

**Fluxos, mediações e narrativas:** o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix

**Flows, mediations and narratives:** the communication process of the fictional audiovisual genres in Brazilian webseries of Netflix

*Carlos Pereira Gonçalves<sup>1</sup>*

---

1 Pós-Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da USP, com estudo de recepção de séries brasileiras em *streaming*. Doutor em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

## Resumo

A proposta do artigo é analisar o consumo cultural de séries exibidas pela Netflix em relação ao processo de comunicação dos gêneros audiovisuais, observando a tecnicidade da plataforma *streaming*, modelo próprio de classificação “gêneros” e seu fluxo interativo no portal e, por outro lado, uma leitura das características narrativas de produção específica. Tratam-se das webséries brasileiras de ficção, originais e distribuídas globalmente pela empresa. A temática insere-se no atual contexto midiático e mercadológico de alta convergência e migração da produção *seriada* – da televisão ao meio digital –, sem desconsiderar o campo cinema na formação compartilhada de narrativas tradicionais e contemporâneas do formato multimídia série.

## Palavras-chave

Gêneros audiovisuais, *streaming*, webséries brasileiras, mediações culturais.

## Abstract

The proposal of this paper is to analyze the cultural consumption of series broadcasted by Netflix regarding the communication process of the audiovisual genres, observing the technicality of the streaming platform, its model of “genres” classification of the interactive flow in the portal and, on the other hand, a reading of the narrative features of specific production. These are the Brazilian fictional original webseries and globally distributed by the company. The thematic fits into the current media context and the high convergence market and the migration of serial production – from television to digital media –, without disregarding the cinema field in the shared formation of the traditional and contemporary narratives of this multimedia format.

## Keywords

Audiovisual genres, *streaming*, Brazilian webseries, cultural mediations.

### **Identidades e tecnologias em fluxo**

O pesquisador François Jost (2012) escreveu um pequeno e instigante livro sobre séries de TV no qual questiona a popularidade e a recepção apaixonada das séries norte-americanas pelo público francês. As análises movem-se identificando qualidades técnicas e criativas no relato seriado por parte dos roteiristas, refletidas na solidez de construção de personagens e diálogos e, especialmente, a abordagem realista das histórias inventadas. O texto perpassa por questões de interesse nesse artigo, como a temática da globalização cultural, a narratividade do programa multimidiático "série" e os estilos de vida e subjetividades contemporâneas representados em obras de caráter ficcional realizadas neste tipo de "forma cultural" (WILLIANS, 2016). Temas que dizem respeito aos objetivos específicos de análise do artigo: a caracterização da produção brasileira de séries desenvolvidas exclusivamente para a plataforma de *streaming* Netflix, configuradas em formato "websérie", problematizando a recepção e as práticas de consumo com foco na análise dos dispositivos tecnológicos mediadores e a comunicação dos gêneros audiovisuais segundo os critérios de classificação deste canal exibidor.

Os apontamentos do livro *Do que as séries americanas são sintoma?*, de Jost, especialista em estudos de cinema e televisão, estabelece como hipótese de análise que essa recepção tão entusiasmada por parte do público francês em geral, é resultado do tom e estilo realista dessa produção seriada retida especialmente na expressão das subjetividades modernas e de personagens de caráter ambíguo-complexo. A encenação minuciosa de experiências da vida cotidiana atual, o mundo privado apresentado com a construção de intrigas e tramas de intimidade dos heróis e heroínas que povoam o universo da *diegese* são chaves para cativar essa recepção transnacional.

Em parte significativa dessa produção, o realismo se evidencia também pela reconstituição mimética de microambientes profissionais específicos e reiterados, pequenos coletivos, e que se configuram em elementos cênicos estruturais de narrativas específicas do formato série de TV: hospitais, delegacias, tribunais,

escritórios de advogados ou agências de mídias, onde o privado e o público estão em tensão permanente<sup>2</sup>. No Brasil, as séries norte-americanas do milênio também têm despertado uma recepção crítica próxima ao comentado pelo autor francês (SEABRA, 2016; CARLOS, 2006). Cabe contextualizar que o fluxo de imagens, narrativas e valores socioculturais dessas produções estão em sintonia com o poder econômico e simbólico da indústria audiovisual dos Estados Unidos no planeta, cujas ramificações abrangem o hegemônico cinema industrial de Hollywood e as mídias e formatos do setor em domínio e audiência ascendente – games e vídeos de plataformas de *streaming*.

Quanto ao atual mercado audiovisual brasileiro de obras seriadas, observa-se que o cenário é complexo, dinâmico e polifônico. O Brasil possui uma sólida história de produção de telenovelas, minisséries e séries, principalmente construída pelo sistema industrial da TV Globo, ou por meio de produção de caráter educacional e voltada ao público infanto-juvenil da TV Cultura, ambos os canais de sinal aberto. As tradicionais telenovelas da TV Globo movimentam um público amplo e fiel há décadas, a despeito de sensíveis variações de audiência devidas a motivos internos e externos, dentre eles a concorrência com os canais de TV por assinatura e os novos formatos de audiovisual veiculados em plataformas de *streaming* (BORELLI; PRIOLLI, 2000; LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016). Ressalta-se que a qualidade artística dessa produção seriada nacional é reconhecida pelo público e outros agentes do campo fora e dentro do Brasil (MACHADO, 2000; IEMMYS, 2020).

