

Ficção seriada televisiva no Brasil: apontamentos sobre a produção para streaming

Ficción de series de televisión en Brasil: notas sobre la producción para streaming

Television series fiction in Brazil: notes on streaming production

Simone Maria Rocha

Professora Titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. É líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT) e bolsista em produtividade do CNPq.

Contato: simonerochaufmg@gmail.com

Submetido em: 30.06.2022 - Aprovado em: 05.10.2022



Creative Commons



Atribuição



NãoComercial



Compartilhalgal



Resumo

Por meio de uma metodologia que articula análise do meio e do sistema de narração, este artigo apresenta os resultados parciais do projeto Selo América Latina de exportação da ficção televisiva: mercado, comunicação e experiência na era do streaming, sobre produção de ficção seriada para streaming no Brasil. Mudanças no modelo de negócio e na construção propriamente poética das obras foram identificadas, bem como os desafios enfrentados por um setor marcado por forte competição e mudanças constantes.

Palavras-chave: ficção seriada brasileira; streaming; estilo; narrativa.

Resumen

A través de una metodología que articula el análisis del medio y el sistema de narración, este artículo presenta los resultados parciales del proyecto Sello América Latina de exportación de la ficción televisiva: mercado, comunicación y experiencia en la era del streaming, sobre la producción de ficción seriada para streaming en Brasil. Se identificaron cambios en el modelo de negocio y en la construcción propiamente poética de las obras, así como los desafíos que enfrenta un sector marcado por una fuerte competencia y cambios constantes.

Palabras clave: ficción seriada brasileña; streaming; estilo; narrativa.

Abstract

Through a methodology that articulates the analysis of the medium and the narration system, this article presents the partial results of the Latin America Label: Analysis of the market, communication, and experience in the streaming era of fiction productions, project on the production of serial fiction for streaming in Brazil. Changes in the business model and in the properly poetic construction of the works were identified, as well as the challenges faced by a sector marked by strong competition and constant changes.

Keywords: brazilian serial fiction; streaming; style; narrative.

Introdução

A discussão que apresento neste artigo traz alguns apontamentos sobre a produção de ficção seriada para streaming no país e está baseada nos resultados da pesquisa intitulada Selo América Latina de exportação da ficção televisiva: mercado, comunicação e experiência na era do streaming que venho coordenando desde 2020. Este projeto é fruto de parceria entre pesquisadores de universidades do Brasil, Chile, Colômbia, México e Peru e é composto por equipes locais em cada um desses países. Dentre os objetivos principais destaco i) a compreensão das mudanças e das atuais estratégias do mercado de produção de ficção seriada e ii) as inovações e expansões identificadas na poética das obras seriadas a partir de 2015, ano em que os *players* globais começaram a produzir no continente.

O *corpus* da pesquisa inclui todas as produções originais desses países feitas para exibição em portais de *streaming* entre 2015 e 2020. No caso brasileiro, investigamos todos os lançamentos dos principais serviços atuantes no país entre 2016 e 2020, o que significa dizer que estudamos as chamadas originais Netflix e originais Globoplay (Tabelas 1 e 2). Embora este texto esteja focado nos achados da investigação sobre a produção audiovisual nacional, em alguns momentos lançarei mão dos resultados já encontrados pelas demais equipes porque isso vem contribuindo efetivamente para o entendimento de nosso próprio contexto de produção e suas especificidades.

Tabela 1 - Originais Netflix do Brasil

Fonte: elaborada pelo autor.

	Ano de produção	Título da série	Gênero
1	2016	3%	Ficção-científica
2	2018	O Mecanismo	Drama político
3	2018	Samantha!	Comédia
4	2019	Coisa Mais Linda	(Melo)Drama
5	2019	O Escolhido	Drama
6	2019	Sintonia	Drama
7	2019	Irmandade	Drama criminal
8	2019	Ninguém Tá Olhando	Comédia
9	2020	Onisciente	Ficção-científica
10	2020	Spectros	Suspense
11	2020	Reality Z	Suspense
12	2020	Boca a Boca	Suspense
13	2020	Bom dia, Verônica	Thriller/Suspense

Tabela 2 - Originais Globoplay

Fonte: elaborada pelo autor

1 Do original: "Como escribe Raymond Williams, um medio es una 'práctica social material', no uma esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental o por la técnica o la tecnología. Los materiales y las tecnologías intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados".

	Ano de produção	Título da série	Gênero
1	2018	Além da Ilha	Comédia
2	2018	Assédio	Drama
3	2018	Ilha de Ferro	Drama
4	2019	Shippados	Comédia
5	2019	Aruanas	Drama/Thriller
6	2019	A Divisão	Drama policial
7	2019	Eu, a Vó e o Boi	Comédia
8	2020	Arcanjo Renegado	Drama policial
9	2020	Todas As Mulheres Do Mundo	Comédia Romântica
10	2020	Desalma	Suspense sobrenatural
11	2020	As Five	Dramédia

As tabelas permitem ver que, no período que envolve o *corpus* da pesquisa, enquanto Netflix aumentou gradativamente o número de produções originais por ano, Globoplay, por sua vez, manteve uma constante de 3 ou 4 produções desde a primeira, *Além da Ilha*, em 2018. É possível cogitar a hipótese de que, no primeiro caso, o streaming global investiu em produções de maneira assistemática, como uma forma de testar esse mercado, marcado por forte tradição de produção de ficção televisiva nas mãos de um grande conglomerado. Grandes e pequenas produtoras não possuíam até então uma *expertise* que as destacasse no setor. No caso do streaming regional, a constante no volume das produções pode ser justamente pela *expertise*, estrutura apropriada, *casting* fixo, profissionais capacitados que garantem um fluxo de produção que permite planejamento e produção continuada.

O foco da pesquisa

Em termos de mercado, para compreender as dinâmicas, operações e decisões tomadas pelos portais adotei o conceito de "especificidade do meio" tal como proposto por Mitchell (2005, p. 20, tradução nossa):

Como escreve Raymond Williams, um meio é uma 'prática social material', não uma essência discernível ditada por alguma materialidade elementar, pela técnica ou pela tecnologia. Os materiais e as tecnologias intervêm no ambiente, mas também as competências, os hábitos, os espaços sociais, as instituições e os mercados.¹

Para o autor é tarefa do pesquisador observar e compreender os ingredientes, combinações e proporções, misturas e tempos específicos que compõem essa "receita" de modo que a análise comporte as variáveis e avance

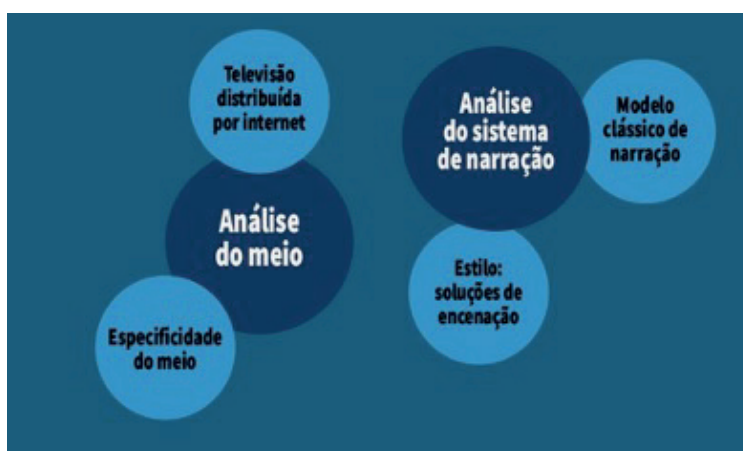
para um entendimento mais amplo e profundo do seu objeto de estudo. Para captar as especificidades da nova televisão tais como novos modelos de negócio, novas tecnologias, novas formas de consumo e circulação, recorro à noção cunhada por Lotz (2017) de televisão distribuída por internet. A autora usa o termo para distinguir serviços como o de Netflix e Amazon Prime, de outros conteúdos audiovisuais *online*, como o *Youtube*. As televisões distribuídas por internet distribuem conteúdo audiovisual produzido de acordo com práticas profissionais da indústria da televisão. Para Lotz (2017), há uma confluência de mudanças na indústria, na tecnologia e na cultura que provocou uma modificação na indústria televisiva. O cenário que se apresenta, então, é de empresas globais adentrando diferentes territórios com a proposta de levar conteúdo original. Para a autora, entender esses serviços requer o reconhecimento de pontos comuns e distintos entre a televisão linear (aberta, por satélite e a cabo) e a televisão não-linear (pela internet, sem estar atrelada a uma grade de programação).


No que diz respeito à compreensão do modo de construção das obras – sua poética – inicia do sistema de narração tal como esboçado por Bordwell (1985). Em sua investigação de produções Hollywoodianas, e de como certos padrões de enredo (arranjo e a apresentação dos componentes narrativos da fábula) e estilo (uso sistemático dos elementos cinematográficos) fortaleceram a percepção de um modelo clássico de narração, o autor adentra no enredo e nas soluções de encenação que compõem uma obra audiovisual e os considera a base do sistema de narração de tais produções.

A base mais relevante da proposta de Bordwell (1985) está firmada sobre o fluxo e o modo como determinada obra distribui o *quantum* de informações narrativas que ela detém e como tal distribuição cumpre determinadas funções e efeitos cognitivos no espectador. É por isso que o autor, em seu sistema, explora os recursos narrativos empregados, as lacunas deixadas pelo enredo, o papel do narrador, as convenções de gênero e as soluções comumente empregadas para os problemas de encenação enfrentados.

Figura 1 - Resumo do esquema metodológico da pesquisa

Fonte: elaborado pela autora





2 Segundo dados da reportagem do portal Olhar Digital. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/cinema-e-streaming/noticia/netflix-vai-investir-350-milhoes-em-producoes-brasileiras/92213>. Acesso em: 26 abr. 2020.

3 O sucesso de 3% a posicionou como a série de língua não inglesa mais assistida da plataforma nos Estados Unidos. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/3-e-serie-da-netflix-de-lingua-nao-inglesa-mais-vista-da-plataforma-nos-eua>. Acesso em: 26 abr. 2020.

