

Comunicação e mediações: *novas perspectivas*

**ENEUS TRINDADE
LUCIANO VICTOR BARROS MALULY
MARIA ANGELA PAVAN
MARIO L. FERNANDES (orgs.)**

**PROCAD – CAPES
Universidade de São Paulo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul**

ISBN 978-65-88640-27-2
DOI 10.11606/9786588640272

**São Paulo
Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
2021**

Apontamentos sobre o formato série na plataforma Globoplay: a mediação local em um contexto internacionalizado de produção, distribuição e consumo

Maria Cristina Palma Mungiolli¹

Introdução

Buscamos, no presente texto, apresentar parte das discussões e análises que se desenvolveram ao longo de nossa participação no Projeto PROCAD “Comunicação e Mediações em Contextos Regionais: usos midiáticos, culturas e linguagens” (USP/UFRN/UFMS). Durante o projeto, enfocamos de maneira mais incisiva questões relacionadas tanto à poética das séries e minisséries quanto à produção de sentido buscando estabelecer como eixo de análise injunções estéticas, sociais e culturais sob a perspectiva das mediações propostas por Martín-Barbero (2001), dos estudos de televisão (WILLIAMS, 2016; MITTEL, 2015; SEPULCHRE, 2011; LOTZ, 2018; BUTLER, 2010), dos estudos de linguagem baseados nas discussões de Bakhtin (2003) e Eco (1997). Destaca-se, nessa aproximação, a mediação local como ancoragem a partir da qual desenhamos nossa pesquisa.

54

Conforme relatamos em Mungiolli (2019, p. 167), em um primeiro momento da pesquisa, tivemos como objetivo principal discutir a dupla articulação entre gênero e formato televisivos como instâncias de mediação local tendo como base na definição de poética de Ricoeur (1983, p. 69). O estudioso francês define poética como os procedimentos operacionais para a “colocação em intriga”, ou como “a arte de compor intrigas” por meio de um processo ativo de “agenciamento dos fatos dentro de um sistema” (no caso, a tragédia), proporcionando uma organização dinâmica e temporal da composição das partes preconizadas por Aristóteles. Nessa perspectiva, desenvolvemos análises em torno da articulação gênero-formato considerando tanto o completo imbricamento entre temporalidade e construção da intriga (incluindo personagens) quanto a sua inseparabilidade. Observamos, à época, a elaboração da intriga por meio dos mecanismos de construção da temporalidade e de folhetinização² na série *O Caçador* (GLOBO, 2014). As análises apontaram que os elementos analisados se constituíram orgânica e reciprocamente como fatores não apenas para o agenciamento dos fatos, mas também para a folhetinização dos mesmos, na medida em que sua utilização levou tanto ao adensamento dos conflitos quanto à abertura de novas possibilidades de desenvolvimento dos *plots*. Ao mesmo tempo, destacamos naquela análise a presença da mediação local por meio da seleção dos temas e do tratamento estético.

Ainda em relação ao projeto inicial, cabe informar as modificações efetuadas à medida em que avançávamos nas discussões teóricas e análises, como ressaltamos em Mungiolli (2019, p. 158). Em um primeiro momento, o projeto tinha como foco as minisséries produzidas entre 2008 e 2013. Porém, em virtude das transformações no cenário televisivo nacional e internacional, percebemos a necessidade de ampliar tanto o recorte temporal - até ano de 2019- quanto o enfoque referente aos formatos.

Tal ampliação deveu-se sobretudo às transformações que têm sido observadas não apenas na composição estrutural das séries e do formato, mas também às formas de produção, distribuição e recepção sob a égide de sistemas de assinatura de vídeo sob demanda em plataformas de *streaming*. Tais transformações têm sido objeto de nossas pesquisas e têm se colocado como um dos pontos-chave não apenas na discussão em torno das transformações do formato televisivo seriado, mas também, em perspectiva mais ampla envolvendo modelos de negócios (LOTZ, 2018; CHALABY, 2016) e de distribuição de conteúdos por meio de plataformas de *streaming* no Brasil (MUNGIOLI, IKEDA, PENNER, 2018; MEIMARIDIS, MAZUR, RIOS, 2020)

