2020, regularidade de produções. Em linhas gerais, as duas plataformas somaram 35 temporadas, de 26 títulos. Enquanto a Netflix, demorou dois anos entre o lançamento da primeira temporada de *3%* e novos investimentos no gênero/formato, o Globoplay, que passou a produzir séries próprias apenas em 2018, estreou na modalidade com o lançamento de três títulos (*Além da ilha*, *Assédio* e *Ilha de Ferro*) e, desde então, apresenta regularidade em termos de lançamentos.

Em 2019 e 2020, os dois portais de conteúdos audiovisuais fizeram lançamentos de séries brasileiras originais, sinalizando a relevância do país como mercado consumidor do tipo de serviço e de séries. Também destacamos a percepção da aderência do público nacional para produções locais, sedimentada ao longo de décadas de sucesso das telenovelas na TV aberta. Além disso, as produções nascem com potencial para exportação, seja no própria plataforma, caso da Netflix, que disponibiliza as séries nos outros países em que está presente, seja por potencial de licenciamento, no caso do Globoplay, que tem alcance regional e é ligado ao Grupo Globo, que já possui tradição na internacionalização de suas produções.

Por se tratar de apenas dois portais observados, um internacional e um nacional, optamos por apresentar os resultados de cada um isoladamente, destacando os principais aspectos da linha editorial de cada um para produção de séries de ficção. Posteriormente, estabelecemos elementos de comparação para estudarmos as eventuais semelhanças e diferenças entre os dois modelos. Cabe destacar que consideramos apenas as séries que receberam os selos de “originais” das respectivas plataformas, excluindo séries nacionais que não se enquadram nessa categoria. Tal recorte deve-se, sobretudo, à inclusão de séries brasileiras oriundas de outras janelas, como o caso da Netflix, que tem ampliado o catálogo com séries antes exibidas na TV paga, aproveitando a oportunidade aberta pela regra de que as produtoras independentes têm

autonomia para negociar novos acordos de licenciamento após um período contratado com os canais pagos que as utilizaram para cumprir as cotas de conteúdo nacional da Lei 12.485/2011. O Globoplay também tem incluído em seu catálogo produções do grupo Globo veiculadas anteriormente (ou concomitantemente) em outras janelas.

### 6.3.1 Netflix

O Brasil foi o segundo país da América Latina onde a Netflix investiu em uma série original. Um ano depois da série mexicana *Club de Cuervos* (2015), a série *3%* estreou em novembro de 2016, concomitantemente nos 190 países em que a plataforma está presente. Após o lançamento da série, demorou dois anos para que surgissem novas produções de ficção seriada brasileiras originais na plataforma, que, entre 2018 e 2020 disponibilizou 20 novas temporadas, somando, no total, 14 títulos originais brasileiros, como exposto no Quadro 6.4.

Quadro 6.4 - Séries brasileiras originais Netflix (2016 a 2020)

2016			
Título	Episódios	Duração	Gênero
3%	8	45 min	Ficção científica
2018			
Título	Episódios	Duração	Gênero
O Mecanismo	8	40 min	Policial / política
3% 2a temporada	10	40 min	Ficção científica
Samantha!	7	30 min	Comédia / sitcom
Superdrags	5	25 min	Animação adulta
2019			
Título	Episódios	Duração	Gênero
Coisa Mais Linda	7	40 min	Drama romântico
Samantha! 2a temporada	7	25 min	Comédia
O Mecanismo - 2a temporada	8	50 min	Ação
3% 3a temporada	8	45 min	Ficção científica
O Escolhido	6	40 min	Suspense
Título	Episódios	Duração	Gênero
Sintonia	6	40 min	Policial / teen
Irmandade	8	50 min	Policial / drama / social
Ninguém Tá Olhando	8	25 min	Drama / fantasia
O Escolhido 2a temporada	6	45 min	Suspense/adaptação
2020			
Título	Episódios	Duração	Gênero
Onisciente	6	45 min	Ficção científica / suspense
Spectros	7	36-60 min	Terror / Fantasia
Reality Z	10	30 min	Terror/ humor

Título	Episódios	Duração	Gênero
Coisa Mais Linda 2a temporada	6	35-56 min	Drama romântico
Boca a Boca	6	45 min	Mistério / tens
3% 4a temporada	7	36-74 min	Ficção
Bom dia, Verônica	8	45 min	Mistério / policial / adaptação

Fonte: a autora.

A primeira série original da Netflix no Brasil, *3%*, é uma produção da Boutique Filmes é criação de Pedro Aguillera e foi dirigida por Pedro Charlone. Trata-se de uma distopia sobre um futuro em que o mundo, devastado pela tragédia climática, tornou-se um lugar dividido entre o Continente miserável e árido e a ilha utópica de Maralto, onde todos são felizes e nada falta, mas acessível apenas a 3% das pessoas. Estas são selecionadas através de um processo anual, permitido apenas uma vez na vida, ao se completar 20 anos. O anúncio de produção da série surpreendeu parte do público brasileiro, pouco acostumado a ver exemplares nacionais desse gênero na televisão ou mesmo no cinema. Mas a série já havia tido uma versão do episódio piloto produzido de forma independente pelo seu criador, veiculada em 2011 no Youtube. Apesar de ter recebido algumas críticas desfavoráveis no país após a estreia, *3%* chegou a ser a série de língua não inglesa mais assistida na Netflix no mundo (AMENDOLA, 2020) e a boa recepção internacional garantiu outras três temporadas (em 2018, 2019 e 2020). Além disso, em 2020, também de Pedro Aguillera, a plataforma lançou outra distopia, *Onisciente*, que retrata uma cidade onde o crime foi abolido graças a um sistema de vigilância por meio de drones individuais.

O gênero distópico não foi o único investimento inovador da Netflix em relação ao que o público estava habituado em ver nas produções nacionais. O drama de suspense *O escolhido* (Mixer, 2019) mostra a história de uma equipe de saúde que se depara com uma seita ao tentar levar a vacina para o zika vírus (que, no mundo real, ainda não existe em uso) a um povoado, e é uma adaptação da série mexicana *Niño Santo* (2011). Por sua vez, *Boca a boca* (Gullane, 2020) tem como tema uma doença misteriosa transmitida entre jovens através do beijo. As duas séries são tramas de suspense com toques de fantasia que se passam em cidades remotas do interior do país, como será mais bem abordado no capítulo 7.

Como *O escolhido*, as séries *Spectros* (Moonshow, 2020) e *Reality Z* (Conspiração, 2020) chamam a atenção pela relação direta com obras estrangeiras, refletindo o diálogo entre formatos celebrados na cultura internacional com a ambientação e outros aspectos da cultura local. Nesse caso, trata-se de duas séries do gênero terror. *Reality Z* é adaptação de formato da série britânica *Dead set*, criada por Charlie Brooker, e narra a história de participantes de um



*reality show* que se veem no meio de um ataque zumbi no Rio de Janeiro. *Spectros* foi criada e dirigida por Douglas Petrie, conhecido por assinar a série *Buffy*, que transportou o mote do terror jovem para o bairro paulistano da Liberdade.

Destacamos, portanto, o esforço da Netflix em “séries de gênero”, que correspondem a produções com acabamentos temático e estético específicos, trabalhados em intertextualidade com produções internacionais de sucesso, como o caso de *3%* e *Onisciente*. As séries apresentaram ao público da Netflix uma versão local do fenômeno das distopias seriais que já vinham se destacando com sucesso no mercado editorial, no cinema, na televisão e nas webséries na última década (MUNGIOLI; IKEDA, 2020). Além disso, no horizonte das produções internacionais da plataforma, podemos citar o local privilegiado que séries e filmes de fantasia e ficção científica gozam, tendo como referência *Black Mirror*, que estreou na plataforma em 2015, apresentando um futuro distópico no qual a tecnologia aparece como personagem que, ao mesmo tempo, facilita e atrapalha a vida e as relações sociais.

A tendência pode ser relacionada ao caráter multinacional do negócio da Netflix, que disponibiliza as produções das diferentes regiões do planeta nos catálogos dos países onde presta o serviço. Dessa maneira, as séries devem ter potencial para atingir não só o público nacional, mas sensibilizar espectadores de outros países e culturas, o que é facilitado por uma certa homogeneização das suas produções internacionais, mediado pelas matrizes culturais locais. Argumentamos que essas matrizes se expressam, nas produções brasileiras observadas no presente estudo, por meio de aspectos cronotópicos de localização e diferentes figurações relacionadas à cultura e à sociedade locais.

O esforço de demarcar o caráter regional das produções, outrossim, é expresso em produções que remetem a acontecimentos reais, como ocorre na série *O Mecanismo* (Zazen Produções, 2018 e 2019). Criada e dirigida por José Padilha, a série é inspirada na operação Lava-jato, que resultou em uma série de processos e condenações contra políticos, funcionários públicos e empresários, e ocupa posição central na história recente do Brasil. Referências à história recente também são encontrados em *Irmandade* (O2, 2019), que conta o surgimento de uma facção criminosa em um presídio de São Paulo, na década de 1990, guardando muitas similaridades com a história do PCC (Primeiro comando da capital); e em *Coisa mais linda* (Pródigo, 2019 e 2020), que se passa na década de 1960, ambientado no Rio de Janeiro no contexto do surgimento da Bossa Nova. Essas produções trazem representações do passado que condizem com uma instrumentalização mercadológica da nostalgia pela Netflix (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017), recorrente nas produções da plataforma.

Outro caso é *Samantha!* (Los Bragas, 2018 e 2019), dirigida por Luiz Pinheiro e Julia Jordão, que tem como protagonista uma estrela mirim da televisão na década de 1980 que, no tempo atual, tenta recuperar a fama. Apesar de ser ambientada no tempo presente, a série, através da história de Samantha (Emmanuele Araújo), remete ao contexto da cultura midiática nacional dos anos 1980, quando grupos infantis como Balão Mágico e Trem da Alegria fizeram sucesso. Finalmente, em 2020, a Netflix lançou, com direção de José Henrique Fonseca, *Bom Dia, Verônica*, adaptação de romance homônimo de Ilana Casoy e Raphael Montes.

*Samantha!* também é uma das poucas incursões da plataforma, até 2020, que constitui uma comédia. Além dela, *Ninguém Tá Olhando* (Gullane, 2019), sobre um anjo da guarda (vivido por Victor Lamoglia, famoso por seu canal no Youtube) que resolve romper com as regras de proteção dos humanos, também trabalha com o humor, porém, com imbricações com o a fantasia. A série ganhou o Emmy Internacional como melhor série cômica, em 2020, depois de já ter sido cancelada pela plataforma. Finalmente, *Superdrags* (Combo Estúdio, 2018) se difere por ser uma animação adulta sobre super-heroínas *dragqueens*. Ressalte-se que a proeminência de séries dramáticas sobre as comédias reflete a tendência global das produções da plataforma (PENNER, 2021).

O Quadro 6.4 apresenta a relação das 20 temporadas das 14 séries brasileiras originais da Netflix, conforme levantamento realizado na própria plataforma.

### 6.3.2 Globoplay

Conforme apresentado no capítulo 5, quando foi lançado, em 2015, o Globoplay funcionava como arquivo dos programas da TV Globo e possibilitava assistir ao canal aberto pela plataforma. Em 2016, além dos programas da Globo, webséries que consistiam em *spin-off* de telenovelas de sucesso naquele momento, como *Totalmente Demais* (2015), *Haja Coração* (2016), *Liberdade, Liberdade* (2016) foram disponibilizadas concomitantemente no Globoplay e no site GShow. As estratégias casadas entre as diferentes janelas do grupo Globo também ficaram explícitas com a estratégia de lançamento antecipado de conteúdos do canal aberto.

Inicialmente, isso ocorria com o lançamento de um ou poucos episódios na plataforma, com poucos dias de diferença em relação à TV e, a partir de 2017, séries inteiras, antes de o primeiro episódio ser exibido na Globo: *Aldo- mais Forte que o Mundo* (no Globoplay, em 26 de dezembro de 2016 e, na TV aberta, em 3 de janeiro de 2017), e a quinta temporada de *Cidade dos Homens* (no Globoplay em 3 de janeiro de 2017 e na Globo 17 de janeiro). Entre janeiro de

2016 e abril de 2020, 30 das 41 séries veiculadas na TV Globo entre janeiro de 2016 e abril de 2020 foram lançadas antes no Globoplay, com variação no número de episódios antecipados. (MUNGIOLI, IKEDA, 2020). Também em 2017, canais pagos do grupo, como Multishow e GNT passaram a disponibilizar suas séries antes nas respectivas janelas *streaming (tv everywhere)*.

As primeiras produções a receber o selo de “originais Globoplay” surgiram em 2018, organizadas em seção específica na interface. De maneira geral, elas correspondem a produções produzidas especialmente para estrear na plataforma e sem previsão inicial de ser transmitida na televisão. Em alguns casos, o selo é dado a produções que, por diferentes razões comerciais, foram exibidas posteriormente na TV Globo ou em outro canal Globosat, como será detalhado ainda nesta seção. A reestruturação do catálogo, porém, foi mais ampla, passou a incluir títulos licenciados internacionais e nacionais, incluindo originais de canais da TV paga de fora do grupo, como Fox (SACCHITIELLO, 2018).

Até dezembro de 2020, de acordo com o levantamento realizado, estrearam 14 temporadas de 12 títulos originais Globoplay (Quadro 6.5). Em comunicado da companhia em 2020, Erick Bretas, diretor do serviço, confirmou que a oferta de conteúdo nacional segue sendo considerado um grande trunfo comercial: “Com a força dos Estúdios Globo e com parcerias estratégicas no mercado independente, o Globoplay está multiplicando sua capacidade de oferecer ao assinante séries, filmes e documentários inéditos e de alta qualidade” (GLOBO, 2020). A reafirmação do posicionamento do grupo como maior produtora de conteúdo ficcional no país, parece confirmar a crença de que, na televisão, o sucesso também é construído ao longo do tempo e de uma história (CAMPION, 2019).

Quadro 6.5 - Séries brasileiras originais Globoplay (2018 a 2020)

2018			
Título	Episódios	Duração	Gênero
Além da Ilha	10	30 min	comédia/suspense
Assédio	10	30-40 min	drama
Ilha de Ferro	12	50 min	drama
2019			
Título	Episódios	Duração	Gênero
Shippados	12	30 min	comédia
Aruanas	10	40 min	drama
A Divisão	5	40min	crime/drama
Sessão terapia 4a temporada	35	27 min	drama
Ilha de Ferro 2a temporada	10	50 min	drama
Eu, a Vó e a Boi	6	20/29 min	comédia
2020			

Título	Episódios	Duração	Gênero
Arcanjo Renegado	10	34/47 min	drama, crime
Todas as Mulheres do Mundo	12	25/40 min	comédia romântica
A Divisão 2a temporada	5	35/44 min	Crime/drama
Desalma	10	40/60 min	drama / fantasia
As Five	10	30/45 min	drama spin off

Fonte: a autora.

Em 2018, foram lançadas as séries *Assédio* (Globo/O2 Filmes), sobre o caso real (ocorrido no Brasil entre 1990 e 2000) do criminoso sexual e médico Roger Abdelmassih; *Além da Ilha* (coprodução com Multishow e Floresta Filmes) com elenco já conhecido de programas de humor do Multishow, protagonizado por Paulo Gustavo, sobre um grupo de turismo de mistério; e *Ilha de Ferro* (Estúdios Globo), ficção centrada em trabalhadores de uma plataforma marítima de petróleo. *Assédio e Ilha de Ferro* tiveram os episódios pilotos exibidos na televisão, demonstrando a estratégia de potencializar a aquisição de audiência de streaming por meio da televisão aberta.

O ano de 2019 teve o dobro de temporadas em relação ao ano anterior (seis temporadas de cinco títulos<sup>63</sup>). Além da segunda temporada de *Ilha de Ferro*, foram lançadas as comédias *Shippados* (Estúdios Globo) e *Eu, a Vó e a Boi* (Estúdios Globo); os dramas *Aruanas* (Estúdios Globo e Maria Farinha Filmes), *A Divisão* (Afrereggae Audiovisual e Hungry Man), drama policial; e a quarta temporada de *Sessão de Terapia* (Moonshot Pictures), série cujas três primeiras temporadas foram exibidas pelo GNT, coprodutor da nova continuação<sup>64</sup>.

Em relação ao ano de 2020, constatamos a estreia de cinco temporadas, sendo quatro novos títulos: *Arcanjo Renegado* (coproduzido com Multishow e Afrereggae Audiovisual), sobre policial justiceiro que age contra o sistema, com direção de Heitor Dhalia e André Godói; *Todas as Mulheres do Mundo* (Estúdios Globo), adaptação do filme de 1966, de Domingo de Oliveira, dirigida por Patrícia Pedrosa, Renata Porto e Ricardo Spender; *Desalma* (Estúdios Globo), trama sobrenatural dirigida por João Paulo Jabur e Pablo Müller; *As five* (Estúdios Globo), *spin-off* da novela *Malhação*, dirigido por Cao Hamburger. Também foi lançada a segunda temporada de *A Divisão*.

Frente ao atual cenário multitelas, observa-se o esforço institucional para se adaptar a dinâmica do público com as chamadas novas mídias e, ao mesmo tempo, expandir as possibilidades de exploração das produções originais da Globo nas diferentes janelas do grupo.

<sup>63</sup> Aqui, consideramos a quarta temporada de *Sessão de Terapia* como título original por tratar-se de primeira estreia da série no Globoplay.

<sup>64</sup> A série, assim, como *A Divisão*, foi considerada também no levantamento da TV paga, por se tratar de coproduções realizadas com previsão de veiculação nas duas janelas.

A ação de estreiar o episódio piloto na TV Globo, considerando o cenário multitela, se repetiu em sete séries no total. Além das já mencionadas *Assédio* e *Ilha de Ferro*, os títulos *Shippados*, *Aruanas*, *Arcanjo Renegado*, *Todas as mulheres do mundo* e *As Five* tiveram o mesmo impulso do canal aberto. Além disso, todas foram posteriormente veiculadas de forma integral na televisão. Na Globo: *Assédio* em 2019, *Aruanas* em 2020 e *Ilha de Ferro*, *Todas as mulheres do mundo* e *As Five* em 2020. *Desalma* também foi exibida no mesmo ano no canal, com estreia no Dia das Bruxas. Finalmente, em 2020, três obras foram exibidas em canais pagos do grupo Globo: *A Divisão* e *Além da Ilha*, no Multishow, e a quarta temporada de *Sessão de Terapia* no GNT.

O gênero mais presente é o drama, como podem ser classificados cinco títulos. Também há dois dramas policiais/ criminais e um drama com terror, *Desalma*. Entre os dramas, há a forte presença de temas policiais e de crimes. Entre as séries que abordam essa temática temos: *A Divisão*, *Arcanjo Renegado*, *Aruanas* e *Assédio*. Há um título francamente baseado em fato real, *Assédio*, e um inspirado em situações reais, o drama policial *A Divisão*. Em relação às comédias, foram quatro títulos (duas das quais podem ser classificadas como comédias românticas). Nota-se a clara ênfase em figurações de temas nacionais e tramas contemporâneas, com apenas *Assédio* apresentando uma reconstituição de história recente.

Em relação à produção, os Estúdios Globo foram responsáveis, sozinhos, por seis títulos no período: *Shippados*; *Ilha de Ferro* (primeira e segunda temporadas); *Eu, a vó e a boi*; *Todas as mulheres do mundo*; *Desalma* e *As Five*, além de coproduzir *Assédio* com a produtora independente O2 e *Aruanas* com a Maria Farinha Filmes. Além dessas, outras quatro séries originais Globoplay foram coproduzidas: *Além da ilha* (Floresta Filmes); as duas temporadas de *A Divisão* (Afroreggae Audiovisual e Hungryman); *Arcanjo Renegado* (também com Afroreggae Audiovisual) e *Sessão de Terapia* (Moonshot). Assim, apenas a produtora Afroreggae Audiovisual comparece em mais de uma produção, com exceção dos próprios Estúdios Globo. Com relação à retroalimentação do conteúdo entre mídias do interior do Grupo Globo, o canal GNT assina a quarta temporada de *Sessão de Terapia*, série cujas três primeiras temporadas já haviam sido produzidas e exibidas pelo canal- a quarta temporada estreou na televisão em setembro de 2020, e Multishow coproduz as séries *Além da ilha* e *A Divisão*, que estrearam posteriormente na TV paga (ambas em setembro de 2020).

## 7 GÊNEROS/FORMATOS E TEMAS DAS SÉRIES BRASILEIRAS NA TV PAGA E NAS PLATAFORMAS NETFLIX E GLOBOPLAY

Neste capítulo, elegemos categorias com base na análise dos dados em relação às séries brasileiras que estrearam nos canais de TV paga entre os anos de 2005 e 2020, e das séries classificadas como originais nos portais Netflix e Globoplay, entre 2016 e 2020. Coerentemente com a proposta de mapeamento e reflexões sobre um corpus empírico que abrange a totalidade das séries aferidas no período, mantivemo-nos abertos para desenvolver nossos objetos teóricos com base nos temas que emanaram dos dados colhidos no levantamento. Para isso, a cada item da análise, são convocados conceitos e contextualizações necessárias para compreender como se apresentam as séries brasileiras do nosso recorte em relação aos gêneros, formatos e temas.

A interdiscursividade e intertextualidade dos textos de ficção seriada de televisão é bastante explícita quando consideramos a instabilidade e permeabilidade dos gêneros/formatos, que muito raramente podem ser identificados como formas puras, mesmo em programas mais tradicionais. Alinhamo-nos a Mittell (2004) quando argumenta que, diferente de diminuir a importância das classificações de gênero, a observação das misturas torna as convenções dos tipos envolvidos mais visíveis.

Gêneros podem ser – e geralmente são – misturados através de vários discursos de definição, interpretação e avaliação genérica que constituem os gêneros como categorias culturais. Observar as formas materiais com que as misturas de gêneros funcionam em práticas culturais leva a conclusões diferentes das que tem chegado tanto a crítica de gêneros tradicional quanto os pós-modernistas [...] eu sustento que a mistura de gêneros não leva ao declínio da importância do gênero, mas reforça e reafirma o papel dos gêneros na prática da mídia (MITTELL, 2004, p.155, tradução nossa<sup>65</sup>).

Mittell ilustra sua abordagem com a análise dos gêneros convocados nos discursos sobre a série *Buffy*, os quais, em busca de uma definição para a série, aprofundam nas características que a identificam com as séries adolescentes e as de terror. O mesmo pode ser dito da série da Netflix, *Spectrus* (2020), que segue a cartilha do seriado *Buffy* e foi, inclusive, dirigido pelo criador da série americana. Outra forma acontece nas séries em que os tons de humor e drama se mesclam, algumas de forma tão marcante que chegam a ser classificadas como “dramédias”, como *Os Homens São de Marte...E É pra lá que Eu Vou*, *Três Teresas*, *Vizinhos*, entre outros

---

<sup>65</sup> “Genres can be — and often are — mixed through the various discourses of generic definition, interpretation, and evaluation that constitute genres as cultural categories. Looking at the material ways that genre mixing plays out in cultural practice leads to distinctly different conclusions than have been asserted by both traditional genre critics and postmodernists [...] I contend that generic mixing generally does not lead to the declining importance of genre, but actually reinforces and reasserts the role of genres in media practice”.

títulos, ou ainda na herança das narrativas de “terror”. Este último subgênero é pouco explorado na cultura audiovisual brasileira, mas, no recorte do nosso levantamento, aproxima-se ao realizado em séries a exemplo de *Werner e os mortos* e *Reality Z*.

Para Jost (2010; 2012) a atração das pessoas pela ficção se dá pelas relações que esta mantém com a realidade, e é frequente a mistura de mundos, borramento dos limites entre realidade e ficção. Exemplo dessas hibridizações são dramas históricos, docudramas e docuficções, que prometem encenar tramas reais, sejam temas da história mais remota ou recente, podem ser ilustrados em *Mil dias a saga da construção de Brasília* (2018), do canal History Channel, e *Assédio* (Globoplay, 2018). Exemplos de biografias constatadas no nosso escopo foram *Gigantes do Brasil*, *Zé do Caixão* e *Me chama de Bruna*.

Mas a promessa do real (JOST, 2011) está também, por exemplo, em séries (normalmente de crimes) que definem, por meio de legenda inicial ou final, que os casos retratados são inspirados em fatos reais, como em *9 mm*. Em 2019, *Vítimas Digitais* (GNT, Fogo Azul) dirigida por João Jardim, dramatizou sete histórias reais sobre crimes cometidos com uso de redes sociais digitais, intercalando a narrativa ficcionalizada com depoimentos de especialistas no tema. Outro exemplo do GNT é de 2018, quando o canal coproduziu com a Conspiração filmes a série *Desnude*, que podemos classificar como drama erótico, inspirada em fantasias sexuais de mulheres reais, adaptadas por Carolina Jabor e Ana Pinheiro Guimarães em dez episódios independentes. Por sua vez, *O Mecanismo* (Netflix, 2018) é um drama político, dirigido por José Padilha que, apesar de não utilizar os nomes reais dos envolvidos, se baseia na Operação Lava-Jato.

Por certo, não intentamos esgotar o assunto ou as possibilidades de enquadramento suscitadas no universo das séries observadas, mas propomos uma seleção baseada em aspectos que se destacaram nas mencionadas janelas e nos períodos e que visualizamos ora como pelo sucesso e perspectivas de continuidade no campo da produção de séries, ora como experiências originais em relação à tradição da produção nacional, caracterizadas pelos gêneros/formatos e temas aferidos.

As séries, como textos narrativos, são compostas na construção de um mundo ficcional próprio, e que a histórias se desenvolvem no tempo e no espaço, onde se materializam todas as generalizações e ideias (BAKHTIN, 2010) e a ambientação é elemento de identificação do local nas produções que ganha importância no contexto de transnacionalização. Por isso, nos concentramos nos tratamentos temáticos e figurativos dados aos espaços, às cidades, onde se passam as séries. Nesse sentido, o conceito de cronotopo parece-nos bastante útil, pois serve às

análises em seus diferentes significados, de geração do enredo, representacional ou figurativo, como índice de distinção dos gêneros e semântico (BEMONG; BORCHART, 2015).

Finalmente, ressaltamos a expectativa de que outras categorias possam ser aprofundadas no futuro em novas abordagens sobre os dados coletados e da observação da evolução das séries veiculadas em período posterior aos limites do presente estudo.

## 7.1 ADAPTAÇÕES / TRANSMUTAÇÕES

Em linhas gerais, a adaptação é aqui compreendida como a transposição de um texto literário para a linguagem televisual. Para Balogh (2005) essa operação é mais bem descrita como *transmutação*, um dos três tipos de tradução do signo verbal descrito por Jakobson (2010, p.81). A tradução intersemiótica, ou transmutação, é a interpretação de signos verbais em signos não verbais. “Esse processo consiste na passagem de um texto caracterizado por uma substância de expressão homogênea – a palavra-, para um texto no qual convivem substâncias de expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro” (BALOGH, 2005, p. 48).

A primeira série original produzida por HBO para a televisão brasileira, foi também a primeira adaptação de literatura para a janelinha no país. *Mandrake*, de 2005, foi dirigida por José Henrique Fonseca, que também escreveu os roteiros em parceria com Felipe Braga e Tony Bellotto, e adaptou a personagem Mandrake, advogado envolvido em casos de extorsão envolvendo clientes ricos com negócios no submundo carioca. Cada um dos oito episódios da primeira temporada é baseado em um conto de Rubem Fonseca (pai do diretor). Conforme levantamento, para ilustrar apenas os canais que também começaram a exibir séries inéditas com adaptações de literatura, mencionamos Canal Brasil e Space.

O Canal Brasil, em 2010, estreou *Vampiro Carioca*, baseada no livro *As aventuras do Vampiro Carioca*, de Lucia Chataignier, por sua vez, uma homenagem à coletânea de contos *O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan, lançado em 1965. Neste, Trevisan descreve as experiências de Nelsinho, um misógino violento, que, no livro de Chataignier é personificado pelo ascensorista Otoniel, que pensa ser um vampiro e morde pescoços de mulheres. Em 2016, foi lançado nos cinemas o filme *Vampiro 40º*, como a série, também dirigido por Marcelo Santiago. A primeira aposta do Space foi a biografia *Zé do Caixão*, de 2015, com direção de Vitor Mafra, e baseada no livro *Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, de André Barcinski e Ivan Finotti.



Com essas séries, destacamos, conforme foi possível observar no levantamento realizado, 21 séries adaptadas (transmutadas) ou inspiradas em obras de literatura, exibidas nos canais internacionais HBO, Fox e Space, e nos nacionais Multishow, GNT, Canal Brasil e Prime Box Brazil, entre 2005 e 2020<sup>66</sup>.

O formato preferencial dos textos base das séries brasileiras foram histórias curtas (contos e crônicas), sendo apenas quatro séries baseadas em romances. Outras observações gerais sobre as produções é a preferência absoluta por autores brasileiros, sendo os mais adaptados Rubem Fonseca, Luis Fernando Veríssimo, Claudia Tajes e Marcelo Rubem Paiva (cada um inspirando duas séries do total averiguado, sendo que o último teve uma adaptação de livro e outra de peça de teatro), e a prevalência das tramas passadas no Rio de Janeiro e São Paulo no tempo presente, em consonância com a ambientação de maioria do total de séries que tiveram estreia na TV paga no período.

Também foram observadas diversas adaptações de outros formatos, como filmes, peças de teatro, webséries, histórias em quadrinhos, músicas e até páginas da internet, como a série de estreia do GNT, *Mothern* (2006). Também a segunda produção original do canal, *Paidecendo no Paraíso* (2007) foi uma adaptação relacionada a situações familiares e experiências pessoais, dessa vez do *Livro do Papai*, de Hélio de La Peña. Observa-se, nesses exemplos, a estratégia dos canais e produtoras em investir em conteúdos cujos textos são conhecidos (MUNGIOLI; IKEDA, 2019).

Por um lado, esse procedimento remete à expectativa de despertar o interesse e a aceitação do público, de maneira semelhante à estratégia de repetição de gêneros/formatos de sucesso, cujos parâmetros genéricos são replicados ou transformados em novas obras, conforme discutiremos no capítulo 3. Por outro lado, a execução de uma série de televisão demora um tempo relativamente longo e grande dispêndio de dinheiro, e quanto mais avançado estiver o desenvolvimento de um conteúdo, maior a sensação de segurança dos canais e das produtoras para investir em um projeto.

Ressaltamos que adaptações da literatura para a televisão remontam a própria história do meio e dos seus gêneros de ficção. Quando estreou no Brasil e a televisão ainda não havia desenvolvido uma linguagem audiovisual própria, nem havia constituído gêneros originais em relação ao que existia no teatro, no cinema ou no rádio. Além da influência das radionovelas, nessa época, o teleteatro era muito valorizado e as telenovelas, com bem menos prestígio e

---

<sup>66</sup> Resultados parciais em relação a esse recorte foram trabalhados por nós em artigo que abrangeu o período até o ano de 2017 (MUNGIOLI; IKEDA, 2019).

tempo no ar que aquele, eram majoritariamente baseadas em obras da literatura ou do cinema, principalmente estrangeiras.

A característica da televisão de reformatar e ressignificar experiências de outras áreas da produção de cultura em termos temáticos e estéticos, explicita sua inserção na intertextualidade e interdiscursividade (BAKHTIN, 2010; 2018). A interdiscursividade constitui qualquer discurso como absorção de temas e/ou figuras de um discurso em um outro e pode ocorrer por transformação ou reprodução, em três processos distintos: a alusão (reprodução das construções sintáticas seja substituindo signos por outros para expressar o mesmo sentido ou remeter ao mesmo tema); a estilização (reprodução do estilo de outro); e a citação, que pode ocorrer inclusive em outra semiótica (FIORIN, 2003, p. 31-35).