4 Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2019/11/bruno-gagliasso-pode-atuar-na-primeira-novela-brasileira-da-netflix>. Acesso em: 26 abr. 2020.

5 Disponível em: <https://filmow.com/.../netflix-aumenta-investimento-em-talentos-e-historias-brasileiras>. Acesso em: 26 abr. 2020.

6 Recentemente, Televisa voltou a fazer acordos com streaming globais para co-produção de conteúdo. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/televisa-retoma-parceria-com-a-netflix-e-ameaca-futuro-das-novelas-mexicanas-no-sbt>. Acesso em: 9 dez. 2021.

Análise do meio

Em linhas gerais, dados os limites do artigo, o alcance dessa análise nos permitiu traçar a entrada do serviço global da Netflix e o processo de negociação com os meios locais; as estratégias de interação com audiências transnacionais; os processos de (idos, diversidade étnica e racial). De saída, a empresa adotou uma política de negociação com gêneros populares, contrariando sua estratégia inicial de produzir apenas nos moldes do padrão da *quality TV* porque esse investimento em produções originais locais coincidiu com o reposicionamento da própria Netflix no momento de sua expansão para 120 países. A nova estratégia incluía buscar diversidade em suas produções a fim de construir uma marca transnacional.

Na corrida por oferecer originais locais, pelo menos no caso do Brasil, o investimento sempre foi alto: somente em 2020 a expectativa era de apostar 350 milhões de dólares em produção de conteúdo² que fosse desde a continuação do sucesso de 3%³, até a criação de uma novela com Bruno Gagliasso⁴, consagrado ator das telenovelas da Rede Globo de Televisão. Durante um evento no Rio de Janeiro em 2019, um dos executivos da empresa, Ted Sarandos, teceu elogios às produções brasileiras ao anunciar novas produções locais: “O Brasil tem talentos extraordinários e uma longa tradição em contar grandes histórias. É por este motivo que estamos animados em aumentar nosso investimento na comunidade criativa brasileira”⁵.

Outro aspecto relevante da chegada do portal ao mercado nacional foi o fato de que a Netflix não lograr êxito em contratos de licenciamento com a Rede Globo e lançar as originais sem maior conhecimento das preferências de consumo de seus potenciais assinantes. A título de exemplo das especificidades dos mercados locais, esse movimento foi completamente diferente no México onde a Televisa, histórica produtora de telenovelas, viu na chegada do portal uma oportunidade de escoamento de suas produções. Num contrato inédito, licenciou parte de seu conteúdo para a exibição na plataforma. No entanto, o sucesso da iniciativa colocou em xeque a parceria e, cinco anos depois, Televisa lançava Blim, seu próprio portal, de circulação regional⁶. Essa parceria, porém, rendeu frutos importantes para a Netflix. As produções locais serviram de chamariz para o público local se tornar assinante e, dessa forma, a empresa pôde coletar dados dos usuários de forma a alimentar um banco de dados referentes ao consumo que esses assinantes faziam de outros conteúdos dentro da plataforma. Assim, o lançamento de conteúdo original por lá foi pautado justamente naquilo que correspondia aos hábitos e gostos daquela audiência.

Diferentemente do modelo de negócio da televisão aberta e a cabo, limitadas tecnologicamente em seu alcance e marcadas culturalmente por uma estratégia de interação com o espaço nacional (LOPES, 2003), os serviços de televisão distribuída por internet operam na perspectiva de uma interação



7 Disponível em: <https://media.netflix.com>. Acesso em: 19 ago. 2022.

8 Além de recusar licenciar conteúdo para Netflix quando de sua chegada em território brasileiro, a Globo se empenha em um embate direto com o streaming. Há diversos casos em que atores contratados para séries da Netflix são punidos pela Globo, além de comerciais atacarem diretamente o portal. Ver mais em: <https://noticias-datv.uol.com.br/noticia/televisao/camila-queiroz-perde-contrato-com-a-globo-por-traicao-com-a-netflix-50332>. e <https://www.terra.com.br/diversao/tv/deboche-da-globo-com-a-netflix-envolve-riualidade-e-milhoes,3f584dfd3ed11326a222a30c740d389288hmy1xh.html>. Acesso em: 8 dez. 2021.

9 Além das produções seriadas ficcionais, oferece como conteúdo original três séries de comédia, um *talk show*, um *game show*, um programa de variedades e dezenove séries documentais.

com audiências transnacionais. Segundo Lotz (2017), as atuais aspirações da Netflix estão mais voltadas para o mercado global e sua pretensão de se tornar uma rede de televisão global com presença em mais de 190 países⁷. A expansão, a organização e estruturação do conteúdo original começaram a tecer a rede para construir um mercado (e audiências) verdadeiramente global para suas ofertas. Esses serviços preparam suas produções de modo a se comunicar com incontáveis audiências. As estratégias incluem desde escolhas híbridas de gênero, enredos e tramas universalizáveis, disponibilização integral do conteúdo, formação de catálogo, legendas em vários idiomas (JENNER, 2018).

Outro elemento importante na observação diz respeito a uma premissa sob a qual a empresa parece produzir. Traduzida por *think global and produce local*, a ideia parte de uma complexa articulação entre enredos potentes capazes de cativar uma audiência transnacional e características e universos locais que, ao serem adotadas, passam a servir aos propósitos da narrativa. Apenas como exemplo, cito a quarta série original **Coisa Mais Linda** (2018) que se passa no Rio de Janeiro do final dos anos de 1950. Na trama, a cidade maravilhosa – então capital do país, berço da vanguarda nacional e considerada o termômetro cultural nacional – figura como um lugar avançado em termos de regras morais e sociais, tão relevante para o arco dramático de uma das protagonistas. A Bossa Nova, ao fundo, mostra a cidade como um lugar de novas oportunidades, inovação e reinvenção. Porém, **Coisa Mais Linda** não mostra fielmente o nascimento do gênero nem apresenta os acontecimentos políticos como ocorreram historicamente. Esse universo local aparece mais como um recurso do universo narrativo cuja trama de abandono do marido e perda de uma vida materialmente confortável estimula a protagonista a se reinventar. Assim, a série oferece uma especificidade cultural brasileira que, além de recurso narrativo, parece significativa na medida em que também serve como atração para o público global do portal. A Bossa Nova é um produto cultural brasileiro bastante conhecido mundialmente e colaborou nessa articulação entre trazer à tona elementos da cultura local que podem ter forte apelo global.

No que se refere ao streaming regional, o Grupo Globo lançou em novembro de 2015 a Globoplay como plataforma *on demand* em formato crossmediático para abrigar conteúdos da TV Globo⁸. Sucessor da extinta Globo TV+, surgida em 2012 como opção para consumo da programação ao vivo do canal (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018), Globoplay recebeu novos investimentos a partir de 2016 que deram início a um reposicionamento de marca, concretizado em 2018, com alterações no logotipo e cores da empresa, e na própria disponibilização de conteúdos. Com peças exclusivas para streaming, totalizou entre 2018 e 2020 onze produções seriadas ficcionais⁹.

Com crescentes investimentos, o serviço deixou de funcionar como *catch up* da TV aberta e acionou estratégias para conquistar lugar próprio no mer-



10 Disponível em: <https://www.livemint.com/technology/tech-news/netflixs-basic-with-ads-plan-coming-in-the-se-countries-check-list-11665819239900.html>. Acesso em: 19 set. 2022.

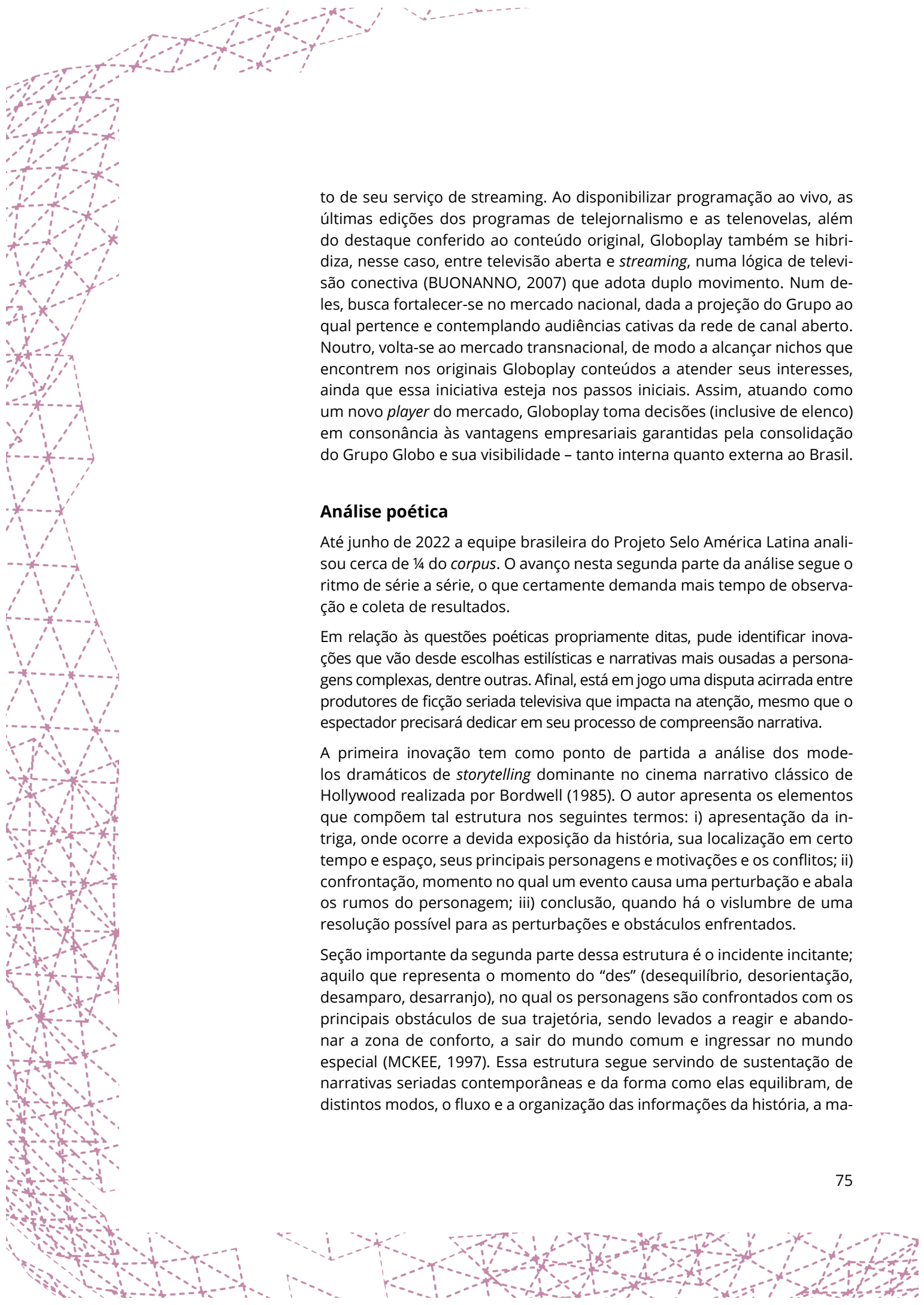
11 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/10/netflix-surpreende-analistas-demissoes-na-microsoft-e-o-que-importa-no-mercado.shtm?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo. Acesso em: 19 ago. 2022.