Dessa forma, o projeto, que ganhou forma em torno da questão da mediação local (MARTÍN-BARBERO, 2001) - considerada a partir do tensionamento entre gênero e formato -, recebeu novos contornos para estar atento a transformações significativas nas formas de produzir, distribuir e assistir programas de televisão em um cenário bastante diferente daquele que tínhamos quando da proposição de nosso projeto em 2013. Tais mudanças, por sua vez, (re)configuram gêneros e formatos, pois ambos estão intrinsecamente relacionados ao sistema produtivo e a estratégias comerciais. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 202). Cabe ainda destacar que a partir das pesquisas e atividades realizadas no Projeto PROCAD, elaboramos dois projetos de pesquisa: (1) *Ficção Seriada Televisiva Brasileira: a dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local no contexto da internacionalização e da transnacionalização dos formatos televisivos no período de 2015 a 2018* (realizado entre 2017 e 2018); e (2) *Um estudo da plataforma Globoplay no cenário da internacionalização de gêneros e formatos (2015-2020)* para os quais a Pró-Reitoria de Graduação da USP concedeu uma bolsa para estudante de graduação.³ Assim, realizamos coletas de dados e análises buscando elaborar um panorama da ficção televisiva brasileira no período investigado tendo como eixo articulador os gêneros e formatos a partir das mediações locais.

Dessa forma, o presente texto se configura como uma continuidade das discussões apresentadas em Mungiolli (2019) com o objetivo de ampliar seu escopo incluindo no debate as séries brasileiras de ficção originais Globoplay disponibilizadas na plataforma no período de 2015 a maio de 2020. Destacamos alguns resultados das pesquisas mencionadas anteriormente em relação à emergência de uma mediação local nessas produções. Consideramos, portanto, o cenário de transformações que envolve de maneira direta, de um lado, os sistemas de TV aberta (*broadcasting*), TV Paga (*narrowcasting*) e, de outro, os sistemas de vídeo sob demanda por assinatura (cuja sigla em inglês, *SVOD Subscription Video on Demand* -, será adotada neste artigo), ou *streaming* - nome com o qual esse tipo serviço se popularizou desde a entrada da Netflix em nosso país em 2011 .

Nesse cenário, todos os envolvidos nos processos de produção e distribuição estão buscando formas de produzir e distribuir conteúdos de maneira a captar audiências cada vez mais dispersas entre as diversas telas e dispositivos (LOTZ, 2018). Para Champion (2019), o atual momento caracteriza-se pelo tensionamento entre dois paradigmas representados pelo modelo clássico (*broadcasting*) e o novo modelo emergente (*webcasting*), que, além de outras diferenças, demonstram uma “clivagem geracional” na qual as gerações jovens “se inscrevem em uma modernidade de consumo de imagens enquanto as gerações mais velhas (...) privilegiam o serviço televisivo clássico.”⁴ (CHAMPION, 2019, p. 33).

Para além da questão geracional, deve-se considerar a centralidade da mediação local como parte integrante de um ambiente de produção e distribuição de ficções televisivas. Tal fator se faz presente mesmo em um cenário marcado pela internacionalização e globalização de conteúdos e formatos como discutiremos mais adiante. Nesse sentido, Chalaby (2016, p. 17) argumenta que “formatos roteirizados (*scripted formats*) demonstram, melhor que os gêneros não-roteirizados, que todos os formatos de TV são “em última análise, portadores de significados locais e nacionais.” (aspas do autor).

Nos tópicos a seguir, buscamos delinear alguns pontos para discussão em torno do formato série com relação a estratégias de distribuição de séries brasileiras na plataforma de *streaming* Globoplay. Ao mesmo tempo, apresentamos alguns elementos para a contextualização dessa plataforma no cenário brasileiro de *streaming*.