Balogh e Munglioli (2009) pontuam que as adaptações para televisão deveriam de antemão conferir à nova obra legitimidade, herdada da original e, complementarmente, facilitar a aproximação do público apelando a esse reconhecimento. Elas também representavam vantagem financeira para as emissoras, que não pagavam direitos autorais. Adaptações do cinema, do rádio e da literatura estrangeiros protagonizaram a composição de telenovelas até 1969.

É preciso enfatizar que a maior parte das adaptações realizadas nessa época não é criada a partir do texto fonte original – mesmo no prestigiado segmento do teleteatro-, mas sim em base em uma segunda ou terceira leitura do texto original. Em geral, precedente de uma adaptação já realizada para o cinema, ou seja, o texto que se transpõe para a TV vai se distanciando mais do texto fonte original (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 328).

A partir do final da década de 1960, a telenovela passa por um acelerado processo de desenvolvimento e atualização. Em 1968, a novela Beto Rockefeller inovou apresentando uma história contemporânea, com personagens de caracterização que exteriorizavam o tempo e o espaço que subjaziam à trama, no lugar dos melodramas adaptados, ambientados em lugares longínquos, que dominavam as produções à época. Esse movimento teve como efeito duradouro a preferência absoluta das telenovelas por textos originais. De 1975 em diante, um novo incentivo às adaptações surge em decorrência da imposição do Plano Nacional de Cultura que, publicado durante a gestão Geisel na ditadura militar, determinava o uso dos meios de comunicação de massa para orientar uma valorização da cultura e da unidade nacional. O horário da novela das 18 horas foi criado visando abrigar tais adaptações.

Ainda conforme Balogh e Munglioli (2009, p. 329), as transformações da telenovela impactaram nos roteiros adaptados, que contavam com procedimentos específicos para se ajustar à longa duração da telenovela, promovendo a transposição de personagens e enredos de

diferentes obras do mesmo autor para uma mesma narrativa, e adaptando-os a épocas e ambientes diferentes do original, por exemplo. Textos literários e teatrais são adaptados com novas significações, que são tornadas legíveis para o espectador da televisão. “Portanto, opera-se uma transformação nos conteúdos do texto original com o objetivo de adaptá-lo à linguagem televisual, buscam-se novos signos, novas formas de relacionar o simbólico e o icônico” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 321).

Na década seguinte, as minisséries passam a ser produzidas no Brasil pela TV Globo, desenvolvidas com intuito de atrair telespectadores com mais abertura para obras mais rebuscadas e independentes em relação aos padrões de repetição e industrialização da televisão.

As marcas de autoria e a clausura da minissérie em relação aos demais formatos de ficção na TV a tornam ideal para as adaptações da literatura, pois o formato representa o seu congêneres mais próximo em termos audiovisuais, posto que é o produto que menos se insere nos moldes da “estética da repetição” ou neobarroca tal como concebida por Omar Calabrese<sup>67</sup> (BALOGH, 2004, p. 95-96).

Balogh (2005) explica que na passagem de um texto literário para um fílmico, audiovisual, ocorre uma “operação intertextual específica” e que o fato de essa relação intertextual ser explícita diferencia as adaptações de outras relações não declaradas entre textos. O vínculo entre a obra original e a adaptada, entretanto, não descarta o fato de que a heterogeneidade material entre elas implica que, na passagem de um texto a outro, de uma língua ou semiótica a outra, há uma atualização que relativiza o sentido do original. “Até mesmo nas transposições mais fiéis, há alterações na sintaxe narrativa, há posposições, anteposições, retardamentos de funções” (BALOGH, 2005, p. 183).

Comparando os processos de transmutação da literatura para televisão e cinema no que concerne ao roteiro, Campos (2007, p.293-300) destaca que enquanto a adaptação do livro para um filme consiste em condensar a história original num número limitado de páginas, e conseqüentemente para um tempo de tela limitado, a transposição para uma telenovela, por exemplo, implica no inverso, na expansão do universo narrativo do livro para o agigantado número de capítulos que devem ir ao ar.

Ressalta, entretanto, que essas prescrições não podem ser tomadas como absolutas, e as relações de aglutinações e cortes engajadas no processo de adaptação vão ser determinadas não pelo número de páginas do livro original em comparação à duração do audiovisual, mas muito mais por características internas do texto original. Não necessariamente um conto vai demandar

---

<sup>67</sup> Conforme visto no capítulo 4, Calabrese descreve as produções de TV como produtos da repetição mecânica e do aproveitamento de trabalho, próprios ao caráter industrial do meio.

mais hibridizações e acréscimos do que um romance para ser levado às telas. “Às vezes, umas poucas rubricas num roteiro dão conta de vários parágrafos de narrativa literária” (CAMPOS, 2007, p. 296).

Nessa perspectiva, o critério de fidelidade ao original para avaliação da qualidade da obra adaptada perde importância, considerando as composições híbridas que caracterizam as adaptações para televisão, vide a já mencionada incorporação de personagens de obras distintas em um mesmo universo narrativo e outros recursos de mesma natureza.

Adaptar implica recompor uma narrativa a partir da sua trama principal, manter as tramas secundárias mais importantes, manter tema e premissa, bem como a essência dos perfis dos personagens centrais. Transpor uma história para outro lugar ou tempo, mudar o estilo, as estratégias ou o formato da narrativa original não descaracteriza o trabalho como sendo adaptação (CAMPOS, 2007, p. 99).

Assim, a passagem de um sistema semiótico para outro produz novos sentidos e novas interpretações, que reposicionam o sentido da obra original. A prática da transmutação é relacionada aos registros de traduzibilidade ou intraduzibilidade, que suscita questionamentos em torno da autonomia estética do texto adaptado. “Até mesmo nas transposições mais fiéis, há alterações na sintaxe narrativa, há posposições, anteposições, retardamentos de funções” (BALOGH, 2005, p.183).

A fidelidade pode, então, ter sua importância relativizada ante as especificidades da linguagem icônica em relação à linguagem escrita. As transmutações imprimem diferentes gradações de proximidade em relação ao original, que vão desde a adaptação mais fiel à mais distante. Mas a explicitação da relação com o texto original permanece como fator essencial para caracterizar uma obra como uma adaptação ou transmutação (BALOGH, 2005; BALOGH, MUNGIOLI, 2009).

Trata-se, portanto, de pensar e analisar uma nova obra que possui laços constitutivos e estilísticos com uma obra literária, mas que possui ela própria autonomia estética e temática dentro de um novo campo com o qual dialoga e a partir do qual se constrói (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 323).

Considerando o corpus da nossa pesquisa frente a tais discussões, destacamos que, em entrevista para Sônia Rodrigues (2014), José Henrique Fonseca tratou a especificidade do trabalho no roteiro adaptado de *Mandrake*:

Mandrake partiu já de uma dramaturgia pronta o personagem veio da literatura todo pronto, com uma estrutura, uma psique desenvolvida, um personagem já completo. Isso é meio caminho andado. A gente precisou decidir como levar esse personagem para a televisão. Como é que seria a apresentação desse grande personagem, como seria desenvolvida a trama, como seria inserir, dentro de um formato televisivo (RODRIGUES, 2014, p.226).

*Mandrake* teve uma segunda temporada exibida em 2007, a qual foi construída mais livremente em relação aos textos do escritor Rubem Fonseca. Nesse quesito, já é possível identificar traços da hibridização de textos característica das transmutações televisuais, em relações de adição, subtração ou mixagem ainda no nível do roteiro (BALOGH, 2005). Apesar de constar como uma segunda temporada, os cinco episódios serviram para completar o número de 13, padrão das temporadas comercializados internacionalmente pela HBO. Houve ainda uma terceira temporada, que foi ao ar em 2012 com uma única história dividida em dois episódios (Figura 7.1).

Figura 7.1 - Divulgação do retorno da série *Mandrake*



Fonte: IMDb (s/d).

Em 2015, José Henrique Fonseca, com codireção de Vicente Amorim, assinou a adaptação de mais uma série que apostava na estética *noir* nas ruas do Rio de Janeiro. Do romance de Luiz Alfredo Garcia Roza *Uma Janela em Copacabana*, surgiu a série *Romance Policial- Espinosa*, que foi exibida no GNT e teve os roteiros adaptados escritos por Adilson Xavier, Gustavo Bragança, José Henrique Fonseca e Raphael Montes.

No Canal Brasil, *Insônia* (13 episódios), estreou em 2016 com direção geral Darcy Burger, e também guarda referências ao clima do cinema *noir*, dessa vez com tom de humor. A série, com roteiro de Roberta Canuto, é livremente inspirada no livro *Vampiro*, de Luciano Trigo, e mistura humor, suspense e absurdo ao narrar a história de um jornalista que acredita ter se tornado um vampiro e começa a se comportar estranhamente ao mesmo tempo que ocorrem assassinatos na cidade.

Outra personagem de contos de Rubem Fonseca a ganhar uma versão para televisão pelas mãos do diretor e roteirista José Henrique Fonseca foi Lúcia McCartney, que inspirou a minissérie homônima exibida no canal GNT em 2016, com oito episódios. A história de *Lúcia McCartney*, já havia sido adaptado para o cinema em 1971, no filme *Lúcia McCartney, uma Garota de Programa*, de Davi Neves. A adaptação para o roteiro de cinema foi feita pelo próprio Rubem Fonseca que, na versão televisiva, apenas leu o tratamento escrito pelo filho em parceria com Gustavo Bragança. Segundo o diretor, a história veiculada na televisão foi construída visando ser fiel ao conto, sobre uma garota de programa que se apaixona por um cliente no Rio de Janeiro, em 1969 (MERTEN, 2016).

O universo da prostituição também foi tema de duas séries adaptadas exibidas no Multishow. Em 2013, a comédia *Uma Rua sem Vergonha*, feita a partir do livro do escritor Cláudio Henrique, sobre prostitutas que trabalham na rua Prado Júnior, no Rio de Janeiro, e *A Segunda Vez*, que foi exibida no Multishow, em 2014, inspirada no livro de Marcelo Rubens Paiva *A segunda vez que eu te conheci*. A obra teve adaptação de Renato Fagundes e foi dirigida por César Rodrigues. A história se passa em São Paulo, onde o jornalista Raul (Marcos Palmeira) muda de vida depois de perder o emprego e se separar, tornando-se cafetão de prostitutas de luxo. Observe-se que Marcelo Rubens Paiva também inspirou a série de comédia *E aí, Comeu*, dirigida por Johny Araújo, que estreou em 2016. Neste caso, entretanto, trata-se de uma adaptação de peça de teatro.

Como mencionado, o principal formato de literatura adaptado nas séries brasileiras da TV paga foram as histórias curtas. Nesse sentido, mencionamos a adaptação dos textos de Millôr Fernandes de *Fábulas Fabulosas* e *Millôr definitivo*, na série *Amoral da história*, exibida em 2010 no Multishow. Na série, as histórias são encenadas em um cenário tipo caixa preta por Fernanda Torres, que interpreta “[...] a Narradora - uma carochinha moderna, uma coelhinha, que transita entre o universo de ‘Alice no País das Maravilhas’ e a ‘Playboy’” (CONTREIRAS, 2010), além das personagens do escritor. De acordo com o diretor Vicente Kubrusly, que adaptou os textos com Fernanda Torres e Renato Fagundes, a intenção era criar um formato que agradasse ao público adolescente sem se afastar do universo de Millôr.

Jogamos no liquidificador ideias variadas, e isso é a cara do Millôr. Num dos episódios, por exemplo, temos um Deus inspirado tanto em "Monty Python" (famosa trupe britânica de comédia nonsense) quanto no "Annoying orange" (em português, "Laranja irritante", com a fruta como personagem principal), um sucesso amalucado no YouTube. Outras referências modernas, como os Gregory Brothers e sua série de vídeos musicais "Auto-tune the news", também nos ajudaram a encontrar o nosso formato (CONTREIRAS, 2010).

As crônicas de Luis Fernando Veríssimo inspiraram duas séries. Em 2011, *Ed Mort*, do Multishow, levou às telas a personagem criada em *Ed Mort e outras histórias*, de 1979, uma paródia das histórias de detetives estadunidense, sobre um detetive atrapalhado e sem dinheiro, que tem um escritório minúsculo em Copacabana (que chama de "escrri", por ser muito pequeno), onde divide espaço com um rato e muitas baratas. A personagem, interpretada por Fernando Caruso, já tinha um histórico de aparições em obras audiovisuais, já tendo sido adaptado para a TV em um quadro do programa *Viva o Gordo*, de Jô Soares, na década de 1980, nos especiais da Globo *Ed Mort: nunca houve uma mulher como Gilda*, de 1993, e no *Programa de Auditório*, em 1994, além do filme de Alain Fresnot, de 1997, *Ed Mort*. A série *Ed Mort*, adaptada por Carlos Thiré e Eduardo Albergaria, durou uma temporada, sendo seus 13 episódios adaptados dos 15 contos escritos por Veríssimo sobre o detetive. Nesta transposição para televisão, Voltaire não é um rato, mas o dono da sala onde fica o escritório do detetive (FURQUIM, 2011). Caruso interpretou novamente o personagem na televisão em 2016, durante uma participação especial na série de ficção infantil *Detetives do Prédio Azul*, exibida no canal infantil Gloob.

Em formato de episódios autônomos, a série *Amor Veríssimo*, dirigida por Arthur Fontes, estreou no GNT em 2014. O eixo comum entre eles é a adaptação de crônicas sobre relacionamentos amorosos do escritor gaúcho, além da repetição do elenco, que troca de papel a cada nova história. A primeira e a segunda temporada (exibida em 2015) tiveram 13 episódios cada. A premissa e a forma da série lembram a adaptação das crônicas de Veríssimo na série *Comédia da Vida Privada* (Globo, 1995-1997), sucesso na televisão aberta na época em que foi exibida. Em *Amor Veríssimo*, além da transmutação dos textos literários para a teledramaturgia - com roteiro final assinado por Renato Fagundes - chama a atenção a hibridização de formatos na estrutura da série que, além da dramatização das crônicas, inclui depoimentos das personagens em situação que remete às linguagens da entrevista e do documentário. O diálogo entre literatura e televisão não se limitou à construção da série, mas se estendeu a estratégias comerciais, como o lançamento, no mesmo ano da estreia (2014), do livro *Amor Veríssimo*:

*Crônicas que Inspiraram a Série do Gnt e Outros Escritos sobre a Vida a Dois*, pela editora Objetiva.

Também no formato de série antológica, com episódios autônomos, a série do GNT *As Canalhas* (2013, 2014 e 2015), com texto de Carolina Castro e direção geral de Vicente Amorim, é inspirada no livro de contos *Canalha, Substantivo Feminino*, de Martha Mendonça. A cada episódio é contada a história de uma mulher mentindo, trapaceando ou enganando alguém, seja seu marido, filha, amiga ou até desconhecidos. A primeira temporada tinha como ponto de partida as histórias contadas em um salão e beleza, forma que foi abandonada nas demais temporadas, em que cada episódio já começava com a história da vez. Uma curiosidade sobre a produção é que, em 2016, o serviço streaming Hulu anunciou que, com a produtora de Ben Stiller, Red Hour, havia iniciado a adaptação do formato para uma série que se chamaria *Bitches*, com direção de Nzingha Stewart, que assina episódios de séries de sucesso como *How To Get Away with Murder* (ANDREEVA, 2016). Entretanto, até o final desta pesquisa, a séries não havia sido lançada.

As histórias sobre mulheres da autora Cláudia Tajés foram ponto de partida para duas produções nos canais da TV paga. Em 2011, a série *Mulher de fases*, primeira comédia do canal HBO no Brasil, foi criada a partir do livro *Louca por homens*. Tajés também assina os roteiros. A série de 13 episódios, dirigida por Ana Luiza Azevedo, conta as aventuras amorosas de Graça (Elisa Volptatto), mulher divorciada em busca de um amor e se passa em Porto Alegre. Já o livro *Por isso eu sou vingativa*, foi adaptado por José Henrique Fonseca e Luiz Noronha, para uma série do Multishow dirigida por Izabel Jaguaribe e Hsu Chien, que estreou em 2014. Neste caso, as tramas de vingança de Sara (Camila Morgado) contra homens que a magoaram foram transpostas de Porto Alegre para o Rio de Janeiro. A mudança de cenário pode ser relacionada ao local sede das produtoras. Enquanto *Mulher de Fases* foi produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre, *Por isso eu sou vingativa* ficou a cargo da Zola, que fica no Rio de Janeiro.

Outra série, transmutação de livro, produzida no Rio Grande do Sul, dessa vez pela produtora Cubo Filmes, é *Taxitramas*, veiculada no Prime Box Brazil, em 2019. Trata-se das histórias que giram em torno de um ponto de táxi, baseadas no livro escrito pelo autor e taxista Mauro Castro. Por sua vez, *Poltrona 27*, série ambientada em Minas Gerais que estreou no Canal Brasil, em 2017, teve roteiro e direção de Paulo Thiago e é uma transmutação do romance de Carlos Herculano Lopes. Dividida em seis episódios, conta as histórias que o personagem principal e guia da narrativa, o escritor Francisco (Tuca Andrada), escuta de personagens que conhece viajando de ônibus por Minas Gerais, englobando de temas sobrenaturais a familiares.



No formato de minissérie, *Fim do Mundo* (REC Produtoras Associadas), estrou em 2016 no Canal Brasil, e chama a atenção pela construção que remete a um tipo de linguagem cinematográfica com características próprias do cinema feito em Pernambuco desde a Retomada, que dialoga com a tradição temática do Cinema Novo, em filmes como o fundacional *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira, que também assina a série com Hilton Lacerda.

*Fim do mundo* divide-se em cinco episódios, baseados em cinco contos de autores nordestinos, escolhidos com a curadoria do escritor Ronaldo Correia de Brito, que também assina o conto *Mentira de Amor*, que inspira o primeiro episódio. As outras histórias adaptadas são; *O Mateus*, de Hermilo Borba Filho; *O Dia em que Céu Casou*, de Antônio Carlos Viana e Castilho Hernandez, *o Cantor e sua Solidão*, de Sidney Rocha. A quinta história, *Epílogo*, assinada por Lacerda, constitui a trama principal que percorre toda a série e é central no quinto episódio. De acordo com o diretor: “A princípio, não existe nenhuma conexão entre as obras desses autores. Isso fazia parte da provocação da série” (GUERRA, 2016).

O retorno de Vitória e Cristiano para a cidade de Desterro, de onde Vitória havia fugido na juventude, é contada de forma a alinhar todas as outras histórias. Entre todas as personagens há laços sanguíneos ou sociais. Cristiano está em condicional por ter cometido um crime digital e se muda com a mãe para uma cidade que ficou “parada no tempo” e as diferentes linhas narrativas tratam de questões relacionadas à imobilidade do passado, real ou simbolizado nos costumes que nunca mudarão (GLIOCHE, 2016).

No que concerne ao formato, *Fim do mundo* pode ser identificado na categoria que Benassi denomina telefilme em fragmentos, uma especificidade dentro do mini-folhetim. Como informa Lacerda, a intenção dos diretores não era estilizar os procedimentos das séries internacionais, mas colocar em evidência o caráter regional da produção. Também existe o projeto de montar o material no formato de longa-metragem. De acordo com Lacerda, ele “queria muito entender que tipo de liberdade a gente poderia ter quando fizesse esse tipo de série. Por que não ocupar outros espaços para chegar com uma linguagem tão impactante como chegamos no cinema?” (GUERRA, 2016).

Observamos também duas séries que podem ser identificadas com elementos do terror. *Contos do Edgar*, exibida na Fox em 2013, distingue-se das outras séries deste estudo por ser uma das únicas a ter como texto fonte a obra de um escritor estrangeiro, Edgar Allan Poe. A adaptação assinada por Pedro Morelli teve cinco episódios e contou a história de Edgar (Marcus Andrade) e Fortunado (Danilo Grangheia), dois detetizadores que moram na periferia de São Paulo nos dias atuais. Em cada casa em que vão trabalhar, as personagens se deparam com uma tragédia inspirada em um conto de Allan Poe. Já *Noturnos*, que estreou no Canal Brasil em

2020, é inspirada em contos e poemas de Vinícius de Moraes, dirigida por Caetano Gotardo e Marco Dutra, que assinam os roteiros com Gustavo Vinagre e Alice Marcone. A partir da situação de atores presos em um teatro por conta de uma tempestade, cada um dos seis episódios adapta um texto de Vinícius de Moraes: *Balada do Morto Vivo*, *O Mágico*, *Operário em Construção*, *Conto Carioca*, *Conto Rápido*, *A Grande Voz* e *O Incrêdo*. O terror é uma abordagem rara na televisão brasileira no geral, mas que vem ganhando espaço relativo nos últimos anos, como será abordado ainda neste capítulo.

A última série a ser mencionada neste recorte de adaptações é *Psi* (HBO, 2014, 2015, 2017 e 2019), que, apesar dos textos originais, transportou para a televisão o psicanalista Carlo Antonini (interpretado por Emílio de Mello), personagem dos romances *Conto do Amor* e *A Mulher de Vermelho e Branco*, do italiano, radicado no Brasil, Contardo Calligaris, o qual também escreveu os roteiros da série, inspirado nas próprias experiências como psicanalista para a composição. Além do diretor Max Calligaris (filho de Contardo), a série teve episódios dirigidos por renomados no cinema, como Tata Amaral e Laís Bodanski (GOES, 2021).

O Quadro 6.6 apresenta a lista de séries transmutadas da literatura por canal e com os respectivos anos de exibição.

Quadro 6.6 - Transmutações da literatura por canal

Canal	Série	Ano de estreia das temporadas
HBO	Mandrake	2005, 2007, 2012
	Mulher de Fases	2011
	Psi	2014, 2015, 2017, 2019
Multishow	Amoral da História	2010
	Ed Mort	2011
	Contos	2012, 2013, 2015
	Uma Rua sem Vergonha	2013
	A Segunda Vez	2014
	Por isso Eu Sou Vingativa	2014
GNT	Paidecendo no Paraíso	2007
	As Canalhas	2013, 2014, 2015
	Amor Veríssimo	2014, 2015
	Romance Policial- Espinosa	2015
	Lúcia Macartney	2016
Canal Brasil	Vampiro Carioca	2010, 2011, 2012
	Fim do Mundo	2016
	Insônia	2016
	Poltrona 27	2017
	Noturnos	2020
Fox	Contos do Edgar	2013

Canal	Série	Ano de estreia das temporadas
Space	Zé do Caixão	2015
Prime Box Brazil	Taxitramas	2019

Fonte: a autora.

## 7.2 CRIMES MADE IN BRAZIL

Na TV por assinatura brasileira, constatamos, de acordo com o levantamento realizado, a presença de séries com temática policial e/ou criminal desde o primeiro ano de produção de séries brasileiras para a janela, em 2005, e em quase todo o período, com pelo menos uma temporada inédita de um dos gêneros/formatos que podem englobar as narrativas de crime, de acordo com nosso recorte, com exceção de 2013.

Essas produções se apresentam com diferentes formas de aproximação ao universo das narrativas criminais. A figura do detetive solitário está em séries como *Mandrake* e *Na mira do crime* (canal FX, Casablanca, 2015) e em *O Doutrinador* (canal Space, Paris Entretenimento e Guara Filmes, 2019). Esta última, é uma adaptação de HQ de Luciano Cunha sobre um agente federal que, após perder a família, se autoproclama justiceiro e combatente da corrupção no governo.

Séries de protagonismo coletivo, centradas na ação de grupos de investigação, e em dramas individuais de cada personagem - marcas de um filão das séries policiais desde *A balada de Hill Street* (ESQUENAZI, 2011) -, são apostas, entre outros títulos do período, das duas temporadas de *9 mm* (criada por Roberto d'Ávila, Carlos Amorim e Newton Cannito), primeira estreia brasileira do canal Fox. De acordo com a sinopse disponível no site da produtora Moonshot<sup>68</sup>: “Além de enfrentar diariamente os problemas externos, esta equipe também tem de lidar com os conflitos pessoais que surgem com muita facilidade”. Entre outras, mais recentemente, *A divisão*, coprodução Globoplay, onde ficou disponível desde 2019, como “original Globoplay”, e Multishow, no qual estreou em 2020. *A divisão* se destaca ainda por reconstituir o cenário da onda de sequestros no Rio de Janeiro, na década de 1990.

Citamos também obras que, mesmo não sendo policiais, misturam elementos do gênero/formato das séries procedurais (MITTELL, 2004; ESQUENAZI, 2011). *Questão de família* (GNT, Atitude Produções, 2014, 2015 e 2017), criada por Rodrigo Lages e dirigida por Sérgio Resende, é um drama cujo protagonista, um juiz da vara de família, enquanto lida com

<sup>68</sup> 9 mm: São Paulo. Disponível em: <https://www.moonshot.com.br/projetos/9mm-sao-paulo/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

questões familiares, faz investigações por conta própria para embasar suas decisões em julgamentos, que pontuam os arcos dos episódios, passando por cima do que ditam as leis e demonstrando incredulidade na eficiência das instituições do Estado. Outro exemplo é *Conselho tutelar*, cuja primeira temporada foi exibida na Record e, a partir da segunda, concomitantemente com o canal Universal, coprodutor do projeto. Neste caso, o mote dos episódios são casos de maus tratos a crianças e adolescentes com que os profissionais do Conselho Tutelar precisam lidar no seu dia a dia, as tramas são inspiradas em casos reais.

É possível, portanto, pensar em produções nacionais que operam no diálogo entre as formas industriais de seriados policiais com grande sucesso, especialmente na TV paga, como as franquias *CSI* e *Law and Order*, e contextos locais que incluem a violência nas grandes cidades e as desigualdades sociais, além de imagens negativas a respeito das instituições policiais, relacionadas à opressão e à corrupção do sistema como um todo.

Um exemplo da televisão aberta é o observado por Mungióli e Pellegrini (2013), que analisam aspectos da complexidade narrativa na série *Força Tarefa*, veiculada pela TV Globo, cujo protagonista é um policial que atua na corregedoria da polícia militar, responsável por investigar crimes cometidos dentro da própria corporação, enfrentando ao longo das temporadas uma diversidade de dilemas morais e psicológicos relacionados a essa atividade.

Os trabalhos de Luiza Lusvarghi (2011; 2012; 2013; 2019) chamam a atenção para a forte presença de narrativas policiais na produção audiovisual brasileira desde a década de 1990, estimulada pelo sucesso de filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Tropa de Elite* (2008) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, de José Padilha. Movimento que também pode ser identificado nas séries para televisão aqui e em outros países da América Latina. Com base na concepção de Mittel (2004) do gênero como categoria cultural, incluindo a prática cultural e as práticas de audiência, e do conceito de Canclini (2008) de obras interculturais, a autora contextualiza o surgimento dos filmes de crime no cinema brasileiro, considerando a pouca tradição de histórias policiais na nossa literatura em comparação com a literatura norte-americana.

Esta tendência pode ser identificada em algumas obras produzidas a partir da década de 1990, e se situa entre a paródia, a partir das referências de história em quadrinhos, como o detetive Ed Mort, e Luis Fernando Veríssimo, que acabou se convertendo em filme de Alain Fresnot (1997), e os romances policiais urbanos de Luiz Alfredo Garcia-Roza e seu detetive Espinoza, um típico morador de Copacabana (LUSVARGHI, 2011, p. 172).

É interessante observar que, posteriormente à publicação desse artigo, em 2011, tanto o personagem *Ed Mort*, quanto Espinoza foram adaptados para séries da TV por assinatura,

reforçando uma ideia de busca dos criadores e dos próprios canais em dar um acento local às narrativas policiais (ainda que *Ed Mort* seja uma comédia) em um ambiente dominado por congêneres estrangeiros.

Lusvarghi (2011; 2012; 2013) identifica, as narrativas criminais na literatura e no cinema da região se diferenciam por serem centradas no crime organizado, e não na ação da polícia ou centrada em detetives, o que aponta como um resultado de uma má imagem da polícia no continente, onde as corporações deram suporte aos governos repressivos<sup>69</sup>. Tal cenário reflete nas narrativas seriadas para televisão em todo o continente, onde a produção vem sendo denominada de “neopolicial” e noir, ou “negra”. Nesse contexto, a autora cita os seriados argentinos como *Poliladrón* (Canal 13, 1995-1997), *Epitáfios* (HBO, 2004-2009), *Hermanos y Detectives* (Telefe, 2006, franquia que teve versões em oito países), e o mexicano *Capadócia* (HBO, 2008-2010), como produções que compõem o imaginário regional do gênero, abordando a violência e os conflitos sociais urbanos com tom realista e guardando referências da tradição do cinema e da televisão, especialmente estadunidenses.

A autora afirma, sobre a produção brasileira: “Sem sombra de dúvida, a questão das desigualdades é um diferencial nítido entre as sofisticadas produções estrangeiras, e a nacional” (LUSVARGHI, 2011, p.174).

Lembramos que Ismail Xavier (2018) considera o cinema nacional a partir da década de 1990 pela tematização do ressentimento nas esferas da vida privada, do mundo do trabalho e da ação comunitária. Xavier indica, como filme que sintetiza essas três manifestações do ressentimento, o drama *Cronicamente Inviável* (Sérgio Biachi, 2000), mas também vê a tendência em outras produções muito distintas em termos de gênero e temas. Um exemplo da figuração do ressentimento é apontado nas representações em que pessoas de mesma história, que compartilham da mesma circunstância de miséria, têm um destino trágico causado por situações de inveja, vingança e mediados por uma cultura do narcisismo alimentada pela mídia. Isso ocorre especialmente nas tramas ambientadas em favelas, nas quais o público e o privado são ainda mais entrecruzados.

Na esfera pública, a crise dos projetos de transformação social, a tendência ao desencanto político e o mergulho no “salve-se quem puder” neoliberal encontram sua contrapartida em filmes que tematizam o ressentimento de figuras que já tiveram outra imagem menos ácida, que incorporava uma dimensão de esperança apta a observar manifestações de violência (como a do bandido rural e o marginal urbano) enquanto sinais de uma rebeldia pautada por alguma noção de justiça, o que levava a representação de tais figuras no cinema a adquirir uma feição romântica, num leque que ia de Glauber Rocha

---

<sup>69</sup> No Brasil, especificamente, a centralidade da segurança pública nas forças da Polícia Militar é uma marca dessa relação que chega aos nossos dias.

a Hector Babenco. Agora deslocado, tal como em *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996), o bandido deixa de fazer parte de um movimento rumo à revolta mais consequente, como um proto-revolucionário, e passa a ser visto como alguém contaminado por valores burgueses, cercado de perfume e whisky importado (XAVIER, 2018, p. 313).

Destacamos, finalmente, as tramas nas séries da TV paga cujo foco não recai sobre a ação de investigação, mas sobre o universo dos próprios criminosos. Essas tramas costumam fazer referência ao ambiente das favelas, reforçando um imaginário relacionado à criminalidade, especialmente ao tráfico de drogas, seguindo as perspectivas e o tratamento dado a esses espaços no cinema.

Em relação a filmes pós-retomada que têm como cenário a favela, Ivana Bentes propôs a ideia de uma “cosmética da fome”, em referência ao texto *Eztetyka da Fome*, publicado por Glauber Rocha em 1965. No manifesto, o cineasta propõe uma definição do Cinema Novo pela construção de uma “estética da violência”, do choque, que minaria os clichês de como os territórios do sertão, da periferia e da favela eram representados na cultura audiovisual tradicional, com implicações éticas sobre como fugir de uma folclorização ou da visão paternalista sobre os excluídos, e estéticas, ou de como levar ao espectador a compreender a dimensão da pobreza na América Latina e fora dela. Um cinema voltado a incitar a ação política de quem assiste. Essa potência é vista por Glauber como germe do Cinema Novo, motivo pelo qual os filmes do movimento se destacam em relação aos internacionais. “[...] não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (ROCHA, G., 2013, p. 4).