Ao longo do presente milênio, novos agentes do mercado audiovisual têm gerado mudanças estruturais profundas no modo de produzir e consumir imagens e sons. Parte da produção de séries brasileiras passa a ser realizada por produtoras independentes do campo do cinema e da publicidade, como consequência em

---

2 Os apontamentos sobre os referidos elementos cênicos e temáticos como base de estruturação de gêneros ficcionais de séries de TV, a exemplo de – *drama médico* ou *drama judicial* – não fazem parte da leitura de Jost neste texto, apesar de ter sido mencionada como questão social de grande relevância em seus questionamentos a respeito da recepção do público francês quanto à produção norte-americana. O processo de estruturação de gêneros audiovisuais será tratado ao longo do artigo.

parte do fomento atrelado à Lei da TV paga (2011)<sup>3</sup>, com a veiculação ampla tanto em canais fechados e abertos de TV quanto em portais da internet, como a carioca Conspiração Filmes – séries *Magnífica 70* (HBO, 2015); *1 contra todos* (Fox, 2016); *Sob pressão* (TV Globo, 2017); *Reality Z* (Netflix, 2020), e a paulistana O2 Filmes – *Rua Augusta* (TNT, 2018); *Assédio* (Globoplay, 2018); *Irmandade* (Netflix, 2019); *Segunda chamada* (TV Globo, 2019)<sup>4</sup>.

A produção de séries de TV passa a contar com novo canal de exibição de séries – as plataformas de *streaming* por assinatura com acesso ilimitado a vídeos sob demanda (*video on demand* – VoD), impactando os campos da televisão e cinema especialmente nos últimos dez anos. Em consequência, novos arranjos mercadológicos e modos de consumo cultural estão em desenvolvimento. Essas plataformas se constituem em empresas especializadas na exibição e coprodução de filmes e séries provenientes do próprio meio digital (Netflix; Hulu; Amazon Prime Vídeo) ou em extensões corporativas de tradicionais canais de TV visando a semelhante mercado e ampliado pelo suporte web (Globoplay; HBO Go).

A Netflix começou a utilizar a tecnologia *streaming* a partir de 2007 e, desde 2013 realiza a coprodução de séries e filmes (MEDIA, 2020). Em outubro de 2020 possuía em catálogo 20 coproduções brasileiras originais em formato “websérie”, sendo 13 obras de caráter ficcional. Algumas dessas séries estão entre as mais assistidas pelo consumidor do serviço em residência no Brasil. Em 2019, a mais acessada por esse público foi a série espanhola *La casa de papel*, e duas obras de origem nacional, *Sintonia* e *Irmandade*, ficaram, respectivamente, em terceiro e sétimo lugares (FELTRIN, 2019) – confira dados na Tabela 1<sup>5</sup>.

3 A Lei 12.485/2011, chamada de Lei da TV paga, determina que todos os canais de TV Paga veiculem um mínimo de 3h30 de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade de produtora independente (NITAHARA, 2017).

4 O padrão adotado no artigo para registro de dados de referência de uma determina série será o de utilizar o nome do canal de TV ou empresa de *streaming* produtora e a data da primeira temporada. Quando do caso de série estrangeira, será utilizado o nome em português quando veiculado em território nacional desse modo, como, por exemplo, *Perdidos no espaço*, ou em nome da língua original conforme ocorre com *La casa de papel*. A fonte base desses registros foi coletada ou checada no site global Internet Movie Database – IMDb (2020), e, quando possível, em outras referências mencionadas ao final do texto.

5 As três séries são de coprodução original Netflix. Em 2019, *La casa de papel* estava em sua terceira temporada, e *Sintonia* e *Irmandade* em primeira temporada.

Posição	Série	País de Origem
1	La Casa de Papel - 3	Espanha
2	The Witcher	Polônia / EUA
3	Sintonia	Brasil
4	Titãs	EUA
5	Sex Education	Reino Unido
6	Stranger Things - 3	EUA
7	Irmãdade	Brasil
8	Lucifer - 4	EUA
9	The Umbrella Academy	EUA
10	Você - 2	EUA

Tabela 1. Séries mais acessadas pelo público assinante da Netflix no Brasil (2019)

Fonte: FELTRIN (UOL), 2019.

### A cadeia econômica global da Netflix

A história da megaempresa Netflix, fundada em 1997 na Califórnia (EUA), está diretamente relacionada à *convergência* de campos midiáticos e intensificada nas últimas décadas (JENKINS, 2009). Da prestação de serviços on-line de locação por assinatura e venda de filmes ou séries de TV (DVD e Blu-ray), com entrega via correio, para transferência gradual de foco de comercialização da mídia física para o vídeo digital disponibilizado via *streaming* dez anos depois, essa tecnologia da internet que alterou radicalmente o modo de assistir produtos audiovisuais ao longo deste milênio.

O atual modelo de negócio, além da exibição de filmes e séries de TV em portal web para consumo em sistema de vídeo sob demanda acessado por usuários-assinantes em telas múltiplas (TVs, computadores e celulares), disponibiliza títulos de assinatura de marca, como "séries originais Netflix" ou "filme Netflix", obras audiovisuais realizadas em aliança de coprodução com TVs e produtoras independentes, ou na condição da distribuição exclusiva internacional. Em 2020, a plataforma está sendo acessada por clientes de mais de 190 países, atingindo 192,9 milhões de assinantes (MEDIA, 2020). No Brasil, começou a operar seus serviços a partir de setembro de 2011. À época, disponibilizava seriados de TV como *Desperate housewife* (ABC, 2004), *Grey's anatomy* (ABC, 2005) e

*Mad men* (AMC, 2007), mas as temporadas eram anteriores à última vinculada ao canal de origem. O executivo da Netflix, que veio ao Brasil para o lançamento do negócio em nosso país, afirmou: “Não queremos concorrer com as TVs pagas, somos apenas um complemento” (BRENTANO, 2011). No entanto, a realidade mostrou-se bem diferente.