1. Formatos televisivos em um cenário em transformação: apontamentos sobre modelos de produção, distribuição e consumo

Os modelos de produção, distribuição e exibição de conteúdos nos sistemas *broadcasting* (TV aberta) e *narrowcasting* (TV paga), que se caracterizam pelo fluxo televisivo (WILLIAMS, 2016), e propõem ao telespectador uma grade de programação linear, com dias, horários e espaços fixos para intervalos comerciais tiveram grande influência na configuração dos programas de televisão em geral. No caso específico das ficções televisivas, tais configurações - notadamente as relativas ao espaço-tempo da exibição e de sua recepção pelos telespectadores, bem como à duração propriamente dita do conteúdo - repercutem tanto na estrutura de roteiros quanto nas formas de experiência estética do telespectador.

Em termos estruturais, entre outros aspectos, podemos citar tanto a abordagem temática quanto a construção narrativa do episódio. No primeiro caso, o *narrowcasting* possibilita ao criador e ao produtor uma maior liberdade em termos de criação levando ao que seus executivos denominaram “distinctive programming” (LOTZ, 2018, p. 50). No segundo, o roteiro estrutura-se não apenas em torno de determinada duração do episódio, mas também de elementos narrativos e discursivos que caracterizam sua colocação em meio ao fluxo televisivo. Um dos exemplos que podemos citar desse caso seriam os ganchos (*cliffhangers*) - mais sutis entre blocos de uma trama (para ceder espaço ao intervalo comercial) e mais fortes entre episódios semanais.

É frente a essa linearidade e às suas marcas na composição do produto ficcional televisivo que os serviços de *streaming* se mostram como uma nova fronteira em termos de gêneros e formatos ficcionais. Diferentemente da característica do fluxo televisivo, os serviços de streaming se organizam como um arquivo de programas (CANNITO, 2010) que podem ser selecionados e vistos pelos espectadores por meio de dispositivos de *video on demand* (VOD) e *Subscription Video on Demand* (SVOD) conforme seu interesse e disponibilidade de tempo. Segundo Lotz (2018), essa forma de distribuição e consumo caracteriza a *televisão distribuída pela internet* - potencializada a partir de 2010 por plataformas de *streaming* como a Netflix – revoluciona todo o sistema de distribuição, dominado por décadas pelos canais de televisão abertos ou a cabo, repercutindo também de maneira incisiva em toda sua cadeia, seja nos modelos (e

formas) de produção, seja nas estratégias de distribuição e nas formas de recepção do conteúdo televisivo.

A televisão distribuída pela internet amplia as possibilidades de experiência estética e regimes de espectralidade que podem variar conforme interesse, tempo, concepções estéticas do espectador e as características de gênero, de formato da ficção (COMBES, 2015) e mesmo de dispositivo de assistência (JOST, 2019, p. 24). Para cada uma dessas variáveis abre-se um grande leque de possibilidades de visionamento.

Uma das formas de assistência que têm chamado atenção de pesquisadores é o *binge-watching* (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018; SACCOMORI, 2016; COMBES, 2015; JOST, 2019), ou maratona como é mais conhecida no Brasil, corresponde resumidamente à assistência de diversos episódios, ou temporadas inteiras, em sequência ininterrupta. As origens dessa prática remontam aos anos 1980, quando o espectador, ainda por meio do uso de fitas VHS e, posteriormente, por meio do uso de DVD e Blu-Ray, nos anos 1990 e 2000, tinha a possibilidade de gravar em casa seus programas favoritos e/ou comprar temporadas comercializadas pelas emissoras de televisão e a elas assistir de acordo com seus interesses. No final dos anos 1990, surgem, principalmente nos canais a cabo, as “maratonas de séries” por meio das quais era possível ao telespectador assistir à sua série predileta horas a fio. Porém, a prática ganhou novas nuances no contexto atual sobretudo devido à estratégia da Netflix de lançar todos os episódios de uma temporada de uma só vez (*binge release*). Estratégia que foi adotada por outras plataformas de *streaming*, incluindo o Globoplay no Brasil.