cado. Uma delas é o aproveitamento de conteúdo da grade convencional (principalmente telenovelas) combinada com produções originais que lhe conferem a caracterização como um player único no mercado audiovisual brasileiro (MEIGRE; ROCHA, 2020). A vantagem da Globoplay está em pertencer a um conglomerado de mídia nacional e poder extrair da “empresa-mãe” boa parte do conteúdo. Essa estratégia parece triplamente proveitosa: atende requisitos de composição de catálogo, amplia janelas de exibição e o contato com as audiências nacionais (habituidas a consumo de melodramas) e potencialmente alcança públicos além-fronteiras também afeitos ao consumo dessas produções. Nesse sentido, assemelha-se ao movimento experimentado por Blim no México (BALADRON; RIVE RO, 2019), beneficiado pelo fluxo de conteúdos advindos da Televisa, o que demonstra certa recorrência estratégica entre os grandes conglomerados midiáticos latino-americanos quando se lançam neste mercado. Outra estratégia são os acordos firmados entre Globoplay e terceiros para licenciamento de produções (aquisição de séries, filmes e documentários) e oferta da programação ao vivo na aba “agora na Globo”. Tais ações colocam o portal em posição distinta a outros serviços de *streaming* de vídeo sob demanda.

No que diz respeito a um modelo de negócios propriamente dito, creio não ser possível edificar algo com muita certeza nesse sentido. Dada a relativa velocidade com aquilo que tratamos como televisão distribuída por internet tem apresentado mudanças, novas decisões institucionais, reposicionamento de mercado, novas relações com assinantes, dentre outras, o que podemos fazer nesse momento é seguir levantando pistas a partir dos dados concretos, monitorar os indícios que vão surgindo e promover uma reflexão contínua nos termos de uma superação da noção de multiplicidade de oferta (BRITTOS, 1999; 2006) rumo a ideia de PluriTV (BRITTOS, 2011) como em termos de modelo de negócio (BOLAÑO, 2013; 2003) no âmbito da economia política da internet.

No caso da Netflix, por exemplo, é sabido que a partir de novembro de 2022 a gigante do *streaming* está prestes a lançar seu plano de assinaturas com base em anunciantes com preços acessíveis. A proposta é atrair usuários que consideram os planos existentes caros, estejam dispostos a ver anúncios na plataforma e acessar um catálogo limitado, ainda que o conteúdo original esteja incluído. Serão, em média, de 4 a 5 minutos de anúncios por hora que terão 15 ou 30 segundos e serão exibidos antes e durante as séries e filmes¹⁰. Além dessa, outra estratégia em teste é a de cobrança adicional para quem divide o acesso à conta com outras pessoas¹¹. Iniciativas como essas suspendem de algum modo o que a literatura versa sobre os modelos de negócio vigentes e nos coloca o desafio de pensar novas formas de conceituá-las. Como nomear e apontar características constantes para tais processos tão híbridos?

A ideia de hibridismo não se detém as decisões operacionais da Netflix, mas também, ao que o Grupo Globo tem decidido sobre o funcionamen-



to de seu serviço de streaming. Ao disponibilizar programação ao vivo, as últimas edições dos programas de telejornalismo e as telenovelas, além do destaque conferido ao conteúdo original, Globoplay também se hibridiza, nesse caso, entre televisão aberta e *streaming*, numa lógica de televisão conectiva (BUONANNO, 2007) que adota duplo movimento. Num deles, busca fortalecer-se no mercado nacional, dada a projeção do Grupo ao qual pertence e contemplando audiências cativas da rede de canal aberto. Noutro, volta-se ao mercado transnacional, de modo a alcançar nichos que encontrem nos originais Globoplay conteúdos a atender seus interesses, ainda que essa iniciativa esteja nos passos iniciais. Assim, atuando como um novo *player* do mercado, Globoplay toma decisões (inclusive de elenco) em consonância às vantagens empresariais garantidas pela consolidação do Grupo Globo e sua visibilidade – tanto interna quanto externa ao Brasil.

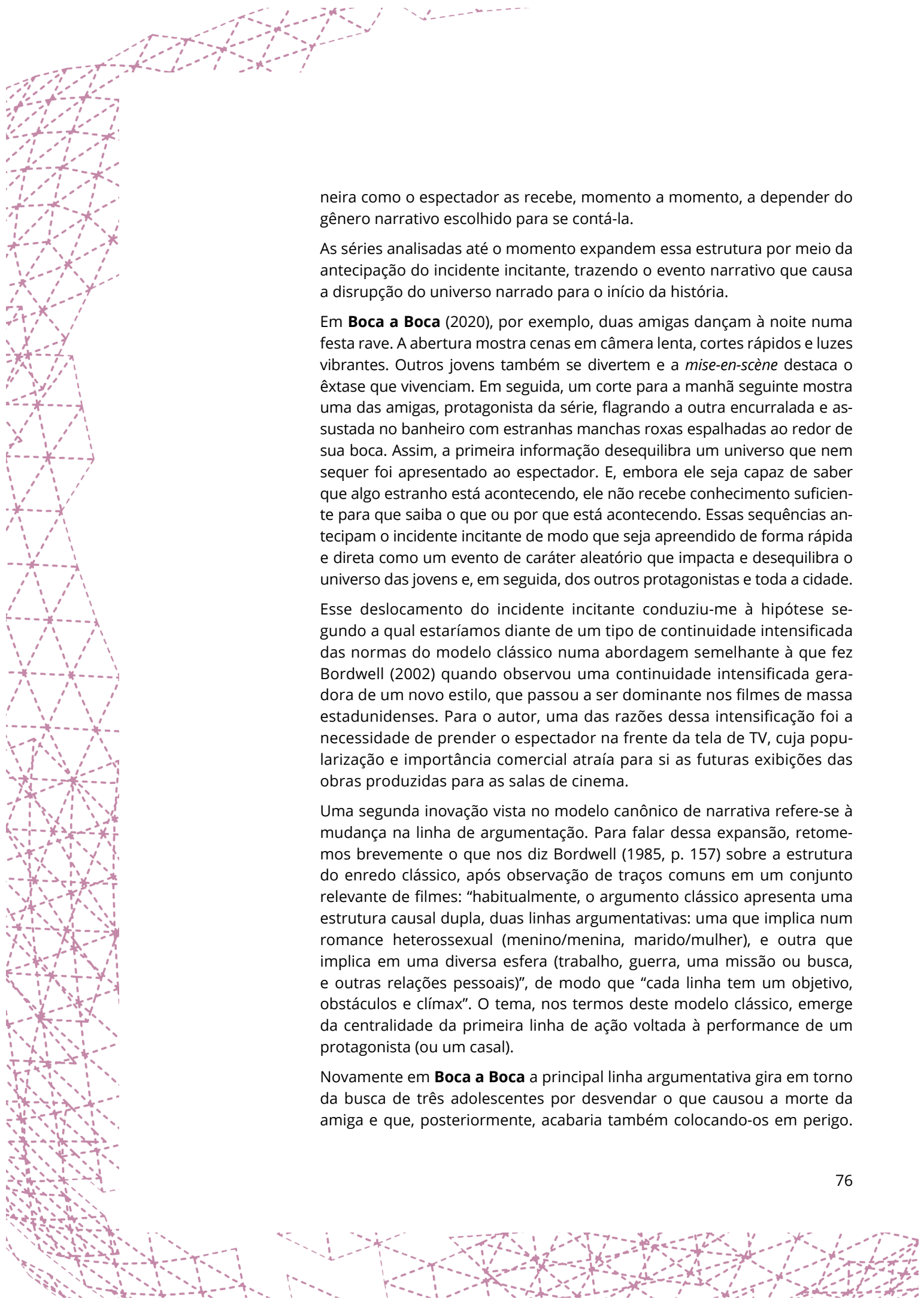
Análise poética

Até junho de 2022 a equipe brasileira do Projeto Selo América Latina analisou cerca de $\frac{1}{4}$ do *corpus*. O avanço nesta segunda parte da análise segue o ritmo de série a série, o que certamente demanda mais tempo de observação e coleta de resultados.

Em relação às questões poéticas propriamente ditas, pude identificar inovações que vão desde escolhas estilísticas e narrativas mais ousadas a personagens complexas, dentre outras. Afinal, está em jogo uma disputa acirrada entre produtores de ficção seriada televisiva que impacta na atenção, mesmo que o espectador precisará dedicar em seu processo de compreensão narrativa.