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativa mente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, G., 2013, p. 3).

Para Bentes (2007, p.244), diferentemente, em fins dos anos 1990 e começo do século XXI, a miséria é “consumida como um elemento de ‘tipicidade’ ou ‘natureza’ diante da qual não há nada a fazer”. Tal ótica influenciou ora na romantização da pobreza e de seus personagens, como em *Orfeu*, de Cacá Diegues, do qual Bentes ressalta as figuras do traficante e do *pop star* da favela, ora na exacerbação de uma violência tida como intrínseca, a que todos os excluídos e subalternos estariam condenados, como em *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1997), “[...] com um olhar desprovido de pieguice ou dessa “bondade” redentora”

(BENTES, 2007, p. 243) ou, em exercício de estetização radical da violência, em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

Em relação à TV por assinatura brasileira, a atenção a ação de organizações criminosas já é perceptível na segunda série produzida pela HBO Latin America no país, *Filhos do Carnaval* (O2, 2006), de Cao Hamburger, cuja trama trata de uma disputa entre os três filhos do bicheiro e dono de escola de samba carioca Anésio Gebara (Jesse Valadão) para assumir os negócios do pai, depois que o filho que criou para ser seu sucessor, Anesinho (Felipe Camargo), morre. Liheem A. Leão (2017, p. 105) analisa que a premissa dos jogos de poder, comum às narrativas de crime organizado de máfia italiana nos Estados Unidos, são articulados, em *Filhos do Carnaval*, com o melodrama familiar, inclusive com o tema recorrente do filho ilegítimo, e uma “atmosfera psicológica através do hiperreal”.

A espacialidade da cidade do Rio de Janeiro tem papel importante na construção diegética e dos personagens da série, expressas em figurações cronotópicas relacionadas a um imaginário estereotipado da criminalidade na cidade. Os dois filhos não assumidos oficialmente pelo bicheiro, Brown (Rodrigo dos Santos) e Nilo (Thogun Teixeira), são negros e vivem no entorno da escola de samba do pai, no subúrbio, imersos no universo imaginário do crime nessa região, enquanto o próprio Anésio e a família principal vivem na Zona Sul, região rica, com impressão de legitimidade e legalidade. Cláudio, filho branco e “legítimo”, inicialmente está ainda mais distante do ambiente de criminalidade dos negócios do pai, pois mora em São Paulo, de onde retorna apenas após a morte do irmão, Anesinho, com objetivo de se integrar aos negócios da família.

Podemos mencionar outra série do canal HBO em que os espaços materializam a distinção social e a impregnação do crime na sociedade carioca, elementos fundamentais para a construção da narrativa. *Preamar* (Pindorama, 2012), dirigida por Breno Silveira, também fala do universo do crime organizado nas favelas cariocas, pela história do investidor João Ricardo Velasco (Leonardo Franco), que vai à falência na crise de 2008 e, escondido da família, para manter seu padrão de vida, abre uma barraca na praia de Copacabana e se associa ao chefe de uma milícia em um morro carioca, Xerife (Roberto Bonfim). "Velasco é alguém que conhece o jogo do mercado. Enxerga na praia um espelho informal do comércio formal que praticava", explica o autor do argumento, Estêvão Ciavatta sobre essa premissa da série (CRISE..., 2012).

A série nasceu de uma encomenda da HBO para Ciavatta, em 2007, quando foi pedido que desenvolvesse uma série que tivesse como cenário à beira-mar. E é na praia em que se centra a história de *Preamar* (que significa o nível máximo de uma maré), onde ocorre a negociação com outros vendedores, tráfico de drogas e partidas de futebol. A abertura da série,

com trilha do cantor carioca Seu Jorge, traz cenas da paisagem do Rio de Janeiro, de favelas, rodas de samba, prédios de luxo, surfistas e prostitutas na orla, imagens típicas das representações da cidade, para introduzir o universo diegético em que se desenvolve a história. A abertura coloca de antemão uma determinada leitura do discurso construído sobre tais espaços e figuras como partes do mesmo contexto, o que poderíamos descrever como um determinado cronotopo do Rio de Janeiro como ligado, em toda sua extensão, a algum tipo de contravenção, ela mesma um “jeitinho brasileiro”.

Massarollo (2013) identifica em *Preamar*, aspectos da complexidade narrativa pela quantidade de histórias paralelas e redes sociais das personagens, os quais possuem características subjetivas, histórias pessoais não diretamente relacionada à narrativa principal da série. Ele argumenta que a narrativa da obra se distancia da dualidade entre bem e mal de filmes com *Tropa de Elite*, em que o Estado chega na favela para combater traficantes e “apaziguar” o morro, dando lugar às negociações entre “morro e asfalto” e às microrrelações de poder, à superação do Estado pelos interesses econômicos, através da associação dos dois homens de negócio, um investidor com conexões com pessoas do governo, e um traficante que controla uma comunidade e conhece caminhos para desviar das leis oficiais.

[...] por vários momentos houve sobreposição de três ou mais tramas narrativas ao mesmo tempo; consequência da complexa rede social formada por personagens do morro, representado por Xerife e sua instituição paralela de governo, e a rede empresarial do asfalto, representada pelo ex-bancário. (MASSAROLLO, 2013, p. 292).

Um outro espaço de narrativa de crimes no Brasil, além da visão estereotipada da periferia e das favelas como lugares em que se desenvolveram formas típicas de organizações criminosas, é a própria estrutura prisional. Os presídios despontam como espaços em que a punição por crimes cometidos não se limita à privação da liberdade, legitimada judicialmente, mas expande-se na exposição dos encarcerados a condições de vida degradantes, marcadas por superlotação, falta de estrutura e permissividade diante da violência entre os presos e dos próprios agentes do Estado. Esse ambiente é apontado, também, como gerador do surgimento de facções criminosas que ampliaram seu poder nas cidades e vêm disputando poder com as instituições de segurança pública nas últimas décadas, como o CV, ou Comando Vermelho (tematizado em *9 mm*) e o PCC, ou Primeiro Comando da Capital (cuja origem lembra a premissa de *Irmandade*, de 2020, da Netflix). O tema da vida na prisão e da violência dos e contra encarcerados é visto em filmes como *Carandiru*, que deu origem à série *Carandiru, outras histórias* (Globo, 2005), escrita e dirigida por Hector Babenco, e outras produções seriadas como *Carcereiros* (Globoplay 2017; Globo, 2018).



Com quatro indicações ao Emmy Internacional (duas para a série e duas para o ator protagonista), *I Contra Todos*, após exibição das temporadas inéditas em diferentes canais Fox, segue chamando a atenção em plataformas *streaming*, como Globoplay e Prime, onde foram disponibilizadas. A série mostra, a cada temporada, diferentes faces do crime, colocando o protagonista Cadu, inicialmente um homem comum e inocente, no centro de disputas nos cenários da cadeia, da política de Brasília e do narcotráfico internacional. Cada fase do personagem, tem seu próprio ambiente característico.

Aqui, o protagonista não se envolve no crime empurrado por uma condição de pobreza ou segregação social, mas trata-se de um advogado branco, da classe média de São Paulo que é envolvido por circunstâncias que fogem ao seu controle. Cadu é preso depois de plantarem um flagrante de uma tonelada de maconha no teto de sua casa, que reformava para o nascimento do segundo filho. A trama familiar é essencial no desenvolvimento do programa nas quatro temporadas, e é um fator que impulsiona as ações do protagonista.

Na primeira temporada, livremente inspirada em uma história real ouvida por Breno Silveira, Cadu é confundido com um chefão do tráfico internacional de drogas e, na cadeia, termina se aproximando de bandidos de verdade, principalmente China (Thogun Teixeira) e Mãe (Sílvio Guindane), que o ajudam a fingir ser realmente um criminoso perigoso para se manter em segurança no novo ambiente. Ele também se envolve com Pepe, o verdadeiro Dr. do Tráfico, que, ao final, ajuda a inocentá-lo. O ambiente da cadeia é explorado com aprofundamento na vida das personagens secundárias, no que pode ser comparado à abordagem de *Carandiru, outras histórias*, incluindo a figura do truculento diretor do presídio, representando a injustiça dentro do sistema que deveria servir à justiça. O espaço-tempo do presídio é apresentado como lugar que têm suas próprias regras cotidianas, às quais o protagonista se ajusta. A Figura 7.2 mostra Cadu no presídio, ladeado pelos companheiros China e Mãe.

O tema do inocente condenado à prisão, em *I Contra Todos*, não se desenvolve em uma trama de vingança do injustiçado, como eternizada nas referências a *O Conde de Monte Cristo* e em diferentes produções da cultura popular, inclusive na TV paga, por exemplo, em *Acerto de contas* (Multishow, Morena Filmes, 2014).

Figura 7.2 – Série *1 Contra Todos*, primeira temporada, personagens Cadu, China e Mãe



Fonte: divulgação (VIANNA, 2016).

Após sair da cadeia, depois de quatro anos, Cadu vai trabalhar em uma ONG e decide se candidatar a deputado federal. A segunda temporada traz, então, o cenário dos bastidores de Brasília (Figura 7.3), onde, apesar das alegadas boas intenções, o protagonista se envolve em atividades de corrupção e, novamente, com o narcotráfico.

Figura 7.3 - Cadu em Brasília: segunda temporada de *1 Contra Todos*



Fonte: reprodução Youtube, captura de tela realizada pela autora da tese (1 CONTRA..., 2017).

Em *1 Contra Todos*, a mudança de ambientação e evolução das histórias dos protagonistas não exclui a memória do passado na cadeia, e elencos da primeira temporada

retornam e participam de novos acontecimentos, somando às intrincadas redes sociais das personagens.

Na terceira temporada, Cadu está se separando, seu filho está preso por vender drogas e ele mesmo é acusado pelos crimes cometidos durante o mandato de deputado federal e por envolvimento com o narcotráfico. É quando decide se infiltrar nos negócios de Pepe na Bolívia, colaborando com a Polícia Federal brasileira. A quarta e última temporada, além de todos os cenários das anteriores, tem Miami, onde Cadu antagoniza com um traficante local, após assumir os negócios de Pepe, e levar uma tonelada de cocaína da Bolívia, via Brasil, para os Estados Unidos. A Figura 7.4 mostra Cadu e o traficante boliviano Paco (Marlon Moreno) em cena da terceira temporada da série.

Figura 7.4 - Paco e Cadu: terceira temporada de *1 Contra Todos*



Fonte: IMDb (s/d).

Breno Silveira, criador e diretor da série, atribui o sucesso internacional às temáticas que compõem uma experiência de desencanto, especialmente, na América Latina:

Nessa série eu estou mostrando como o nosso sistema está podre. A série fala muito sobre ética. O problema do narcotráfico e da política é muito forte na América Latina inteira. Algo parecido está rolando em vários países. Por isso estão assistindo e entendendo (NOGUEIRA, 2018).

Em diversas ocasiões, Silveira definiu a personagem central pela sua trajetória em direção ao crime, comparando-o ao personagem Jack White, de *Breaking Bad*, com referências de um anti-herói nacional. Conforme afirmou em entrevista (MILANI, 2020), “[...] é um

personagem muito bonito, nosso Macunaíma, nosso herói torto. Tenta acertar, mas acaba errando o tempo inteiro. Tem falha de caráter, mas nem por isso deixa de ser interessante. Quer acertar, mas é brasileiro, e tudo vai se entortando ao seu redor”. O diretor refletiu também que “no final, você tem a certeza que ele é uma outra pessoa. Um cara com caráter desvirtuado. Corrompeu e foi corrompido. É a volta completa do personagem. No final, ele está vendo que não é um homem bom, como pregava no começo”.

Como *1 Contra Todos*, *Preamar*, com protagonista que usa seus conhecimentos para superar adversidades em um ambiente novo, de contravenção, escondendo de seus parentes, também chegou a ser comparado à *Breaking bad* pela imprensa. Também a crítica especializada e acadêmica, em busca da legitimação de uma qualidade com parâmetros da complexidade narrativa, recorre frequentemente a comparações com *Breaking Bad*, considerada paradigmática de uma complexidade em diferentes níveis: intertextualidade, a autorreferencialidade, mistura de gêneros, ironia, profundidade dos personagens e das redes sociais, multiplicidade de tramas, protagonista ambíguo, temáticas “pesadas”, arcos longos por temporada e pelo conjunto total da obra (MITTEL, 2012; JOHNSON, 2012; SILVA, 2015; CAPANEMA, 2016). Tanto *1 Contra Todos* quanto *Preamar* se enquadram no que Mittel define “complexidade centrípeta”, em que as histórias da ampla rede de personagens giram em torno de um eixo central.

Em *1 Contra Todos* estão presentes três formas das narrativas de crime que compõem o imaginário da cultura de séries do nosso continente, e os espaços em que se desenrolam as ações determinam a evolução dos personagens e de diferentes linhas narrativas, aproximando a série de diferentes correntes dos gêneros criminais com referências no cinema brasileiro e da ficção televisual. São elas as narrativas no presídio, da primeira temporada; a corrupção do poder (MUNGIOLI, 2013) na segunda, e, finalmente, nas duas últimas temporadas, as histórias de narcotráfico nas entranhas da América Latina. Deste filão, um exemplo célebre é *Narcos* (2015), da Netflix, dirigida pelo brasileiro José Padilha, dos dois *Tropa de elite*, sobre o narcotraficante colombiano Pablo Escobar. Mas as narrativas sobre narcotraficantes se emaranham na cultura popular mexicana, na forma dos *narcocorridos*, que tiveram grande sucesso nos anos 1990. Trata-se de versões dos tradicionais *corridos*, músicas que narram histórias de personagens reais, neste subgênero, narcotraficantes reais.

O diretor de *1 Contra Todos* ressalta a importância dos lugares em que se passa cada temporada para a evolução da história de Cadu.

Essa mudança de tom, de narrativa e até de cenário a cada temporada é explicada pelo diretor Breno Silveira. “Quando a gente terminou a primeira

temporada, queria experimentar coisas novas para o protagonista. Eu me juntei aos roteiristas, o Thomas (Stavros) e o Gustavo (Lipsztein), e começamos a criar desafios. Foi bom passear entre o gênero drama e a ação. E, para essa construção, foi importante, também, que cada temporada se passasse em um ambiente diferente”, conta (IZEL, 2020).

Por fim, trazemos aspectos gerais observados no conjunto das séries de crime de acordo com levantamento realizado, e considerando as produções identificadas por gênero, como policial; dramas policiais; thriller e ação em na divulgação dos próprios canais ou em fonte de imprensa, ou por elementos temáticos relacionados a esse universo.

Uma recorrência observada são o tema e o mundo em torno narcotráfico, pela perspectiva dos criminosos, presentes nas séries da HBO *Filhos do Carnaval*, *Preamar* e *Pico da Neblina* (O2, 2019); dos canais do grupo Fox: *1 Contra Todos* e *Impuros* (FX, Barry Company, 2018 e 2019). Um caso que tira a narrativa de tráfico da centralidade no Rio de Janeiro e São Paulo é *Submersos* (canal Paramount, Plural Filmes, 2020), em que um argentino e um catarinense abrem uma loja de roupas de surfe para encobrir suas atividades de tráfico de drogas no litoral de Santa Catarina.

Outro ponto são iniciativas individuais de agentes do Estado, em crise com as instituições, presente em séries muito diferentes, como *Questão de Família* e *O Doutrinador*. Nas plataformas *streaming*, chamamos a atenção para *Arcanjo renegado* (Globoplay, 2020), criada por José Júnior, da produtora Afroreggae audiovisual, ligada à Ong AfroReggae, que também produziu *A Divisão* (original Globoplay, em coprodução com Multishow, que também estreou o título). Mais uma vez, a referência de tratamento temático e estético de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* é convocada pela crítica:

Se o popular *Cidade de Deus* (2002) consagrava o chamado favela movie, que observa a violência nas comunidades pobres sob o prisma dos criminosos, *Tropa de Elite* pôs em foco a figura do policial. *Arcanjo Renegado* encabeça um filão da TV que expande e traz novas nuances a esse olhar. [...] Quanto mais Mikhael se destaca no batalhão, mais tem acesso a políticos e policiais corruptos, que põem em xeque suas crenças (CARNEIRO, 2020).

Ainda que não seja nosso objetivo aprofundar nas representações de gênero e sexualidade nas séries contempladas por este trabalho, é um fator de saliência o protagonismo masculino nas séries criminais, mesmo em histórias sobre grupos, seja do “lado” dos bandidos ou da polícia. Um exemplo atípico é *Rotas do ódio* (Panorâmica e Modo Operante), criada e dirigida por Susanna Lira, com consultoria de Barry Schkolnick (de *The Good Wife* e *Law & Order*), cuja personagem central é a delegada Carolina Ramalho (Mayana Neiva), da Delegacia

de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância em São Paulo. A personagem e sua equipe se dedicam principalmente a combater a quadrilha de crime de ódio Falange Branca, comandada por um homem rico da cidade. A produção já teve quatro temporadas no canal Universal, entre 2018 e 2020, cada uma com ênfase em um tipo de crime: racismo, homofobia, xenofobia e exploração de imigrantes, com casos baseados em acontecimentos reais. *Rotas do ódio* ganhou, em 2019, o *Award of Excellence* no The IndieFEST Film Awards, voltado à produção independente. Na Netflix, *Verônica* tem como protagonista uma investigadora de polícia que persegue um assassino de mulheres.

Em relação ao tempo do universo diegético das séries, com proeminência das tramas contemporâneas, percebe-se o interesse de algumas obras em reconstituir a história recente, a exemplo de *Impuros* (2018, 2019), que se passa no contexto do crescimento do narcotráfico no Rio de Janeiro, na década de 1990, mesmo período reconstituído em *A Divisão* (2020), que remonta uma onda de sequestros na mesma cidade e em *Irmadade* a qual, por sua vez, remete ao contexto de criação do PCC, em um presídio de São Paulo. Aspectos da realidade atual também são base para a série *9 mm*, *Rotas do ódio*, *O Doutrinador*, entre outras.

No Quadro 6.7, vemos as séries identificadas no nosso levantamento por gênero e temática de crime, excluindo os programas de humor.

Quadro 6.7 - Séries identificadas por gênero e temática de crime nos canais de TV paga

Canal	Série	Ano de estreia das temporadas
HBO	Mandrake	2005, 2007, 2012
	Filhos do Carnaval	2006, 2009
	Preamar	2012
	Pico da Neblina	2019
Fox	9 mm: São Paulo	2008, 2011
	1 Contra Todos	2016, 2017, 2018, 2020
FX Brasil	Na Mira do Crime	2015
Canal Brasil	Bipolar	2010
	Insônia	2016
Multishow	Acerto de Contas	2014
	A Divisão*	2020
GNT	Questão de Família	2014, 2015, 2017
	Romance Policial- Espinosa	2015
	Vítimas Digitais	2019
MGM	Força de Elite	2014
Canal	Série	Ano de estreia das temporadas
Universal	Conselho Tutelar 2a Temp.	2016, 2018
	Rotas do Ódio	2018 (2temp), 2019,
FX	Impuros	2018, 2019
CineBrasil TV	Natureza Morta	2018

	O complexo	2020
Prime Box Brazil	Gamebros	2018
Space	Pacto de Sangue	2018
	O Doutrinador	2019
Paramount Channel	Submersos	2020

Fonte: a autora.

### 7.3 SITCOMS EM TEATRO

Um gênero/formato de humor que se destaca entre as séries brasileiras produzidas para TV paga é o das *sitcoms* em teatro com plateia. Conforme nosso levantamento, desde a estreia de *Vai que Cola*, em 2013, o Multishow lançou outros 11 títulos no mesmo formato e sete deles renderam novas temporadas, sinalizando a boa aceitação do público brasileiro para esse tipo de comédia. *Vai que cola*, cujos primeiros 20 primeiros episódios alcançaram 11 milhões de espectadores, continua sendo uma das maiores audiências da TV por assinatura no país. O episódio de estreia da sexta temporada, exibido em 23 de agosto de 2018, foi primeiro lugar geral na audiência da TV paga, ficando, nos demais episódios da primeira semana, em segundo lugar.

*Vai que cola*, conforme define o diretor de cinco das nove temporadas da série (oito até 2020), César Rodrigues, ajudou a forjar a identidade do Multishow como um canal de humor (BRANT, 2019). Rodrigues também assina outros três programas no mesmo formato, *Trair e Coçar É só Começar*, adaptação de uma peça de sucesso do autor Marcus Caruso, que teve duas temporadas, em 2014 e 2015, *Planeta B*, com a companhia de teatro “Os Melhores do Mundo”, exibido em 2017, e *Os Roni*, que teve temporadas em 2018, 2019 e 2020.

Ainda em 2002, antes do início da produção de séries nacionais para TV paga, Balogh observou preferências das emissoras e dos espectadores brasileiros em relação à programação de humor:

No Brasil, embora haja uma imposição maciça de *sitcoms* em TV por assinatura, até um passado recente o público não manifestava uma preferência muito acentuada por esse tipo de série. Sempre houve na nossa TV uma tendência a preservar o humor menos sutil para os chamados programas humorísticos tradicionais, tais como *A praça é nossa*, *A escolinha do professor Raimundo* et. Um humor bem mais moderno, escrachado e, intertextual e metalinguístico apareceu em programas memoráveis, já extintos, como *TV pirata*. (...) *Sai de baixo* retoma um pouco o antigo e hilário *Família Trapo* (Record) em termos de situação (uma família destrambelhada sempre na mesma casa), mas joga bastante com observações de caráter metalinguístico sobre a linguagem televisual, o culto aos artistas etc. ausente do humor pretérito e de parte da pós-modernidade televisual contemporânea (BALOGH, 2002, p. 116-117).

O formato de *Vai que Cola* guarda semelhanças com teleteatro, popular nos primeiros anos da televisão no país e com programas *sitcom* multicâmera como *Família Trapo* (Record, 1967-1971) e, em passado mais recente, exemplares da TV Globo, como *Sai de Baixo* e *Toma lá Dá cá*, sucessos de audiência que renderam diversas temporadas na TV aberta. Um diferencial é a periodicidade de exibição diária de *Vai que Cola* e outras *sitcoms* do Multishow. Outro atributo distinto de *Vai que cola* é o desenho de cenografia, não mais cenário único ou com divisões laterais, mas montados sobre uma estrutura de palco giratório, que permite a mudança de ambiente entre cenas sem interrupções para troca de cenário. Geralmente, inclusive, o momento de troca é explorado cenicamente pelos atores. Isso contribui para manter a impressão de que a série se desenvolve ao vivo, enquanto é feito, coincidindo, na tela, o tempo de enunciação e o momento em que está sendo assistido (ANDRADE, A., 2016).

O artifício da transmissão direta foi realmente explorado na estreia da segunda temporada de *Vai que cola*, veiculado ao vivo, no canal Multishow, no dia primeiro de setembro de 2014, às 22h10. Antes do início, foi exibido um programa especial mostrando a chegada dos convidados que iriam compor a plateia do programa nesse episódio especial (MULTISHOW, 2014). Em relação à veiculação em direto de *sitcom*, Pelegrini (2012) lembra que o quarto episódio da quinta temporada de *30 Rock* foi produzido ao vivo (e encenado, com alterações, duas vezes, para alcançar os fuso-horários diferentes das regiões dos Estados Unidos) e, para isso, precisou adaptar sua estética de câmera única para multicâmera, mais apropriado para esse tipo de transmissão.

Outro aspecto que garante a marca do estilo televisual nas *sitcoms* do Multishow, em contraposição à espetatorialidade do teatro, é o uso de múltiplas câmeras que, com a seleção na edição, enquadram o que o telespectador vê em sua tela, seja o palco, ou os bastidores (ANDRADE, A., 2015; 2016). Salientamos que, entre as inovações da linguagem da *sitcom*, trazidas pelo programa *I love Lucy*, e já tratadas no capítulo 4, estão exatamente a presença de plateia no estúdio e o uso de múltiplas câmeras que registravam as ações em cena quase sem interrupções.

Pellegrini (2015, p. 25) define as *sitcoms* como “programas cômicos serializados em que se repetem personagens e premissas dramáticas”, com origem na mistura dos formatos oriundos do rádio “comédia de dialetos”, “em que narrativas seriadas sobre imigrantes ou minorias faziam chacota de peculiaridades étnicas, explorando sotaques e hábitos culturais como elemento cômico” e os programas de variedades.



*Vai que Cola* começa com a chegada do malandro Valdomiro (Paulo Gustavo) à pensão da dona Jô (Catharina Abdala), no bairro suburbano do Méier, no Rio de Janeiro, para se esconder da polícia depois de se envolvido em um golpe financeiro. No Méier, passa a conviver com diferentes personagens estereotipadas do imaginário carioca, como a deslumbrada e “gostosona” Jéssica (Samantha Schmutz); seu namorado, o musculoso e intelectualmente limitado Máicol (Emiliano D’Avila); a ferosa viúva de bicheiro Terezinha (Cacau Protásio), e o gay afeminado Ferdinando (Marcus Majella), concierge da pensão, entre outros.

Ao longo das temporadas, a série transferiu seus personagens para cenários como o litoral paulista, um hotel em Miami e o apartamento de Valdomiro no Leblon, sempre montados no mesmo esquema de palco giratório (Figura 7.5). Quando são incluídas cenas externas, as situações apresentadas se desenvolvem depois, no palco. Os novos ambientes representados também fornecem elementos ligados a um conhecimento exterior à narrativa, como estereótipos sobre a personalidade dos paulistas ou peculiaridades da vida de brasileiros em Miami, e são motivadores das tramas dos episódios.

Figura 7.5 - Palco giratório do programa *Vai que Cola*



Fonte: Multishow (2014).

*Vai que Cola* resultou de uma encomenda feita pelo diretor artístico do Multishow, Christian Machado a Leandro Soares. A intenção, desde o início era criar um programa humorístico popular com plateia e palco giratório, aproximando as linguagens da televisão e do teatro, este último, área onde Christian Machado havia desenvolvido sua carreira anteriormente.

Em entrevista a Ana Márcia Andrade (2016) - cuja dissertação de mestrado analisa a simulação do ao vivo, a quebra da quarta parede, a exposição dos bastidores e a reação da plateia em *Vai que cola* - Leandro Soares declarou ter aprofundado pesquisas nas comédias teatrais especialmente, a *commédia dell'arte*, pela longa duração de sua popularidade, além de desenhos animados e do seriado mexicano *Chaves*:

[...] Chaves é uma companhia diária, as pessoas veem Chaves todos os dias. Por mais que o programa tenha um formato que pareça o Sai de Baixo, Toma Lá Dá Cá, Família Trapo, ele tem uma diferença crucial: ele é diário, enquanto os outros eram uma vez por semana. Chaves era uma companhia que você não se cansava e era sempre a mesma coisa: o Chaves chutava a bola quando o Seu Barriga entrava na vila, sempre a Chiquinha chorava e brigava com o Kiko. As relações se repetiam e nem por isso o telespectador se cansava. Ao contrário, elas eram atrativas e confortáveis. [...] Então, eu vi que o Vai Que Cola tinha que ter isso. (ANDRADE, A., 2016, p. 25).

A autora destaca ainda o que chama de “sotaque cômico” típico de Niterói, cidade do estado do Rio de Janeiro, que tem como expoente o humorista Paulo Gustavo, que se popularizou no teatro com o espetáculo *Minha mãe é uma peça* (ANDRADE, A., 2016). Ele integra o elenco das quatro primeiras temporadas de *Vai que cola*, além de colaborar com os roteiros. Tal humor, conforme a autora, se caracteriza por aproximações com estilos populares no Brasil, como a farsa e a chanchada, um dos gêneros pelos quais o cinema nacional é, historicamente, mais conhecido, e que João Luiz Vieira (2003) define como “comédia carioca por excelência”.

De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (1975), as chanchadas tiveram importância cultural sem precedentes na cinematografia brasileira, sendo um elo entre os filmes e o público durante décadas.

Ninguém gosta das chanchadas... a não ser o público." A frase, atribuída ao jornalista Zevi Ghivelder, é lembrada pelo diretor Carlos Manga, em entrevista ao Estado, para expressar a distância que separava público e crítica na avaliação do gênero, que custou a ganhar reconhecimento (TRIBUTO..., 2004).

Da mesma maneira, podemos argumentar que as *sitcoms* atuais do Multishow têm contribuído para a aderência dos telespectadores às produções brasileiras na TV paga, à revelia de críticas negativas que consideram o gênero/formato como inferior ao que se convencionou considerar como qualidade na televisão.

João Luiz Vieira (2003) descreve que os filmes *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (Julio Ferrez, 1908) e *Paz e Amor* (Alberto Botelho, 1910), esboçaram a matriz de uma comédia popular brasileira. Para ele, a popularidade de *Paz e Amor*, deveu-se ao tom paródico e

carnavalesco e à canção título. “A crítica da época exaltou essa produção afirmando que o filme inaugurava no cinema o gênero ‘revista’, anteriormente limitado ao teatro. [...] o considerou marco inaugural de um gênero que misturava música e dança a personagens cômicos tirados de situações familiares e do cotidiano” (VIEIRA, J., 2003, p. 47). O investimento em temas do cotidiano nacional, aliás, também pode ser destacado em *Nhõ Anastácio...* que trazia um “caipirismo bem brasileiro” (LYRA, 2007, p. 149). O primeiro filme totalmente sonoro brasileiro, *Acabaram-se os otários* (Luís de Barros, 1929) estampava no cartaz de divulgação a promessa de “canções, modinhas, piadas e trocadilhos”.

Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, o desenvolvimento do gênero de comédia que ficou conhecido como chanchada— termo pejorativo utilizado por vários críticos de cinema e que possui origem etimológica no italiano *cianciata*, significando um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso —vincula-se diretamente ao advento do cinema sonoro, vez que a música popular, em grande parte de natureza carnavalesca, é uma característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte (VIEIRA, J., 2003, p. 46).

Esse interesse no tema do carnaval ecoa considerações de Bakhtin (2005), que desenvolve a ideia da carnavalização, caracterizada pela oposição à cultura oficial e ao tom sério proeminente no ambiente feudal e religioso da Idade Média, época de Rabelais, contrapondo a arte popular e a arte oficial. Diferente de proclamar a tentativa de apagamento da cultura tradicional pela popular, Bakhtin salienta a interpregnação entre as duas. A carnavalização não possui finalidade de sobreposição, mas “proclama a alegre relatividade de tudo”, abrindo a possibilidade da subversão de valores dominantes pelas classes que são dominadas (BAKHTIN, 2005, p. 125).

André Silva e Lucia Ferreira (2010, p. 151) pontuam que o carnaval contribui para a ligação identitária com o público brasileiro, “construindo dentro da trama um lugar onde a ótica carnavalesca será objeto de idealização da vida”.

O riso presente na chanchada não é o mesmo daquele encontrado na obra de Rabelais, mas nem por isso deixa de remeter à paródia e ao deboche, em que o escárnio se apresenta. No caso das chanchadas, cujas condições de produção apontam para uma sociedade urbana de massa, não há conformação de uma linguagem unívoca, mas a representação de um discurso híbrido que remete a diversos agentes da sociedade. As chanchadas testemunham a circularidade cultural (BAKHTIN, 2008a) existente entre as classes dominantes e as classes populares em um espaço comum, onde convivem ricos e pobres e as trocas culturais se influenciam mutuamente. (SILVA; FERREIRA, 2010, p. 152).