57

Conforme discutimos em Mungioli; Ikeda, Penner (2018), há diversas outras maneiras de assistência facilitadas pelas plataformas de *streaming* que vão desde o *speed watching*, ou aceleração de cenas, para escolher os pontos “mais importantes” da história. A prática, que pode ser vista como uma redução à “sequência dos acontecimentos” e uma perda em termos discursivos (JOST 2019, p. 24), é utilizada para ver mais rapidamente todo o conteúdo dos programas, ou mesmo para acelerar cenas consideradas muito longas pelos espectadores (FITZPATRICK, 2016). No polo da distribuição, a Netflix tem testado a realização de produções interativas, com opções de final para o espectador escolher, em produções como *Gato de Botas: preso num conto épico* (2017) e no episódio *Bandersnatch* da série *Black Mirror* (2018) (GUSMÃO, 2018).

Enfim, embora boa parte dessas práticas, sobretudo maratona, *speed watching* e seleção de cenas, fosse possível por meio de dispositivos mais antigos não conectados à internet, as facilidades de uso originadas pelo avanço tecnológico de transmissão de dados e imagens pela internet vêm caracterizando um cenário de mudanças que força os produtores a repensarem os negócios da televisão, com transformações tanto na maneira como os programas são feitos quanto nos modos com que as audiências podem assistir a eles (LOTZ, 2018).

2. Plataformas de streaming: entre o global e o local

A chegada das plataformas de *streaming* representou uma profunda transformação não apenas em termos de mercados nacionais, mas também em termos de mercados internacionais e globalizados. Como caso emblemático, podemos citar a Netflix, serviço de SVOD mais popular no Brasil e no mundo. Em setembro de 2020,

a Netflix conta com 193 milhões de assinantes em mais de 190 países no mundo⁵. Em 2019, a empresa, para atender a um mercado de dimensões mundiais, produziu conteúdos originais em 17 países e planejava realizar produções em 130 países até 2020. (NETFLIX, 2019). A plataforma inaugurou não apenas um novo modelo de negócios de distribuição de vídeos via internet, mas também criou novos modelos de produção – em escala internacional e transnacional - e transformou formas de recepção (BARKER; WIATROWSKI, 2017) em escala mundial. A Netflix se tornou, nas palavras de Lotz (2018, p. 117), “a primeira rede global de televisão”. Dados do primeiro semestre de 2020 informam que mais de 50% da receita da empresa não provêm dos Estados Unidos (LOW, 2020). Em um de seus relatórios de 2019, a empresa credita seu sucesso mundial à estratégia de produção de produtos originais em diversas regiões e países do mundo e defende essa política comercial como essencial para sua manutenção à frente das concorrentes. “É por isso que começamos a investir em produções originais em 2012 e expandimos agressivamente desde então – através de categorias (gêneros) de programas com a ambição de compartilhar histórias do mundo para o mundo.” (NETFLIX, 2019, p. 6).

Considerando essa perspectiva, embora o cenário da atual forma de internacionalização e transnacionalização de conteúdos distribuídos e produzidos por plataformas de *streaming* globalizadas como a Netflix e Disney+ tenha outros componentes além daqueles estudados por Castells (2009), lembramos que a lógica da globalização das empresas de comunicação tem operado a partir do fato de que:

58

Embora o capital e a produção sejam globalizados o conteúdo dos meios é customizado para atender às culturas locais e à diversidade dos segmentos da audiência. Assim, do mesmo modo como é típico para outras indústrias, globalização e diversificação trabalham de mãos dadas. De fato, os dois processos são inter-relacionados: somente redes globais podem dominar os recursos da produção global dos meios de comunicação, mas sua habilidade para conquistar participação nos mercados depende da adaptação de seu conteúdo ao gosto das audiências locais. O capital é global; identidades são locais ou nacionais. (CASTELLS, 2009, p. 72)

É a partir desse tensionamento entre os mercados globais e nacionais que nos dedicamos a estudar a plataforma Globoplay.