A primeira websérie original coproduzida pela Netflix foi *House of cards*, realizada nos Estados Unidos e lançada na plataforma em 2013. O sucesso junto ao público cliente, a visibilidade que repercutiu na inclusão da obra e plataforma entre os concorrentes de TV do prestigiado *Primetime Emmy Awards* (IMDB, 2020), e a possibilidade de criar conteúdo próprio para enfrentar a tradicional concorrência, além de aumentar a *atratividade multicultural* em mercados nacionais diversos por conta da distribuição direta e da coprodução *multilocal*, levaram a empresa a ampliar o modelo de investimentos e alianças de parceria. Para exemplificar essa *globalização de produção* a partir de países europeus e latino-americanos, podemos citar: Inglaterra (*The crown*, 2016), Espanha (*La casa de papel*, 2017; *As telefonistas*, 2017), França (*Marseille*, 2016; *Osmosis*, 2019), Alemanha (*Dark*, 2017), Argentina (*Edha*, 2018), México (*Club de cuervos*, 2015; *Ingovernable*, 2017; *Diablero*, 2018) e Brasil (*3%*, 2016; *O mecanismo*, 2018; *Coisa mais linda*, 2019; *Sintonia*, 2019; entre outras) (NETFLIX, 2020; IMDB, 2020).

A websérie *3%* (2016) é a primeira obra original brasileira da Netflix. Foi criada por Pedro Aguilera e hoje está em sua quarta temporada. Segundo executivos da empresa, a acolhida da produção nos Estados Unidos foi expressiva e se transformou na série de língua não inglesa mais assistida naquele país durante o período de pós-lançamento – quatro meses. Ainda conforme esta medição divulgada por Erik Barmack, vice-presidente da Netflix, metade de seu público provinha de outros países, além da audiência brasileira (ROCHA, 2017).

Este investimento na produção brasileira tem um parâmetro mercadológico de correlação evidente quando se analisam os dados de audiência da Netflix por países. Segundo estimativa de base estatística da empresa Comparitech (2020),

compatíveis com os dados oficiais da Netflix<sup>6</sup>, o Brasil é o maior público-cliente nacional fora dos EUA. A projeção do primeiro trimestre de 2020 é de 16,4 milhões de assinantes, superando o Reino Unido, com 14,8 milhões. O país sede possui 35% da demanda efetiva da empresa, com 63,1 milhões de assinantes, conforme os detalhes na Tabela 2.

	País	Assinantes 2020 (1º trim.)	%	Assinantes 2019	%
1	EUA	63.124.566	35%	61.043.000	37%
2	Brasil	16.384.500	9%	15.000.000	9%
3	Reino Unido	14.757.243	8%	13.010.000	8%
4	França	7.599.810	4%	6.700.000	4%
5	México	7.409.071	4%	6.783.000	4%
6	Alemanha	7.259.520	4%	6.400.000	4%
7	Canadá	6.844.708	4%	6.619.000	4%
8	Austrália	5.987.310	3%	4.900.000	3%
9	Argentina	4.915.350	3%	4.500.000	3%
10	Espanha	3.402.900	2%	3.000.000	2%
Subtotal		137.684.978	75%	127.955.000	77%
Total Global		182.770.000	100%	167.000.000	100%

Tabela 2. Audiência Netflix. Público Assinante por País (estimativa) –  
2020 (1º trimestre)/2019

Fonte: COMPARITECH, 2020.

O consumo audiovisual devido à tecnologia *streaming* impactou evidentemente o mercado de televisão. Comparativamente, existem hoje 16,4 milhões de clientes Netflix no Brasil, conforme estimativa da Comparitech (2020), contra 15,5 milhões de assinantes de TV paga (ABTA, 2020). Ressalta-se que a Netflix não é a única empresa global digital atuante no Brasil, portanto essa audiência deve ser bem superior. Não obstante, vislumbra-se, por hipótese, que esse consumo de mídias é compartilhado, múltiplo, especialmente pelo público de maior renda. Quando

6 A Netflix tem por política de relações públicas não divulgar dados de audiência por país ou obras. Porém, divulga balanços financeiros detalhando faturamento e público assinante segundo grandes regiões do planeta a cada trimestre (MEDIA, 2020). As macrorregiões utilizadas pela empresa são: 1) United States and Canada (UCAN); 2) Europe, Middle East and Africa (EMEA); 3) Latin America (LATAM) e 4) Asia-Pacific (APAC). Ao comparar as estimativas da Comparitech (2020) e os dados oficiais, nota-se uma lógica coerente com o detalhamento de resultados apresentados.

se observa a série histórica 2010-2020 da TV paga no Brasil, após crescimento ininterrupto até 2014, quando atingiu 19,6 assinantes, a tendência foi de queda. Empresas como a Netflix e Amazon Prime Vídeo devem ter absorvido parte desse mercado de consumo audiovisual provavelmente por conta do valor mensal bem menor praticado em relação à concorrência televisiva. O valor médio mensal individual das duas empresas hoje é de 15,90 reais (agosto/2020).

### **Formatos e experiências de consumo: websérie, série de TV e filme seriado**

A "websérie", utilizando a produção original Netflix como base de análise, apresenta características estruturais de forma, narratividade e consumo específicas, intensamente mediadas pela tecnicidade das plataformas digitais web de veiculação, em comparação com o formato "série de TV". Uma das diferenças entre os formatos "série de TV" e "websérie" é que esta última dispõe de número de episódios por temporada menor ao padrão da televisão, ou seja, em média, entre 6 a 10 episódios, com duração entre 40 a 60 minutos cada. Ao contrário da frequência tradicional das séries de TV, regulada pela grade fixa de programação semanal, as webséries são compartilhadas na íntegra pela plataforma de exibição para rito de *imersão*, audiência-maratona - *binge-watching*, de todos ou o máximo de episódios, em fluxo estimulado pela *tecnicidade digital interativa* que engatilha em *download on-line* o próximo episódio automaticamente enquanto o sujeito-receptor se recompõe da carga emocional e psicológica vivenciada.