A primeira inovação tem como ponto de partida a análise dos modelos dramáticos de *storytelling* dominante no cinema narrativo clássico de Hollywood realizada por Bordwell (1985). O autor apresenta os elementos que compõem tal estrutura nos seguintes termos: i) apresentação da intriga, onde ocorre a devida exposição da história, sua localização em certo tempo e espaço, seus principais personagens e motivações e os conflitos; ii) confrontação, momento no qual um evento causa uma perturbação e abala os rumos do personagem; iii) conclusão, quando há o vislumbre de uma resolução possível para as perturbações e obstáculos enfrentados.

Seção importante da segunda parte dessa estrutura é o incidente incitante; aquilo que representa o momento do “des” (desequilíbrio, desorientação, desamparo, desarranjo), no qual os personagens são confrontados com os principais obstáculos de sua trajetória, sendo levados a reagir e abandonar a zona de conforto, a sair do mundo comum e ingressar no mundo especial (MCKEE, 1997). Essa estrutura segue servindo de sustentação de narrativas seriadas contemporâneas e da forma como elas equilibram, de distintos modos, o fluxo e a organização das informações da história, a ma-



neira como o espectador as recebe, momento a momento, a depender do gênero narrativo escolhido para se contá-la.

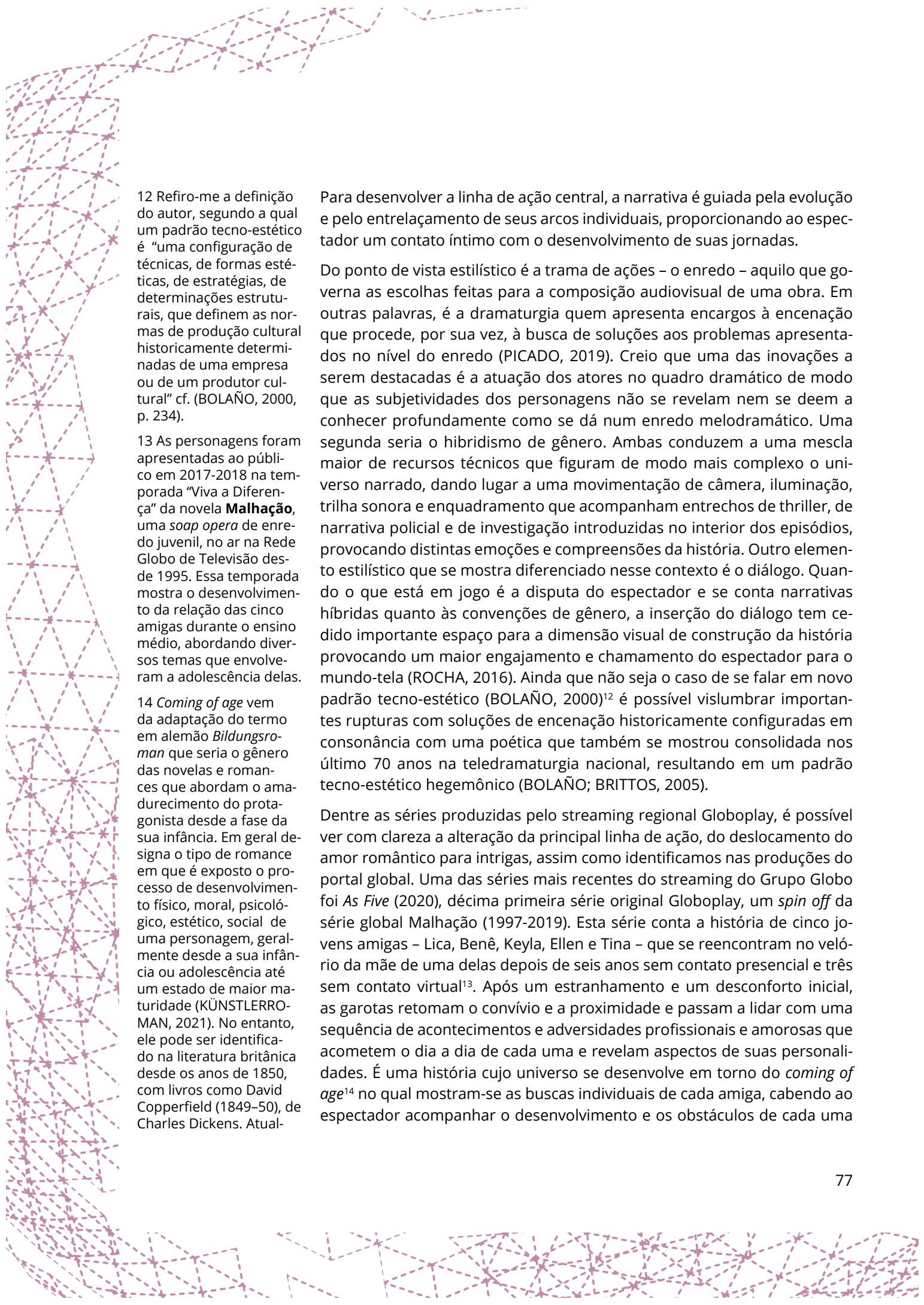
As séries analisadas até o momento expandem essa estrutura por meio da antecipação do incidente incitante, trazendo o evento narrativo que causa a ruptura do universo narrado para o início da história.

Em **Boca a Boca** (2020), por exemplo, duas amigas dançam à noite numa festa rave. A abertura mostra cenas em câmera lenta, cortes rápidos e luzes vibrantes. Outros jovens também se divertem e a *mise-en-scène* destaca o êxtase que vivenciam. Em seguida, um corte para a manhã seguinte mostra uma das amigas, protagonista da série, flagrando a outra encurralada e assustada no banheiro com estranhas manchas roxas espalhadas ao redor de sua boca. Assim, a primeira informação desequilibra um universo que nem sequer foi apresentado ao espectador. E, embora ele seja capaz de saber que algo estranho está acontecendo, ele não recebe conhecimento suficiente para que saiba o que ou por que está acontecendo. Essas sequências antecipam o incidente incitante de modo que seja apreendido de forma rápida e direta como um evento de caráter aleatório que impacta e desequilibra o universo das jovens e, em seguida, dos outros protagonistas e toda a cidade.

Esse deslocamento do incidente incitante conduziu-me à hipótese segundo a qual estaríamos diante de um tipo de continuidade intensificada das normas do modelo clássico numa abordagem semelhante à que fez Bordwell (2002) quando observou uma continuidade intensificada geradora de um novo estilo, que passou a ser dominante nos filmes de massa estadunidenses. Para o autor, uma das razões dessa intensificação foi a necessidade de prender o espectador na frente da tela de TV, cuja popularização e importância comercial atraía para si as futuras exibições das obras produzidas para as salas de cinema.

Uma segunda inovação vista no modelo canônico de narrativa refere-se à mudança na linha de argumentação. Para falar dessa expansão, retomemos brevemente o que nos diz Bordwell (1985, p. 157) sobre a estrutura do enredo clássico, após observação de traços comuns em um conjunto relevante de filmes: “habitualmente, o argumento clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas argumentativas: uma que implica num romance heterossexual (menino/menina, marido/mulher), e outra que implica em uma diversa esfera (trabalho, guerra, uma missão ou busca, e outras relações pessoais)”, de modo que “cada linha tem um objetivo, obstáculos e clímax”. O tema, nos termos deste modelo clássico, emerge da centralidade da primeira linha de ação voltada à performance de um protagonista (ou um casal).

Novamente em **Boca a Boca** a principal linha argumentativa gira em torno da busca de três adolescentes por desvendar o que causou a morte da amiga e que, posteriormente, acabaria também colocando-os em perigo.



12 Refiro-me a definição do autor, segundo a qual um padrão tecno-estético é “uma configuração de técnicas, de formas estéticas, de estratégias, de determinações estruturais, que definem as normas de produção cultural historicamente determinadas de uma empresa ou de um produtor cultural” cf. (BOLAÑO, 2000, p. 234).


13 As personagens foram apresentadas ao público em 2017-2018 na temporada “Viva a Diferença” da novela **Malhação**, uma *soap opera* de enredo juvenil, no ar na Rede Globo de Televisão desde 1995. Essa temporada mostra o desenvolvimento da relação das cinco amigas durante o ensino médio, abordando diversos temas que envolveram a adolescência delas.

14 *Coming of age* vem da adaptação do termo em alemão *Bildungsroman* que seria o gênero das novelas e romances que abordam o amadurecimento do protagonista desde a fase da sua infância. Em geral designa o tipo de romance em que é exposto o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social de uma personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência até um estado de maior maturidade (KÜNSTLERROMAN, 2021). No entanto, ele pode ser identificado na literatura britânica desde os anos de 1850, com livros como *David Copperfield* (1849-50), de Charles Dickens. Atual-

Para desenvolver a linha de ação central, a narrativa é guiada pela evolução e pelo entrelaçamento de seus arcos individuais, proporcionando ao espectador um contato íntimo com o desenvolvimento de suas jornadas.

Do ponto de vista estilístico é a trama de ações – o enredo – aquilo que governa as escolhas feitas para a composição audiovisual de uma obra. Em outras palavras, é a dramaturgia quem apresenta encargos à encenação que procede, por sua vez, à busca de soluções aos problemas apresentados no nível do enredo (PICADO, 2019). Creio que uma das inovações a serem destacadas é a atuação dos atores no quadro dramático de modo que as subjetividades dos personagens não se revelam nem se deem a conhecer profundamente como se dá num enredo melodramático. Uma segunda seria o hibridismo de gênero. Ambas conduzem a uma mescla maior de recursos técnicos que figuram de modo mais complexo o universo narrado, dando lugar a uma movimentação de câmera, iluminação, trilha sonora e enquadramento que acompanham entrecos de thriller, de narrativa policial e de investigação introduzidas no interior dos episódios, provocando distintas emoções e compreensões da história. Outro elemento estilístico que se mostra diferenciado nesse contexto é o diálogo. Quando o que está em jogo é a disputa do espectador e se conta narrativas híbridas quanto às convenções de gênero, a inserção do diálogo tem cedido importante espaço para a dimensão visual de construção da história provocando um maior engajamento e chamamento do espectador para o mundo-tela (ROCHA, 2016). Ainda que não seja o caso de se falar em novo padrão tecno-estético (BOLAÑO, 2000)¹² é possível vislumbrar importantes rupturas com soluções de encenação historicamente configuradas em consonância com uma poética que também se mostrou consolidada nos últimos 70 anos na teledramaturgia nacional, resultando em um padrão tecno-estético hegemônico (BOLAÑO; BRITTOS, 2005).