3. Plataforma Globoplay: estratégias e formatos

No cenário brasileiro de *streaming*, a Globo – maior empresa de mídia do Brasil –, lança, em novembro de 2015, seu sistema de SVOD, o Globoplay.⁶ A plataforma é sucessora da Globo TV+ inaugurada, por sua vez, em setembro de 2012. Antes dela, a única opção além da televisão era o site globo.tv, que, apesar de gratuito, disponibilizava apenas trechos da programação da emissora aberta. Por meio de um sistema de assinaturas com cobrança mensal, a Globo TV+ disponibilizava os títulos da programação integralmente, incluindo programas de variedades, jornalísticos e telenovelas e séries. Cabe notar que a sucessão de diferentes serviços de *streaming* ofertados pela Globo aponta a busca de modelos de distribuição que buscam manter

a empresa como um *player* importante em um cenário de produção, distribuição e recepção de conteúdos televisivos internacionalizado. Dessa forma, a empresa procura acompanhar os movimentos de públicos cada vez mais conectados à internet e cada vez menos dispostos a passar muito tempo em frente à televisão seguindo o fluxo televisivo tradicional de TV aberta ou de canais a cabo.

No que concerne à estrutura institucional, cabe mencionar que o projeto *Uma só Globo* - que unifica as diversas empresas do grupo, com exceção do Infoglobo -, lançado em setembro de 2018, previa que até o final de 2019 que a janela de vídeo sob demanda Globosatplay seria absorvida pelo Globoplay, que ampliaria seu acervo ao comportar o conteúdo produzido nos diversos canais pagos da programadora. Ainda, como previsto naquele projeto, o Grupo Globo pretendia investir um bilhão de reais na plataforma Globoplay em 2020 (ROSA, 2019).

Cabe ainda ressaltar, como forma de inserir a plataforma como um dos importantes *players* do mercado de *streaming* no Brasil, que, de acordo com o guia internacional de *streaming* JustWatch, as audiências das principais plataformas de *streaming* no Brasil são, pela ordem, Netflix com 30%, Prime Video (Amazon), 23% e Globoplay, 19%. (PIMENTEL, 2020). Em números absolutos, o Globoplay conta com cerca de 22 milhões de usuários por mês (VENTURA, 2020). Esse posicionamento do Globoplay frente aos gigantes internacionais demonstra por si só a relevância de investigações científicas em torno desse objeto para o campo da Comunicação como forma de compreender mais amplamente as injunções sociais, simbólicas, econômicas e as especificidades das indústrias criativas em nosso país. Também cabe mencionar que o serviço de *streaming* Globoplay é disponibilizado desde janeiro de 2020 no mercado estadunidense com a promessa de incluir mais de 500 títulos originários da TV Globo (VENTURA, 2020).

Em 2015, o Globoplay, ainda sem programas originais inéditos em seu portfólio, oferecia a assinantes a possibilidade de assistir a produções já exibidas na TV Globo e, a não assinantes, a possibilidade de assistir ao vivo à programação da mesma emissora (MUNGIOLI, IKEDA, PENNER, 2018, p. 58). Em 2016, a plataforma começa a assumir, ainda de maneira tímida, alguma proeminência em termos de lançamentos de títulos em relação à TV Globo. Das nove séries veiculadas na TV Globo naquele ano, quatro tiveram seu lançamento na plataforma (MUNGIOLI, IKEDA, PENNER, 2018, p. 58).

Além disso, foi possível observar nos dois anos iniciais da plataforma, o desenvolvimento de um processo de retroalimentação do *Globoplay* em relação a programas originários da TV Globo e canais Globosat que eram exibidos simultaneamente nesses canais e no *streaming*. Além disso, identificamos ainda no ano de 2016 um baixo risco nas propostas de conteúdo originais, apostando em

séries que correspondiam ao modelo de *spin-off* de telenovelas que fizeram sucesso com o público⁷, como *Totalmente Demais* (2015), *Haja Coração* (2016), *Liberdade, Liberdade* (2016).

Porém, é somente a partir de 2018, que estreiam as primeiras produções originais (exclusivas) para a plataforma de *streaming*. As séries *Assédio* (Globo/O2 Filmes), e *Ilha de Ferro* (Estúdios Globo), ambas lançadas integralmente no Globoplay, respectivamente em setembro e novembro de 2018, também tiveram estreia na TV Globo (em outubro e de novembro). Porém, apenas os episódios pilotos tiveram exibição prevista, inicialmente, na televisão, demonstrando a estratégia de potencializar a aquisição de audiência de *streaming* por meio da difusão de um episódio-piloto na televisão aberta. Em setembro de 2018, a série *Além da Ilha* (coprodução com Multishow - canal do grupo Globosat⁸), foi lançada com exclusividade no Globoplay, sem previsão de exibição em TV.