Do ponto de vista narrativo e estilístico, observa-se que conjunto significativo de "séries de TV", em especial a produção dos canais HBO e AMC, e "webséries" originais da Netflix, tem sido caracterizado pela crítica acadêmica especializada por apresentarem uma dramaturgia qualificada de articulação engenhosa de enredos, tramas e gêneros de ficção. Para Jason Mittell (2012, p.36), essa produção que se destaca pela *complexidade narrativa*. Segundo o autor certas séries do milênio tendem a dispensar "a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros".

As séries de TV por assinatura, a exemplo da HBO, em comparação a séries de canais de sinal aberto dos Estados Unidos (ABC, NBC, CBS), também apresentam diferenças de estrutura relacionadas à inovação. Por exemplo, *Seinfeld* (NBC, 1991), *The Good Wife* (CBS, 2010) e *The Good Doctor* (ABC, 2018), possuem em média entre 18 a 24 episódios por temporada (IMDB, 2020). No caso da HBO, forte concorrente da Netflix, a média é 9 a 12 episódios. O número de temporadas por série também é declinante no mesmo sentido de comparação. Martin (2014) salienta que o número menor de unidades seriadas na fase inicial ou total diminui o custo de investimento e estimula, assim, a experimentação e criação de séries mais arrojadas do ponto de vista temático e estético. Além disso, como mencionado anteriormente, o número menor de episódios facilita o ritual de audiência-maratona.

Mas é no sistema de Hollywood que será configurada a primeira modelagem de estrutura audiovisual "série" em contexto industrial de produção e consumo. A forma "filme seriado" é identificada a partir da década de 1930 (MATTOS, 2003; CARLOS, 2006) em obras como *Flash Gordon* (Universal Studio, 1936) e *Dick Tracy* (Republic Pictures, 1937). Segundo o pesquisador Antônio Carlos de Gomes de Mattos (2003), foram realizados nas décadas de 1930-40 cerca de 230 filmes do tipo seriado, voltados principalmente para o público infanto-juvenil e girando em torno do universo fantástico de ação-aventura (ficção científica, super-heróis, mistério e terror) e o gênero *western*. Cada temporada do filme seriado envolvia de 12 a 15 episódios – de curta ou média metragem (15 a 30 minutos). Assim, o filme seriado acabava sendo um complemento de programa de filme de maior duração. Para manter a curiosidade do público em assistir o próximo filme/episódio, comumente terminava em suspense motivado pelo *cliffhanger* (situação de perigo resolvida no episódio seguinte).

A evolução da produção série no tempo revela o desenvolvimento de formas e gêneros de discurso em cada campo audiovisual - cinema (filme seriado), televisão (seriados, minisséries e séries de TV – além de telenovelas) e internet (websérie) -, ora numa dinâmica de autonomia, ora em espelhamento e hibridações

de linguagens, narrativas e modos de consumo. Os gêneros audiovisuais de ficção comum – comédia, drama, romance, ficção científica e terror –, dizem respeito a uma história social e cultural de mediação desses e outros campos das artes e comunicação – literatura, rádio, quadrinhos, folhetim e teatro.

### **A plataforma *streaming* Netflix: fluxos, conexões e gêneros**

Numa avaliação descritiva do painel inicial do portal Netflix, o primeiro macroaspecto de organização desse canal audiovisual *streaming* diz respeito às duas janelas estruturantes de todo seu acervo digital: “séries” e “filmes”. Nota-se que séries vêm em primeiro lugar comunicando desse modo a ordem de importância comercial delas para a empresa (no portal Globoplay, “novelas” antecipam os produtos-segmentos denominados lá – “séries” e “cinema”). Afinal, conforme comentado anteriormente, a Netflix opera desde 2013 na cadeia econômica audiovisual de modo verticalizado *flexível*, da produção à exibição, principalmente no segmento das webséries. Sabe-se que as práticas de consumo de imagens e sons na internet são pautadas pelo ativismo do usuário, mas o ato sempre será mediado pelo amplo processo comunicacional anterior, presente e futuro, entre as redes de relações sociais e institucionais que interligam a vida cotidiana do sujeito-navegante aos lugares de contato e interação humana virtual. Na estação da plataforma Netflix, a passagem do internauta começa e se mantém permeada por janelas digitais discursivas em movimento dialógico por todo o circuito interativo.

Raymond Willians (2016, p. 97) afirma que a característica básica das experiências chamadas – ouvir rádio ou assistir televisão – é de *sequência ou fluxo*. Em cada canal de TV, tipos específicos de programação organizados em grade diária ou semanal se sucedem em ato contínuo – a canção ou concerto, noticiário, filme, trailer, intervalo comercial, seriado, novela etc. –, são unidades-forma de tempo limitado de duração. “Esse fenômeno de um fluxo planejado talvez seja então a característica que define a radiodifusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural”.

Se há um *fluxo planejado* (WILLIANS, 2016) de unidades de programação da TV conforme os modelos de grade dispostos por horários em função do tipo de público, a experiência – assistir séries – em ambiente *streaming* prevê uma *recepção situacional* mediada por textos, imagens e vídeos de plataforma logicamente estruturada, apesar da aparente miscelânea visual na qual conteúdos e acessos ao acervo ou obra específica a ser consumida preveem rotinas de navegabilidade e modos estratégicos de comunicação. Por outro lado, usos e hábitos de interatividade guiada pelo desejo ou interesse do sujeito-receptor na maior parte dos fluxos, percorrendo o circuito digital móvel em pluralização do tempo do consumo desvinculado da grade fixa da programação, como ocorre na televisão, são marcas distintas desse consumo cultural. Redirecionando o conceito de Raymond Willians, pode-se caracterizar que tal processo de consumo em assistir a séries em plataforma digital envolve um *fluxo planejado, flexível e interativo*. Veja-se à frente como esse fluxo é organizado no portal Netflix, com foco às séries, e quais os tipos de unidades previstos de comunicação com os usuários. Antecipa-se que, entre os sinalizadores desse fluxo, estão os “gêneros audiovisuais de ficção”.