Dentre as séries produzidas pelo streaming regional Globoplay, é possível ver com clareza a alteração da principal linha de ação, do deslocamento do amor romântico para intrigas, assim como identificamos nas produções do portal global. Uma das séries mais recentes do streaming do Grupo Globo foi *As Five* (2020), décima primeira série original Globoplay, um *spin off* da série global *Malhação* (1997-2019). Esta série conta a história de cinco jovens amigas – Lica, Benê, Keyla, Ellen e Tina – que se reencontram no velório da mãe de uma delas depois de seis anos sem contato presencial e três sem contato virtual¹³. Após um estranhamento e um desconforto inicial, as garotas retomam o convívio e a proximidade e passam a lidar com uma sequência de acontecimentos e adversidades profissionais e amorosas que acometem o dia a dia de cada uma e revelam aspectos de suas personalidades. É uma história cujo universo se desenvolve em torno do *coming of age*¹⁴ no qual mostram-se as buscas individuais de cada amiga, cabendo ao espectador acompanhar o desenvolvimento e os obstáculos de cada uma



mente, o termo foi adaptado para *Coming of age* e é utilizado para descrever a categoria de filmes que abordam, fundamentalmente, a passagem da infância para a vida adulta e todos os dilemas dessa trajetória.

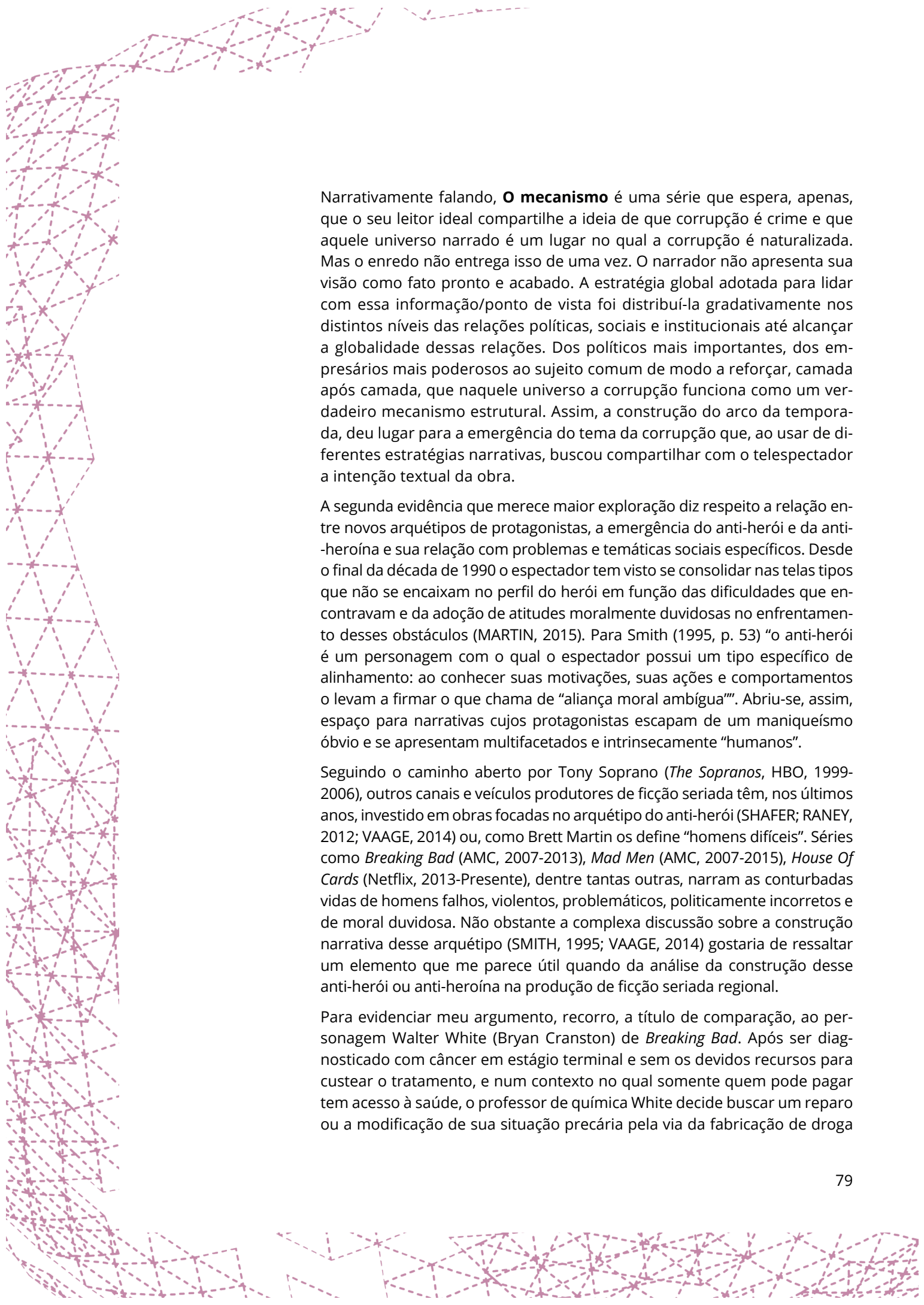
separadamente sem que isso estabeleça um conflito central. São suas diferenças aquilo que alimentam eventuais conflitos e embates. Esse conjunto de traços forma uma espécie de “mosaico da diferença” gerando, idealmente, algum tipo de identificação com o espectador.

Contudo, e aqui retomando questões de mercado propriamente, vemos um recuo nas inovações acima mencionadas enquanto o foco recai mais sobre o tema do que sobre o enredo, a progressão da história e novas soluções de encenação, restando a impressão de que se Globoplay acaba por esbarrar na enorme força gravitacional de seu próprio “padrão”, aquele classificado por Brittos (2010) como hegemônico, calcado nas convenções do melodrama sem produzir uma ruptura marcante entre seus produtos para *streaming* e aqueles de seu canal linear. Ao parecer, Globoplay traçou um caminho que parece ter se deparado com uma encruzilhada entre a necessidade de se reposicionar no mercado dinamizado pela chegada de serviços globais de *streaming* e a dificuldade de sair de uma zona de conforto que lhe garantiu liderança no mercado por décadas, mas que, ao mesmo tempo, pode ter significado uma espécie de paralisação de suas dinâmicas produtivas e criativas.

Questões por explorar

As duas próximas evidências que vou apresentar necessitam de maior aprofundamento no âmbito do projeto Selo América Latina, mas merecem ser trazidas à luz dada a complexa articulação que apresentam entre a distribuição da informação narrativa e a emergência do tema a ser tratado no enredo.

A primeira delas diz da estreita relação entre a distribuição da informação narrativa e o surgimento do tema da obra. Por um lado, temos a familiar poética do melodrama, como há décadas vem sendo praticada na produção nacional e regional. Tal familiaridade faz com que a experiência mais marcante do espectador no contato com essas obras se dirija à diegeses, os percalços, altos e baixos que o casal de protagonista viria a enfrentar ao logos dos capítulos para, finalmente, realizar-se amorosamente. Por outro, os enredos de produções para *streaming* globais, ao investirem na construção de arcos mais elaborados, dão espaço para a emergência do tema da obra no curso de sua progressão. No Brasil, este é o caso de **O Mecanismo** (2018), segunda série original do portal, que conta a história de Marco Ruffo (Selton Mello), um policial federal com vinte anos de carreira, alcançando seus limites para desvendar e criminalizar atos e esquemas de corrupção no Brasil. Numa série dramática, por meio de um narrador dramatizado, o delegado relata o método e os resultados das investigações que realiza e nas quais age praticamente sozinho, como em uma luta para extirpar o que ele mesmo intitula um “câncer” nos meandros políticos do Brasil: algo que está arraigado, amplamente disseminado e difícil de combater.