Ao longo dos anos, o Globoplay ampliou seu catálogo de séries brasileiras e, a partir de agosto de 2018, passou a incluir títulos internacionais com a estreia, em agosto de 2018, da série estadunidense *The Good Doctor* (Sony Pictures Television e ABC Studios). De acordo com nossa pesquisa, menos de 6 meses depois, em janeiro de 2019, das 107 séries disponibilizadas pelo Globoplay, 27 eram títulos internacionais licenciados (25% do total). A inclusão de produções estrangeiras em seu catálogo evidencia novas estratégias de posicionamento de mercado, objetivando disputar a audiência dedicada às plataformas de *streaming* pelo público brasileiro como a gigante Netflix. O fato de ser parte do Grupo Globo e compartilhar com a TV Globo não apenas a identidade do grupo de comunicação, mas também seu portfólio de produções – como séries, minisséries e telenovelas, que, ao longo dos últimos 50 anos obtiveram audiências recordes e marcaram a cultura e o imaginário brasileiros - proporciona ao Globoplay aderência ao capital simbólico conquistado pelo canal aberto.

Em termos de produção nacional de ficção, no período de 2016 até maio de 2020, foram disponibilizadas 73 produções de ficção originais e não originais do *Globoplay* na plataforma. Gostaríamos de destacar no presente texto as séries originais Globoplay com o intuito de chamar a atenção para a questão da mediação gênero/formato como elemento que vimos discutindo desde o início de nossas atividades no projeto PROCAD. Em nossa pesquisa, consideramos séries originais as séries que foram produzidas para primeira exibição exclusiva no Globoplay, mesmo que, posteriormente à sua disponibilização na plataforma, elas possam ter sido exibidas na TV Globo ou em outro canal Globosat.

O levantamento sobre as séries originais Globoplay indicou um total de 11 produções nesse enquadramento considerando o recorte temporal de 2018 a 2020,

pois, como vimos acima, é a partir de 2018 que começa a ser disponibilizado esse tipo de formato. As duas primeiras séries originais, *Além da Ilha* (10 episódios) e *Assédio* (10 episódios), estrearam em setembro de 2018. Ainda em novembro daquele ano estreou *Ilha de Ferro* (12 episódios). O ano de 2019 registra o dobro de estreias de séries originais em relação ao ano anterior. Foram seis séries no total. Em junho, estreia *Shippados* (12 episódios) e, em julho, duas outras séries: *Aruanas* (10 episódios) e *A Divisão* (5 episódios). A quarta temporada completa de *Sessão de Terapia* (35 episódios) foi lançada em agosto de 2019. Em outubro do mesmo ano, temos a estreia da segunda temporada de *Ilha de Ferro* (10 episódios). A última série a estreiar em 2019 foi a comédia *Eu, a Vó e a Boi* (6 episódios).

Em relação ao ano de 2020, constatamos até o maio (data final da coleta para este texto) a estreia de duas séries: *Arcanjo Renegado* (10 episódios) em fevereiro; e, em abril, *Todas as Mulheres do Mundo* (12 episódios).

Cabe destacar que vivemos, em 2020, um contexto de pandemia de Covid-19 que vem impactando de maneira muito forte a produção de conteúdos audiovisuais em todo o mundo e no Brasil, onde observamos a suspensão de gravações por um período superior a seis meses. O contexto excepcional, além de atrasar a produção e o lançamento de séries próprias, obrigou a TV Globo a reavaliar suas estratégias de forma inédita, exibindo reprises de telenovelas e séries em todos os horários anteriormente destinados a produções inéditas. Além de algumas raras exceções de formatos de humor, podemos mencionar a produção e exibição pela TV Globo da série temática *Amor e Sorte* (2020) que tem previsão de quatro episódios. Resumidamente, a série trata de relações familiares e amorosas em tempos de pandemia. As tramas se desenvolvem nas próprias casas de atores e atrizes do elenco da série e, com exceção do primeiro episódio, foram dirigidas remotamente. Citamos esse exemplo como forma de mensurar o impacto da pandemia de Covid-19 em nosso país em termos de produção televisiva. Certamente, tal impacto ainda se fará presente no próximo ano em termos de estreias de ficção televisiva tanto na TV Globo como no Globoplay.