Antes de continuar a descrever e analisar o processo de comunicação dos chamados “gêneros” na plataforma streaming Netflix cabe certa consideração de pressuposto teórico-metodológico desta pesquisa. No campo da televisão, a questão dos conceitos formato e gênero possui debate sem consenso. Em geral, programas de televisão telenovela, telejornal, série, desenho animado etc. ora são considerados gêneros, ora formatos. Afinal, uma série pode ser pensada como *gênero de discurso* do meio ou também categoria-unidade de *forma cultural* (WILLIANS, 2016). No balanço de anuário 2016 do Obitel – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016, p. 168), com temática *(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*, há uma afirmação de diretriz sobre o assunto que se harmoniza com a proposta desenvolvida neste artigo para análises de “séries de TV” e “webséries”:

A metodologia adotada pelo Obitel está alicerçada nessas diretrizes. Ela está voltada para o gênero da ficção televisiva, o qual se realiza através de diversos *formatos* – telenovela, *série*, minissérie, telefilme, unitário, dentre outros. Sobrepostos aos formatos, temos, então, os *gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas* – drama, comédia, ação, aventura, terror, policial (...)<sup>7</sup>.

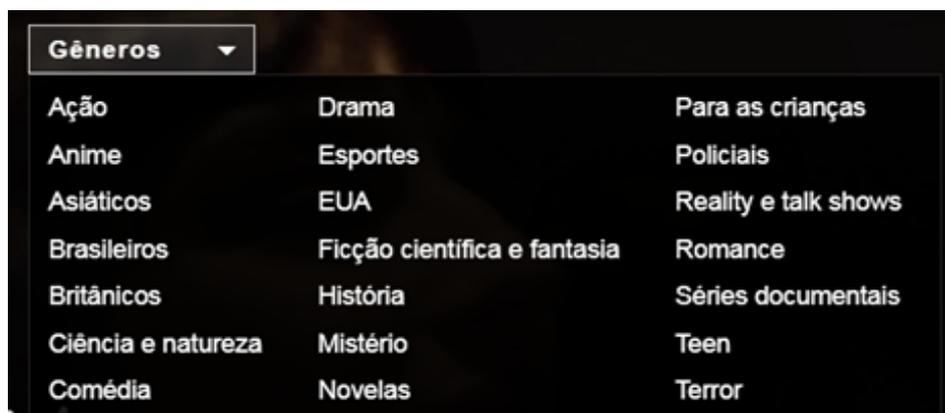
### Os gêneros seriados Netflix e o fluxo interativo

Feito a consideração conceitual volta-se a análise da plataforma com foco no entendimento da comunicação de narratividade do *formato série* por meio do significante estrutural “gênero”<sup>8</sup>. A cada janela do menu inicial da plataforma Netflix – “séries” e “filmes” – será conectada uma tela secundária (*link* de classificação) denominada “gêneros”. Na primeira, a relativa às séries, abre-se o menu digital com o rol de 21 tipos de variantes<sup>9</sup>. Estão dispostos num quadro em ordem alfabética mesclando critérios de natureza diversa, mas apresentam valores de fácil compreensão, conforme Figura 1 adiante. Se segmentados por grupos de afinidade, chega-se a cinco grupos de distinção. Primeiro, por número de elementos, os gêneros tradicionais de ficção (são oito categorias), denominados no singular, exceto uma variante: ação, comédia, drama, ficção científica e fantasia, mistério, policiais, romance e terror. O segundo conjunto utiliza o critério nacionalidades: asiáticos, brasileiros, britânicos e EUA. O terceiro agrupamento abrange tipos de programação televisiva: esportes, novelas e *reality* e *talk shows*. O quarto grupo faz referência a faixas etárias: para as crianças e *teen*. Por último, os termos específicos: ciência e natureza, história, séries documentais e anime, animação seriada baseada em mangás (quadrinhos) e videogames de origem japonesa.

7 As marcas de negrito são deste autor.

8 Vale esclarecer que a plataforma Netflix só utiliza o termo *série*. A distinção “série de TV” e “websérie”, discutida anteriormente, é deste autor por conta das características específicas da produção original da empresa.

9 O rol de gêneros foi levantado na plataforma em julho e agosto/2020. Nota-se que, em leitura de outubro/2020, ela se mantém com pequena variação por motivação mercadológica do período. O gênero chamado “para criança” se transforma em “comemorando o mês da criança” e soma-se o termo “Halloween” ao conjunto.



Gêneros		
Ação	Drama	Para as crianças
Anime	Esportes	Policiais
Asiáticos	EUA	Reality e talk shows
Brasileiros	Ficção científica e fantasia	Romance
Britânicos	História	Séries documentais
Ciência e natureza	Mistério	Teen
Comédia	Novelas	Terror

Figura 1. Séries por gêneros – plataforma Netflix (2020).

Fonte: NETFLIX, 2020.

Essa seleção analítica evidencia o caráter multimídia do formato “série” e universo cultural transnacional. Retoma-se a análise anterior de que a origem geográfica de produção diversificada por sua proposta de negócio atual da empresa Netflix atinge localidades/países de grande consumo audiovisual e estruturas de produção desenvolvidas a exemplo do potente mercado consumidor brasileiro, um dos maiores do mundo. Além disso, aponta para o uso de gêneros canônicos conjuntamente a outras perspectivas de identificação das narrativas relacionadas às séries comunicadas pela Netflix. O percurso estruturado de navegação na plataforma realimenta esse padrão intertextual proposto pelo canal exibidor para os chamados “gêneros” e cria mais uma camada discursiva no jogo do fluxo digital, de aproximação e fruição do sujeito usuário. À frente, faz-se uma síntese desse circuito e suas mediações.