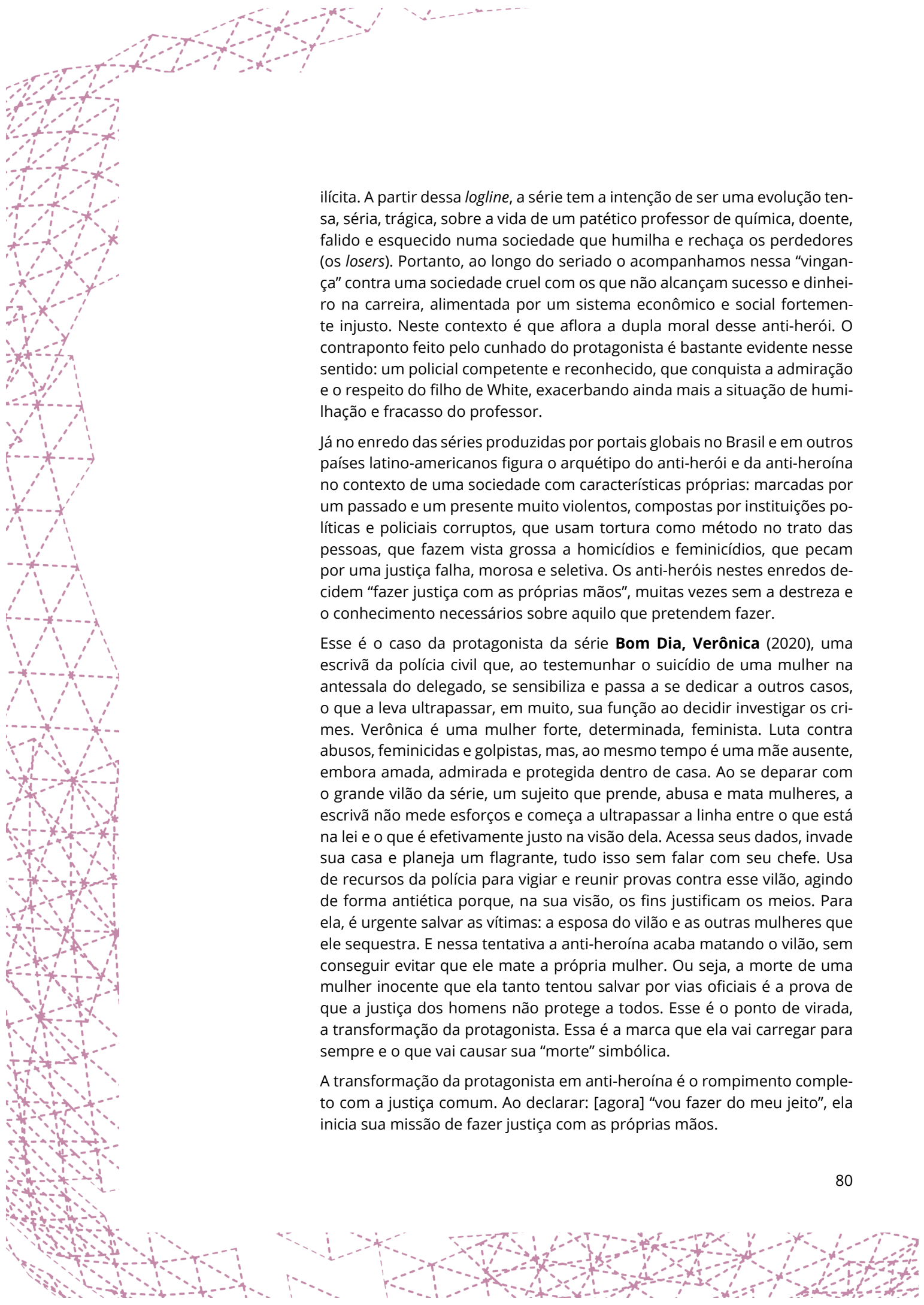


Narrativamente falando, **O mecanismo** é uma série que espera, apenas, que o seu leitor ideal compartilhe a ideia de que corrupção é crime e que aquele universo narrado é um lugar no qual a corrupção é naturalizada. Mas o enredo não entrega isso de uma vez. O narrador não apresenta sua visão como fato pronto e acabado. A estratégia global adotada para lidar com essa informação/ponto de vista foi distribuí-la gradativamente nos distintos níveis das relações políticas, sociais e institucionais até alcançar a globalidade dessas relações. Dos políticos mais importantes, dos empresários mais poderosos ao sujeito comum de modo a reforçar, camada após camada, que naquele universo a corrupção funciona como um verdadeiro mecanismo estrutural. Assim, a construção do arco da temporada, deu lugar para a emergência do tema da corrupção que, ao usar de diferentes estratégias narrativas, buscou compartilhar com o telespectador a intenção textual da obra.

A segunda evidência que merece maior exploração diz respeito a relação entre novos arquétipos de protagonistas, a emergência do anti-herói e da anti-heroína e sua relação com problemas e temáticas sociais específicos. Desde o final da década de 1990 o espectador tem visto se consolidar nas telas tipos que não se encaixam no perfil do herói em função das dificuldades que encontravam e da adoção de atitudes moralmente duvidosas no enfrentamento desses obstáculos (MARTIN, 2015). Para Smith (1995, p. 53) “o anti-herói é um personagem com o qual o espectador possui um tipo específico de alinhamento: ao conhecer suas motivações, suas ações e comportamentos o levam a firmar o que chama de “aliança moral ambígua””. Abriu-se, assim, espaço para narrativas cujos protagonistas escapam de um maniqueísmo óbvio e se apresentam multifacetados e intrinsecamente “humanos”.

Seguindo o caminho aberto por Tony Soprano (*The Sopranos*, HBO, 1999-2006), outros canais e veículos produtores de ficção seriada têm, nos últimos anos, investido em obras focadas no arquétipo do anti-herói (SHAFER; RANEY, 2012; VAAGE, 2014) ou, como Brett Martin os define “homens difíceis”. Séries como *Breaking Bad* (AMC, 2007-2013), *Mad Men* (AMC, 2007-2015), *House Of Cards* (Netflix, 2013-Presente), dentre tantas outras, narram as conturbadas vidas de homens falhos, violentos, problemáticos, politicamente incorretos e de moral duvidosa. Não obstante a complexa discussão sobre a construção narrativa desse arquétipo (SMITH, 1995; VAAGE, 2014) gostaria de ressaltar um elemento que me parece útil quando da análise da construção desse anti-herói ou anti-heroína na produção de ficção seriada regional.

Para evidenciar meu argumento, recorro, a título de comparação, ao personagem Walter White (Bryan Cranston) de *Breaking Bad*. Após ser diagnosticado com câncer em estágio terminal e sem os devidos recursos para custear o tratamento, e num contexto no qual somente quem pode pagar tem acesso à saúde, o professor de química White decide buscar um reparo ou a modificação de sua situação precária pela via da fabricação de droga

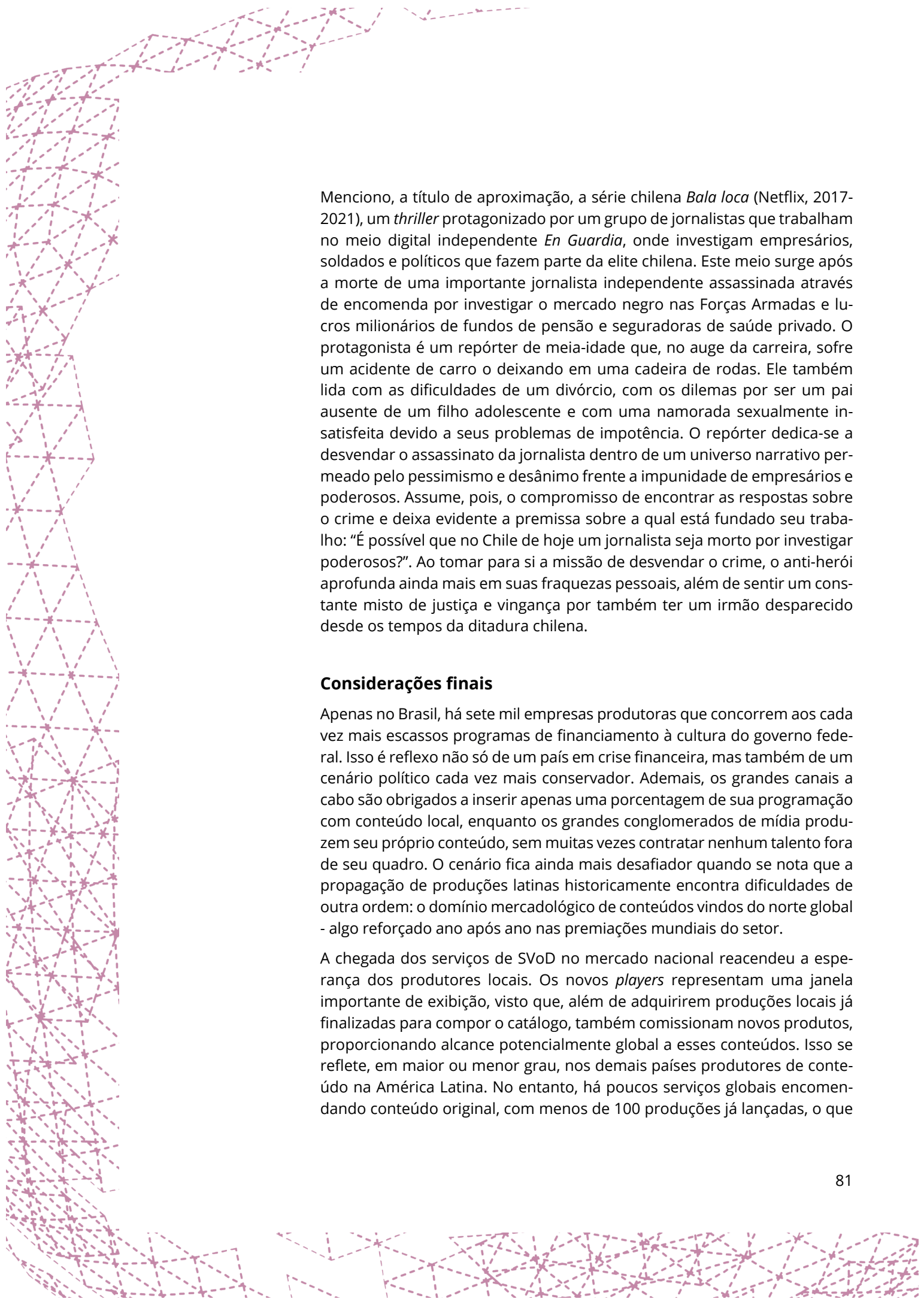


ilícita. A partir dessa *logline*, a série tem a intenção de ser uma evolução tensa, séria, trágica, sobre a vida de um patético professor de química, doente, falido e esquecido numa sociedade que humilha e rechaça os perdedores (os *losers*). Portanto, ao longo do seriado o acompanhamos nessa “vingança” contra uma sociedade cruel com os que não alcançam sucesso e dinheiro na carreira, alimentada por um sistema econômico e social fortemente injusto. Neste contexto é que aflora a dupla moral desse anti-herói. O contraponto feito pelo cunhado do protagonista é bastante evidente nesse sentido: um policial competente e reconhecido, que conquista a admiração e o respeito do filho de White, exacerbando ainda mais a situação de humilhação e fracasso do professor.

Já no enredo das séries produzidas por portais globais no Brasil e em outros países latino-americanos figura o arquétipo do anti-herói e da anti-heroína no contexto de uma sociedade com características próprias: marcadas por um passado e um presente muito violentos, compostas por instituições políticas e policiais corruptos, que usam tortura como método no trato das pessoas, que fazem vista grossa a homicídios e feminicídios, que pecam por uma justiça falha, morosa e seletiva. Os anti-heróis nestes enredos decidem “fazer justiça com as próprias mãos”, muitas vezes sem a destreza e o conhecimento necessários sobre aquilo que pretendem fazer.