Entre os anos 1930 e 1940, as chanchadas apresentavam roteiros esquemáticos baseados no teatro de revista, no circo e no rádio. A primeira formatação do gênero chanchada é

identificada no filme *Coisas nossas* (1931), dirigido pelo diretor norte-americano Wallace Downey, seguindo modelos oriundos dos musicais de rádio e dos filmes musicais dos Estados Unidos. Tramas simples, ambientadas em geral nos bastidores do teatro ou do rádio e encenadas com a participação de grandes artistas radiofônicas, a exemplo de Carmem Miranda, Lamartine Babo e Francisco Alves, tornaram-se marcas de filmes como *Alô alô Brasil* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935) e *Alô Alô Carnaval* (Ademar Gonzaga, 1936), ambos ambientados em rádios (COSTA, F.C, 2018; VIEIRA, J., 2003).

A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante, a de estar bem próximo de um palco de teatro de revista. [...] com o mesmo microfone, as familiares cortinas, apresentadores e orquestras que compunham os elencos exclusivos de rádios como a Nacional ou a Tupi do Rio de Janeiro. (VIEIRA, J., 2003, p. 48).

Entre 1942 e 1962, a Atlântica Cinematográfica investiu nas chanchadas como carro-chefe, que já contavam com enredos e personagens relativamente mais rebuscados que na fase anterior, distanciando-se do modelo radiofônico. Destaque para a dupla de atores e comediantes Grande Otelo e Oscarito, entre outros que ficariam conhecidos como estrelas do cinema, em contraposição à tradição de estrelas das rádios. As histórias das chanchadas são construídas em torno de personagens caricatas, na tipificação que se repetia ao longo de diferentes produções. Além do triângulo “galã-mocinha e vilão”, tipos como a “empregada”, “a patroa”, “a sogra”, “cafajeste maduro”, o “coroa” aparecem em diferentes filmes, com pouquíssimas variações (VIEIRA, J, 2003).

Dessa forma, a chanchada se transformou em um retorno seguro para os estúdios, com produções mais baratas, que contavam com elencos fixos, e boa resposta do público brasileiro. As obras apresentavam personagens e situações que refletiam questões caras ao público:

Tal empatia se apoiava, entre outros elementos, em personagens que mantinham traços de uma sociedade que ainda prezava valores de amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca. [...] O típico herói da chanchada é um personagem liminar que geralmente recusa-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia social, espécie de instância subversiva, corpo popular que parecia reagir à possibilidade de integração à modernidade desenvolvimentista. Muitas vezes desempregado, ou vivendo de pequenos trabalhos subalternos, é trapaceiro, “virador”, “malandro”, preocupado unicamente com seu sustento imediato, transitando por narrativas que, com poucas exceções, envolviam sempre uma busca obsessiva por dinheiro, em geral ligada mais ao acaso do que a um esforço especial ou competência por parte do herói. (VIEIRA, J., 2003, p.53).

A proximidade temática e de personagens com o encontrado nos programas do Multishow aqui mencionados, vê-se claramente. Exemplos são Valdomiro (Paulo Gustavo),

malandro que se esconde no subúrbio em *Vai que cola*, Jeferson do pagode (Rodrigo Sant’Anna), que busca maneiras de se dar bem na vida em *Os suburbanos*, e os três irmãos Roniclaysen (Whindersson), Ronivaldo (Tirullipa) e Roniwelinton (Carlinhos), que saem do Nordeste para “fazer a vida” em São Paulo, na série *Os Roni*, para citar apenas alguns. Também recorrente em chanchadas, a inversão de gêneros é uma figuração temática da série *Dra. Darci*, cujo protagonista, vivido por Tom Cavalcanti, é um terapeuta falido que, após fazer sucesso respondendo a perguntas em um programa de rádio, no qual foi erroneamente apresentado como mulher (devido ao nome que serve a todos os gêneros), assume a personagem para garantir a participação no programa e ganhar clientes no seu consultório.

Ainda em relação ao cinema, repercussões dos modelos das chanchadas, ou da comédia carioca são identificadas em obras de grande repercussão junto ao público nos últimos anos, especialmente produzidos pela Globo Filmes, que vêm sendo chamadas pela crítica e pelos próprios exibidores de “neochanchadas” ou, ainda, “globochanchadas” (ORICCHIO, 2013; MORAES, 2017). Paulo Sérgio Almeida, do site Filme B, reflete sobre a criação de uma nova dramaturgia “pautada no entretenimento”, baseada no humor besteiro da TV dos anos 1980 e nas chanchadas, e que, como o filão no passado, tem sido a estratégia mais bem-sucedida do cinema brasileiro frente à concorrência dos filmes estrangeiros. Para Ivana Bentes: “Esse cinema cômico de grande alcance popular mais parece um “Zorra total” estendido, por utilizar uma estética que vem da TV”. Bentes também utilizou o neologismo “bichanchada” para descrever o filme *Elvis e Madonna*, de Marcelo Laffitte, lançado em 2010, comédia que conta a história de amor entre uma lésbica e uma travesti (FONSECA, 2012).

A proximidade de tais filmes com os programas do Multishow, além de temática e estética, é testemunhada na escalação de elencos, como o próprio Paulo Gustavo, sucesso também no cinema com a adaptação de *Minha Mãe é uma Peça* e Rodrigo Sant’Anna, protagonista de *Um Suburbano Sortudo*, filme lançado em 2016, um ano depois da estreia da sitcom *Os suburbanos*, com o ator, no Multishow. O próprio *Vai que cola* deu origem a dois longa-metragens, lançados em 2015 e 2019.

O programa *Os Suburbanos*, não está incluído neste recorte pois estreou em 2015 em formato rodado em estúdio e com tomadas externas, porém, em 2019, na sua quinta temporada, foi totalmente reformulado como um programa de auditório, apresentado pelo protagonista Jefinho do pagode (Rodrigo Sant’Anna), o *Partiu Subúrbio*. Trata-se, de uma hibridização de formatos, com entrevistas de celebridades e competições com participantes da plateia (QUINTA..., 2019), com semelhanças ao visto em *Ferdinando Show*, spin-off de *Vai que Cola*. Em entrevista, Rodrigo Sant’Anna destacou a congruência da nova proposta com as

características da personagem, sempre em busca de estratégias para aparecer e ganhar dinheiro, inclusive no mundo artístico (o tema da primeira temporada é o sucesso de Jefinho com um clipe na internet), e as particularidades de atuar com a presença de plateia na televisão:

Depois que eu comecei a fazer o *Tô de Graça*, acho que em todos os programas que quero fazer na vida quero auditório, porque isso torna tudo tão vivo que para mim é imprescindível. A gente consegue brincar, acho muito bacana mesmo! A plateia dá uma sensação do ao vivo que só ela pode trazer. Eu não abro mão mais (QUINTA..., 2019).

A abertura dada pelo cenário de segmentação e distinção de públicos chegou às *sitcoms* clássicas americanas no nível dos temas e figurações temáticas, cada vez mais variadas, que superaram há décadas os limites do cotidiano das famílias tradicionais de classe média (PELEGRINI, 2015; CERETTA, 2016). O tipo *sitcom* multicâmera aqui abordado apresenta algumas experiências de variedade temática e de figuras representadas, ainda que estereotipadas e nos limites de um só canal. Exemplos da variedade temática são *Xilindró* (Formata, 2016, 2017, 2018 e 2020), sobre o dia a dia em um presídio, e a distopia *Planeta B* (A Fábrica, 2017).

O sucesso das *sitcoms* em teatro com plateia na TV paga aponta para um lugar privilegiado do humor televisivo brasileiro, e para a constituição de um formato definido por tema, tom e estilo, marcado pelo diálogo entre o televisual e o teatral e pela cosmovisão carnalizada. Tal relevância e potencial de atração dos telespectadores ficou ainda mais evidente no período posterior ao englobado pelo nosso levantamento, como a inclusão do próprio *Vai que cola* na programação da TV Globo, em maio de 2021, e o lançamento, em 2022 da primeira *sitcom* do tipo e original da Netflix, *A Sogra Que Te Pariu*, criada e estrelada por Rodrigo Sant'Anna, sobre uma mulher oriunda do subúrbio carioca que se muda para a casa do filho na Barra da Tijuca durante a pandemia de Covid-19.

O Quadro 6.8 apresenta as *sitcoms* em teatro, do Multishow, identificadas no nosso levantamento, com ano de estreia das respectivas temporadas.

Quadro 6.8 - *Sitcoms* em teatro com plateia no canal Multishow

Série	Ano de estreia das temporadas
Vai que Cola	2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020
Trair e Coçar é só Começar	2014; 2015
Acredita na Peruca	2015
Aí Eu Ví Vantagem	2015
Partiu Shopping	2015
Treme Treme	2015, 2017, 2018, 2019

A Vila	2017, 2018, 2019, 2020
Tô de Graça	2017, 2018, 2019, 2020
Planeta B	2017
Dra. Darci	2018, 2020 (2 temp.)
O Gono do Lar	2019, 2020 (2 temp.)
Os Roni	2019 (2 temp.), 2020

Fonte: a autora.

#### 7.4 GÊNEROS E FORMATOS COMO ELEMENTO DA DIEGESE

Na análise das séries observadas na TV paga e plataformas *streaming*, identificamos programas em que a linguagem televisual e a codificação de gêneros são explicitadas por procedimentos diferentes, a começar pela mistura de gêneros/formatos na construção dos programas, o que, como pontua Mittell (2004) torna as convenções de cada categoria mais visíveis. Exemplos, são misturas ou hibridizações com comédias, como nas dramédias, séries que apresentam elementos de drama, como *Vizinhos* (GNT, Bossa Nova Filmes, 2015), *O negócio* (HBO, 2016-2019), *171 Negócio de família* (Universal, Moonshot, 2017) e *Hard* (HBO, 2020). Essa mistura também está, em graduações, em outras séries de comédia que, com personagens cada vez mais complexos, também se deparam com mais questões motivadoras de momentos dramáticos, como em *Três Teresas* e *Os homens são de marte e é pra lá que eu vou*. Outras séries, como *Passionais* (Mais Globosat, Pródigo Filmes, 2014) e *Por isso eu sou vingativa* (Multishow, Zola Filmes, 2014) são comédias classificadas como “humor negro” que têm referências ao suspense, *O grande Gonzales* (Fox, Porta dos Fundos, 2015) e *Ed Mort* (Urca Filmes, 2011) estilizam elementos dos programas de crime.

Considerando os temas apresentados nas sinopses das séries, chamaram a atenção títulos que citam e/ou estilizam gêneros/formatos audiovisuais de forma direta muitas vezes, mas não exclusivamente, em forma de sátiras e paródias. Essas séries contam com o conhecimento genérico dos espectadores habituados a ler os diferentes tipos audiovisuais para elaborar as situações narrativas. Nossa perspectiva deve-se, portanto, à observação de séries que, com operações de autorreflexividade e metalinguagem, são espaços de materialização de convenções genéricas de diferentes tipos de programas, ao mesmo tempo em que apelam a uma memória do consumidor dos meios e dos programas nacionais.

Um exemplo é *Desprogramado* (Multishow, Gullane, 2010), comédia de situação sobre os bastidores de um programa de baixo orçamento, *Jade Pop Show*. Jade é interpretada pela

criadora da série Luiza Micheletti, que se inspirou nas próprias experiências como apresentadora na extinta MTV Brasil (FURQUIM, 2010) O mesmo motivo está na primeira série nacional do canal de humor TBS, *Elmiro Miranda Show* (Paranoid, 2012, 2013) criada por Rafael Queiroga, roteirista e ator de programas de humor na MTV Brasil, em um período em que o canal dedicou grande parte da programação ao gênero. *Elmiro Miranda Show* acompanha os bastidores do programa de Elmiro Miranda, um show de variedades da tarde, com a pior versão possível dos quadros de programas popularescos da televisão (Figura 7.6). Na segunda temporada, depois de perder seu programa, o personagem, alter ego de Queiroga, reúne a antiga equipe com objetivo de voltar à televisão. Para isso, a cada episódio, tenta um novo gênero/formato, como sátira policial, game show, culinária e programa de namoro.

Figura 7.6 – Série *Elmiro Miranda Show*



Fonte: reprodução Youtube, captura de tela realizada pela autora da tese (ELMIRO..., 2013).

No cinema brasileiro, o tema e a ambientação dos bastidores dos meios já eram vistos nas chanchadas, que tinham o rádio (origem da maioria das estrelas nos primeiros anos) como cenário recorrente, e na metalinguagem de alguns filmes pós-retomada, a exemplo de *Celeste e Estrela* (Betse de Paula, 2005) e *Saneamento Básico* (Jorge Furtado, 2007). Estes últimos, tematizando bastidores de filmes, exacerbam os elementos genéricos reconhecíveis das obras produzidas pelas personagens. No nosso estudo, o cinema é cenário de obras de grande apuro estético e que ganharam reconhecimento da crítica, como *Magnífica 70* (HBO), cuja trama se relaciona a um gênero muito característicos na historiografia do cinema nacional, as Pornochanchadas produzidas na Boca do Lixo, e em *Zé do Caixão*, que também traz as referências claras a aspectos que marcam o tipo e o estilo dos filmes de José Mojica.



Em relação às representações da TV em bastidores da televisão, especificamente na Globo, Duarte (2012, p. 18) lembra o especial *Programa Novo* (João Falcão e Flávia Lacerda, 2004), sobre uma equipe de TV que tenta fazer programas de diferentes gêneros (policial, novela, variedades, romance) e *Minha Nada Mole Vida* (2006-2007), sobre o dia a dia de um programa noturno de coluna social. De acordo com Duarte (2012, p. 18), são programas “[...] cuja temática não mobilizou os espectadores, talvez porque desmistificasse as próprias mídias”. Outro especial ambientado em uma emissora de TV aberta foi *Programa Piloto* (Maurício Farias, 2010), passado nos bastidores de uma telenovela, com referências ao exotismo das obras escritas por Glória Perez, grandes sucessos na principal faixa de telenovelas da emissora. A minissérie *Nada Será como antes* fala das primeiras estrelas de televisão no Brasil, sendo o único título dramático desta breve lista. Apesar dos exemplos de relativa pouca repercussão, programas como *TV Pirata* (José Lavigne, Carlos Magalhães, Guel Arraes, 1988-1990 e 1992); *Casseta & Planeta Urgente* (José Lavigne, 1992-2010) e *Tá no ar: a TV na TV* (Maurício Farias, 2014-2019) fizeram sucesso parodiando e explicitando as convenções da própria televisão.

Como já debatido no Capítulo 3, não apenas os dramas e suas variações podem ser caracterizados pelo aumento da complexidade narrativa e pelo desenvolvimento da televisualidade, mas as comédias, especialmente o que se nomeia como *sitcom*, são lugares de renovações de linguagem e composição. Programas que não se enquadram em um padrão genérico rígido como o de muitas *sitcoms* multicâmera, permitem o exercício de uma variedade de estilos e tratamentos estéticos que têm relação, ainda, com as formas de contar as histórias e evocar o humor das situações. Exemplo são comédias que encenam representações de gêneros e escancaram convenções e mecanismos de produção.

Nesse movimento, esses seriados constroem um discurso que incorpora elementos de outros gêneros televisivos e, nesse espelhamento, as características dos discursos são reconhecidas, catalisando o efeito de comicidade. Em outras palavras: essas novas comédias extraem elementos bastante conhecidos da linguagem audiovisual e propõem brincadeiras, caricaturas, situações irônicas. Nesse sentido, estão criando uma espécie de metadiscorso, ou seja, uma representação a respeito da representação (LEÃO, 2016, p. 6).

Exemplo dessas novas séries é *30 Rock*, sobre os bastidores de uma emissora de televisão, inspirada na vida da criadora e protagonista, Tina Fey, que era roteirista do *show* humorístico *Saturday Night Live*. A estética de câmera na mão garante o registro que soa documental, em contraposição ao roteirizado e planejado dos programas do canal fictício. Em sua dissertação Ceretta (2016) analisa que, apesar de programas com *30 Rock*, *The Office* e

*Modern Family*, serem muitas vezes classificados como *documentary*, falso-documentário - pelo uso de ferramentas de estilo e narrativa, como câmera na mão, depoimento e *voice-over* - as séries são fruto do diálogo da *sitcom* com outra linguagem própria da televisão: o *reality show*.

Em *O Fantástico Mundo de Gregório* (Multishow, Migdigal, 2012), série em doze episódios curtos de 12 minutos, dirigidos por Luca Paiva Neves, o ator Gregório Duvivier, já conhecido pelo seu canal e produtora de humor Porta dos Fundos, grava um *reality show* sobre sua vida. Gregório aparece interagindo com pessoas da sua vida real, como a então esposa, Clarice Falcão, e personagens ficcionais em situações cômicas. A premissa do *reality show* é trabalhada nos recursos de estilo e encenação da série, em que fala diretamente com a câmera, que explicita sua presença como parte da diegese por trepidações e ajustes de foco.

*Chamado Central* (Multishow, Floresta, 2016 e 2017) usa os mesmos recursos para estilizar um programa *reality show*, porém, do tipo policial, que acompanha o trabalho de dois policiais ficcionais em São Paulo. *Uma vila de novela* (Multishow), protagonizado por Carlinhos Maia, também usa a presença da câmera como elemento diegético com que as personagens interagem. Trata-se de um programa de ficção com pessoas reais, passado em uma vila de Penedo, em Alagoas, terra natal de Maia. A série explora o fato de o protagonista ser conhecido do público exatamente por fazer conteúdo audiovisual sobre sua vida para as redes sociais (*videolog*) (MULTISHOW..., 2019).

As produções, portanto, recorrem à estratégia de séries como *The Office* (NBC, 2005-2013<sup>70</sup>), em que as personagens têm consciência e o comportamento afetado pelo fato de estarem sendo filmados, ao mesmo tempo em que o humor se concentra nos conflitos interpessoais e nas personagens, elementos característicos das *sitcoms* (PATANÉ, 2016).

Há outros programas que dramatizam e ficcionalizam o cotidiano de artistas reais, porém, apesar de usarem a linguagem televisual de documentário e *reality*, as personagens não demonstram consciência da gravação de maneira radical como nos exemplos já mencionados. Esses programas suscitam pensar a hibridização de gênero, conforme conceituado por Jost (2010), para ver tais programas como construções em que os mundos real e fictivo se vinculam em cena pela roteirização e pela interação de pessoas reais com personagens e outros elementos de ficção. Há diferentes índices de ficcionalização em programas, a princípio, ligados ao real. Conforme Jost (2010, p113-114), a ficção “[...] começa quando se cria um mundo, independentemente de sua semelhança com o mundo real, e quando se confere vida as

---

<sup>70</sup> Versão original inglesa: BBC, 2001-2003.

personagens, ou seja, aos serem representados por atores que não testemunham sua própria história nem sua própria vida”, outros índices de ficcionalização são a existência dos diálogos roteirizados e referências ao estado mental das personagens. Ao mesmo tempo, é comum que uma ficção apresente elementos e personagens não ficcionais, sejam cenários, fatos ou personalidades.

Para Jost (2010; 2012) as ligações entre os programas de ficção e a realidade acontecem por diferentes “vias de acessibilidade”, ou “portas”: 1) atualidade, como “dispersão”, na inserção de acontecimentos do cotidiano real, a “espuma dos dias”, ou como “persistência”, incluindo referências compartilhadas entre produtores e público sobre uma condição contemporânea mais ampla, um fato histórico; 2) universalidade antropológica, dos temas e conflitos; ou 3) pela própria enunciação televisual, como a câmera na mão e a simulação estética do registro de realidade. Essa última via, que Jost considera a mais característica das séries estadunidenses, tem relação com a midiaticização da realidade, esta acessada na ficção com intermédio de diferentes formas e imagens. “Esse modo de apreensão da realidade dirige-se, evidentemente, aos *filhos da televisão*, para os quais o mundo existe primeiramente pela midiaticização e, particularmente, pela tela do computador” (JOST, 2012, p. 32, grifos do autor).

*Duas históricas* (Multishow, Chocolate Filmes, 2011), mistura o *reality show* de viagem e ficção. A série acompanha Fernanda Young, como ela mesma, e uma amiga ficcional (na primeira temporada, vivida por Camila Nunes e, na segunda, por Luanna Jimenes), conhecendo diferentes países. Para a crítica de televisão do jornal O Globo Patrícia Kogut (2011), “[...] a grande especialidade da dupla foi o exibicionismo e a viagem pelo próprio ego”, desperdiçando a força das experiências verdadeiras vivenciadas para explorar situações menos importantes, corriqueiras. Dispensando aqui quaisquer julgamentos de valor ou qualidade da série, a estranheza da crítica ao formato híbrido proposto pode ser atribuída a uma quebra de expectativa sobre as promessas do programa (JOST, 2010), uma discordância entre o tema de viagens e o tom de *sitcom* conferido.

*A vida de Rafinha Bastos* (FX, Zeppelin, 2012) mostra a vida do humorista que, na série, está preso pelos processos que sofreu por declarações e piadas consideradas ofensivas na vida real. *Sonhos de Abu* (Canal Brasil, Fantástica Fábrica de Filmes, 2015, 2018), também ficcional, retrata de forma cômica o dia a dia pessoal e profissional do músico e ator André Abujamra.

*Procurando Casseta & Planeta*, (Multishow, HungryMan, 2016 e 2018) utiliza a linguagem do documentário de câmera na mão (com lances de plano-contraplano que revelam a simulação do estilo) constituindo uma série mockumentary ou falso-*reality*, com duas temporadas de 20 episódios, sobre o suposto reencontro dos humoristas exatamente para a

realização de um documentário sobre seu reencontro. Em cena, versões ficcionais das suas personalidades contracenam em situações que, deliberadamente, lembram o caráter datado e machista de muitas piadas do programa *Casseta & Planeta Urgente* e demonstram a tentativa de, sem perder as suas marcas típicas, celebradas na TV aberta, usar a ironia para renovar o humor do grupo.

Os procedimentos observados nas séries citadas podem ser enquadrados em tipos de “via de acessibilidade da ficção” para a realidade (JOST, 2010; 2012), no que concerne à atualidade, acessada nas reproduções, citações e referências a acontecimentos e pessoas reais, e à midiaticização, que usa as imagens das mídias e a enunciação televisual para se relacionar com a realidade.

A aparição de pessoas reais, célebres entre o público-alvo do programa pode somar não apenas na audiência, mas em novas camadas de significação que contam com conhecimentos do espectador sobre tal personalidade. No contexto transmídia e de segmentação cada vez maior do público, além das misturas de gêneros e formatos, há o cruzamento de artistas entre os diferentes meios, como os citados Gregório Duvivier e Carlinhos Maia, que se tornaram mais conhecidos por meio da internet, e celebridades da TV aberta, como os integrantes do *Casseta & Planeta*, além de pessoas de outros segmentos dos espetáculos.

Além de participações especiais em narrativas de ficção, onde pessoas conhecidas do público aparecem como elas mesmas, há, de acordo com o levantamento, uma amostragem de programas com formatos diferenciados, que misturam entrevistas reais com situações e/ou personagens ficcionais em híbridos de ficção com *talk show* / programa de entrevistas. Exemplos são *No divã com dr. Kutzman*, *Ferdinando Show* e a quinta temporada de *Suburbanos*. Essa hibridização, ou mistura, resulta no registro de uma emissão roteirizada em que pessoas reais interagem com personagens ficcionais tipificadas e fixas, que repetem situações, *gags* e gestos, o que garante a unidade dos programas em processos cômicos semelhantes aos usados na *sitcom*. Em *Ferdinando Show*, inclusive, além das celebridades, são entrevistadas personagens ficcionais do universo do canal.

Outro caso interessante, fora da comédia, é o de *Retrovisor* (Canal Brasil, Revanche Produções e Mirações Filmes, 2014), programa criado pelo jornalista Paulo Markun, conhecido pelo programa *Roda Viva*, da TV Culura, que inverte a lógica dos programas mencionados anteriormente, colocando os personagens ficcionais no papel de entrevistados. Trata-se de um

*talkshow* híbrido com docudrama, gravado em teatro, no qual personagens históricos representados por atores são entrevistados por Markun<sup>71</sup>.

## 7.5 CIDADES POSSÍVEIS

Como já discutido nesta tese, o reconhecimento da teledramaturgia brasileira como uma forma cultural autóctone corresponde ao desenvolvimento da telenovela, especialmente a partir do final dos anos 1960 quando o vídeo (que transformou a forma de produção e a periodicidade dos programas) e os estímulos oficiais para a nacionalização da programação formaram o cenário propício para o surgimento de personagens e tramas ligados à realidade social e cultural do país. A partir desse período, no lugar de tramas históricas, melodramas latino-americanos e de outras fontes da literatura, distantes da realidade local, entram em cena histórias passadas nas cidades brasileiras, divididas em núcleos ricos e pobres, com personagens mais parecidos com o público em situações reconhecíveis no cotidiano. A estruturação das redes nacionais de televisão, ademais, centralizou as produções assistidas em todo país nas cidades-sedes das redes, Rio de Janeiro e São Paulo, cujas paisagens, personagens e sotaques integram o imaginário do público de todo o país e serviram de demonstração da vida nas grandes cidades (MOTTER, 2003; HAMBURGER; 2005; 2011).

Por outro lado, a vida do interior, o ambiente rural, com referências a ideias sobre as raízes do Brasil e de questões de identidade nacional tematizaram novelas, séries e minisséries de sucesso, apresentando um “Brasil que o Brasil desconhece” (HAMBURGER, 2011, p. 126-127).

Como tem sido procedimento metodológico deste capítulo, as análises na presente seção visam aprofundar questões emanantes no *corpus* observado, com base no levantamento realizado e na leitura das sinopses dos canais e/ou produtoras, de fontes da imprensa e de *sites* colaborativos. Assim, temos como objetivo cotejar como as produções do nosso recorte apresentam as cidades brasileiras em termos temático e composicional, nas interrelações com os temas e personagens correspondentes. Bakhtin (2010) destaca tipologias de cronotopos identificados como variantes estáveis do romance em momentos remotos de sua evolução. Tratem-se de alguns desses cronotopos, que nos servirão para orientar a abordagem pretendidas em relação aos espaços das cidades grandes e do interior do país nas séries analisadas.

---

<sup>71</sup> A série está na relação final do nosso levantamento, apesar de constar na Ancine como projeto de Documentário, considerando a hibridização com o docudrama e a semelhança de formato com as obras mencionadas anteriormente e que são classificadas como Ficção.

A materialização dos cenários, as relações espaciais entre as cidades imaginadas e a forma estética de cada uma delas é elemento extraverbal da enunciação das séries. “O extraverbal não se define de maneira mecânica, mas dentro de uma dialética que envolve o percurso que “articulária o verbal e o não verbal, o dito e o não-dito, o posto e o pressuposto, o entendido e o subentendido” (MUNGIOLI; JAKUBASZCO, 2009, p. 4).

Diante da constatação de que Rio de Janeiro e São Paulo continuam, na TV paga e no *streaming*, a tradição de serem cenário da maioria dos programas nacionais, chamaram a atenção, em primeiro lugar, séries onde esses espaços sobressaem. Ao falarmos sobre as séries de crime e das *sitcoms* em teatro, mencionamos diferentes aspectos da interrelação da espacialidade do Rio de Janeiro com as narrativas que sobressaem a divisão e, ao mesmo tempo, a interdependência entre os diferentes grupos econômicos, sociais e culturais que compõem a cidade. Na presente seção, nos interessa aprofundar no tratamento de certas séries à cidade de São Paulo, maior metrópole brasileira.

### 7.5.1 Outras sinfonias da metrópole: a cidade como lugar de oportunidades

O objetivo é vislumbrar os temas trabalhados, despertados, pelo espaço da capital paulista nas séries da nossa amostra, pensando com Ianni (2003) que

A grande cidade tem sido e continua a ser, cada vez mais, uma síntese excepcional da sociedade. Muito do que é a sociedade, seja esta nacional ou mundial, se desenvolve e decanta-se na grande cidade. Aí se desenvolvem as relações, os processos e estruturas que constituem as formas de sociabilidade. Muito do que se faz e imagina nos mais diferentes círculos sociais, em âmbito micro e macro, aí ressoam. São muitas as diversidades e desigualdades, tanto quanto os impasses e os horizontes da sociedade que se expressam na cidade. Tanto é assim que a grande cidade tem sido o lugar por excelência da modernidade e pós-modernidade. [...] É na grande cidade que se pode observar como a máquina do mundo fabrica não só problemas e soluções de todos os tipos, mas também doutrinas e teorias as mais diversas: pragmáticas e críticas, utópicas e nostálgicas (IANNI, 2003, p. 123).

Martín-Barbero afirma que a cidade como escritura deve ser lida na

(...) multiplicidade de suas camadas tectônicas e de sua polifonia de linguagens, em seu fecundo caos e seu desconcertante labirinto, transformando o palimpsesto em aposta metodológica: um lugar de vislumbre e fuga de sentidos, enquanto dispositivos do sentir, do ver, do cheirar, do tocar (MARTÍN-BARBERO, s/d, p.1 apud MUNGIOLI, JAKUBASZKO, 2008, p. 6).

Por essa perspectiva, Mungiolli e Jakubaszko (2008) analisam como a cidade de São Paulo articula a narrativa e as relações sociais presentes na telenovela *A favorita* (Globo, 2008), considerando o entendimento de Certeau (2007) da cidade como:

“texto urbano” no qual se enunciam os passos dos pedestres em um sistema retórico estruturado que contém um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer. Essa forma de pensar a cidade permitiria a sua compreensão não como espaço racional, coerente, totalizador, mas como algo em construção/desconstrução/construção permanentes de acordo com as práticas e usos que se fazem e que podem ser feitos dos espaços urbanos (MUNGIOLI, JAKUBASZKO, 2008, p. 6).

São Paulo é atendida pelo maior e mais movimentado aeroporto do país (segundo maior da América Latina) e pela rodoviária mais movimentada do continente. Reúne pessoas de diferentes partes do mundo, de todas as classes sociais, e com os mais distintos interesses na cidade, que é centro financeiro e cultural. A cultura paulistana se apresenta como mistura de diversas heranças culturais, lugar em que a transculturação não é apenas constitutiva dos espaços e populações, mas valorizada como riqueza simbólica, nos seus bairros e lugares com tons dos diferentes imigrantes brasileiros e estrangeiros (portugueses, espanhóis, italianos, japoneses, coreanos, libaneses etc.).

A síntese das coisas, gentes e ideias, compreendendo a síntese dos espaços e tempos, produz uma espécie de caleidoscópio labiríntico, uma espécie de caos fecundo, no qual ocorrem os possíveis e os impossíveis. Nesse sentido é que a grande cidade jamais se liberta da conotação babélica: um todo em busca de uma estrutura, um caos em busca de um norte, uma multidão em busca da emancipação (IANNI, 2003, p. 136).

O universo de oportunidades, de trabalho, mas também de contato com as culturas, de diversão, de construção de vida, de um centro cosmopolita como São Paulo, enfim, torna-o cenário propício às mais variadas histórias sobre pessoas envolvidas em buscas pessoais, profissionais, políticas.

Acontece que cada um inventa a sua cidade, como refúgio e evasão. Não cabe mais viver apenas a realidade, ou buscar principalmente a emancipação. Diante dos contrapontos trabalho e alienação, diversidade e desigualdade, comunidade e sociedade, modernidade e pós-modernidade, utopia e nostalgia, nada melhor do que a fabulação (IANNI, 2003, p. 137).

As séries *Alice* (HBO, 2008) e *Oscar Freire, 279* (Multishow, 2011) tematizam a trajetória de mulheres jovens que abandonam seus mundos conhecidos, em cidades de outras regiões, e mudam completamente de vida em São Paulo.