O código “gênero”, padrão Netflix, será mantido na conexão digital de termos similares em duas outras telas-espacos de navegabilidade do website. Quando do acesso à série desejada pelo consumidor, na busca do saber mais técnico, recorre-se ao menu chamado “detalhes”, onde se verão quatro ícones de organização de dados: criação, elenco, gêneros, e cenas e momentos. Este último apresenta expressões ao estilo da comunicação publicitária de apelo emocional: provocantes, violentos, intimidade, aqui tudo é possível, *calientes*, envolventes, de roer as unhas etc.

No fluxo vertical para baixo ou em retorno para cima, blocos de séries são agrupados para sugestão à audiência, numa cadeia ou ciclo da rolagem digital com títulos de orientação textual que reitera os valores da tipologia – “gêneros” e “cenas e momentos” –, mas acrescenta um terceiro conjunto de expressões de mediação com o público: séries aclamadas pela crítica, para maratona, em alta etc. Aqui o apelo de chamamento ao rito é mais racional ou se mescla ao emocional em significação que pretende ser mais elevada. Se o navegante ainda persistir na dúvida sobre o que assistir, a leve navegabilidade pode acionar por acaso o acesso inicial de uma série e jogá-lo na espiral do download *streaming*. Mas a saída da imersão é rápida, caso se deseje. Jogando com múltiplas subjetividades em rede, o *fluxo interativo e inteligente* deve manter-se leve e aberto.

### **As webséries brasileiras segundo os gêneros da plataforma**

Quando se analisa a produção nacional de webséries de ficção originais da Netflix e disponíveis para consumo na plataforma, tendo como referência o mês de outubro de 2020, há 13 títulos. Do ponto de vista da comunicação dos gêneros segundo critérios da plataforma, observa-se que dois tipos desta classificação se destacam: “nacionalidade”, por meio do termo “programas ou séries brasileiras”, e os “gêneros tradicionais canônicos” (Tabela 3). É lógico que, devido à seleção prévia dos títulos disponíveis no canal exibidor pelo critério deste pesquisador (produção nacional original Netflix de ficção), os gêneros “ação”, “comédia”, “drama”, “ficção científica”, “terror” etc. deveriam ser enunciados. Mas confirmar a importância da tipologia tradicional de gêneros na comunicação do formato “websérie” por parte do canal de *streaming* é fato relevante para o âmbito conceitual deste trabalho.

	Webséries brasileiras de ficção Original Netflix	Ano primeira temporada	Número de temporadas	Gêneros (Classificação Netflix)
1	3%	2016	4	séries de ficção científica / programas sobre política / séries dramáticas
2	Samantha	2018	2	sitcoms / comédias para TV
3	O mecanismo	2018	2	séries dramáticas sobre crimes / programas sobre política / suspense para TV
4	Coisa mais linda	2019	2	dramas românticos para TV / séries dramáticas
5	O escolhido	2019	2	suspense para TV / séries dramáticas
6	Sintonia	2019	1	séries dramáticas sobre crimes / séries teen / séries dramáticas
7	Irmandade	2019	1	séries dramáticas sobre crimes / séries dramáticas sociais / suspense para TV
8	Boca a boca	2020	1	séries teen / séries de mistério / suspense para TV
9	Ninguém tá olhando	2020	1	séries de fantasia / séries dramáticas / comédias para TV
10	Onisciente	2020	1	séries de ficção científica / suspense para TV / séries dramáticas
11	Spectrus	2020	1	séries de fantasia / séries baseadas em livros / série teen
12	Reality Z	2020	1	séries de terror
13	Bom dia, Verônica	2020	1	séries baseadas em livros / séries de mistério

Tabela 3. Webséries brasileiras de ficção por número de temporadas e gêneros padrão Netflix (2020)<sup>10</sup>.

Fonte: NETFLIX, 2020.

Por ora, continuaremos a análise observando os *modos interativos e dinâmicos* de comunicação dos gêneros por parte da plataforma Netflix, especialmente a produção nacional. Além das narrativas de ficção expressas em unicidade – ação, drama, comédia etc. –, elas podem também adquirir outra camada de significativa quando selecionada uma obra específica. Por exemplo, na produção *3%*, “ficção científica” e “drama” se tornam “séries de ficção científica” e “séries dramáticas” e acrescenta-se novo elemento não previsto no menu gênero do painel inicial (Figura 1): “programas sobre política”, que será aplicado também à obra *O mecanismo*.

Caso se acione tal variável, “programas sobre política”, denominada nas séries *3%* e *O mecanismo* como gênero, podem-se acessar séries, filmes ou qualquer outro tipo de produção audiovisual. O termo que poderia cumprir a função adjetivada – “drama político” – não é visualizado e, por outro lado, o gênero “drama” será mencionado de modo composto, nova alteração em relação

<sup>10</sup> Os gêneros do quadro são descrições literais do campo de informações da plataforma no acesso de cada série. A expressão – programas ou séries brasileiras – aparece em todas. Mas, devido aos limites de espaço aqui, tal descritivo foi deixado como subentendido.

ao menu raiz, seja em "drama criminal" ou "drama social" para qualificar as produções *Irmandade* ou *Sintonia*; sendo que a narrativa mencionada – "séries dramáticas" – é o modo predominante de classificação prévia das 13 séries brasileiras. Em linhas gerais, a matriz "drama" e suas variantes são as narrativas mais associadas à produção brasileira seriada, apesar da clara opção por "múltiplos gêneros" para caracterizá-la. Assim é para qualquer filme ou série veiculada na plataforma Netflix.