Esse é o caso da protagonista da série **Bom Dia, Verônica** (2020), uma escritã da polícia civil que, ao testemunhar o suicídio de uma mulher na antessala do delegado, se sensibiliza e passa a se dedicar a outros casos, o que a leva ultrapassar, em muito, sua função ao decidir investigar os crimes. Verônica é uma mulher forte, determinada, feminista. Luta contra abusos, feminicidas e golpistas, mas, ao mesmo tempo é uma mãe ausente, embora amada, admirada e protegida dentro de casa. Ao se deparar com o grande vilão da série, um sujeito que prende, abusa e mata mulheres, a escritã não mede esforços e começa a ultrapassar a linha entre o que está na lei e o que é efetivamente justo na visão dela. Acessa seus dados, invade sua casa e planeja um flagrante, tudo isso sem falar com seu chefe. Usa de recursos da polícia para vigiar e reunir provas contra esse vilão, agindo de forma antiética porque, na sua visão, os fins justificam os meios. Para ela, é urgente salvar as vítimas: a esposa do vilão e as outras mulheres que ele sequestra. E nessa tentativa a anti-heroína acaba matando o vilão, sem conseguir evitar que ele mate a própria mulher. Ou seja, a morte de uma mulher inocente que ela tanto tentou salvar por vias oficiais é a prova de que a justiça dos homens não protege a todos. Esse é o ponto de virada, a transformação da protagonista. Essa é a marca que ela vai carregar para sempre e o que vai causar sua “morte” simbólica.

A transformação da protagonista em anti-heroína é o rompimento completo com a justiça comum. Ao declarar: [agora] “vou fazer do meu jeito”, ela inicia sua missão de fazer justiça com as próprias mãos.

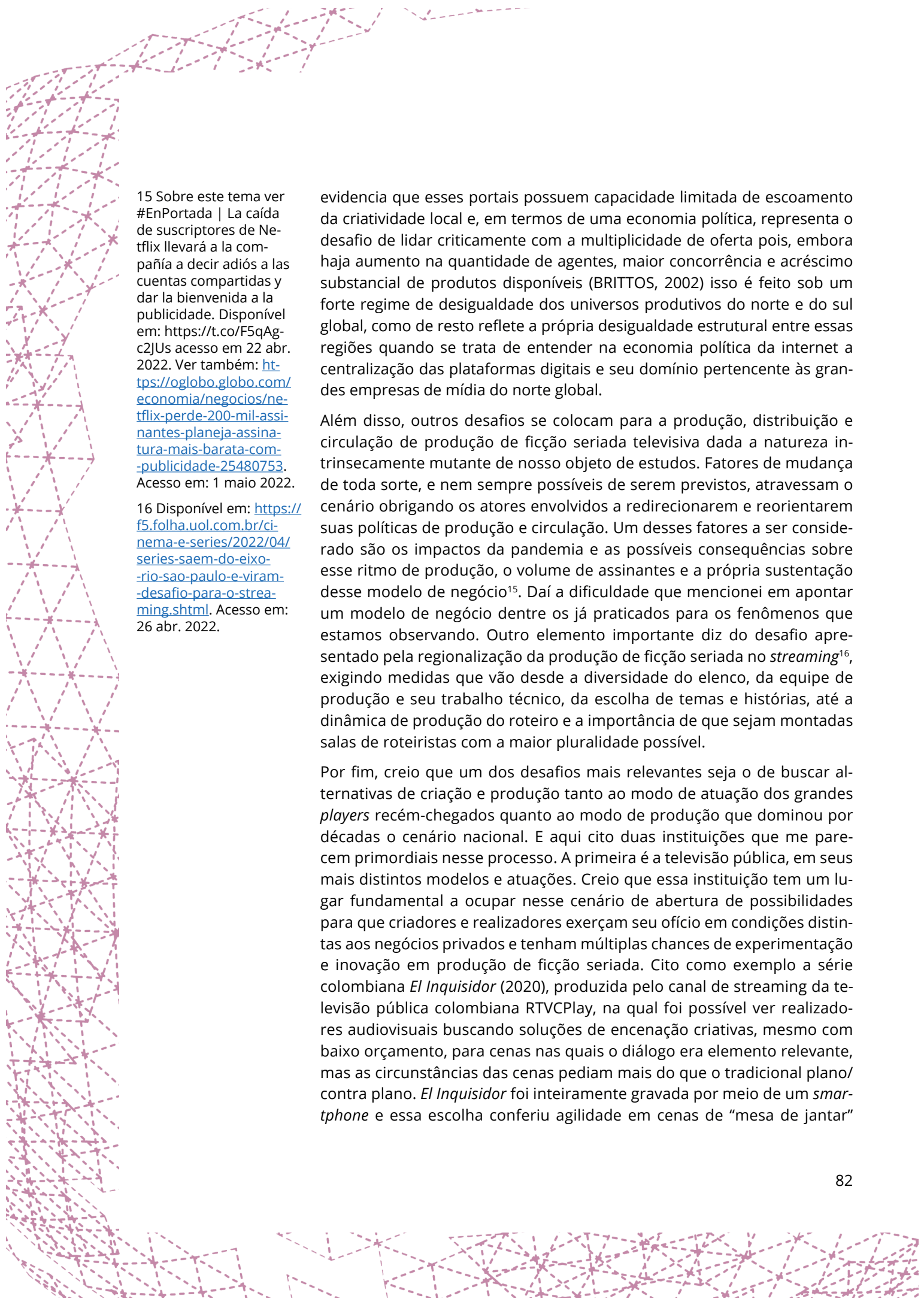


Menciono, a título de aproximação, a série chilena *Bala loca* (Netflix, 2017-2021), um *thriller* protagonizado por um grupo de jornalistas que trabalham no meio digital independente *En Guardia*, onde investigam empresários, soldados e políticos que fazem parte da elite chilena. Este meio surge após a morte de uma importante jornalista independente assassinada através de encomenda por investigar o mercado negro nas Forças Armadas e lucros milionários de fundos de pensão e seguradoras de saúde privado. O protagonista é um repórter de meia-idade que, no auge da carreira, sofre um acidente de carro o deixando em uma cadeira de rodas. Ele também lida com as dificuldades de um divórcio, com os dilemas por ser um pai ausente de um filho adolescente e com uma namorada sexualmente insatisfeita devido a seus problemas de impotência. O repórter dedica-se a desvendar o assassinato da jornalista dentro de um universo narrativo permeado pelo pessimismo e desânimo frente a impunidade de empresários e poderosos. Assume, pois, o compromisso de encontrar as respostas sobre o crime e deixa evidente a premissa sobre a qual está fundado seu trabalho: “É possível que no Chile de hoje um jornalista seja morto por investigar poderosos?”. Ao tomar para si a missão de desvendar o crime, o anti-herói aprofunda ainda mais em suas fraquezas pessoais, além de sentir um constante misto de justiça e vingança por também ter um irmão desaparecido desde os tempos da ditadura chilena.

Considerações finais

Apenas no Brasil, há sete mil empresas produtoras que concorrem aos cada vez mais escassos programas de financiamento à cultura do governo federal. Isso é reflexo não só de um país em crise financeira, mas também de um cenário político cada vez mais conservador. Ademais, os grandes canais a cabo são obrigados a inserir apenas uma porcentagem de sua programação com conteúdo local, enquanto os grandes conglomerados de mídia produzem seu próprio conteúdo, sem muitas vezes contratar nenhum talento fora de seu quadro. O cenário fica ainda mais desafiador quando se nota que a propagação de produções latinas historicamente encontra dificuldades de outra ordem: o domínio mercadológico de conteúdos vindos do norte global - algo reforçado ano após ano nas premiações mundiais do setor.

A chegada dos serviços de SVoD no mercado nacional reacendeu a esperança dos produtores locais. Os novos *players* representam uma janela importante de exibição, visto que, além de adquirirem produções locais já finalizadas para compor o catálogo, também comissionam novos produtos, proporcionando alcance potencialmente global a esses conteúdos. Isso se reflete, em maior ou menor grau, nos demais países produtores de conteúdo na América Latina. No entanto, há poucos serviços globais encomendando conteúdo original, com menos de 100 produções já lançadas, o que