*Alice* (2008) foi a primeira ficção passada na cidade do canal HBO no Brasil, que até então havia produzido duas tramas ambientadas no Rio de Janeiro (*Mandrake* e *Filhos do*

*Carnaval*). Alice (Andréia Horta) é uma mulher de 26 anos que vive em Palmas, estado de Tocantins, onde está com a data do casamento marcada, e vai a São Paulo para o enterro do pai, que se suicidara. Inicialmente apressada em voltar, ela termina encantada pela vida que conhece no novo ambiente. A narração do vídeo de apresentação da série conta em tom de fábula a premissa gerada no encontro da protagonista com a cidade: “[...] do interior do Brasil para São Paulo. Na realidade dessa imensa cidade frenética e intensa, caótica e feita de acasos, a vida não será a mesma” (ALICE..., 2015). A Figura 7.7 apresenta material de divulgação da série, que reforça o discurso por meio do texto “Desperte. Alucine. Reinvente-se”.

Figura 7.7 – Série *Alice*



Fonte: divulgação (TECMUNDO, s/d).

Na abertura da série, imagens noturnas da metrópole, prédios, ruas, avenidas e viadutos por onde correm os carros e as pessoas, intercaladas com planos da protagonista experimentando diferentes roupas e acessórios, diferentes imagens de si mesma. Ao final, o título da série é composto com letras que simulam um letreiro de neon.

Se a vinheta propõe um entrelaçamento conceitual e visual do corpo de Alice à topografia e à paisagem de São Paulo, é porque seus deslocamentos pela cidade se darão como uma jornada de autoconhecimento – jornada que visa uma elaboração da memória (do pai) e uma reativação dos desejos do corpo, ponto de contato basilar com o mundo<sup>5</sup>. Alice fica emaranhada à cidade: ao final do primeiro episódio, após perder o voo que a levaria de volta a Palmas, ela desce do táxi em meio ao trânsito e submerge no fim de tarde paulistano. Sua jornada não se dá meramente pela superfície das ruas, mas na espessura da cidade que ela mesma produz para si enquanto caminha (LEAL, 2021).



Nas palavras do diretor Karin Aïnouz, cearense que assina o programa com o também cineasta, o baiano Sérgio Machado:

A série, protagonizada pela Alice, é uma espécie de crônica, pois fala do cotidiano dos personagens na cidade de São Paulo. Como é que eles trabalham, como é que eles acordam, como é que eles dormem, como é que é a vida cotidiana deles. E isso tudo se mistura às aventuras que se pode viver em uma cidade como São Paulo. [...] A gente conta fatos que acontecem todos os dias em uma megalópole e torna esses fatos dignos de serem dramatizados. E, ao mesmo tempo, juntamos os pequenos dramas à aventura. São Paulo é o lugar onde a Alice vem viver as suas aventuras (MELLO, 2007).

São Paulo tem papel central no enredo, apresentada não apenas como motivadora dos acontecimentos, mas respondendo como metáfora visual do interior da personagem, que se identifica e decide abraçar uma vida completamente nova naquele “país das maravilhas”. Aïnouz comenta essa exploração do espaço como elemento extraverbal (VOLÓCHINOV, 2017), da narrativa.

São Paulo é uma teia infinita de possibilidades, tanto de experiência humana, de arquitetura, quanto de geografia. Queremos usar a cidade como imagem e espelho do personagem. Se a Alice está muito alegre, filmamos a cidade a partir desse olhar. E também faremos o contrário. Por exemplo, no episódio cinco, a Alice passa por uma experiência traumática, muito dolorosa, mas ela está assistindo a um desfile de moda. Mostraremos a dor por contraposição: mostraremos o brilho do desfile e a beleza da moda. Há um contraste das cores com o que a personagem está sentindo. Tentaremos usar sempre São Paulo dramaticamente, seja a favor, no sentido de ser o espelho, seja de forma contrária, opondo as imagens ao que o personagem está sentindo (MELLO, 2007).

Em relação à escolha de Palmas como cidade de origem de Alice, Aïnouz explica:

São Paulo é caótica, é acúmulo, é não-planejamento, densidade. É um céu mais preenchido pelos prédios do que pelo céu em si. E Palmas é o absoluto oposto disso: é uma cidade plana, planejada, que tem 17 anos, que ainda não está ocupada, que não tem quase prédios, deve ter três ou quatro. Palmas tem muita água, pois fica à beira do rio Tocantins. A gente imaginou que era uma cidade que visual e dramaticamente funcionaria perfeitamente como um contraponto a São Paulo. [...] A série é basicamente sobre um personagem que sai de um lugar vazio e vai para um lugar cheio (MELLO, 2007).

A cidade grande é lugar dos encontros, contatos e trocas, onde os acontecimentos de precipitam pelos contrastes. A São Paulo salpicada de caminhos, ruas e veículos é uma cidade que podemos identificar com a descrição de Bakhtin para cronotopo da estrada, lugar dos encontros. Nela,

[...] cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por

acaso as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda a espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. [...] A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso (mas nem só para isso) (BAKHTIN, 2010, p. 349-350).

O espírito do encontro com um mundo desconhecido, o espanto de Alice diante das novidades e a relação entre centro-interior, também se aproximam, pela mesma função cronotópica do encontro, com o cronotopo do mundo estrangeiro, ainda que se trate do país natal da protagonista e que as diferenças e exotismos encontrados integrem a multiplicidade sócio-histórica do Brasil. Finalmente, a própria transformação da personagem, cujo estopim é a migração de cidade, caracteriza o limiar, a crise e a mudança de vida.

Considerações semelhantes podem, ser feitas sobre Oscar Freire, 279, escrita por Antônia Pelegrino e dirigida por Márcia Faria, primeira série dramática do Multishow. Trata-se da história de Dora (Lívia de Bueno), jovem que após se formar como arquiteta em Curitiba, muda-se para São Paulo para ser vendedora na famosa rua de comércio de luxo, mas acaba se tornando garota de programa através de um homem por quem se apaixona, Beto (Júlio Andrade), que lhe presenteia com um *loft* no endereço que dá nome à produção. O mapa simbólico da capital paulista é um elemento chave na construção da protagonista: “Putá é quem dá pinta na rua Augusta, a gente é garota de programa” (OSCAR..., 2017), diz Rita (Maria Ribeiro), que Beto apresenta como uma boa guia para apresentar a cidade a Dora. Como em *Alice*, também, a personagem tem a vida e as decisões afetadas pelo encontro com um homem de classe social muito mais alta, que não conheceria em outro contexto espacial e temporal. Além de “vencer” em São Paulo, através do trabalho Dora conhece as metrópoles Paris e Nova Iorque.

Terra de oportunidades, São Paulo é cenário para outra série que retrata a prostituição de luxo como um caminho para a mudança de vida e ascensão financeira, *O Negócio*. A história de três garotas de programa que decidem empreender e fazer uma empresa de prostituição diferenciada, aplicando todos os recursos e ferramentas de marketing e administração para desenvolver a marca, reforçam uma visão da cidade como centro econômico, por onde circulam o dinheiro e os donos do dinheiro no país. Na série biográfica *Me chama de Bruna* (Fox, 2018, 2019 e 2020), a trajetória da personagem avança acompanhada por mudanças nos espaços frequentados por ela, que sai de uma casa de classe média, a um *privê* de prostituição e, posteriormente, bem-sucedida como garota de programa, vira frequentadora dos bairros nobres de São Paulo.

As metrópoles imaginadas nas séries aqui observadas são arrojadas e abertas para receber com entusiasmo as novidades do estrangeiro, porém, também são palco de tensões sociais e políticas, impondo cobranças sobre a vida privada que são limitadoras. Em *Rua Augusta* (TNT, 2018), a *stripper* Mika (Fiorella Mattheis) trabalha em um inferninho da rua no centro e vive situações de violência. *Rua Augusta* é uma adaptação da série israelense *Allenby St.*, incluindo ajustes em busca de garantir a proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007) com o público nacional. A questão de como equilibrar a especificidade local e a diversidade do mercado globalizado de televisão é respondida de forma contundente pelo comércio de formatos (HILMES, 2013).

Conforme Waisbord argumenta, a globalização da indústria televisiva, vale dizer, a privatização, a desregulamentação e o neoliberalismo geral das últimas décadas, não levou à homogeneização do conteúdo em oferta. Ao contrário, o mercado internacional de televisão teve de lidar com a realidade de diferenças linguísticas e culturais entre um mercado e outro; nesse sentido, a ascensão do formato é um tipo de prova “do fato de que a televisão permanece vinculada a culturas locais e nacionais” (2004: 360) (SINCLAIR, 2014, p.65).

De acordo com entrevista do diretor Pedro Morelli, a escolha da rua Augusta para ambientar a adaptação tem relação com o tema centrado na vida urbana e *underground*.

É um local central onde há todo tipo de gente, onde o trabalhador pegando o ônibus às 7 da manhã se cruza com a galera saindo da balada. Onde a igreja evangélica é vizinha de muro dos inferninhos. Além disso, a rua está numa região central de São Paulo, facilitando o acesso e a circulação de todo tipo de gente. Todas as tribos se cruzam por lá. Essa é uma matéria prima riquíssima para ambientar uma série. E claro, quando se fala de vida noturna em São Paulo, a Rua Augusta é o local mais marcante [...]” (RUA..., 2018b).

Fábio Mendonça, outro diretor da série, complementa, ao mesmo veículo: “Trabalhamos só em locações, boates, casa de prostituição, apartamentos, ruas, tudo faz sentido e é verossímil do ponto de vista físico nessa série”. Conforme avaliação do crítico Caio Coletti (2018), entretanto, a série “[...] perde a oportunidade de capturar um ambiente de ebulição cultural, de expressão, de representação humana. Ao invés disso, escolhe fazer do seu cenário tão interessante só mais uma via asfaltada onde sangue é derramado sob luzes neon”.

O cosmopolitismo e a liberdade sugeridas pela metrópole paulista também atraem as personagens das séries *Toda Forma de Amor* (Canal Brasil, Caravela Filmes, 2019) e *Todxs Nós* (HBO, Coiote e Paranoid, 2020), em busca de viverem seus gêneros e sexualidades. A série coral *Toda Forma de Amor* apresenta a personagem Marcela (Gabrielle Joie), mulher trans que saiu do interior rejeitada pela família e frequenta um grupo de terapia. Já *Todxs Nós* narra a

vida de Rafa (Clara Gallo) que, após se definir como não-binário, sai do interior e vai morar com o primo gay em São Paulo, acreditando que ele pode ajudar a se entender e viver livre na cidade. Nas palavras da personagem: “Eu sou uma pessoa não binária e o meu pai não aceita isso. Aí eu resolvi vir pra São Paulo morar com meu primo gay que entende exatamente de tudo isso. [...] Eu entendi que eu tinha que vir pra cá...que eu podia ser uma pessoa não binária, *criative*, livre. Finalmente, *plene!*” (TODXS..., 2020).

Mas a São Paulo que recebe, transforma e é transformada por imigrantes estrangeiros e migrantes brasileiros, não ficou no passado e essa atualidade também compõe o retrato da metrópole nas séries da TV paga. Mencionamos duas que abordam diretamente a questão dos imigrantes na cidade sob perspectivas diferentes. Lançada em 2012 no canal HBO, *Destino: São Paulo* retrata em cada episódio a vida de pessoas de origens diferentes vivendo na cidade, “[...] retratando as frustrações, as alegrias, os costumes e o choque cultural que enfrentam diariamente” (FURQUIM, 2012): bolivianos da Zona Norte, africanos no centro, argentinos e chilenos artistas de rua, chineses na Liberdade, judeus ortodoxos nos Jardins e coreanos no Bom Retiro. Já em *Rotas do Ódio*, as terceira e quarta (2019 e 2020) temporadas se concentram em casos de xenofobia e crimes de ódio contra imigrantes.

O bairro da Liberdade, no centro de São Paulo, conhecido por ser um reduto de japoneses e outros orientais asiáticos, ambienta uma série particularmente interessante em relação ao tratamento de aspectos temporais e espaciais da região. Primeira série brasileira no espectro do gênero do terror lançada pela Netflix, *Spectros* (2020) é assinada pelo diretor estadunidense Douglas Petrie, conhecido pela série de terror adolescente *Buffy* e conta a história de Pardal (Danilo Mesquita), que cuida do irmão menor cometendo pequenos delitos e se regenera depois de se envolver, ao lado das adolescentes Mila e Carla em uma trama misteriosa que envolve espíritos e mortos-vivos ligados ao passado do bairro e da cidade. São aparições de pessoas indígenas, negras escravizadas, miseráveis, japoneses e até um padre Jesuíta, morto desde o tempo da colonização.

O enredo remete a dados históricos da Liberdade, onde ficavam, nos séculos XVIII e XIX, a forca, o Cemitério dos Aflitos (ou dos enforcados) e o pelourinho, além de ter sido destino de muitas pessoas afro-brasileiras depois de alforriadas. Um dado sombrio e recente em relação ao tema foi o achado das ossadas de nove pessoas nos fundos da capela do antigo cemitério, em 2018 (CARDOSO, 2018), que reavivou a memória de sofrimento da região. No século XX, a imigração japonesa e expulsão dos afro-brasileiros começou a mudar a feição do bairro. Em relação à essa população, *Spectros* cita o pouco conhecido encarceramento de

japoneses e nipo-brasileiros no país, motivado pela aliança do Japão com o Eixo durante a Segunda Guerra.

Os três jovens que percorrem o bairro em busca de respostas e uma solução para os acontecimentos sobrenaturais, têm fenótipos de pessoa branca, negra e japonesa. Questionamos se a imagem conota uma versão alternativa da composição do povo brasileiro, remetendo à ideia da conquista de integração e harmonia entre todos. Sem uma resposta satisfatória, destacamos apenas o fato de que a série, no campo da representatividade, pode ser apontada por ser uma das raras séries observadas no período que têm entre as personagens principais uma pessoa com fenótipo oriental asiático (outro título identificado é *As five*, do Globoplay, 2020).

Apesar dos esforços explícitos de adequação da fórmula de mistura genérica de *Buffy* com elementos da cultura e da memória brasileiras, a série da Netflix foi acusada de desperdiçar o potencial dos assuntos que permeia e de “americanizar” São Paulo (HADDEFINIR, 2020; MARQUES, 2020).

A nova série, no caso, se passa no bairro da liberdade, em São Paulo, um lugar caracterizado pela dominância da cultura japonesa. E embora tente-se abordar os aspectos culturais deste cenário com certa empolgação, é perceptível que tal abordagem está vindo de alguém cujas referências se aproximam muito mais de uma sessão de “Aventureiros do Bairro Proibido”, do que de uma tarde passeando por São Paulo (MARQUES, 2020).

A singularidade da série no horizonte das produções nacionais realizadas até então fazem de *Spectros* um material relevante para pensar a interdiscursividade e intertextualidade do encontro do global com o local no horizonte da transnacionalização de gêneros e textos e das novas dinâmicas da comunicação global e reforça a percepção da aposta da plataforma em séries “de gênero” (ALTMAN, 2000). Anderson Lopes (2020) indica a incidência crescente da figura do zumbi sentimentalizado e racionalizado, diferente da tradição cinematográfica de George Romero e Lucio Fuci, na ficção seriada mundial desde 2012, tendo como marco a série francesa *Le Revenants*.

Em junho de 2020, apenas quatro meses depois a série de terror no bairro da Liberdade, Netflix lançou *Reality Z*, adaptação do formato da minissérie britânica *Dead Set* (2008) escrita pelo autor do sucesso *Black Mirror*, Charlie Brooker. Dirigida pelo cineasta Cláudio Torres, *Reality Z* retrata um “apocalipse zumbi”, dessa vez na cidade do Rio de Janeiro, onde o lugar mais seguro é a casa isolada de um *reality show* aos moldes do *Big Brother Brasil* (do formato Endemol), que é rodado precisamente na capital carioca, nos Estúdios Globo. O programa da diegese é apresentado por Sabrina Sato, que começou a carreira televisiva com a participação no *reality* da Globo. De acordo com Artur Eloi:

Pelo viés de “horror-ação dos anos 2000”, a série entretém com boa paródia e personagens que representam diversos clichês da cultura televisiva e sociedade brasileira. É o tipo de “sacadinha” que funciona bem quando parte de algo maior, mesmo que a busca por sobrevivência em meio ao apocalipse, fórmula testada e consagrada do gênero (ELOI, 2020).

O mesmo crítico, porém, questiona as concessões feitas na versão brasileira, que, a partir do episódio seis, se distancia do original, muda de protagonistas, e passa a narrar as questões complexas da sociedade que precisa se reinventar no novo contexto macabro, com referências a problemas políticos e sociais locais. A estratégia, porém, foi exaltada pelo diretor Cláudio Torres, que chegou a dizer, conforme Eloi (2020), que “Na realidade é uma série para quem não gosta de zumbi”. Apesar de a crítica social ser pano de fundo das histórias de zumbi de Romero, cogitamos quanto a intenção dos criadores de *Reality Z*, ao fazer tais concessões de aproximação cultural, pode estar relacionada a uma tradição latino-americana do realismo mágico como forma de tratar das questões críticas de violência real e simbólica na região. Não é viável, entretanto, obter uma resposta satisfatória no âmbito restrito desta pesquisa.

De volta à cidade de São Paulo, em outro extremo das estratégias de produção da Netflix, citamos *Sintonia*, criada e dirigida por KondZilla, artista famoso pela cultura dos vídeos de funk ostentação, música tipicamente produzida nas periferias do estado de São Paulo. Passa-se mormente em uma favela da cidade, onde se desenvolvem tramas e personagens desse universo, portanto, possui características temáticas, de enredo e estilísticas diretamente ligados a aspectos da memória audiovisual e musical brasileira, culturas híbridas (CANCLINI, 1997) que, assim como o gênero/formato da série, classificada como drama na plataforma, garante mais proximidade cultural do que o terror *teen* de *Spectros*.

Esses poucos exemplos comentados ilustram, com distintas formas e gêneros, visões da cidade grande, e de São Paulo, como lugar de descobertas e onde tudo pode acontecer, desde a mudança de vida e a descoberta do amor, à violência extrema ou um ataque de mortos-vivos. As enunciações sobre a metrópole sintetizam as aspirações, sonhos, ansiedade e medos dos criadores e dos públicos, metamorfoseados na figura do herói que divide sua personalidade com o espaço, visto por meio do tempo social e histórico. “A mudança do próprio herói ganha significado no enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem” (BAKHTIN, 2018, p.220). Assim, a metrópole surge como lugar privilegiado para tramas de formação, em que o tempo histórico e a passagem do tempo são levados em conta com base na emergência cronológica da própria vida das personagens e das transformações dos meios em que se inserem.

### 7.5.2 Exotismo e imobilidade: imagens do rural e do interior

Na parca produção de séries ambientadas em ambiente rural na TV paga, no período de 2005 a 2020, evidencia-se a predominância de histórias em que o interior é retrato pela ótica exterior, ressaltando o exotismo em oposição à vida conhecida do público das grandes cidades, ou a oposição entre mundo natural e artificial.

Lembramos que, como visto no capítulo 4, as minisséries da Globo têm a vocação a constituir enunciados sobre a nacionalidade brasileira, incluindo narrativas de cunho histórico e literário sobre localidades e culturas consideradas remotas do país, ou seja, distantes das grandes capitais. Além disso às imagens do Brasil moderno, pós-moderno e cosmopolita das suas metrópoles, a televisão contrapôs o tom nostálgico de valorização das raízes de um “Brasil profundo”. Um exemplo ilustre é *Pantanal*, exibida na Manchete em 1990, a qual chama a atenção por, já no período de sobressalência da TV Globo no campo das telenovelas, ser um exemplo de muito sucesso de outra emissora. Como descreve Hamburger (2005), *Pantanal*

[...] se desloca para a remota região para contar a história de pessoas que fazem o movimento inverso àquele que as novelas do período anterior expressam. Personagens de *Pantanal* abandonam o Sudeste metropolitano a fim de ocupar e desenvolver o Oeste e garantir o futuro de seus descendentes. A opção pelo trabalho duro em ambiente ecológica, social e culturalmente saudável se oferece como alternativa ao universo moderno, mas violento e ‘imoral’ da cidade grande. [...] A novela propunha uma viagem ao “coração do Brasil”, em busca de um sabe popular original (HAMBURGER, 2011, p. 125).

Também na Manchete, produções posteriores, como *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991), *Amazônia* (1991) e *Tocaia Grande* (1996), as duas últimas, reconstituições de época, repercutiram a proposta.

Ao Brasil ‘do futuro’, promovido pelos folhetins eletrônicos produzidos pela Globo nos 20 anos anteriores, a Manchete propunha uma nostalgia *high-tech*, em tons pós-modernos, pelo Brasil do passado. Enquanto a Rede Globo valoriza uma imagem do Brasil como país ‘desenvolvido’, a emissora rival apelou para o Brasil ‘exótico’ (HAMBURGER, 2011, p. 126-127).

O autor, Benedito Ruy Barbosa, estreou três anos depois de *Pantanal*, no horário nobre da Globo, a novela *Renascer* (1993), que colocava no centro da narrativa, passada no interior da Bahia, a relação dos personagens com a família e com a terra.

Em relação ao horizonte histórico e cultural, lembramos a década de 1990 foi marcada pelo primeiro governo eleito diretamente desde a reabertura política e por mudanças na política externa, com abertura econômica para importações e para a internacionalização do agronegócio. Ao mesmo tempo, houve a aproximação do Brasil de organizações de cooperação internacional

por pautas mundiais, como a ecologia. No campo da cultura, houve o florescimento comercial de uma música sertaneja híbrida, com duplas que, no lugar da contemplação da vida no campo, acentuavam o lamento do amor romântico e da família, de apelo mais universal. No cinema, muitos títulos da retomada abordaram temas ligados à história e a sentidos de nacionalidade (ORICCHIO, 2003).

Na história da telenovela brasileira também encontramos tramas construídas em torno de cidadelas ficcionais, controladas por famílias tradicionais e por heranças patriarcais que descambam para o abuso de poder e o enfraquecimento dos limites entre vida pública e privada. *O Bem-Amado* (1973), escrita por Dias Gomes, transportava para a cidade fictícia de Sucupira, localizada no Nordeste brasileiro, críticas satíricas ao coronelismo e ao autoritarismo do país, através da história centrada em Odorico Paraguaçu, arrogante e inapto prefeito da cidade. A novela foi a primeira transmitida a cores e a primeira a ser exportada pela TV Globo. Outros exemplos são *Roque Santeiro* (1985), do mesmo autor em parceria com Aguinaldo Silva. Este, por sua vez, também escreveu *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993), *A Indomada* (1997), *Porto dos Milagres* (2001) e *O Sétimo Guardião* (2018), todas ambientadas em cidades fictícias provincianas, muitas delas articulando elementos do fantástico e do realismo mágico.

Em contraposição aos cronotopos da estrada e do encontro, os quais tendem para o conflito ou a conciliação, para a mudança, a perspectiva da passagem do tempo (que mencionamos pensando em um cronotopo da metrópole), Bakhtin (2010) situa os cronotopos do castelo e da cidadezinha, marcados pela imobilidade temporal a que remetem, sendo índices de relações sociais retrógradas e implicadas com a hierarquia.

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas “o ordinário” que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Um dia nunca é um dia, um ano nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras etc. Durante este tempo, as pessoas comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romanescas), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas suas lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. É o tempo cíclico, comum, ordinário, quotidiano. [...] Os indícios deste tempo são simples, grosseiramente materiais, estão solidamente ligados às particularidades locais: as casinhotas e as saletas da cidadezinha, as ruas sonolentas, a poeira e as moscas, os clubes, os bilhares etc. Aqui o tempo não tem peripécias e parece quase parado. Não ocorrem nem “encontros” nem “partidas”. É um tempo denso, viscoso, que rasteja no espaço (BAKHTIN, 2010, p.353).



Como esse lugar ordinário, dado às repetições apareceu nas séries do corpus analisado? Em nosso estudo, que se inicia em 2005, como já colocado, o interior foi palco de um número limitado de produções. Além disso, capitais de outras regiões são muitas vezes identificadas como contraponto ao cosmopolitismo das grandes metrópoles, como São Paulo, a exemplo de Palmas (em *Alice*) e Curitiba (em *Osca Freire*, 279). As duas séries observadas que tiveram como cenário a região Norte, *Jungle Pilot* (Universal, Giros, 2019) e *Aruana* (Globoplay, Margarida Filmes, 2019) têm tramas com suspense e crimes ligados ao isolamento da Floresta Amazônica e à corrupção de políticos. Do nosso levantamento, entretanto, especificamente, nos interessam títulos como *Animal* (GNT, Accorrd Filmes, 2014), *Fim do Mundo* (Canal Brasil, Rec Produtoras Associadas, 2016), *O Escolhido* (Netflix, Mixer, 2019), *Desalma* (Globoplay, Estúdios Globo, 2020) e *Boca a Boca* (Netflix, 2020), que privilegiam elementos cronotópicos de gêneros do suspense, fantasia e terror, ressaltados por concepções de isolamento e arcaísmo da vida de cidades fictícias no interior do Brasil. Ressalte-se, porém, que *O Escolhido* é inspirado na série mexicana *Niño Santo*.

Barthes (2013, p. 243) pontua que as imagens da mídia são construídas a partir da identificação com a pequena-burguesia, classe urbana intermediária que seria “[...] incapaz de imaginar o outro”, diante do qual reage com rechaço ou transformando-o em uma versão da imagem que faz de si. As representações da mídia que o autor define como míticas, que congelam sentidos ideológicos conotados a quem são atribuídos diferentes significantes, só adquirem sentido em relação com os sujeitos que as produzem e as leem. Em alguns casos se expressa a figura do exotismo, em que o outro é reificado e espetacularizado.

Argumentamos, então, que o tratamento temático e genérico das narrativas ambientadas fora dos centros urbanos aqui abordadas, apesar das proximidades culturais, explicitam o ponto de vista assumido, a partir das capitais. Essa perspectiva se daria, sobretudo, pela premissa dramática de personagens que vêm de fora e entram em conflito com a estagnação local, sentem estranhamento diante dos costumes das novas cidades (mesmo quando trata-se de um “retorno às origens”).

O enredo de *Animal* (GNT, 2014), parte do tema clássico do “retorno do filho pródigo”, quando o biólogo João Paulo Gil (Edson Celulari), volta de São Paulo à sua terra natal, Monte Alegre do Sul, na esperança de encontrar uma cura para a síndrome de teriantropia que o faz acreditar que se transforma em puma. Na chegada, o personagem afirma não ter nenhuma memória da cidade, que tem como particularidade a frequência de casamento entre parentes, pelo que muitas pessoas sofrem de anomalias e problemas mentais. A série foi gravada em Minas do Camaquã, distrito de Caçapava do Sul, no Rio Grande do Sul.

*Fim do Mundo* (Canal Brasil, 2016), dirigida por Lírio Ferreira e Hilton Lacerda trata da trajetória de Cristiano (Jesuíta Barbosa), que se mudam de Recife para a isolada Desterro, cidade natal de sua mãe, Vitória (Hermila Barbosa), situada no interior de Pernambuco. Na idade, entra em contato com o passado de sua família e experimenta situações entre a fantasia e a realidade que o conduzirão a um desfecho idílico e desesperançado. Obra de criadores originários do estado, a série destaca a diferença entre o mundo moderno da capital pernambucana e a anacronia do sertão com tonalidades de realismo mágico.

*Fim do Mundo* teve origem no projeto *Conto que Vejo*, criado por Hilton Lacerda, que inicialmente adaptaria oito contos para televisão. A série é dividida em cinco episódios, cada um inspirado em um conto, conforme detalhado na seção sobre transmutações desta análise. Paralelo às narrativas dos quatro contos de autores regionais, a cada episódio, desenvolve-se a trama principal de Cristiano e Vitória em Desterro, que se conclui no quinto episódio, nomeado *Epílogo*, nome do único conto de autoria de Lacerda. Na costura das histórias está a relação consanguínea ou comunitária entre todas as personagens.

Cristiano chega a Desterro pois, na metrópole, foi condenado e proibido de usar a internet por atividades de *hacker*. O cronotopo da Modernidade, portanto, só aparece como relação de ausência, ou seja, pelo o que foi subtraído das personagens. A tentativa de fuga da personagem em uma *lanhouse* da cidade é frustrada pelas falhas na conexão. O final de Cristiano é anunciado já no primeiro plano da série. Nele, Cristiano fita a câmera sentado, ladeando personagens caracterizados como sendo de um tempo anterior ao seu, todos também olhando para a câmera estáticos. Ao centro do quadro, um senhor idoso, barba e cabelos brancos, vestido com um terno puído. Apenas no final da série saberemos que se trata do bisavô de Cristiano, o primeiro a trancar-se com a família em casa, a trancafiar Desterro e paralisar o tempo. Como a personagem que inspirou seu nome, Cristiano se apresenta ao mundo que será narrado com o destino já antecipado.

Além de no próprio nome, relativo à expatriação e segregação, a cidade de Desterro transparece visualmente o isolamento desde a estrada erma que lhe dá acesso até os espaços e paisagens da cidade, sempre desertos. As únicas presenças são das figuras necessárias às ações principais das cenas ou as presenças espectrais de personagens das subtramas. O correr do tempo, em *Fim do Mundo*, não deixa explícita a duração real do enredo principal. Tempo cíclico, com traços compatíveis com o termo idílico (BAKHTIN, 2010). É a trajetória de formação do jovem Cristiano, no tempo histórico, mas rumo à aniquilação e à prisão no tempo presente. Seu aprendizado é sobre as limitações de sua individualidade frente ao ambiente de opressão e silenciamento em que penetra, metaforizada com tintas sobrenaturais e fantasmas

que mantém as memórias e o passado vivos. Ao final, o mundo pouco interessa à personagem, homem do tempo da dinamização radical que, paradoxalmente, escolhe repetidamente o caminho do isolamento.

Note-se que a figura do patriarca, Balbino (Alberto Pires), a autoridade que subordina a todos na cidade, é irmão de Vitória, mas, longe de manter uma postura fraternal, subverte a posição tratando-a em termos autoritários semelhantes aos que usa com a filha “legítima”, com a empregada e ex-amante e com a filha dos dois, com quem mantém uma relação incestuosa. Aqui, todas as relações íntimas são fraturadas e forçadas. Desde o início há a afirmação do caráter inequívoco da personagem de Balbino, personificação do estado das coisas em Desterro. Gravada no município de Triunfo, sub-região do Pajeú, sertão de Pernambuco, a estrada que leva a Desterro é verde e sinuosa. Apesar de se passar no sertão nordestino, trata-se de um sertão aparentemente despreocupado com a seca, mas ainda isolado e destacado do curso do país, no que podemos aproximar, com as lentes políticas e estéticas do presente, da proposta de uso dos espaços do sertão em filmes do Cinema Novo.

O filme de Glauber [Deus e o Diabo] radicalizava a ideia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um cosmo fechado, se torna um espaço alegórico que representa a nação. [...] O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver (XAVIER, 2000, p. 114).

Em entrevista, à época do lançamento da série, Lacerda afirmou que não estava preocupado em seguir modelos de séries internacionais. “Queria dar uma cara local ao projeto e colocar em evidência um tipo de narrativa que nos interessava. A intenção era vir com um impacto semelhante ao que causamos no cinema” (PERNAMBUCO...,2016). A declaração parece fazer ainda mais sentido diante da informação de que existe o projeto de adaptar a série para o formato de longa-metragem, embora o diretor saliente que a intenção foi descobrir a linguagem da televisão.