Outro aspecto que chama atenção é que certos gêneros de ficção são mencionados em ampliação de significação quanto ao estilo e forma narrativa de programas de televisão. Assim, em *Coisa mais linda*, "romance" é denominado de "drama romântico para TV"; em *Samantha!*, além de *sitcom*, temos o termo "comédias de TV". A única produção entendida em unicidade narrativa com nome específico "terror" é *Reality Z*, que, se avaliada mais detidamente na caracterização de certos personagens e intenções metafóricas do enredo e tramas, verifica-se a penetração também em territórios ficcionais do drama social e melodrama.

A série brasileira mais assistida em 2019, *Sintonia*, é definida por gênero na plataforma pelos conceitos "série dramática sobre crimes", "série teen" e, em redundância, "série dramática". De fato, a narrativa reiterada permeia essencialmente as histórias do trio de heróis, Doni, Nando e Rita, cujas intrigas criadas estão relacionadas a três temas sociais bem definidos: o mundo do crime em ambiente de periferia das metrópoles brasileiras, a religião de simbologia e rito neopentecostal e o cenário musical do chamado *funk ostentação* paulistano. Vale comentar que Kondzilla, um dos criadores da série (os outros são Guilherme Quintella e Felipe Braga), é proprietário da empresa KondZilla Filmes (2020), produtora de vídeos de funk cujo canal do Youtube atinge 50 milhões de inscritos, segundo a empresa.

Assim, duas das grandes plataformas de *streaming*, Netflix e Youtube, aproximam-se e certamente compartilham audiência em amplo domínio de recepção. Analisando a narratividade da série, cuja discussão central são os laços familiares, "drama social" ou "melodrama social" são conceitos adequados para

qualificar o estilo narrativo dominante em *Sintonia* ao lado de “drama juvenil” (*teen*) e “drama criminal”, referidos pela plataforma, bem como ainda “ação”, “suspense”, “aventura” e “musical”. Do ponto de vista sociológico e antropológico, é uma obra ficcional muito interessante para problematizar o papel da cultura em ambientes de opressão e descaso social do Estado.

*Irmandade* é a quinta série Netflix mais assistida no Brasil em 2019, pelo público em geral da plataforma conforme já mencionado na Tabela 1. Trata-se de uma produção de época, ambientada nos anos 1990, que também possui o drama social como estilo e temática dominante, além de outras narrativas dramáticas que qualificam o enredo, a trama, as imagens construídas. O portal informa os gêneros “séries dramáticas sobre crimes”, “séries dramáticas sociais” e “suspense para TV”. O enredo e personagens giram em torno do universo de criminosos pertencentes a um grupo organizado, inspirado livremente na história da facção criminosa PCC, retratando ainda o funcionamento das instituições penitenciárias e policial de São Paulo. Numa lógica de reconhecimento de *múltiplos gêneros* na leitura de filmes e séries, “Drama social”, “drama criminal”, “suspense” e “melodrama familiar” – o título alude ao grupo criminoso e a três irmãos de núcleo parental comum, deveriam ser considerados. São os gêneros que moldam a linguagem da série e conectam uma larga tradição de séries de televisão e do cinema brasileiro contemporâneo por essas narrativas. O desempenho afiado dos atores, a qualidade de roteiro e *mise-en-scène* realizada pelo criador e diretor Pedro Morelli, da O2 filmes (2020), tornam o tema específico ainda mais expressivo e de audiência bem envolvente.

Finaliza-se essa análise geral da produção seriada brasileira Netflix tendo como questionamento a comunicação “gênero” na plataforma com *Coisa mais linda*, em segunda temporada, produção na qual os personagens principais são mulheres e, portanto, o protagonismo feminino é estrutural. A série tem a peculiaridade de ser retratada na cidade do Rio de Janeiro, na virada dos anos 1950-60. Se em *Sintonia* a trilha é o funk paulistano do milênio, aqui as harmonias e letras das canções ouvidas ao fundo ou em encenações com cantores tocando

violão ou acompanhados por conjunto instrumental acústico são de clássicos ou composições criadas ao estilo da Bossa Nova. Na classificação de gêneros Netflix, são utilizados os termos “dramas românticos para TV” e “séries dramáticas”. A denominação “gênero drama feminista”<sup>11</sup>, que não existe no portal, mas é discurso narrativo importante de várias produções da atualidade, é tão reveladora do enredo e intrigas da série como “drama romântico” ou “melodrama” para definir os territórios de ficcionalidade dominantes, a despeito do conflito de valores ideológicos e políticos dessas definições.

Sem deixar de acrescentar que “drama musical” e “drama histórico” são ainda referências narrativas e de composição visual significativas em *Coisa mais linda*. Ou seja, estamos com mais um exemplo relativo à produção seriada brasileira em foco, na qual a perspectiva de *múltiplos gêneros* (ALTMAN, 2010) e a inclusão de *novas categorias* narrativas constituem procedimentos de análise necessários à leitura de produtos audiovisuais em formato “websérie” produzidos no milênio, assim como deve ser para analisar obras realizadas em outros formatos na televisão e cinema.

### Considerações finais

Se na presente *era da hipermodernidade* observa-se que as identidades individuais e coletivas estão sujeitas ao reinante ritmo da mudança fluindo em turbilhão pela vida cotidiana, isso não significa que expressões e valores da tradição sejam zerados. O cenário é de hibridação cultural e formação de identidades móveis e mescladas. Sem deixar de considerar que, no plano psicológico, do imaginário simbólico, arquétipos e comportamentos míticos ancestrais continuam a povoar nossa psique mantendo o tempo da vida complexo.