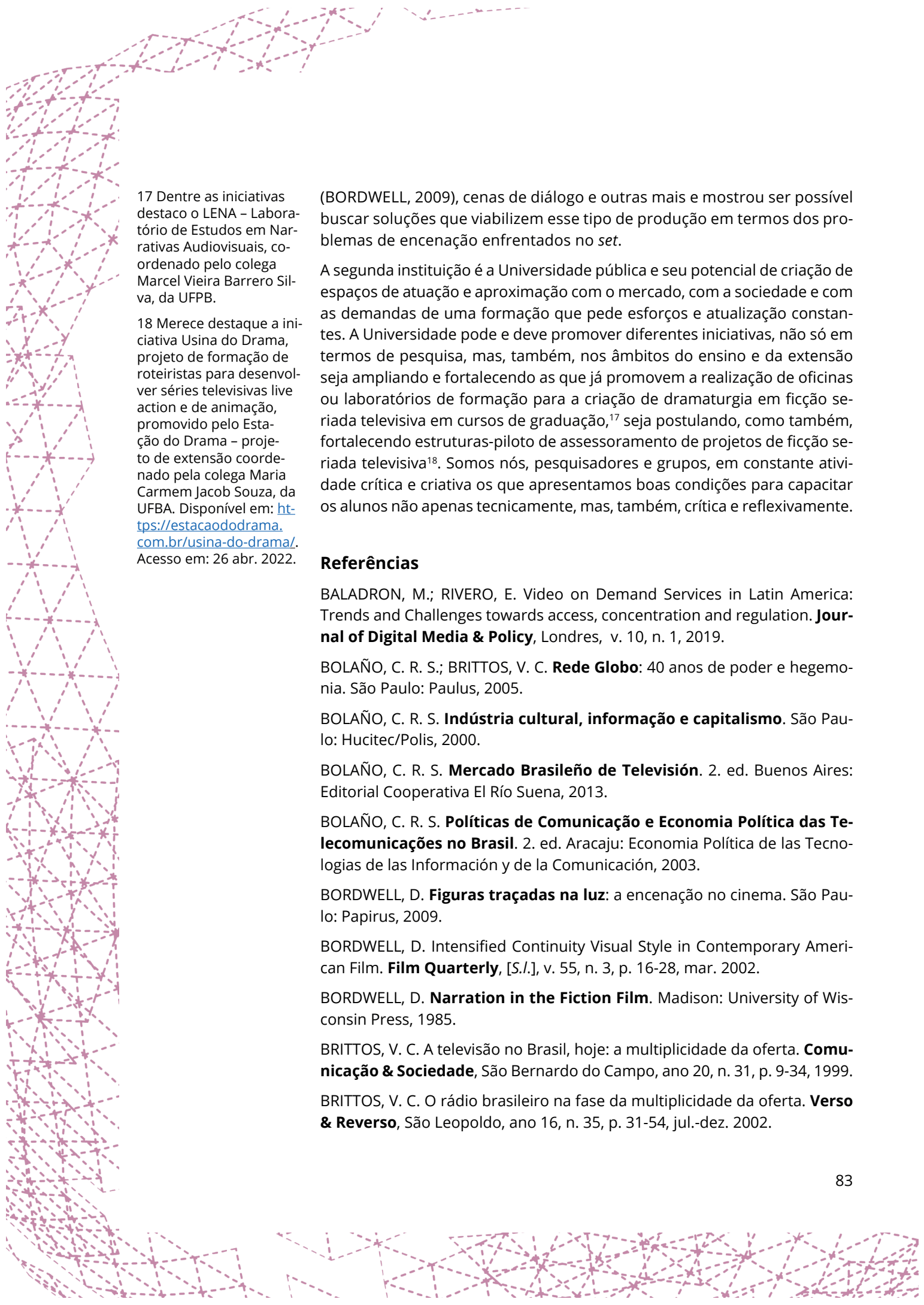
15 Sobre este tema ver #EnPortada | La caída de suscriptores de Netflix llevará a la compañía a decir adiós a las cuentas compartidas y dar la bienvenida a la publicidad. Disponível em: <https://t.co/F5qAg-c2JUs> acesso em 22 abr. 2022. Ver também: <https://oglobo.globo.com/economia/negocios/netflix-perde-200-mil-assinantes-planeja-assinatura-mais-barata-com-publicidade-25480753>. Acesso em: 1 maio 2022.

16 Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2022/04/series-saem-do-eixo-rio-sao-paulo-e-viram-desafio-para-o-streaming.shtml>. Acesso em: 26 abr. 2022.

evidencia que esses portais possuem capacidade limitada de escoamento da criatividade local e, em termos de uma economia política, representa o desafio de lidar criticamente com a multiplicidade de oferta pois, embora haja aumento na quantidade de agentes, maior concorrência e acréscimo substancial de produtos disponíveis (BRITTOS, 2002) isso é feito sob um forte regime de desigualdade dos universos produtivos do norte e do sul global, como de resto reflete a própria desigualdade estrutural entre essas regiões quando se trata de entender na economia política da internet a centralização das plataformas digitais e seu domínio pertencente às grandes empresas de mídia do norte global.

Além disso, outros desafios se colocam para a produção, distribuição e circulação de produção de ficção seriada televisiva dada a natureza intrinsecamente mutante de nosso objeto de estudos. Fatores de mudança de toda sorte, e nem sempre possíveis de serem previstos, atravessam o cenário obrigando os atores envolvidos a redirecionarem e reorientarem suas políticas de produção e circulação. Um desses fatores a ser considerado são os impactos da pandemia e as possíveis consequências sobre esse ritmo de produção, o volume de assinantes e a própria sustentação desse modelo de negócio¹⁵. Daí a dificuldade que mencionei em apontar um modelo de negócio dentre os já praticados para os fenômenos que estamos observando. Outro elemento importante diz do desafio apresentado pela regionalização da produção de ficção seriada no *streaming*¹⁶, exigindo medidas que vão desde a diversidade do elenco, da equipe de produção e seu trabalho técnico, da escolha de temas e histórias, até a dinâmica de produção do roteiro e a importância de que sejam montadas salas de roteiristas com a maior pluralidade possível.

Por fim, creio que um dos desafios mais relevantes seja o de buscar alternativas de criação e produção tanto ao modo de atuação dos grandes *players* recém-chegados quanto ao modo de produção que dominou por décadas o cenário nacional. E aqui cito duas instituições que me parecem primordiais nesse processo. A primeira é a televisão pública, em seus mais distintos modelos e atuações. Creio que essa instituição tem um lugar fundamental a ocupar nesse cenário de abertura de possibilidades para que criadores e realizadores exerçam seu ofício em condições distintas aos negócios privados e tenham múltiplas chances de experimentação e inovação em produção de ficção seriada. Cito como exemplo a série colombiana *El Inquisidor* (2020), produzida pelo canal de streaming da televisão pública colombiana RTVCPlay, na qual foi possível ver realizadores audiovisuais buscando soluções de encenação criativas, mesmo com baixo orçamento, para cenas nas quais o diálogo era elemento relevante, mas as circunstâncias das cenas pediam mais do que o tradicional plano/ contra plano. *El Inquisidor* foi inteiramente gravada por meio de um *smartphone* e essa escolha conferiu agilidade em cenas de “mesa de jantar”



17 Dentre as iniciativas destaque o LENA – Laboratório de Estudos em Narrativas Audiovisuais, coordenado pelo colega Marcel Vieira Barrero Silva, da UFPA.

18 Merece destaque a iniciativa Usina do Drama, projeto de formação de roteiristas para desenvolver séries televisivas live action e de animação, promovido pelo Estação do Drama – projeto de extensão coordenado pela colega Maria Carmem Jacob Souza, da UFPA. Disponível em: <https://estacaododrama.com.br/usina-do-drama/>. Acesso em: 26 abr. 2022.

(BORDWELL, 2009), cenas de diálogo e outras mais e mostrou ser possível buscar soluções que viabilizem esse tipo de produção em termos dos problemas de encenação enfrentados no *set*.

A segunda instituição é a Universidade pública e seu potencial de criação de espaços de atuação e aproximação com o mercado, com a sociedade e com as demandas de uma formação que pede esforços e atualização constantes. A Universidade pode e deve promover diferentes iniciativas, não só em termos de pesquisa, mas, também, nos âmbitos do ensino e da extensão seja ampliando e fortalecendo as que já promovem a realização de oficinas ou laboratórios de formação para a criação de dramaturgia em ficção seriada televisiva em cursos de graduação,¹⁷ seja postulando, como também, fortalecendo estruturas-piloto de assessoramento de projetos de ficção seriada televisiva¹⁸. Somos nós, pesquisadores e grupos, em constante atividade crítica e criativa os que apresentamos boas condições para capacitar os alunos não apenas tecnicamente, mas, também, crítica e reflexivamente.

Referências

- BALADRON, M.; RIVERO, E. Video on Demand Services in Latin America: Trends and Challenges towards access, concentration and regulation. **Journal of Digital Media & Policy**, Londres, v. 10, n. 1, 2019.
- BOLAÑO, C. R. S.; BRITTOS, V. C. **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BOLAÑO, C. R. S. **Indústria cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- BOLAÑO, C. R. S. **Mercado Brasileiro de Televisión**. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Cooperativa El Río Suena, 2013.
- BOLAÑO, C. R. S. **Políticas de Comunicação e Economia Política das Telecomunicações no Brasil**. 2. ed. Aracaju: Economia Política de las Tecnologías de las Información y de la Comunicación, 2003.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. São Paulo: Papyrus, 2009.
- BORDWELL, D. Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. **Film Quarterly**, [S.l.], v. 55, n. 3, p. 16-28, mar. 2002.
- BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRITTOS, V. C. A televisão no Brasil, hoje: a multiplicidade da oferta. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, ano 20, n. 31, p. 9-34, 1999.
- BRITTOS, V. C. O rádio brasileiro na fase da multiplicidade da oferta. **Verso & Reverso**, São Leopoldo, ano 16, n. 35, p. 31-54, jul.-dez. 2002.



BUONNANNO, M. **The age of Television: experiences and theories.** Chicago: Intellect Books, 2007.

JENNER, M. **Netflix and the Re-Invention of Television.** Cambridge: Palgrave Macmillan, 2018.

KÜNSTLERROMAN. Oxford Reference. **Oxford University Press**, 2021. Disponível em <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100045770>. Acesso em 26 abr. 2022.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17-34. 2003. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>. Acesso em: 11 dez. 2022.

LOTZ, A. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television.** Michigan: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017.

MARTIN, B. **Homens difíceis.** Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Ed. Aleph, 2015.

MCKEE, R. **Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting.** New York: ReganBooks, 1997.

MEIGRE, M.; ROCHA, S. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Revista Culturais Midiáticas**, João Pessoa, v. 13. n. 12, p. 134-152, 2020.

MITCHELL, W. J. T. **No Existen Medios Visuales.** Estudios Visuales: La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Madrid: Ediciones Akal. 2005.

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

PICADO, B. Encenação e Aspecto: inflexões estilísticas na mise en scène da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. **ANIKI: Revista portuguesa da imagem em movimento**, v. 6, p. 81-105, 2019.

ROCHA, S. M. **O Etilo Televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural.** Florianópolis: Insular, 2016.

SHAFER, D. M.; RANEY, A. A. Exploring how we enjoy antihero narratives. **Journal of Communication**, [S.l.], v. 62, n. 6, p. 1028-1046, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01682.x>. Acesso em: 11 dez. 2022.

SMITH, M. **Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema.** Oxford: Clarendon Press, 1995.

VAAGE, M. B. Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series. In: NANNICELLI, T.; TABERHAM, P. (Eds.) **Cognitive Media Theory.** New York: Routledge, 2014, p. 268-284.