Em *Desalma* (Globoplay, 2020), o cenário é a cidade ficcional de *Brígida*, no interior de Santa Catarina, reduto de descendentes de imigrantes ucranianos. Como descreveu a autora Ana Paula Maia, em entrevista, “um lugar pequeno em que todo mundo tem alguma relação consanguínea, em que todo mundo se conhece, então, de fato, todos estão envolvidos naquilo que está acontecendo direta ou indiretamente” (MORENO, 2020). A história se constrói sobre memórias dos personagens e tradições que relembram a ancestralidade de seus moradores, ligados profundamente às raízes eslavas, inclusive celebrando a festa Ivana Kupala, tradicional

celebração do início da colheita, no solstício de verão. Além disso, na floresta contígua à cidadela mora Haia, uma bruxa, também parte da cultura da Ucrânia.

Brígida foi inspirada em Prudentópolis, no Paraná, mas filmada na Serra Gaúcha, em Antônio Prado e São Francisco de Paula. Conforme a autora, Ana Paula Maia,

Falamos da migração do povo de um país que existe hoje no Brasil, mas pouca gente conhece. A maior comunidade ucraniana fora da Ucrânia é no Brasil. Eles mantêm vivas as festas, as tradições. O leste europeu é extremamente místico. Peguei essa atmosfera muito rica culturalmente para contar uma história com elementos sobrenaturais (DESALMA..., 2021).

*Desalma* gira em torno da festa Ivana Kupala, que volta a acontecer na cidade trinta anos depois do assassinato de uma jovem, filha de Haia, durante a celebração. Após o suicídio do marido, Giovana (Maria Ribeiro), que nunca havia ido à Brígida, chega para morar com os filhos na casa onde o marido cresceu. Depois da inicial cordialidade e da impressão de equilíbrio e estabilidade dos moradores, que vivem como que confinados na atmosfera de tradição, acontecimentos sombrios e sobrenaturais expõe os problemas, segredos e pecados da comunidade e na própria família.

Tanto em *Desterro* quanto em *Brígida*, há uma fusão dos “aspectos-indícios espaciais e temporais”, e as cidades em si podem ser identificados com aspectos do cronotopo do castelo, cuja origem Bakhtin (2010) situa no romance gótico ou negro, na Inglaterra de fins do século XVIII.

O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. [...] O castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado (BAKHTIN, 2010, 351-352).

Por último, aludimos a duas séries da Netflix, *O Escolhido* (Mixer, 2019) e *Boca a Boca* (Gullane Entretenimento, 2020). A primeira - única do nosso levantamento que tem como cenário o Mato Grosso do Sul, na região Centro-Oeste - conta a história da chegada de uma equipe de saúde que leva a vacina da zika para o vilarejo de Aguazul, no Pantanal do Mato Grosso do Sul. Ao chegar à cidade, entretanto, a equipe se depara com uma comunidade integrada e subordinada pelo culto a um curandeiro misterioso, que recusa a vacina. A chefe da missão, Dra. Lúcia Santeiro (Paloma Bernardi), tem o trauma de ter visto o pai morrer por causa

da recusa da mãe religiosa em autorizar uma transfusão de sangue e decide lutar para aplicar a imunização.

Em debate com Mateus, líder local e intermediário do tal “Escolhido”, a médica argumenta: “Eu sou aqui do Mato Grosso do Sul e eu sei que tudo parece acontecer só em outros cantos. Mas a gente tá aqui justamente para tentar impedir uma pandemia que não respeita nada e nem ninguém”. Em outra cena, Mateus afirma “A sua vacina, ela é um veneno pro corpo da nossa gente. Isso é remédio pros cegos. Pros cegos de Deus.”. E a médica rebate: “Mateus, se você não quer que eu te trate como um selvagem, não demonstre ignorância” (O ESCOLHIDO, 2019). Tais falas demonstram a construção de sentidos do lugar como alheio ao desenvolvimento e a posição da protagonista como mensageira da civilização, em contraste com as crenças e o tradicionalismo presentes na visão do povo local. *O Escolhido* teve como locação o município de Natividade, no Tocantins, na região Norte.

*Boca a Boca*, por sua vez, passa-se na fictícia Progresso, onde os alunos da Escola Modelo, os jovens da cidade, sofrem com o surto de uma misteriosa doença fatal transmitida através do beijo e que parece ter origem em festas promovidas pela Seita, grupo que não se integra à cidade. Chico (Michel Joelsas) acaba de chegar à Progresso para morar com o pai, depois de se envolver em problemas na capital. Bissexual, Chico assume o papel do forasteiro em desalinho com o tradicionalismo e o controle social na cidade, enquanto tenta, com os amigos da escola, desvendar a doença misteriosa que se espalha. Ao final, descobre-se que a moléstia tem origem em experiências genéticas para criação de gado na fazenda que movimenta a economia de Progresso.

Observamos, portanto, a construção da espacialidade das séries citadas em termos de isolamento, e dos binômios metrópole e província, moderno e arcaico, passado e futuro. Cidades ficcionais em que a topografia e as noções temporais definem não apenas a encenação, mas são geradoras de enredos, relacionam-se à unidade das obras, a como representam a realidade e o ser humano. Em *Boca a Boca*, complementarmente, a divisão entre Progresso e “a Seita”, fora dos seus domínios, acrescenta outras camadas de significação, que remetem à divisão das cidades entre regiões ricas e pobres, privilegiados e excluídos, e remetem, finalmente, a aspectos de utopia e distopia.

### 7.5.3 Cidades distópicas

O gênero distópico, que teve grande penetração na literatura e no cinema ao longo de todo o século XX, passou por ampla renovação e reposicionamento com a popularização de

séries de romances distópicos voltados ao público jovem - como a trilogia *Jogos Vorazes* (Suzanne Collins, 2008) - e com o sucesso mundial de séries como *Black Mirror* (Channel 4, 2011; Netflix, 2014) e *Handmaid's Tale* (Hulu, 2017). Estas produções podem ser consideradas pela importância para a sedimentar a noção das plataformas *streaming* como produtoras de séries e demonstram a relevância que as distopias mantêm no imaginário popular por entre e através de diferentes mídias. No Brasil, o gênero/formato da ficção científica não configura uma tradição da teledramaturgia e nem mesmo no cinema, mas, em 2019, estrearam dois filmes distópicos nacionais: *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro, e *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, ambos muito premiados em festivais internacionais.

A proliferação de produções da TV paga nas últimas décadas, que refletiu no desenvolvimento de obras de diferentes gêneros/formatos e em ajustamentos e adaptações às formas narrativas complexas, não refletiu na aposta de canais e produtoras em ficção científica, ou tramas distópicas. Posto isso, a estreia da série *3%*, na Netflix, em 2016, apresentou ao público da plataforma uma versão local do fenômeno das distopias seriais que já vinham se destacando com sucesso no mercado editorial, no cinema, na televisão e nas webséries na última década. Além de ser a série nacional com mais temporadas (2016, 2018, 2019 e 2020) da plataforma no período cotejado no levantamento realizado neste trabalho, a série impulsionou a criação da distopia *Onisciente* (2020). Interessa-nos refletir sobre aspectos cronotópicos que contribuem para caracterizar o gênero das distopias e como as duas séries se inserem.

No caso das distopias, independente da materialidade expressiva, se literatura, filme ou série, é fácil observar a centralidade das relações temporais e espaciais na constituição como gênero, conceitual e figurativamente. No horizonte dos gêneros literários, uma distopia comparece como negação da utopia, esta enquanto sonho do mundo ideal-, que reflete os anseios e as vozes sociais e históricas de uma época. “As narrativas utópicas e depois as distópicas são narrativas de ideias nas quais o espaço e a construção de mundo têm proeminente função estrutural” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 10, tradução nossa<sup>72</sup>).

Elementos cronotópicos essenciais das distopias, que Terentowics identifica no romance *1984*, e que contribuem para a análise proposta são as oposições entre o indivíduo e o poder do Estado, corpo e mente, o alto e o baixo, centro e periferia, passado e presente, natural e urbano e, finalmente entre sinais verdadeiros ou falsos (como a aparente perfeição ou o falso equilíbrio social). No lugar do simples deslocamento espacial que leva as personagens das utopias clássicas a conhecer, em países e terras distantes, outras possibilidades de sociedades onde

---

<sup>72</sup> “Utopian, and later on dystopian, narratives are narratives of ideas in which space- and world building is given a prominent structural function”.

problemas e conflitos foram superados, as distopias implicam um deslocamento temporal em direção ao futuro. Este, entretanto, não é um tempo-espaco de superação, mas resultado do agravamento das mazelas do mundo que habitamos.

Uma distopia pode ser descrita como oposta à imagem construída no livro *Utopia*, de Thomas More (1516), morada de uma sociedade que havia superado a maioria das deficiências e encontrado a felicidade e o equilíbrio. Por saber da impossibilidade de tal situação, o autor batizou essa cidade imaginária de “não-lugar- derivando do grego: “topos”, ou lugar, e “u”, redução de “ouk” - uma negação. Um lugar de perfeição impossível de alcançar para a sociedade de More criticava. No século XIX, o termo distopia surge em um discurso parlamentar de John Stuart Mill para descrever um lugar impossível, não pela sua perfeição, mas pelo extremo oposto de absoluta imperfeição, sendo “dis” um prefixo grego que pode significar disfunção, estranheza (BARROS, 2011).

Acompanhando as maravilhosas descobertas e invenções das ciências, as tecnologias passam a integrar um imaginário social. H.G. Wells se destaca lançando *A máquina do tempo*, primeira aparição de uma viagem no tempo na literatura e um marco para o surgimento do gênero da ficção científica. No lugar do deslocamento espacial que leva os personagens das utopias clássicas a conhecer, em países e terras distantes, outras possibilidades de sociedades onde problemas e conflitos foram superados, ocorre a viagem via deslocamento temporal em direção ao futuro. O viajante do tempo encontra uma sociedade idílica onde, entretanto, identifica a perfeição e a desgraça em relação indissociável. “De uma maneira geral, a F.C. [ficção científica] é quase sempre distópica, e frequentemente crítica em relação aos destinos tecnológicos da humanidade” (LEMOS, 2018, p. 14).

O cinema ofereceu muitas imagens especulativas sobre o futuro e as conquistas da humanidade. Em 1927, Fritz Lang apresentou sua versão de futuro distópico em uma cidade que se projeta aos céus a partir da exploração do trabalho maquinal de operários que não podem desfrutar de toda prosperidade conquistada e representada nos altos arranha-céus da cidade que dá nome ao filme, *Metrópolis*. O longa-metragem se insere no cinema expressionista alemão, caracterizado pelas representações plásticas das emoções e nós dos enredos por meio de recursos estilísticos, com destaque para a cenografia e a luz. Barros (2011) usa o conceito de “cidade-cinema” (cidade que, por suas singularidades, é fundamental ou estruturante para a trama de um filme) para analisar a influência do filme na construção do imaginário das cidades futuristas.

É interessante que a produção antecipou abordagens que seriam vistas não só na cinematografia de ficção científica, mas também em obras distópicas da literatura, tidas como

basilares. Fromm (2009) destaca *1984*, de George Orwell, *Admirável Mundo Novo* (1931), de Aldous Huxley, e *Nós*, de Zamyatin, como uma trilogia das “utopias negativas de meados do século XX”. “As utopias negativas expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (FROMM, 2009, p. 369).

Francisco (2015) afirma que, ao se colocar como contrária à utopia, a distopia permite uma nova forma de “relacionamento entre o tempo e o espaço, no qual o pensamento utópico não parece estar ligado apenas ao futuro, mas sim à própria existência dos homens em qualquer tempo” (FRANCISCO, 2015, p. 158). Assim, se afastava do cronotopo futurista que representava um pensamento utópico desgastado após a Segunda Guerra, que evidenciara como diferentes tentativas de transformação de organização social ou dos Estados tendiam a constituir regimes autoritários. Ao contrário de um “futuro em aberto”, enredos distópicos como o de *1984* reforçavam a ideia da inevitabilidade de que os cidadãos sejam subjugados sob Estados burocratizados, despersonalizados e totalitários.

Terentowicz-Fotyga (2018) utiliza *1984* como exemplo canônico para constituição de um cronotopo distópico, conforme proposta teórica de Bakhtin, identificando o que materializa a unidade da obra, a sua relação com a realidade e como representa o ser humano. “Distopia, como uma novela das ideias, sátira de uma ordem social particular, é um gênero particularmente apto para se considerar a função estrutural do cronotopo” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p.15, tradução nossa<sup>73</sup>). Assim, pontua que o cronotopo distópico, no nível do enredo, se caracteriza por se estruturar com base no tema da relação entre o indivíduo e o Estado opressor, contra o qual o protagonista tenta se rebelar. O final, geralmente, é de frustração, mas eventualmente existe um sinal de esperança futura. Além disso, como encarnação de ideias e visões de mundo específicas, uma distopia precisa conter uma cena que apresente uma explanação sobre as regras dessa realidade imaginada.

No plano da construção de espacialidade, emerge a questão dos limites entre o que é público e o que é privado. Nas distopias, a configuração dos espaços remete a situações sociais determinadas e o motivo da destruição do lar, por exemplo, é recorrente como significante da desintegração da vida privada, familiar, e fora dos domínios do Estado. Essa questão entre espaço interior e exterior é mostra-se na questão do controle sobre os corpos. “O Estado quer manter o corpóreo sob controle, enquanto o indivíduo tenta proteger isso e, a princípio, quanto mais íntima a experiência do corpo, mais distópico é o efeito desse controle”

---

<sup>73</sup> “*Dystopia, as a novel of ideas, a satire on a particular social order, is a particularly apt genre to consider the structural function of the chronotope*”.



(TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 18, tradução nossa<sup>74</sup>). Um exemplo radical desse tipo de controle é o motivo essencial de *Handmaid's Tale*, adaptação de sucesso de livro homônimo de Margaret Atwood (1985), e produzida no formato seriado para o serviço streaming Hulu desde 2017. Outras oposições características do cronotopo distópico, conforme Terentowicz-Fotyga, são entre o alto e o baixo, o central e o periférico, o passado e o presente, a cidade e o mundo natural e os signos verdadeiros e falsos.

As cidades imaginadas em *3%* e *Onisciente* configuram não apenas o pano de fundo para as ações, mas são dotados de valor figurativo e semântico, que dão unidade ao enredo e concretizam as ideias e visões de mundo implicadas no horizonte sócio-histórico em que se constroem as séries e que determinam a imagens e trajetórias das personagens. Em ambas existe a noção de uma distinção social claramente marcada em termos espaciais. As fronteiras territoriais dessas cidades demarcam não apenas espaços físicos, mas também espaços sociais e simbólicos que opõem, entre outras coisas, opulência e pobreza; controle social e liberdade (MUNGIOLI, IKEDA, 2019). Em *Onisciente*, sair da Cidade é possível, por opção, e significa perder o conforto e a segurança de viver em uma civilização pacificada, porém sob vigilância constante. Em *3%*, conquistar, por mérito, o direito de deixar o Continente significa partir para a cidade utópica, mudar de classe e transformar totalmente o modo de vida.

A primeira temporada de *3%* centra-se na história de Michele (Bianca Comparato), que vive em um mundo dividido entre o Continente miserável e árido e a ilha utópica de Maralto, onde todos são felizes e nada falta, mas acessível apenas a 3% das pessoas, as quais são selecionadas através de um processo anual, permitido apenas uma vez a cada pessoa, ao completar 20 anos. Nina, entretanto, participa do Processo com objetivo de boicotá-lo para se vingar da morte do irmão, supostamente ocorrida quando ele mesmo participou da seleção. A história se passa no ano 104 do Processo, mas a série não fornecer qualquer menção ao paralelo com nossa cronologia.

A distopia de *3%* não é mais a do mundo burocratizado, despersonalizado e estratificado de *Metrópolis* e outras utopias negativas da cultura popular, mas é o pesadelo da meritocracia e da crença de que cada um pode ser o que quiser se dedicar esforço suficiente, independentemente de sua origem. Não à toa, o elenco dos candidatos apresenta certa diversidade étnica, de orientação sexual e gênero, evidenciando no interior da diegese que todas as desigualdades foram suprimidas na sociedade calcada na competição entre indivíduos. No discurso de apresentação do universo da distopia (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018),

---

<sup>74</sup> “The state wants to bring the corporeal under control, while the individual tries to protect it and in principle, the more intimate the experience of the body, the more dystopian is the effect of its control”.

Ezequiel (João Miguel) define a ilha do Maralto como o “mais perfeito dos mundos”, criado pelo casal fundador e destinado aos 3% que, por merecimento, são escolhidos: “Todos tem a mesma chance. E depois o lugar que merece: o Maralto ou o Continente. Ou como vocês costumam falar: o lado de lá, ou o lado de cá. Esse processo garante que só os melhores desfrutem do Maralto (...) Você é o criador do seu próprio mérito”, diz<sup>75</sup>.

A Figura 7.8 mostra a topografia do Continente, que fica em uma depressão.

Figura 7.8 – Série 3%, primeira temporada, Continente



Fonte: reprodução Netflix, captura de tela realizada pela autora (3%, 2016).

Duas questões são centrais na primeira temporada: o Processo tem realmente a capacidade de avaliar as melhores pessoas para fazer parte dos 3%? E o que qualifica três pessoas em um universo de cem a viver bem em detrimento dos outros 97, condenados a viver miseravelmente toda a vida, sem nenhuma perspectiva de mudança? O Processo consiste em provas com o objetivo de avaliar diferentes habilidades intelectuais, emocionais e físicas dos participantes. Segundo Jotagá Crema, um dos roteiristas da primeira temporada (e que participou da criação do projeto com Pedro Aguillera em 2009 quando eram colegas na Universidade de São Paulo), a dinâmica do Processo proporciona a identificação do público jovem com as situações de suas vidas, como o vestibular, a passagem para a vida adulta e a entrada no mercado de trabalho (OLIVEIRA, 2017). Lembramos que o motivo da competição tem sido recorrente em distopias jovens como *Jogos Vorazes*.

*Onisciente*, por sua vez, conta a história de Nina (Carla Salle), jovem programadora que vive em uma grande cidade no futuro, onde o crime foi praticamente abolido com a implantação

<sup>75</sup> Todas as falas da série que aparecem nesta seção foram transcritas pela autora a partir da Netflix (3%, 2016).

do sistema de vigilância individual que dá nome à série. Nascida já após a contratação da empresa, decidida por votação popular dos habitantes, Nina jamais experimentou a vida fora dos termos dessa sociedade, onde cada morador é acompanhado 24 horas por dia por um drone minúsculo, que lembra um inseto, com hélices em forma de asas que se movimentam incessantemente. Sua aceitação desse contexto muda quando seu pai é assassinado misteriosamente e o crime não é registrado pelo sistema.

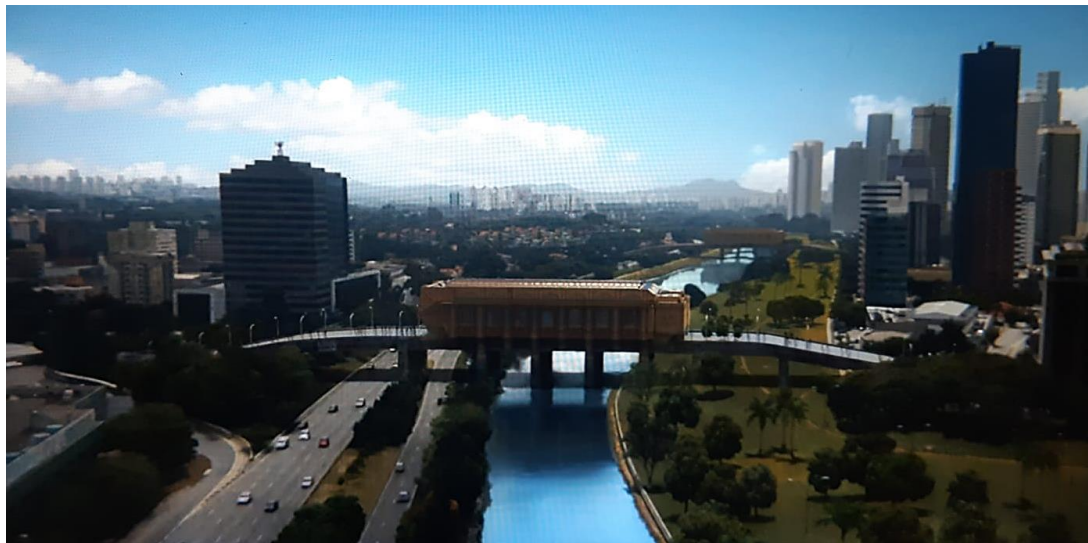
Para Martín-Barbero (1998), o medo é um fator determinante na forma como as cidades são ordenadas e, não estando ligado apenas à violência, é o que define os “modos de habitar e de comunicar”.

o mais forte e sutil homogeneizador é a cidade, impedindo a expressão e o crescimento das diferenças. [...] Ao normalizar as condutas, tanto quanto os edifícios, a cidade destrói as identidades coletivas, as altera, e essa erosão rouba-nos a base cultural, joga-nos no vazio. Daí o medo. [...] a cidade impõe uma ordem precária, vulnerável, porém eficaz. [...] Paradoxalmente é uma ordem construída com a incerteza que nos produz o outro, inoculando-nos a cada dia a desconfiança perante aquele que passa ao meu lado na rua. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 5-6)

A Cidade é limpa e arborizada, há sinais da sensação de segurança, sem muros visíveis e por onde também transitam pequenos carros elétricos e pessoas manipulando seus aparelhos celulares em material transparente. Há telas nas ruas por onde caminham pedestres tranquilos acompanhados de seus drones. Esse aspecto, ressalte-se, faz refletir se a percepção em relação a tais elementos como signos de segurança fez sentido para o público de países sem as taxas de violência do Brasil, considerando que os temas distópicos refletem as demandas e aspirações sócio-históricas de uma época e de um lugar de enunciação.

O ambiente da Cidade remete à estrutura social, com comportamentos estritamente determinados e totalmente controlados pelo sistema de vigilância e as tomadas panorâmicas mostram um mar de arranha-céus envidraçados, que elevam às alturas os habitantes da Cidade, mas não há carros voadores como sonhou Fritz Lang. O espaço fora da Cidade, diferentemente, é o avesso da utopia apresentada antes, sem as garantias de segurança e sem a vigilância. Ainda há árvores nas ruas, mas no lugar de espaços livres, muros e cercas conotam a necessidade de proteção. A Figura 7.8, que apresenta o limite entre as duas cidades, explicita essa distinção.

Figura 7.8 – Série Onisciente: plano aéreo do limite da cidade



Fonte: reprodução Netflix, captura de tela realizada pela autora da tese (ONISCIENTE, 2020).

Diferentemente do que acontece no livro *1984*, em *Onisciente* os habitantes, apesar de terem todos os movimentos registrados no sistema tecnológico, acreditam ter direito à vida privada e à liberdade, desde que dentro das leis, cujo cumprimento é vigiado pelo drone. No episódio piloto, comentando sobre um crime de furto mostrado cenas antes, Ricardo (Marcello Airoldi), chefe de Nina, lhe afirma: “Tem gente que foi criada fora do sistema, que não consegue se controlar”.

Identificamos, nas duas séries, portanto, a centralidade da articulação cronotópica, tornando, como sugere Bakhtin (2010), o tempo “artisticamente visível”. Conclusivamente, destacamos que tanto as cenas do Continente, em 3%, como as ruas da Cidade e do fora da Cidade, em *Onisciente* foram rodadas em São Paulo, maior metrópole do país. Nos espaços que representam o lado distópico das duas séries, vemos altos muros pichados e uma profusão de pessoas diversas desfilando pobreza, violência e loucura. As séries, podemos concluir, ao ilustrar seus espaços divididos, remetem às próprias divisões da cidade real.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese é fruto da investigação sobre como se apresentam as séries brasileira na TV paga e nos portais *SVoD* selecionados, considerando as mudanças em todo o circuito de produção, circulação e consumo dessas janelas em relação ao praticado na tradicional indústria de televisão aberta no país, como registrado nas últimas décadas. A hipótese norteadora é a de que as diferenças nos âmbitos regulatórios e econômicos dos diferentes modelos de transmissão / disponibilização de conteúdo audiovisual impactam no nível da produção e nos programas desenvolvidos, tanto pelo que diz respeito à capacidade financeira, quanto em relação a aproximações com a sociedade e a cultura brasileiras, inclusive a televisual, e com os modelos e referências internacionais. Tal ideia tem relação direta com a concepção de que, com a multiplicação de canais e janelas que investem em ficção seriada, diversificaram-se, também, as produtoras e os criadores, arejando, ainda que nos limites do quadro institucional, o cenário da teleficção nacional, com mais possibilidades de experimentações de gêneros/formatos, de escolha e tratamento de temas, de possibilidades de visões de mundo.

Dessa forma, baseado no que foi realizado em termos de levantamento, considerações teóricas e análises, o presente trabalho constitui um mapeamento das séries brasileiras produzidas para a TV paga e para as plataformas Netflix e Globoplay no período de 2005 (data das primeiras séries inéditas da TV paga brasileira) a 2020 e aprofunda-se no tratamento de gêneros e formatos e de temas observados, buscando destacar recorrências e experimentações no contexto das séries brasileiras nos anos de importantes mudanças regulatórias e institucionais e da intensificação dos processos de transnacionalização de negócios e conteúdos das mídias.

Como marcos temporais, definidos *a priori*, estão 2005, 2012 e 2016, respectivamente, ano de estreia das primeiras séries inéditas na TV paga, ano em que começaram a vigorar as regras da Lei 12.485/2011, a Lei da TV paga, e o ano em que a Netflix lançou a primeira série brasileira original para uma plataforma *SVoD*. Com esses recortes, foi possível observar distintamente os cenários das séries em diferentes momentos, que atravessam, em 16 anos, ambientes políticos, econômicos, de relações internacionais e de formas de produção e acesso a conteúdo de televisão no país. Tal demarcação remete à distinção entre as três idades da televisão: a das redes *broadcasting*, a do cabo e a da internet (LEVINSON, 2019).

Dada a natureza do nosso objeto, e visando constituir um documento que represente, o melhor possível, os contextos de produção e circulação das séries em questão, foi necessário percorrer diferentes caminhos de investigação para responder a algumas perguntas essenciais, que antecederam as análises do corpus empírico constituído no levantamento:

- Como caracterizar o que é televisão ou, mais especificamente, um programa de televisão, no contexto de multiplicação de mídias?
- Que perspectivas teóricas e metodológicas podem ser articuladas para pensar o contexto de produção e circulação e analisar os dados obtidos em relação às séries?
- Como definir e trabalhar gêneros, formatos e temas nas séries de televisão?
- A que gêneros, formatos e textos precedentes podemos remeter para pensar as séries do nosso recorte?
- Qual o cenário regulatório e institucional em jogo?

Em outras palavras, como construir um mapeamento que não apenas reflita os dados obtidos como registro da memória da produção nacional, mas contribua, no nível teórico, para o campo da comunicação e para as reflexões sobre *a televisão* como mídia, enquanto tecnologia, e como meio de comunicação, forma e mediação cultural, elemento essencial para compreender as dinâmicas sociais e culturais no mundo tecnologicamente globalizado e, especialmente, em um país como o Brasil.

Em nosso país, as telecomunicações, e a televisão especificamente, chegam a quase totalidade das casas, em quase todos os recantos e configura-se como instrumento prático e simbólico do compartilhamento das noções de unidade e identidade nacional. O início da oferta de serviços de TV por assinatura, na segunda metade dos anos 1990, coincidiu com um momento de modernização e abertura política e econômica, que aumentaram as trocas de produtos com outros países, desde agrícolas até culturais. Foi o momento em que as pessoas mais abastadas, especialmente das metrópoles, passaram a ter acesso à programação da televisão internacional, legendada, e a desenvolver novas formas de fruição das séries, principalmente, estadunidenses. A multiplicação de canais, como também aconteceu nos Estados Unidos, deu-se, principalmente, pela entrada de grandes grupos de mídia nos negócios da TV a cabo e via satélite no país. Esse quadro reflete, por exemplo, em que seis dos dez canais mais assistidos da TV paga, em 2021, sejam ligados ao grupo Globo (GloboNews, Viva, SporTV, Universal TV, Megapix e Gloob) (RD1, 2021).

Em termos quantitativos, de acordo com nosso levantamento, no total, estrearam 208 séries brasileiras inéditas na TV paga, somando 330 temporadas exibidas em 26 canais diferentes, entre 2005 e 2020. Isoladamente, o Multishow foi responsável por 122 temporadas e 64 títulos, ou cerca de 37% de todas as séries produzidas para TV paga no intervalo temporal. Complementarmente, foram 26 títulos, em 35 temporadas de séries das plataformas Globoplay e Netflix, entre 2016 e 2020. Apesar da grande disparidade temporal em relação ao início das

produções de séries para a TV paga e para as plataformas, e ainda sem responder a quaisquer regulações sobre a presença de conteúdos nacionais, de acordo com a quantidade de títulos lançados apenas de 2018 a 2020, se fossem canais de TV paga, Netflix e Globoplay estariam, respectivamente, em segundo e terceiro lugares como os que mais produziram séries inéditas, com 20 (excluindo, do total da plataforma, apenas a primeira temporada de 3%, veiculada em 2016) temporadas na primeira, e 14 na segunda. Estariam atrás apenas do Multishow, que lançou 32 temporadas no somatório dos três anos. O quarto lugar seria do Canal Brasil, com 13 estreias. Ainda, considerando apenas Netflix, frente ao total de séries produzidas por cada canal, a plataforma produziu, entre 2016 e 2020, mais do que 21 canais que estrearam séries na TV paga entre 2005 e 2020<sup>76</sup>.

Assim, apesar do nosso intuito de demonstrar uma correlação entre arejamento do mercado e iniciativas de inovação em televisão, não é possível decretar um vínculo direto e independente com base nas nossas observações limitadas, especialmente se consideramos que a maior parte das séries de ficção da TV paga e quase metade das feitas para portais *streaming* até 2020 foram produzidas para o grupo Globo. Também chama a atenção a ampliação das atividades dos Estúdios Globo, antes era totalmente dedicado às produções da TV Globo, que passou abrigar produções destinadas, principalmente, ao Globoplay, reduzindo a participação de produtoras independentes nas séries da plataforma.

Pensando na ampliação mais recente do mercado de plataformas *streaming* no país, salientamos que esse mercado é determinado por *majors* internacionais, que entram no país com grandes acervos, produções originais e, como pudemos observar nos últimos anos, com capacidade de produzir no país, impactando diretamente no setor audiovisual de produtoras independentes. Simultaneamente, há, desde 2018, uma crise na estrutura de financiamento audiovisual, que respondia pela maior parte das produções de séries independentes para TV paga. Os efeitos dessa crise, com certeza, poderão ser observados com mais exatidão nos próximos anos.

Em relação à participação de produtoras independentes na realização das séries, acreditamos que a prática remete não apenas ao elo da produção, mas impacta nos conteúdos e reflete na interdiscursividade, nos diálogos e nas trocas entre a televisão e o cinema brasileiros, aproximações que superam o interesse de corresponder a padrões internacionais de distinção e qualidade cinemática das séries e dos canais.

---

<sup>76</sup> A informação deve ser considerada com cautela, tendo em vista que os canais da TV paga têm diferentes datas de criação e, para mensurar com precisão a relação quantitativa seria necessário calcular isoladamente a proporção Anos de existência X Quantidade de séries do canal.

Aspecto identificado desde a televisão aberta, a intercambialidade de profissionais, criadores e técnicos, entre os diferentes setores audiovisuais no Brasil, se acentua no contexto das produções para TV paga, pois, além do grande número de canais, estes, dificilmente, possuem estrutura própria para produção de ficção (e mesmo para formatos de realidade) e recorrem às produtoras independentes, muitas das quais originalmente dedicadas ao cinema e à publicidade. A produção para televisão, nesse cenário, é identificada pelas produtoras e profissionais como “produção de conteúdo”, em contraposição à publicidade e ao cinema. O procedimento foi estimulado pelas regras da Lei da TV paga, que obriga que as obras que cumprem as cotas sejam de produtora independente, mas já acontecia anteriormente.