---

11 O drama, ou drama comédia feminista (tragicomédia), é delineado em obras pioneiras dos anos 1970-80, as famosas séries da televisão *The Mary Tyler Moore show* (CBS, 1970) e *Malu mulher* (TV Globo, 1979), sendo percebida em diversas produções do milênio, seja em abordagem histórica, de época, como as coproduções Netflix *As telefonistas* (2017) e *Glow* (2017), em similar intenção de olhar temporal observado em *Coisa mais linda*, ou contemporânea, *Orange is the new black* (2013).

As análises realizadas no artigo demonstram que o estudo do formato multimidiático “série”, especialmente em sua forma cultural “websérie” veiculada na plataforma de *streaming* Netflix, é exemplar em mediar e enunciar esse cenário de transformações e permanências de modos de vida, subjetividades, identidades e produções e consumos do milênio. Como resultado mediador desse processo entre meio e audiências e das condições tecnológicas e econômico-institucionais, verifica-se uma produção veiculada pela plataforma Netflix *multilocal* e *transnacional* e que tem incorporado substancialmente temas socioculturais contemporâneos. Dados estatísticos divulgados no texto indicam que o Brasil é a segunda maior demanda efetiva da Netflix, depois dos EUA, sendo estimada em mais de 16 milhões de assinantes de seus serviços de vídeo sob demanda (COMPARITECH, 2020). A América Latina está representada ainda nesse ranking entre os maiores consumidores por nação com México e Argentina, quinto e nono lugares. A Netflix é acessada hoje por internautas de mais de 190 países.

O contexto do acirramento de concorrência entre grandes empresas e corporações globais do setor audiovisual tem levado canais tradicionais de televisão como a TV Globo a ampliar sua capacidade de transmissão, incorporando o campo da internet por meio do canal de *streaming* Globoplay em dinâmica de convergência midiática (JENKINS, 2009). Porém, estudar uma plataforma de *streaming* nascente no meio internet como a Netflix pede que haja um deslocamento de análise. Conjunto representativo de webséries e longas-metragens de ficção ou documental, provenientes de países da América Latina, Europa e Ásia, foram desenvolvidos sob a encomenda direta da empresa, ou em comercialização de direitos de distribuição internacional, com foco exclusivo à veiculação pelo canal – as chamados séries ou filmes originais Netflix. Todas as 13 webséries brasileiras de ficção caracterizadas no artigo foram realizadas neste modelo de produção e formato contendo cerca de cinco a oito episódios por temporada e disponibilizados na íntegra para consumo em rito de *imersão*, audiência-maratona – *binge-watching*.

Conforme discussão teórica do texto ressalta-se que o processo e as práticas de consumo de séries na plataforma digital Netflix envolvem um *fluxo planejado, flexível e interativo*. O canal exibidor veicula obras audiovisuais com formas, narrativas e estéticas de convenções e estruturas razoavelmente estáveis e organizadas em seu acervo digital por meio das denominações “filme” ou “série”. Além disso, ela dispõe de informações sobre essas obras com tipologia e categorias de movimento e discurso interativo, entre elas os enunciados – “gêneros”. A opção por *gêneros múltiplos* na classificação de cada obra revela a intenção do agente exibidor-produtor em atingir o maior número possível de públicos distintos assim também opera a comunicação mercadológica das grandes produtoras de Hollywood argumenta solidamente Rick Altman (2010).

Confirmar a articulação interativa dos gêneros na comunicação de obras em formato “websérie” por parte do canal de streaming demonstra que tais narrativas funcionam como modo estratégico de mediação com seu público em vários tempos da interatividade. Como discutido no artigo, o programa serie possui um desenvolvimento histórico abrangendo os campos do cinema (filme seriado), televisão (série de TV) e internet (websérie), cuja estruturação em episódios e temporadas é a matriz comum. O formato websérie é resultado direto da recente revolução tecnológica do streaming iniciada em meados da década de 2000. A expressiva adesão dos canais de TV e estúdios de cinema ao universo das plataformas digitais no presente aponta para um cenário futuro próximo ainda de grandes transformações do setor audiovisual pelo mundo.

## Referências

ABTA. Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. Disponível em: <http://www.abta.org.br/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2010.

BORELLI, S. H. S.; PRIOLLI, G. (org.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

BRENTANO, L. Netflix chega ao Brasil por R\$ 15 ao mês. *Globo.com*, 05 set. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 5 ago. 2020.

CARLOS, S. C. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

COMPARITECH. Disponível em: <https://www.comparitech.com/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

FELTRIN, R. Exclusivo: 10 séries da Netflix mais vistas em 2019; duas são nacionais. *Uol*, 30 dez. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2019/12/30/exclusivo-10-series-da-netflix-mais-vistas-em-2019-duas-sao-nacionais.htm>. Acesso em: 25 jul. 2020.

GLOBOPLAY. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 10 set. 2020.

IEMMYS. *Internacional Emmy Awards*. Disponível em: <https://www.iemmys.tv>. Acesso em: 02 jul. 2020.

IMDB. Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 set. 2020.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KONDZILLA Filmes. Disponível em: <https://kondzilla.com/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

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

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

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

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTOS, A. C. G. de. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEDIA Netflix. Netflix Media Center. Disponível em: [https://media.netflix.com/pt\\_br/about-netflix](https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix). Acesso em: 16 set. 2020.

MITTELL, J. "Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea". *Revista Matrizes*, ano 5, n. 2, jan.-jun., 2012.

NETFLIX. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse>. Acesso em: 25 set. 2020.

NITAHARA, A. Ancine: Lei da TV paga ampliou produção audiovisual independente no país. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mai. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ROCHA, P. 50% de todas as horas assistidas de "3%" na Netflix são provenientes de mercados internacionais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 2017.

Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,50-de-todas-as-horas-assistidas-da-serie-3-na-netflix-sao-provenientes-de-mercados-internacionais,70001702191>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Submetido em: 25 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20