Considerações finais

Ao longo do texto, procuramos apresentar aspectos das pesquisas realizadas em torno da articulação gênero-formato como instância de mediação local e algumas implicações das transformações que vêm ocorrendo de maneira importante no cenário televisivo mundial com o surgimento e rápida consolidação da chamada televisão distribuída pela internet ou das plataformas de streaming no sistema de assinaturas de vídeo sob demanda. Ao longo de nossas pesquisas realizadas no âmbito do Projeto PROCAD “Comunicação e Mediações em Contextos Regionais: usos midiáticos, culturas e linguagens” (USP/UFRN/UFMS), buscamos tensionar

a articulação entre gêneros e formatos ficcionais, considerando-os: (1) como integrantes de todas as etapas do circuito da comunicação – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução -; portanto, como elementos que se articulam constantemente e possibilitam entrever, além de práticas socioculturais e econômicas, a produção discursiva que os caracteriza (HALL, 2006, p. 365). Dessa forma, as questões simbólicas não se desvinculam das práticas concretizadas em cada uma das etapas do circuito - marcadas elas próprias pelo seu constante tensionamento frente a transformações impulsionadas por inovações tecnológicas e sociais; (2) como elementos cuja articulação intrínseca mostra-se como uma das instâncias de mediação cultural (MARTÍN-BARBERO, 2001) por meio das quais se configura a produção de sentido na Comunicação. Dessa forma, é possível observar, a partir dessa dupla articulação gênero-formato ficcional, aspectos composicionais, estilísticos e estéticos, que se manifestam como elementos definidores de uma mediação do local frente às injunções de um mercado televisivo transnacional e globalizado que caracteriza a atualidade.

É a partir desse entendimento que buscamos tensionar o binômio gênero-formato como instância na qual se podem observar tanto relações simbólicas quanto econômicas locais em um mercado televisivo cada vez mais internacionalizado graças aos modelos de televisão distribuída pela internet. É nesse contexto que se inserem nossas primeiras análises sobre as produções originais Globoplay conforme abordamos ao longo do presente capítulo, uma vez que são produções nacionais que competem com gigantes da mídia internacional como Netflix, Prime Vídeo e proximamente com a plataforma Disney+. Por fim, enfatizamos, mais uma vez, a relevância de investigações científicas em torno desse objeto para o campo da Comunicação objetivando compreender mais amplamente as injunções econômicas e as especificidades das indústrias criativas em nosso país, bem como as instâncias mais afeitas à produção de sentidos e à constituição de um modo brasileiro de estruturar e contar histórias.

62

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARKER, Cory; WIATROWSKI, Myc. (ed). *The Age of Netflix: critical essays on streaming media, digital delivery and instant access*. North Carolina (EUA): McFarland & Company Publishers, 2017.
- BENASSI, Stephan. *Séries et feuilletons T.V.: pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège (Bélgica): Editions du CEFAL, 2000.
- BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: Routledge, 2010.
- CANNITO, Newton. Sobre os conceitos de TV e mídia digital. In: A televisão na

era digital. Interatividade, convergência e novos modelos de negócio. São Paulo: Summus, 2011.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Binge-Watching is the new black: As Novas formas de espetatorialidade no consumo de ficção seriada televisiva. **Contemporânea: comunicação e cultura**. v.16 – n.03 – set-dez 2018 – p. 689-707. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/24572/17456>. Acesso em 20 set. 2019.

CASTELLS, Manuel (2009). **Communication power**. New York: Oxford University Press.

CHALABY, Jean. Drama without drama: the late rise of scripted TV formats. **Television & New Media** 17(1):3-20. January 2016. Disponível em: www.researchgate.net/publication/286063206_Drama_without_Drama_The_Late_Rise_of_Scripted_TV_Formats. Acesso em 20 ago. 2020.