A primeira série da HBO, por exemplo, foi dirigida por José Henrique Fonseca, diretor cinematográfico e um dos proprietários da produtora Conspiração Filmes, uma das maiores do país e que produziu 27 temporadas de séries na TV paga, entre 2005 e 2020. Outro sócio da empresa é Breno Silveira, diretor do sucesso *I Contra Todos*. Mais exemplos de diretores de cinema que comparecem nos créditos das séries averiguadas são Cao Hamburger, Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Ana Luiza Azevedo; Walter Lima Jr.; Bruno Barreto, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Tata Amaral e Laís Bodanzky, entre outros.

As produtoras independentes também atuam com mão de obra majoritariamente terceirizada, a qual transita por diferentes tipos de produção, mesmo que seja evidente que, com 70 anos de televisão aberta e quase duas décadas de séries independentes, existam profissionais criados exclusivamente em TV atuando nas séries do nosso recorte. Por essa via, portanto, há o encontro de diferentes tipos de discursos audiovisuais na mesma formação discursiva, compartilhando referências, posicionamentos e ideologias através dos seus criadores e profissionais.

Uma personagem interessante que, para nós, ilustra essa relação complexa é o diretor Fernando Meirelles, que também é sócio da O2. Profissional conhecido por transitar com destaque pela televisão e pelo cinema desde a década de 1980, se tornou uma referência essencial da cinematografia brasileira com a relevância cultural e o reconhecimento da crítica internacional em relação ao filme *Cidade de Deus*, a partir do qual passou a dirigir produções transnacionais como *Ensaio sobre a cegueira*, coprodução entre Japão, Canadá, Inglaterra, Itália e Brasil, filmada em São Paulo, entre o outros. Nas nossas análises, abordamos elementos da influência temática, estética e narrativa de *Cidade de Deus* nas séries de crime produzidas na América Latina e, especificamente no Brasil, em programas como *9 mm: São Paulo* e *I contra todos*. A montagem e o ritmo de *Cidade de Deus*, por sua vez, têm marcas da linguagem do videoclipe e dos filmes publicitários, gêneros/formatos tipicamente televisuais, reforçando



os múltiplos processos de intertextualidade e complementaridade entre os meios e sinalizando os caminhos profissionais e artísticos do diretor. Fernando Meirelles dirigiu sua primeira série na TV Globo em 2009 e, em 2015, assumiu o lugar de Daniel Filho na supervisão artística da Globo Filmes. Na TV paga, assina a produção de *Contos do Edgar* (Fox, 2013); e a direção de *Pico da Neblina* (HBO, 2020). Também dirigiu o filme original da Netflix *Dois Papas* (2019). Finalmente, sua produtora, a O2, é, de acordo com o levantamento, a segunda que mais produziu para os canais de TV paga (16 temporadas) e aparece nos créditos de séries da Netflix e do Globoplay.

Do lado dos canais, fora a recorrência de diretores de cinema observada, o Canal Brasil, criado em 1998, por Aníbal Massaini, Luiz Carlos Barreto, Marcos Altberg, Roberto Farias, Zelito Vianna, Patrick Siaretta, Paulo Mendonça e André Saddy, é uma *joint venture* dos realizadores com a Globosat e tinha como objetivo inicial divulgar o cinema Brasileiro com veiculação de filmes de acervo. Em 2004, porém, diante da baixa audiência, começou a adaptar sua programação, as promessas da emissora (JOST, 2011), incluindo programas em gêneros/formatos próprios para televisão. O então diretor Paulo Mendonça defendia que era preciso que seus diretores aprendessem a fazer televisão, utilizando sua expertise no cinema e se diferenciando, por outro lado, do “padrão globo de qualidade”, que era dependente de grandes investimentos, inviável para o canal. O Canal Brasil começou a produzir conteúdo ficcional próprio por meio de premiações para curtas-metragens, em 2007, e longas-metragens, em 2008. Em 2009, lançaram a primeira série de ficção, *Amorais*, do humorista de *stand up comedy* Fernando Ceylão. Encontram-se na grade do canal, desde então, programas que apresentam propostas temáticas, genéricas e estéticas variadas, entre as quais nos chamaram a atenção séries antológicas, compostas pela serialização de obras produzidas como telefilmes, como *Quando a Noite Cai* (2010) e *Filme B* (2016) e em transmutações com fabulações narrativas sobre a música popular, *Enredo de Bamba* (2017) e *O som e o tempo* (2018). *Fim do mundo* (2016) e *Noturnos* (2020), por outro lado, constroem seus enredos pela transmutação de contos apresentados a cada episódio que, entremeados, compõem as memórias e trajetórias de suas personagens principais, misturando os tipos de serialização. O reconhecimento internacional de suas séries, porém, sobressaiu em uma hibridização com o teatro, em 2020, com *Os Últimos Dias de Gilda* (2020), adaptação de um monólogo que executa práticas televisuais de cenário, externas, inclusão de personagens e diálogos ao mesmo tempo em que costura elementos da encenação teatral na sua composição estética.

Na análise realizada, evidenciaram-se diferentes estratégias e experimentações na composição das séries, as quais, porquanto não possam individualmente representar o conjunto

da produção do período, são importantes pois é na intertextualidade que emergem as recorrências e identificações que constituem, no tempo, uma categoria, um gênero. Nossa perspectiva geral, então, é pensar os gêneros como categoria cultural, em relação dinâmica com outras categorias, e como modos estáveis de utilizar os recursos expressivos na televisão (MITTELL, 2014; MACHADO, 2014), ao mesmo tempo em que pensamos na articulação cronotópica observada no corpus que tornam, conforme explicação de Bakhtin (2010), o tempo “artisticamente visível”, fornecendo indícios que permitem localizar espacial e temporalmente as produções e vislumbrar o horizonte histórico, social e artístico com que dialogam.

Dessa forma, estudamos as adaptações / transmutações da literatura, prática que persiste ao longo de todo o período analisado da TV paga, dividindo espaço com múltiplas adaptações de teatro, cinema, quadrinhos e *blogs*. Essa estratégia, entretanto, não se evidenciou nos portais cotejados. Em relação às transmutações citadas, a presença massiva de textos base de autores brasileiros reflete o interesse dos canais e produtoras em recorrer a elementos que pontuem a proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007; SINCLAIR, 2014) com o público local. Nesse sentido, as características do modelo transnacional de distribuição dos serviços *streaming*, especialmente a Netflix, que implicam na distribuição mundializada das produções, que devem ter apelo para um público, paradoxalmente ao modelo de micronicho, muito generalista, podem indicar razões da não adesão, a princípio, a esse recurso. Em 2020, a plataforma lançou, com direção de José Henrique Fonseca, *Bom Dia, Verônica*, adaptação de romance homônimo de Ilana Casoy e Raphael Montes.

Por outro lado, as hibridizações da cultura local com as referências textuais e genéricas do mercado global de séries é clara tanto nas séries de canais internacionais como HBO, Fox, Warner, entre outros, como na Netflix e, em contrapartida, nos canais e na plataforma brasileiros. É o que observamos ao tratar das séries policiais / de crimes, que operam no diálogo entre as formas industriais de seriados policiais internacionais e contextos regionais que incluem a violência nas grandes cidades e as desigualdades sociais, além de imagens negativas a respeito das instituições policiais, relacionadas à opressão e à corrupção do sistema como um todo.

Na programação da TV paga, ao longo de todo o período de 2005 a 2020, a comédia foi o gênero mais utilizado, em diferentes gêneros/formatos e subgêneros e registramos a ascensão de um tipo de *sitcom* que apresenta características próprias, com aproximações e distinções em relação aos tradicionais formatos de *sitcom* multicâmera e de câmera única, e remete a antecedentes da televisão aberta e do cinema comercial que compõem nossa cultura popular autóctone, as chanchadas. Em consonância com o dispositivo de análise empregado nesta tese

de não tentar cristalizar categorias estanques de gêneros e formatos da ficção seriada televisual, mas buscar elementos que explicitem as hibridizações, misturas e reinvenções das séries com base em diferentes matrizes, as séries mencionadas são tratadas como *sitcoms em teatro com plateia* ou, reconhecendo o investimento persistente do canal, *sitcoms* do Multishow. Essas produções marcam a programação e a própria identidade de canal. Mesmo nas experiências mais aproximadas de programas conhecidos da TV aberta, como tais *sitcoms*, podemos pontuar que o lançamento de tantos programas em um mesmo formato só é possível no contexto da segmentação dos canais de TV paga, que permitiu que Multishow, em um relativo curto período, se identificasse pelo desenvolvimento de uma fórmula característica, usada em diferentes títulos ao longo da programação semanal, com episódios diários e repetindo artistas entre os programas.

Recentemente, essas *sitcoms* chegaram à programação da Globo, com a série de sucesso *Vai que Cola*, criada por Leandro Soares, e à Netflix, com *A Sogra Que Te Pariu* (2022), de Rodrigo Sant'Anna. Aqui, destacamos um personagem interessante para pensar as relações entre os diferentes modelos de TV e de produção e o desenvolvimento do mercado audiovisual local com as *majors* e que pode incitar futuras abordagens. Depois de estrelar filmes e séries de humor popular na Globo e Multishow, Sant'Anna abriu a produtora *Os Suburbanos*, que passou a produzir suas séries, e, com a Netflix, criou uma oficina de escrita de roteiros para humor voltada a negros, pessoas de terceira idade, pessoas com deficiência, LGBTQIA+ e de baixa renda<sup>77</sup>.

Destacamos também séries que, com operações de autorreflexividade e metalinguagem se mostraram espaços privilegiados, onde se explicitam convenções da televisão e que servem à observação irônica de diferentes tipos de programas, ao mesmo tempo em que apelam à memória do espectador sobre os meios e os programas e personagens nacionais. Trata-se de títulos que citam e/ou estilizam gêneros/formatos audiovisuais de forma direta muitas vezes, em forma de sátiras e paródias, recorrendo a elementos conhecidos da linguagem audiovisual na criação de um metadiscorso (LEÃO, 2016; PELEGRINI, 2012).

Finalmente, abordamos como as relações espaciais entre as cidades imaginadas e a forma estética de cada uma delas, elemento extraverbal da enunciação das séries, se apresentam enquanto geradoras de enredo e figurações cronotópicas, na construção de mundos, de personagens e de sentidos (BAKHTIN, 2010; MUNGIOLI, 2016; BEMONG; BORCHART, 2015). Temáticas e imagens sobre vivências contemporâneas, de uma sociedade moderna

---

<sup>77</sup> Clube do Pensamento. Disponível em: <https://www.clubedopensamento.com.br/>. Acesso em 28 abr. 2022.

deram o tom da maioria das séries da TV paga, passadas no tempo presente e com poucos títulos ambientados em passado recente. Os conflitos nas cidades, os novos contornos do mundo do trabalho, das relações, da sexualidade e da vida digital são marcas desse esforço pela realidade e contemporaneidade como elementos da relação com o público.

Mais especificamente, vimos como a metrópole e cidade global de São Paulo é constantemente representada como lugar de aventuras e descobertas, encontros, conflitos e mudanças de vida e onde qualquer coisa é possível, seja o amor, o dinheiro ou a violência. Em contraposição, nas séries ambientadas em localidades rurais e cidades pequenas, observamos a tendência a representações marcadas pela familiaridade, pela imobilidade temporal, por variações do coronelismo e reacionarismo, também violento.

Ainda em relação às relações de espacialidade e temporalidade como elemento essencial na construção genérica, temática e estética das séries, e como elemento para a semantização de significantes como símbolos de aspirações, sonhos e inquietações da sociedade em que são criadas e circulam, observamos dois exemplos de séries distópicas veiculadas pela Netflix. Postas em relação a outros títulos do mesmo portal, pode-se atribuir o objetivo de formar um catálogo de séries “de gênero”, em consonância com programas internacionais de sucesso, e, potencialmente, abrindo novas possibilidades de diálogos dos formatos industriais e das matrizes culturais locais.

Conclusivamente, ressaltamos que esta pesquisa foi desenvolvida ao longo de um período marcado que incluiu a pandemia Covid-19, cujos reflexo no circuito de produção, circulação e consumo das séries, em todo o mundo, ainda não podem ser devidamente mensurados. Pode-se, contudo, apostar na continuidade de uma cultura de séries produzidas e assistidas em diferentes contextos políticos, econômicos e culturais em cada país, e relacionada às inúmeras instâncias de contato com a diversidade de pessoas e visões de mundo. No Brasil, as cotas de conteúdo da televisão paga expiram em 2023 e as discussões em torno de uma prorrogação ainda não foram concluídas, assim como a questão de exigência de conteúdo nacional nas plataformas que, entretanto, vêm investindo em aumentar seus catálogos nacionais.

Certamente, estamos muito longe de esgotar os temas abordados neste trabalho, mas esperamos que ele possa contribuir como registro e reflexão sobre um período em que a produção audiovisual brasileira mudou radicalmente de perfil e em que um gênero/formato de televisão, até então com pouca tradição local, conseguiu superar as resistências e preconceitos em relação a sua legitimidade enquanto obra artística e na comparação com congêneres internacionais.

## REFERÊNCIAS

ABPTA. Dados do Setor. [s.d.]. Disponível em: [https://www.abta.org.br/dados\\_do\\_setor.asp](https://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp). Acesso em: 30 dez. 2021.

ADORNO, Theodor. Televisão, consciência e indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

"A GRANDE Família" estreia amanhã na Globo. **Folha Online**, 28 mar. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u12152.shtml>. Acesso em 10 abr. 2022.

ALICE 1ª temporada trailer original. 16 abr. 2015 2min. 17seg. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/series/serie-19213/video-19544553/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

AMENDOLA, Beatriz. 3% chega ao fim: Lembre a trajetória da primeira série nacional da Netflix. **UOL**, 14 ago. 2020. Entretenimento. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/14/3-chega-ao-fim-relembra-historia-da-primeira-serie-nacional-da-netflix.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 13 jul. 2021.

ANCINE. Agência Nacional do cinema. **TV paga**. Mapeamento 2010. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 6 abr. 2011. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **TV por assinatura no Brasil**. aspectos econômicos e estruturais. . Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 28 jun. 2016. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/estudo\\_tvpaga\\_2015.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/estudo_tvpaga_2015.pdf). Acesso em: 30 set. 2017.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Efeitos da crise econômica nos mercados de programação e de empacotamento da TV por Assinatura no Brasil**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 14 mar.2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Programação brasileira licenciada para TV paga**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, [s.d]. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Veiculação de obras brasileiras em canais de TV Paga** supera os mínimos estabelecidos em lei. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 7 fev. 2018. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/veicula-o-de-obras-brasileiras-em-canais-de-tv-paga-supera-os-m-nimos>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Informe de mercado: Assinantes no Mercado de Programação na TV por Assinatura 2019**. Observatório Brasileiro do Cinema e do

Audiovisual, 07 jun. 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Panorama do Setor Audiovisual Brasileiro**. . Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, set. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-panorama-do-setor-audiovisual-brasileiro-para-o-conselho-superior-do-cinema/apresentaoCSCPanoramadoSetorAudiovisual.pdf>. Acesso em 10 dez. 2021.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Informe de mercado. Televisão paga 2020**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 14 dez. 2021a. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 30 dez. 2021.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Classificação dos canais de programação das programadoras regularmente credenciadas na Ancine**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 31 ago 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/tv-paga/classificacao-canais/lista-classificacao-canais-31082012.pdf>. Acesso em 11dez.2021.

ANDRADE, Ana Márcia. **O estilo televisivo da sitcom Vai que cola**: a hibridização entre teatralidade e televisão. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, 2016.

ANDRADE, Vinícius. Fim de uma era? Como mudança na lei acelerou derretimento da TV paga em 2020. **Notícias da TV**, 1 jan. 2021. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/fim-de-uma-era-como-mudanca-na-lei-acelerou-derretimento-da-tv-paga-em-2020-48690?cpid=txt>

ANDRADE, Ana Márcia. Ao vivo em Vai Que Cola. **Novos Olhares**, São Paulo, vol.4, n. 2, 2 sem. 2015.

ANDRADE, Ana Márcia. **O estilo televisivo da sitcom Vai que Cola**: a hibridização entre teatralidade e televisão. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi, 2016.

ANDREEVA, Nellie. Hulu Developing ‘Bitches’ Anthology Comedy Series Produced By Ben Stiller. **Deadline**, 13 mai. 2015. Disponível em: <https://deadline.com/2016/05/bitches-anthology-comedy-series-hulu-ben-stiller-1201755212/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

ANSARAH, Victória. Novas plataformas estreiam no mercado brasileiro e ampliam as opções de streaming. **Exibidor**, 23 fev. 2021. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/artigo/273-novas-plataformas-estreiam-no-mercado-brasileiro-e-ampliam-as-opcoes-de-streaming>. Acesso em: 1 de out. 2021.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

BALOGH, Ana Maria. **Discurso ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BALOGH, Ana Maria. Minisséries la crème de la crème da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n.61, p.94-101, março/maio 2004.

BALOGH, Ana Maria.; MUNGIOLI, Maria Cristina.Palma. Adaptações e Remakes: entrando nos jardins dos caminhos que se cruzam. *In*: LOPES, M.I.V. **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p.313-352

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções disjunções transmutações-** da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

BALTAR, Mariana; AMARAL, Carolina. Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em This is Us. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 74, n. 1, p. 640-658, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-177, jan./jun. 2011.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário. *In*: BEMONG, Nele et. al. (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações e perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENASSI, Stéphane. Serialité (s). *In*: SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011, p.75-105.

BENJAMIN. Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Org. Márcio Seligman-Silva; tradução Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.8, n. 15, p. 242-255 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOURDIN, Alain. **MacLuhan**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

BRAGA, Lucas. Netflix chega a 17 milhões de assinantes e supera TV paga no Brasil. **Tecnoblog**, 31 ago 2020. Disponível em: <https://tecnoblog.net/363097/netflix-chega-a-17-milhoes-de-assinantes-e-supera-tv-paga-no-brasil/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 2012.

BRANCO, Sérgio Dias. Situating comedy: Inhabitation and duration in classical American sitcoms. *In*: JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven. (ed.). **Television Aesthetics and Style**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2013.

BRANT, Ana Clara. Produtores de séries no Brasil comemoram a expansão do mercado. **UAI**, 7 jul. 2019. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/series-e-tv/2019/07/07/noticias-series-e-tv,248514/produtores-de-series-no-brasil-comemoram-a-expansao-do-mercado.shtml>. Acesso em: 13 nov. 2020.

BRANT, Ana Clara. Diretor de 'Vai que cola' trocou Minas pelo Rio e colou na comédia. **Estado de Minas**, 13 out. 2019. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/10/13/interna\\_cultura,1092033/diretor-de-vai-que-cola-trocou-minas-pelo-rio-e-colou-na-comedia.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/10/13/interna_cultura,1092033/diretor-de-vai-que-cola-trocou-minas-pelo-rio-e-colou-na-comedia.shtml). Acesso em: 10 nov. 2021.

BRENTANO, Laura. Netflix chega ao Brasil por R\$ 15 ao mês. **G1**, 5 set. 2011. Tecnologia e Games. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Do vanguardismo de Daniel Filho à era do streaming: caminhos de análise do campo das séries ficcionais brasileiras. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2021. **Anais [...]** Recife: Intercom, 2021.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Lei nº 12.485**, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Brasília, 2011. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm). Acesso em: 10 jan. 2020.

BRASIL. Ministério das Comunicações. GT-SEAC: **Relatório Final**, dezembro de 2021. Brasília: Ministério das Comunicações, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/mcom/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/RelatorioFinalGTSeAC.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2022.

BRAVI. **Coleta inédita do ICAB mostra importância do Fundo Setorial do Audiovisual para produtoras independentes brasileiras**. São Paulo, 7 nov. 2016. Disponível em: <http://bravi.tv/coleta-inedita-do-icab-mostra-importancia-do-fundo-setorial-do-audiovisual-para-produtoras-independentes-brasileiras/> >. Acesso em: 10 jan. 2018.

BRITTOS, Valério Cruz. **Capitalismo contemporâneo, mercado brasileiro de televisão por assinatura e expansão transnacional**. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

BRITTOS, Valério Cruz.; MARTINS, J. Vale quanto pesa (e a carga não é desprezível). **Observatório da Imprensa**. Ed.657. 29 ago.2011. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/vale-quanto-pesa-e-a-carga-nao-e-desprezivel/>. Acesso em: 30 jan. 2020.



BROOKS, Peter. The melodramatic imagination. In: **The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. New Heaven e Londres: Yale University Press, 1976.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Matrizes**, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 65-79, ago./dez. 2009.

BUCCI, Eugênio. Ubiquidade e instantaneidade no telespaço público: algum pensamento sobre a televisão. **Revista Caligrama**, São Paulo, v. 2, n. 3, 2006.

BUCCI, Eugênio. Antropofagia patriarcal. In: HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio. (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p.116-129.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALABRESE, Omar. Los Replicantes. **Analisi**, Bogotá, n. 9, p. 71-90, 1984.

CALDWELL, John Thornton. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American Television. New Jersey: Rutgers, 1995.

DEPUTADOS denunciam perseguição e desmonte no setor audiovisual. **Câmara dos Deputados**,

5 abr. 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/742761-deputados-denunciam-perseguido-e-desmonte-no-setor-audiovisual/>. Acesso em 2 dez. 2021.

CAMINOS, Alfredo. Pan y Netflix: el Imperio del Entretenimiento Audiovisual. In: CAMINOS, Alfredo; MÉDOLA, Ana Silvia; SUING, Abel. (orgs.). **A Nova Televisão**- do Youtube ao Netflix. [livro eletrônico]. Aveiro: Ria Editorial, 2019.

CAMPION, Benjamin. Plateformes de SVOD: le Nouveau networks de la télévision américaine? **Télévision**, Paris, v. 1, no. 10, 2019.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SE FOSSE uma operadora de TV paga, Netflix seria a 3ª maior do Brasil. Canal Tech, 10 ago. 2015. Disponível em: <https://canaltech.com.br/internet/se-fosse-uma-operadora-de-tv-paga-netflix-seria-a-3a-maior-do-brasil-46927/>. Acesso em 10 dez. 2021.

CANCLINI, Néstor García. Prefácio. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350:

Culturas híbridas, poderes oblíquos.

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

CAPANEMA, Leticia Xavier de Lemos. Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: LP&M, 1982.

CAPARELLI, Sérgio. A periodização nos estudos de televisão. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 1997.

CARDOSO, William. Escavação expõe ossadas de um século e meio em antigo cemitério no centro de SP. **Folha de São Paulo**, 6 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/escavacao-expoe-ossadas-de-um-seculo-e-meio-em-antigo-cemiterio-no-centro-de-sp.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2022.

CARNEIRO, Raquel. Herdeiras de ‘Tropa de Elite’, séries põem em foco a polícia brasileira. **Veja**, 10 abr. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/herdeiras-de-tropa-de-elite-series-poem-em-foco-a-policia-brasileira/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CARVALHO, Bruno. Santo Forte: uma série nacional diferente e interessante. **Ligado em Série**. ago. 2015. Disponível em: <https://ligadoemserie.com.br/2015/08/santo-forte-uma-serie-nacional-diferente-e-interessante/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Paidós: Barcelona, 1999.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina Binge-watching is the new black: as novas formas de espectralidade no consumo de ficção televisiva. **Contemporânea Comunicação e Cultura**, Salvador, v.16, n. 3, p. 689-707, set-dez 2018.

CASTELLS, Manuel. A Network Theory of Power. **International Journal of Communication**, Los Angeles, v. 5, p. 773–787, 2011.

CASTELLS, Manuel. **Communication power**. New York: Oxford University Press, 2009.

CERETTA, Fernanda Manzo. **A reinvenção do Sitcom** : a comédia na era dos reality shows. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2016

CHALABY, Jean K. • From internationalization to transnationalization. **Global media and communication**, Londres, v. 1, n. 1, p. 28-33, abr. 2005. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/174276650500100107?journalCode=gmca>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CIRIACO, Douglas. Ancine define modelo de tributação da Netflix e afins. **Tecmundo**. 7 jun. 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/internet/131041-ancine-define-modelo-tributacao-netflix.htm>. Acesso em 10 dez. 2021.

COLETTI, Caio. Com trama e personagens desinteressantes, Rua Augusta começa com o pé esquerdo. **Observatório do Cinema**. 15 mar. 2018. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/artigos/2018/03/com-trama-e-personagens-desinteressantes-rua-augusta-comeca-com-o-pe-esquerdo>. Acesso em: 10 dez. 2021.

CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA. **Desafios para a regulamentação do vídeo sob demanda**: Consolidação da visão do Conselho Superior do Cinema sobre a construção de um marco regulatório do serviço de vídeo sob demanda, 17 dez. 2015. Apresenta resultados do trabalho do Conselho Superior de Cinema. Disponível em: [https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/2014-2016-5a-ro\\_17-12-2015\\_consolidacao-da-visao-do-csc-sobre-vod.pdf](https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/2014-2016-5a-ro_17-12-2015_consolidacao-da-visao-do-csc-sobre-vod.pdf). Acesso em: 9 jul. 2020.

CONTRERAS, Tatiana. Em “Amoral da história”, no Multishow, Fernanda Torres revisita Millôr Fernandes. **O Globo**. 7 nov. 2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/em-amoral-da-historia-no-multishow-fernanda-torres-revisita-millor-fernandes-2930884>. Acesso em: 10 jan. 2022.

COSTA, Fábio. Da novela das 10 à minissérie e à “supersérie”: por que tantos nomes? **Observatório da TV**, 16 jul. 2018. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/curiosidade-da-tv/2018/07/da-novela-das-10-a-minisserie-e-a-superserie-por-que-tantos-nomes>. Acesso em: 10 dez. 2020.

COSTA, Flávia.Cesarino. Considerações sobre os números musicais das chanchadas. *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 179-203, jul-dez. 2018.

CRISE leva investidor à praia na série “Preamar”. **O Tempo**, 5 mai. 2012. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/crise-leva-investidor-a-praia-na-serie-preamar-1.337252>. Acesso em: 12 nov. 2021.

CRISE na Ancine: filmes e séries brasileiras estão paralisadas. *Tecmundo*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/145154-crise-ancine-filmes-series-brasileiras-paralisadas.htm>. Acesso em: 2 dez. 2021.

DANTAS, SILVIA G. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 02, jul./dez. 2015.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; Kérisit, Michèle. O delineamento da pesquisa qualitativa. *In: POUPART et al. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, 2014.

DIJCK, José van. YouTube beyond technology and cultural form. *In: VALCK, Marijke; TEURLINGS, Jan (ed.). After the Break. Television Theory Today*. AMSTERDAM: Amsterdam University Press, 2013.

DISNEY compra Lucasfilm por US\$ 4,05 bi e promete 'Star Wars 7'. **O Globo**, 30 Out. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/disney-compra-lucasfilm-por-us-405-bi-promete-star-wars-7-6589678>. Acesso em: 10 dez. 2021).

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 30, 2007, Santos. **Anais [...]**. Santos: Intercom, 2007.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. *In: Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015*.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Preâmbulo: Algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. Do que as séries americanas são sintomas?*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979

ELMIRO Miranda Show – Episódio 9 – Teaser. 2013. 52 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tao-C7cMdbo>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ELOI, Arthur. Reality Z 1ª temporada. 19 jun. 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/criticas/reality-z-1a-temporada>. Acesso em: 2 jan. 2022.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

FECHINE, Ivana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. *Revista Symposium*, v.5, n. 1, jan/jun., 2001. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195>. PDF. Acesso em: 15 jun. 2019.

FELTRIN, Ricardo. TV paga perde 10% dos assinantes e 10% do ibope em 2019. *Splash Uol*, 04 jan. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/01/04/tv-paga-perde-10-dos-assinantes-e-10-do-ibope-em-2019.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 10 dez. 2021.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. *In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs.). Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FIORATTI, G. Ancine hesita sobre impor cota em site de vídeo sob demanda. *Folha de São Paulo*. 25 jan. 2018. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1953343-ancine-hesita-sobre-impor-cota-em-sites-de-video-sob-demanda.shtml?mobile>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

FONSECA, Rodrigo. Neochanchada se firma como gênero mais rentável do cinema nacional. *O Globo*, 04 nov. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell em 1Q84/1984. *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.3, p. 147-160, 2015.

FROMM, Erich. Posfácio. *In: ORWELL, George. 1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FURQUIM, Fernanda. HBO Brasil estreia ‘O Negócio’. *Veja*. 18 ago. 2013. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/hbo-brasil-estreia-8216-o-negocio-8217/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

FURQUIM, Fernanda. Nova Versão de Ed Mort Estreia no Multishow. *Veja*. 26 nov. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/nova-versao-de-ed-mort-estreia-no-multishow/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

FURQUIM, Fernanda. As Estreias de Hoje no Brasil. **Veja**. 12 dez. 2010. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/as-estreias-de-hoje-no-brasil-2/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FURQUIM, Fernanda. HBO Brasil estreia 'Destino: São Paulo' em Novembro. 12 nov. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/hbo-brasil-estreia-8216-destino-sao-paulo-8217-em-novembro/>. Acesso em 2 jan. 2022.

GLEDHILL, Christine. The melodramatic field: an investigation. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home is where the heart is**. Studies in melodrama and woman's film. Londres: British Film Institute, 1987.

GLIOCHE, Reinaldo. Com Jesuíta Barbosa, "Fim do Mundo" conta história aterradora sobre o Brasil Arcaico. **IG São Paulo**, São Paulo, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2016-11-24/fim-do-mundo.html>. Acesso em: 28 jun. 2019.

GLOBO. Globoplay redobra aposta no conteúdo brasileiro e anuncia novas produções originais para 2020. 20 jan. 2020. Disponível em: <https://imprensa.globo.com/publicacoes/globoplay-redobra-aposta-no-conteudo-brasileiro-e-anuncia-novas-producoes-originais-para-2020/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

GOES, Tony. 'Psi', com abordagem sofisticada, é um legado de Contardo Calligaris. Folha de São Paulo, 30 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/psi-com-abordagem-sofisticada-e-um-legado-de-contardo-calligaris.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2011, pp. 111-130.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television Studies**. Cambridge (UK): Polity Press, 2012.

GROSSMAN, Luiz Osvaldo. Anatel dá vitória à Fox contra a Claro e decide que conteúdo na internet é SVA. **Convergência Digital**. 9 set. 2020. Disponível em: <https://www.convergenciadigital.com.br/Internet/Anatel-da-vitoria-a-Fox-contra-a-Claro-e-decide-que-conteudo-na-internet-e-SVA-54813.html?UserActiveTemplate=mobile>. Acesso em: 10 dez. 2021.

'DESALMA' estreia na Globo; veja 8 curiosidades sobre o drama sobrenatural. **Gshow**, 19 out. 2021. Acesso em: 12 jan. 2022.

GUARALDO, Luciano. Ancine vai investir R\$ 100 milhões em séries fora do eixo Rio-São Paulo. **Notícias da TV**, 26 ago. 2017. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/ancine-vai-investir-r-100-milhoes-em-series-fora-do-eixo-rio-sao-paulo--16490?cpid=txt>

GUERRA, Fernanda. Com toques de fantasia, Pernambuco é cenário da série Fim do Mundo, com Hermila e Jesuíta. **Diário de Pernambuco**, 19 nov. 2016. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/11/com-toques-de-fantasia-serie-pernambucana-fim-do-mundo-se-inspira-em.html>. Acesso em: 12 nov. 2020.

GUSMÃO, Gustavo. Netflix deve lançar episódio interativo de Black Mirror até o fim do ano. 2018. **Olhar Digital**, 01 out.2018. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/netflix-deve-lancar-episodio-interativode-blackmirror-ate-o-fim-do-ano/78848>. Acesso em: 30 nov.2020.

HADDEFINIR, Henrique. Série nacional da Netflix, Spectros americaniza São Paulo com narrativa pobre. **UOL**, 27 fev. 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/serie-nacional-da-netflix-spectros-americaniza-sao-paulo-com-narrativa-pobre-33896?cpid=txt>. Acesso em 2 jan. 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, 2011.

HILMES, Michelle. **Only connect: a cultural History of broadcasting in the United States**. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2014.

HOJE EM DIA. Quinta temporada de 'Os Suburbanos' chega com novo formato. 16 mai. 2019. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/quinta-temporada-de-os-suburbanos-chega-com-novo-formato-1.714431>. Acesso em 05 jan. 2021.

IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. **“Classe C” na TV: imagens de uma mitologia brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

IKEDA, Marcelo. **Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine**. Porto Alegre: Sulina, 2021.

IMdB. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

IZEL, Adriana. Um contra todos: Breno Silveira e Roberto Birindelli falam sobre a quarta temporada. **Correio Braziliense**, 4 abr. 2020. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/um-contra-todos-quarta-temporada/>. Acesso em: 9 nov. 2020.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2017.

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JARDIM, Ana. GNT estreia treze novos programas voltados para a "mulher real". **UOL**, 15 mar. 2011. Entretenimento. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2011/03/15/gnt-estreia-treze-novos-programas-voltados-para-a-mulher-real.jhtm>. Acesso em: 10 dez. 2021.

JENNER, Mareike. *Netflix and the Re-invention of Television*. 2018.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência** [livro eletrônico]. São Paulo: Aleph, 2013.

JIMENEZ, Keila. Multishow troca música por séries. **Folha de São Paulo**, 8 mar. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803201103.htm>. Acesso em: 12 dez. 2021.

JOHNSON, Steve. **Tudo que é ruim é bom pra você**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JOST, François. Amor aos detalhes: Assistindo a Braking Bad. **Matrizes**, São Paulo, v.11, n.1, p.25-37, jan/abr. 2017.

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

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOST, François. Que relação com o tempo nos é prometida na era da ubiquidade televisiva. *In*: SERRA, Paulo; SÁ, Sônia; SOUZA FILHO, Washington. **A Televisão Ubíqua** [livro eletrônico]. Covilhã: Livros LabCom, 2015.

KING, Geoff. **American Independent cinema**. Estados Unidos: I.B.Tauris, 2005. Disponível em: <http://www.gkindiefilm.com/wp-content/uploads/2010/08/Introduction-PDF5.pdf>. Acesso em 10 dez. 2021.

KRISTEVA, Julia. Word, Dialogue and Novel. *In*: MOI, T. (ed.) **The Kristeva Reader**. Nova Iorque: Columbia Press, 1986.

KOGUT, Patrícia. Duas históricas é jeca demais. **O Globo**, 06 abr. 2011. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2011/04/critica-duas-histericas-jeca-demais-373112.html>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LAYCOCK, Richard. Serviços de streaming mais populares. **Finder**, Aug 1, 2021. Disponível em: <https://www.finder.com/br/streaming-estatisticas>. Acesso em 30 dez. 2021.

LADEIRA, João Martins. A convergência recente entre os setores brasileiros de comunicação de massa e de telecomunicações. **Intercom**, São Paulo, v.34, n.2, p. 219-235, jul./dez. 2011.

LADEIRA, João Martins. Convergência tecnológica, convergência de negócios: as teles e o mercado audiovisual no Brasil. **Gerador Auxiliar**. 6 nov. 2010. Disponível em:

<https://geradorauxiliar.wordpress.com/2010/11/06/convergencia-tecnologica-convergencia-de-negocios-as-tele-e-o-mercado-audiovisual-no-brasil/> Acesso em: 01 fev. 2020.

LAPORTA, Taís. Mercado audiovisual cresce com Lei da TV Paga e recursos públicos. **G1. Economia**. 29/11/2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2016/11/mercado-audiovisual-cresce-com-lei-da-tv-paga-e-recursos-publicos.html>. Acesso em: 23 dez. 2021.

LAUTERJUNG, Fernando. ABPTA e ABTA criticam complexidade das regras propostas pela Ancine para o SeAC. **Teletime**, 09 fev. 2012. Disponível em: <https://teletime.com.br/09/02/2012/abpta-e-abta-criticam-complexidade-das-regras-propostas-pela-ancine-para-o-seac/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LEAL, João Vitor Resende. Alice em São Paulo: Atravessamentos do Corpo na Metrópole Inacabada. *In: Novos Olhares*, v.10, n.1, p.102-113, jan-jul 2021.

LEÃO, Lúcia. Imaginação cômica, metadiscursos e as metamorfoses do humor nos seriados de TV. *In: CERETTA, Fernanda Manzo. A reinvenção do Sitcom : a comédia na era dos reality shows* Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2016

LEÃO, Liheem A. P. Farah. **Quality drama e televisualidade na HBO**: uma análise de Família Soprano e Filhos do Carnaval. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

LEMOS, André. Isso (não) é muito Black Mirror: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação. Salvador: EDUFBA, 2018.

LEVIN, Teresa. Globo e Multishow ampliam parceria em séries. **Meio e Mensagem**. 6 set. 2016. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/09/06/globo-e-multishow-ampliam-parceria-em-series.html>. Acesso em: 12 dez. 2021.

LEVINSON, Paul. As três idades da televisão. *In: CAMINOS, Alfredo; MÉDOLA, Ana Sílvia.; SUING, Abel (orgs.). A Nova Televisão: do Youtube ao Netflix*. [livro eletrônico]. Aveiro: Ria Editorial, 2019.

LIMA, Heverton Souza. **A Lei da TV Paga**: impactos no mercado audiovisual. 2015. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LIMA, Cecília Almeida.; MOREIRA, Diogo Gouveia; CALAZANS, Janaína Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **Matrizes**, São Paulo, v.9, n. 2, p. 237-256, jul./dez. 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Brasil: tempo de séries brasileiras? *In: LOPES, M.I.V.; GOMEZ, G.O. (coord.). Relações de gênero na ficção televisiva*: Anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: A TV “transformada” na teleficação brasileira. *In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco*



(coord.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: Anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (coord.). **Uma década de Ficção televisiva na Íbero-América**: análise de dez anos do Obitel (2007-2016). Porto Alegre: Sulina, 2017.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 43, p. 14-23, set./dez. 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **Matrizez**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, jan./jun. 2014.

LOTZ, Amanda. **We Now Disrupt This Broadcast**: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All. London: The MIT Press Cambridge, 2018.

LOTZ, Amanda. **Portals**: A Treatise on Internet-Distributed Television [digital]. Michigan: University of Michigan Library, 2017. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/>. Acesso em: 10 jan.2020.

LOTZ, Amanda. Using 'network' theory in the postnetwork era: fictional 9/11. US television discourse as a 'cultural forum'. **Screen**, v. 45, n. 4, 2004. John Lord e Baird Centre, 2004.

LOW, Elaine. Inside Netflix's Quest to Become a Global TV Giant. **Variety**, 30 jul. 2020. Disponível em: <https://www.msn.com/en-us/tv/news/inside-netflixs-quest-to-become-a-global-tv-giant/ar-BB17mXeT>. Acesso em 10 out. 2020.

LUSVARGHI, Luiza. Prófugos: Novos Formatos e Regionalização na Ficção Seriada de TV Latino-Americana. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 29, fev. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36938>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. Ficção seriada e Gênero Policial no Cinema Brasileiro – “Tropa de Elite”. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35, 2012. [Anais...] Cidade: Intercom, 2012.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. O Crime Como Gênero na Ficção Audiovisual da América Latina. CIDADE: Editora Appris, 2019.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão. *In*: Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato; Seligman, Flávia (eds.). **Televisão**: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume I. São Paulo: Faro e São Paulo, 2011

LUZ, Afonso *et. al.* (org.). **Produção Cultural**, Rio de Janeiro, vol.4, p.74-81, 2010. Disponível em: [https://issuu.com/pensamentobrasileiro\\_revista/docs/producao\\_cultural\\_vol4](https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/producao_cultural_vol4)>. Acesso em 21 abr.2019.

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema brasileiro**. Conexão: comunicação e cultura. UCS, Caxias do Sul, v.6, n.11, jan.-jun. 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad.: Cecília P. de Souza; Décio Rocha. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MARQUES, João Felipe. Spectros: Crítica 1ª temporada. **Obesrvatório do Cinema**. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/criticas-de-series/2020/02/spectros-critica-1a-temporada>. Acesso em 2 jan. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Introdução. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús.; MUÑOZ, Sonia. **Televisión y Melodrama**. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer mundo editores, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Cidade virtual: novos cenários da comunicação. *Comunicação & Educação*, (11), 53-67. 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Comunicação e Cidades. Entre medos e meios. **Novos Olhares**, n.1, 1º sem. 1998.

MASSAROLO, João Carlos. Ficção seriada brasileira na TV paga em 2012. In: LOPES, Maria Immacolato Vassalo de. (org.) **Estratégias de transmediação na ficção televisiva**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MATTOS, Sérgio. O contexto teórico e histórico da periodização da televisão. Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 23, Manaus. 2000. **Anais [...]** Manaus: Intercom, 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/962ca665743bec83a68d94200985bceb.pdf>. Acesso em: 13 dez.2021.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação com extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEIMARIDIS, Melina. **One Chicago**: instituições ficcionais e Comfort Series na televisão estadunidense. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

MELLO, Marina Campos. "O tesão alimenta a alma", diz Karim Aïnouz, diretor da série "Alice", da HBO. **Uol Entretenimento**. 22 ago. 2007. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2007/08/22/ult4244u299.jhtm>. Acesso em: 2 nov. 2021.

MENDES, Fernanda. Pesquisa revela que 45% dos brasileiros assinaram um serviço de streaming em 2020. **Exibidor**. 24 nov. 2020. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/11400-pesquisa-revela-que-45-dos-brasileiros-assinaram-um-servico-de-streaming-em-2020>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MÉNDEZ, Carlos Alberto Garcia. Del “mercado simbólico global” a las prácticas culturales no articuladas a las normas de la globalización. *In*: CASTRO, Gisela. G. S.; BACCEGA, Maria Aparecida (orgs.). **Comunicação e consumo nas culturas locais e global**. São Paulo: ESPM, 2009. p. 35 a 63.

MINUANO, Carlos. Crise na Ancine paralisa filmes e séries e compromete lançamentos para 2020. **UOL**. Entretenimento. 21 ago. 2019. Disponível em: em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/21/crise-na-ancine-paralisa-producoes-e-compromete-lancamentos-para-2020.htm?cmpid=copiaecola>.

MILANE, Robledo. 1 contra todos: “uma questão importante era que o brasileiro pudesse se ver na tela”, revela Breno Silveira. **Papo de Cinema**, 1 abr. 2020. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/1-contra-todos-uma-questao-importante-era-que-o-brasileiro-pudesse-se-ver-na-tela-revela-breno-silveira/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

MILLER, Toby. **Television Studies: the basics**. London; New York: Routledge, 2010.

MILLS, Bret. **The sitcom**. Edinburgh: Edinburgh, 2011.

MITTELL, Jason. **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. New York: Routledge, 2004.

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

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

MONTEIRO, Thaís. Para Ancine, cotas ainda não cabem para VOD. Meio e Mensagem, 11 set. 2017. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2017/09/11/ancine-julga-implementacao-de-cotas-o-estimulo-menos-eficiente-a-vod.html>>. Acesso em 10 fev. 2018.

MOONSHOT. **9 mm: São Paulo**. Disponível em: <https://www.moonshot.com.br/projetos/9mm-sao-paulo/>.

MORAES, Lidianne Porto. Neochanchada- a comédia que faz o brasileiro sorrir. **Revista Livre de Cinema**, v. 4, n. 2, p. 3-18 mai-ago, 2017.

MORAIS, Kátia. Cota de tela (Lei nº 12.485/2011) e a produção independente na TV paga. **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 270-292, jul-dez. 2019.

MORENO, Vitor. Autora de 'Desalma' diz que dubiedade do texto foi proposital e pensa em mais temporadas. **F5**. 17 nov. 2020. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2020/11/autora-de-desalma-diz-que-dubiedade-do-texto-foi-proposital-e-pensa-em-mais-temporadas.shtml>. Acesso em: 2 nov. 2021.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: Neurose**. O Espírito do Tempo: 1. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004. p. 251-291.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Serialidade: o prazer de re - conhecer e pré -ver. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 29, 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Intercom, 2006.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade: A construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.

MULTISHOW. **Pensão da Jô ganha reforma para a segunda temporada de Vai Que Cola**. 16 MAI. 2014. Disponível em: <https://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/noticia/pensao-da-jo-ganha-reforma-para-segunda-temporada-de-vai-que-cola.ghtml>. Acesso em 12 jan. 2022.

MULTISHOW. **Diretores consideram plateia a 'camisa 12' de 'Vai Que Cola**. 22 jul. 2013. Disponível em: <https://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/noticia/diretores-consideram-plateia-a-camisa-12-de-vai-que-cola.ghtml>

MULTISHOW. **Segunda temporada de "Vai Que Cola" estreia com episódio ao vivo**. 20 ago. 2014. Disponível em: <https://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/noticia/segunda-temporada-de-vai-que-cola-estreia-com-episodio-ao-vivo.ghtml>. Acesso em: 2 nov. 2021.

MULTISHOW "mira" público jovem e produção nacional. **Folha de São Paulo**, 26 mar. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603200422.htm>. Acesso em: 10 dez. 2021).

MULTISHOW estreia "Uma Vila de Novela", trama de ficção com personagens reais. Tela Viva, 04 dez. 2019. Disponível em: <https://telaviva.com.br/04/12/2019/multishow-estreia-uma-vila-de-novela-trama-de-ficcao-com-personagens-reais/>. Acesso em: 10 dez 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Grande Sertão: Veredas**: Gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros Televisuais e Discurso: Alguns elementos para análise da série Norma. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 33, Caxias do Sul, 2010. **Anais [...]** Caxias do Sul: Intercom, 2010.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local. *In*: TRINDADE, Eneus; LACERDA, Juciano de Sousa Lacerda; FERNANDES, Mário Luiz (orgs.). São Paulo: Eca-Usp, 2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Eu vi um Brasil na TV”: temas e produção de sentidos de identidade em minisséries brasileiras. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 36, 2013, Manaus. **Anais [...]** Manaus: Intercom, 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Minisséries brasileiras: um lugar de memória e reescrita da nação. *In*: CASTRO, Gisele G. S.; BACCEGA, M. A. (orgs.) **Comunicação e consumo nas culturas local e global**. São Paulo: ESPM, 2009. p. 578-603.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. Ficção seriada nacional: diálogos com a literatura na TV paga. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 42, 2019, Belém. **Anais [...]** Belém: Intercom, 2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita; PENNER, Tomaz Affonso. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista Geminis**, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 3, pp.52-63, set. / dez. 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. 2020. Cronotopo e Enunciação da Cidade distópica: uma mirada sobre a série Onisciente. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44, 2021, Virtual. **Anais [...]** Recife: Intercom, 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz Affonso. O universo narrativo de Latitudes: A reassistibilidade como estratégia de transmediação. *Jornada Internacional*, 1, 2014, São Carlos. **Anais [...]** São Carlos: GEMInIS, 2014.

MUNGIOLI; Maria Cristina Palma Munglioli; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. Costurando o Tempo: estruturas cronotópicas na série Entre Irmãs. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41, 2018, Joinville. **Anais [...]** Joinville: Intercom, 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; JAKUBASZKO, Daniela. A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A favorita: entre a ambiguidade e os destempos. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32, Curitiba, 2009. **Anais [...]** Curitiba: Intercom, 2009.

NADER, Vinícius. Segunda temporada do seriado ‘Natália’ trata de corrupção e trabalho escravo. **Correio Braziliense**, 21 fev. 2018. Disponível em:

<https://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/segunda-temporada-do-seriado-natalia/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

NEALE, Steve (ed.). **Genre and contemporary Hollywood**. Londres: BFI, 2002.

NETFLIX. **Onde a Netflix está disponível?** [s/d]. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NETFLIX. **Q3 Results and Q4 Forecast**. 2019. Disponível em: [https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc\\_financials/quarterly\\_reports/2019/q3/FINAL-Q3-19-S Shareholder-Letter.pdf](https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/quarterly_reports/2019/q3/FINAL-Q3-19-S Shareholder-Letter.pdf). Acesso em: 21 out. 2019.

NETFLIX Begins Expansion in Latin America. **NY Times**, 5 set. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/09/06/business/global/netflix-begins-expansion-in-latin-america.html>. Acesso em: jun. 2020.

NOGUEIRA, Renata. "1 Contra Todos": série brasileira pode tirar o Emmy de "La Casa de Papel"? **Bol**, 2 out. 2018. Entretenimento. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2018/10/02/1-contra-todos-serie-brasileira-pode-tirar-o-emmy-de-la-casa-de-papel.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola>. Acesso em: 12 dez. 2021.

NOGUEIRA, Renata. "1 Contra Todos": série brasileira pode tirar o Emmy de "La Casa de Papel"? **UOL**. 2 out. 2018. Entretenimento. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2018/10/02/1-contra-todos-serie-brasileira-pode-tirar-o-emmy-de-la-casa-de-papel.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola>. Acesso em: 2 nov. 2021.

NOVE produções brasileiras concorrem ao prêmio Emmy Internacional. **Correio Braziliense**, 19 set. 2019. Diversão e Arte. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/19/interna\\_diversao\\_arte,783197/nove-producoes-brasileiras-concorrem-ao-premio-emmy-internacional.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/19/interna_diversao_arte,783197/nove-producoes-brasileiras-concorrem-ao-premio-emmy-internacional.shtml). Acesso em: 12 dez. 2021.

O ESCOLHIDO. Direção: Produção: Roteiro: Netflix. 2019. 46 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse>. Acesso em: 2 jan. 2022.

OLIVEIRA, Ravael. "3%": a primeira série brasileira da Netflix nasceu na USP. **Jornal da USP**, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/a-primeira-serie-brasileira-na-netflix-3-e-da-usp/>.

PERNAMBUCO é cenário de 'Fim do mundo', série estrelada por Hermila Guedes e Jesuíta Barbosa. **O Paraná**, 15 nov. 2016. Disponível em: <https://oparana.com.br/noticia/pernambuco-e-cenario-de-fim-do-mundo-serie-estrelada-por-hermila-guedes-e-jesuita-barbosa/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Comédias que vão além do riso. **O Estado de São Paulo**, 03 jun. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,comedias-que-vaio-alem-do-riso-imp-,1038278>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. CIDADE: Estação Liberdade, 2003.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo; MILLER, Toby. A televisão além de si mesma na América Latina. **Matrizes**, São Paulo, v.12, n. 3, p. 59-75, set./dez. 2018.

ORTIZ, Renato. Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OSCAR Freire 279. 2017. 3min. 23seg. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/1599661/39292321>. Acesso em: 2 nov. 2021.

OS DEZ maiores produtores de séries em 2016. Levantamento da The Hollywood Reporter mostra a Netflix em primeiro lugar. **Meio & Mensagem**, 9 jan. 2017. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2017/01/09/os-dez-maiores-produtores-de-series-em-2016.html>. Acesso em: 30 dez. 2021.

PADIGLIONE, Cristina. Ancine amplia incentivo extra para produção independente feita fora do eixo Rio-SP. Telepadi. 23 set. 2017. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/ancine-anuncia-incentivo-extra-para-producao-independente-feita-fora-do-eixo-rio-sp/>. Acesso em 05 dez. 2021.

PADIGLIONE, Cristina. <https://telepadi.folha.uol.com.br/globo-amplia-parceria-com-produtoras-contrariando-modelo-que-ajudou-criar-para-tv-brasileira/>

PAIVA, André Ricardo Norobirikawa et. al. **O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro**. São Paulo: Motion Picture Association América Latina, 2016.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PATANÉ, Willy Nielsen. Escolhas criativas e humor: estudo de caso da sitcom televisiva inglesa The Office. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

PELEGRINI, Christian Hugo. O sitcom de câmera única e a serialização do estilo na comédia de TV. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 27-44, jan./jun. 2015.

PELEGRINI, Christian Hugo. Tour de Force 30 Rock Live Show e a metalinguagem do tempo direto. **Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 213-232.

PENNER, Tomaz Affonso. **Bandeiras da Netflix**: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PENNER, Tomaz Affonso; IKEDA Flavia Suzue de. Histórias da Netflix contadas no Youtube: a construção da identidade da marca a partir do storytelling. Mediacom, 2019, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: FAPCOM, 2018

PEREIRA, Edipo. 1 Contra Todos | Série da FOX recebe duas indicações ao Emmy 2018. **Cosmonerd**, 8 set. 2018. Disponível em: <https://cosmonerd.com.br/series/noticias-series/1-contra-todos-serie-brasileira-da-fox-recebe-duas-indicacoes-ao-emmy-2018/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

PESSOTTO, Ana Heloísa Vita. **De coadjuvante à protagonista: os desafios da diversidade cultural, da produção audiovisual independente e regional na TV Paga**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2016.

PIÑÓN, Juan; FLORES, María de los Ángeles; CORNEJO, Tanya. Estados Unidos: a indústria de televisão hispânica em uma encruzilhada. *In: Relações de gênero na ficção televisiva: anuário Obitel 2015*. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. (coord.). Porto Alegre: Sulina, 2015.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. *In: POUPART, Jean. et al. A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2020.

PITA, Vanessa Fernandes Queiroga. A Grande Família: sitcom e a representação das relações familiares e amorosas. **Revista GEMInIS**, São Carlos, ano 1, n. 1. jul./dez. 2010.

PRODUÇÃO brasileira na TV por assinatura. **Observatório da Imprensa**, 28 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/lei3.pdf>.

QUINTA temporada de 'Os Suburbanos' chega com novo formato. **Hoje em Dia**. 16 mai. 2019. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/quinta-temporada-de-os-suburbanos-chega-com-novo-formato-1.714431>. Acesso em: 10 jan. 2022.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANGEL, Manoel. O Brasil na TV por assinatura. **Folha de São Paulo**. Opinião. 25 ago. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2508201108.htm>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Grupo Globo tem 6 dos 10 canais mais vistos da TV paga. RD1, 15 out. 2021. Disponível em: <https://rd1.com.br/grupo-globo-tem-6-dos-10-canais-mais-vistos-da-tv-paga/>. Acesso: 15 fev. 2022.

REIS, Yolanda. Quanto a Netflix gasta fazendo séries em um ano? Empresa revela orçamento de 2021. **Rolling Stone**. 21 abr. 2021. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quanto-netflix-gasta-fazendo-series-em-um-ano-empresa-revela-orcamento-de-2021>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RICHERI, G. A indústria audiovisual e os fatores estruturais da crise televisiva. **Dossiê Matrizes**, São Paulo, v.11, n.1, 2017.



RIO2C 2018: Fox lança a terceira temporada da série 1 contra todos. **No Intervalo**, 12 abr. 2018. Disponível em: <https://nointervalo.com/2018/04/12/rio2c-2018-fox-lanca-terceira-temporada-de-1-contra-todos/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. **Hambre**. 15 set. 2013. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/#comments>. Acesso em: 30 dez. 2021.

ROCHA, Simone Maria; SILVA, Vanessa R. de Lacerda; ALBUQUERQUE, Carolina Abreu. O lugar cultural das Séries Brasileiras no fluxo televisivo: consumo e produção na definição de um sub-gênero. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 77-88, jan./jun. de 2013.

ROCHA Simone Maria; SILVEIRA, Leticia Lopes da. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. **E-compós**, Brasília, v.15, n.1, p.6, jan./abr. 2012 2012.

ROCHA, Roseani. Por que O Negócio é marco na produção de séries. **Meio e Mensagem**, 16 mar. 2018. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2018/03/16/por-que-o-negocio-e-marco-na-producao-de-series.html>.

ROXO, Elisângela; RODRIGUES, Lúcia Valentim. TV paga vira dublada e "esquece" som original. **F5**. 24 out. 2011. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/995271-tv-paga-vira-dublada-e-esquece-som-original.shtml>. Acesso em: 5 dez. 2021.

RUA Augusta, com Fiorella Mattheis, é uma adaptação da série israelense *Allenby St*. **No Intervalo**, 28 set. 2018. Disponível em: <https://nointervalo.com/2018/09/28/rua-augusta-com-fiorella-mattheis-e-uma-adaptacao-da-serie-israelense-allenby-st/>. Acesso em: 2 dez. 2021.

RUFINO, Luana. Economia do Audiovisual e Economia Criativa. *In: Mercado das Indústrias Criativas no Brasil*, 2018, São Paulo. Disponível em: <https://www.pucsp.br/sites/default/files/Guia%20para%20elabora%C3%A7%C3%A3o%20de%20refer%C3%A2ncias%20de%20acordo%20com%20a%20norma%20da%20ABNT%20de%202018.pdf>. Acesso em 21 dezembro de 2021.

SÁ, Nelson de. Presidente da Netflix lembra tropeços e comenta concorrência com canais. **Folha de São Paulo**. 1 out. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1818877-presidente-da-netflix-lembra-tropecos-e-comenta-concorrenca-com-canais.shtml?origin=folha>. Acesso em: 10 dez. 2021.

SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-whatching na era digital**: Novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SACCHITIELLO, B. Globoplay planeja estreiar 100 novos títulos até o fim do ano. **Meio & Mensagem**. Versão Digital. 19 set. 2018. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2018/09/19/globoplay-planeja-a-estrela-de-100-novos-titulos-ate-o-fim-do-ano.html>. Acesso em: 5 dez. 2018.

SCOLARI, Carlos Alberto. Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival, and Extinction in the Media Ecology. **International Journal of Communication**, v. 7, p. 1418–1441, 2013.

SÉRIE de TV que virou longa estréia hoje em 90 salas. **Folha de São Paulo**, 15 set. 2000.

Disponível em:

[SERRA; Paulo; SÁ, Sônia; SOUZA FILHO, Washington. Introdução. \*In\*. SERRA; Paulo; SÁ, Sônia; SOUZA FILHO, Washington \(orgs.\). \*\*A Televisão Ubíqua\*\*. Livros LabCom, 2015. Covilhã: Livros LabCom, 2015.](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1509200032.htm#:~:text=%22O%20Auto%20da%20Compadecida%22%2C,salas%20de%20cinema%20do%20pa%C3%ADs. Acesso em 13 jan. 2022.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

SILVA, Anderson Lopes da; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita; SUZUKI, Helen Emy Nochi. Panorama das pesquisas do GI Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia da Alaic. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 31, p. 328-344, 2019.

SILVA, Anderson Lopes da. O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise das produções de sentido na minissérie “Amoteamo”. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). – Universidade de São Paulo, 2020.

SILVA; André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2o sem. 2010.

SILVA, Dirceu Lemos da. Netflix: o serviço que mudou a forma de produzir e consumir entretenimento audiovisual. **Revista Comunicare**, v.18, ed. 2, p.31-45, 2º sem. 2018.

SILVA, Marcel Vieira. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SILVA, Rebecca. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos **Forbes**, 22 de março. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>. Acesso em 30 dez. 2021.

SILVERSTONE, Roger. Prefácio à edição da Routledge Classics. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Televisão tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016. p.13-18.

SIMÕES, I. TV à Chateaubriand. *In*: SIMÕES, I.; COSTA, A.H.; KEHL, M.R. Um país no ar: História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2008.

SINCLAIR, John. A transnacionalização de programas televisivos na região iberoamericana. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 63-77, jul./dez. 2014.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**: Introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis: Vozes, 1972.

SOUZA, José Aronchi de Souza. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

SPIKER, Wilson. Os Amargos: série brasileira de humor ácido estreia no E!. 16 fev. 2015. Disponível em: <https://ultraverso.com.br/os-amargos-serie-brasileira-de-humor-acido-estrela-no-e/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. **Galáxia**, São Paulo, n. 10, , pp. 31-50, dez. 2005.

STIVAL, Fernando. **Características jurídicas do mercado brasileiro de audiovisual: a construção da Lei 12.485 de 2011 e seus desdobramentos**. Dissertação. (Mestrado na Fundação Getúlio Vargas). São Paulo, 2014.

STRAUBHAAR, Joseph D . **World television: from global to local**. Los Angeles: Sage Publications, 2007.

STUCCHI, Fernanda. Do neorealismo à comédia à italiana. **Revista de Italianística**, São Paulo, n. 39, p. 14 – 22, 2019.

TECMUNDO. Alice. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/alice>. Acesso em: 12 jan. 2022.

TERENTOWICZ-FOTYGA, Urszula. Defining the dystopian chronotope: Space, time and genre in George Orwell's Nineteen Eighty-Four. **Beyond Philology**, 15/3, 2018. p.9-39.

TOALDO, Mariângela; JACKS, Nilda. Consumo midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. Encontro Anual da Compós, 22, Salvador, 2013. **Anais [...]** Salvador: Intercom, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Los géneros del discurso**. Traducción: Jorge Romero León. Caacas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TODXS Nós tailer. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JcghPPm0Ix8>. Acesso em: 2 jan. 2022.

TRIBUTO a Carlos Manga sela reabilitação da chanchada. **Estadão**, 19 abr. 2004. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,tributo-a-carlos-manga-sela-reabilitacao-da-chanchada,20040419p3454>. Acesso em: 2 nov. 2021.

TURNER, Graeme. Prefácio à edição brasileira. *In*: WILLIAMS, R. **Televisão tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016. p.7-11.

TV Magazine. O início da TV por assinatura no Brasil. 12 dez. 2010. Disponível em: <https://www.tvmagazine.com.br/noticias/o-inicio-da-tv-por-assinatura-no-brasil,8521>. Acesso em: 30 mar. 2022.

1 CONTRA todos segunda temporada – Trailer. 30 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZHYVtyYorM>. Acesso em: 2 nov. 2021.

VIANNA, Wilson. 1 contra todos foi a série brasileira mais vista da tv paga em 2016. **Pipoca Moderna**. 31 ago. 2016. Disponível em: <https://pipocamoderna.com.br/2016/08/1-contratodos-foi-a-serie-brasileira-mais-vista-da-tv-paga-em-2016/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

VIEIRA, Marcel. Entre a Quality TV e a Complexidade Narrativa. *In*: BORGES, Gabriela; GOSCIOLA, Vicente; VIEIRA, Marcel (eds.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. Faro: CIAC, 2015. v. 4.

VIEIRA, V. Universal Channel também exibirá a série “Conselho tutelar. **O TV Foco**. 12 jun. 2015. Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/universal-channel-tambem-exibira-a-serie-conselho-tutelar/>

VIEIRA, João Luiz. O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan/jun 2003.

VIRILIO, Paul. **A inércia polar**. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1993.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOMERO, Renata. Licenciamento de conteúdo audiovisual para VOD não deve pagar Condecine Título. **Exibidor**. 28 set. 2021. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/12236-licenciamento-de-conteudo-audiovisual-para-vod-nao-deve-pagar-condecine-titulo>. Acesso em: 10 dez. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. Drama em uma sociedade dramatizada. *In*: WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki**, Lisboa, v.1, n, 2, p. 311-332, 2018.

ZENG, Fanbin; HAN, Wang. Brand-building of Pay TV channels. **Business and Management Research**. Vol. 1, No. 3; 2012.

ZUBELLI, Luana Maíra Rufino Alves. Uma visão sistêmica das políticas públicas para o setor audiovisual: Entendendo sua trajetória desde os anos 1990 no Brasil. Tese (Doutorado em Economia da Indústria e da Tecnologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, 2017.