COMBES, Clément. Du rendez-vous télé » au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique . **Études de communication** [En ligne], 44 | 2015, 01 jun 2015. Acesso em: 01 mai. 2019.

FERNANDES, Mário Luiz Fernandes (orgs.). Entre comunicação e mediações: visões teóricas e empíricas. São Paulo: ECA-USP, 2019; Campina Grande: Ed. da UEPB, 2019.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (pp. 364 a 381)

JOST, François. Extension du domaine télévisuel. **Télévision**, número 10. Paris: CNRS Éditions, 2019. p. 9-31.

LE CHAMPION, Rémy. La télévision entre deux paradigmes. **Télévision**. no. 10, dossier Mutations de la télévision. CNRS Éditions, Paris, 2019. p. 33-52.

LOTZ, Amanda. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge (MA): The MIT Pres, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEIMARIDIS Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. The streaming wars in the global periphery: a glimpse from Brazil. **SERIES**. Volume VI, Nº 1, Summer 2020: 65-76. International Journal Of TV Serial Narratives. Disponível em: <https://series.unibo.it/article/view/10457>. Acesso em 25 jul. 2020.

MITELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzuede; PENNER, Tomaz Affonso. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 3, pp.52-63, set. / dez. 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional Como instância de mediação local. In: TRINDADE, Eneus Trindade; LACERDA, Juciano de Sousa;

NETFLIX. **Q3 Results and Q4 Forecast**. 2019. Disponível em: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/quarterly_reports/2019/q3/FINAL-Q3-19-Shareholder-Letter.pdf. Acesso em 21 out. 2019.

PIMENTEL, João Paulo. **Netflix will be the streaming leader in Latin America in**

the foreseeable future. Disponível em: <https://labs.ebanx.com/en/articles/technology/netflix-streaming-leader-latin-america-f>. Acesso em 14 ago. 2020.

RICOUER, Paul. **Temps et récit.** Tome I: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

ROSA, João Luiz. Reformulada, Globo avança na direção de se tornar 'media tech'. **Valor.** Disponível em: valor.globo.com/empresas/noticia/2019/11/08/reformulada-globo-avanca-na-direcao-de-se-tornarmedia-tech.ghtml. Acesso em 20 jul. 2020.

SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix.** 2016. 246 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6726>. Acesso em 10 abr. 2019.

SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées.** Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.

VENTURA, Felipe. Globoplay lança streaming de conteúdo brasileiro nos EUA por US\$ 13,99 mensais. **Tecnoblog.** Disponível em: tecnoblog.net/321833/globoplay-lanca-streaming-conteudo-brasileiro-eua/. Acesso em : 29 mai 2020

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural.** São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUC-Minas, 2016.

Notas:

¹ Professora Doutora no Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da mesma universidade. Líder do grupo de pesquisa GELiDiS – Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, registrado no CNPq.

² Para Benassi (2000), a folhetinização é um dos processos característicos de construção da ficção plural (ou de forma mais simples, da ficção seriada). A serialização trabalharia com variações em cima de um mesmo motivo (que se desenvolveria em episódios, enquanto o folhetim trabalharia com a sequência (capítulos). No entanto, quando o autor fala em *feuilleton* serializante, Benassi (2000, p. 89) quer dizer uma « combinação quase perfeita entre série e telenovela ».

³ Os dados mencionados no presente capítulo referentes à programação da TV Globo e aos produtos ficcionais do catálogo Globoplay foram coletados pelas bolsistas Tainah Figueiredo Barata e Marcelle M. Pedrozo, da Licenciatura em Educomunicação, por meio do Programa PUB da Pró-Reitoria de Graduação da USP.

⁴ Todas as citações originalmente em outros idiomas foram traduzidas livremente pela autora deste capítulo.

⁵ Informação disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/good-morning-veronica-netflixs-first-original-thriller-in-brazil-gets>, acesso em 22 set. 2020.

⁶ O Globoplay estreou em 03 de novembro de 2015. A plataforma é sucessora da Globo TV+3 . Como diferencial complementar em relação à transmissão via sinal de televisão, a plataforma possibilitava assistir à programação ao vivo com qualidade de imagem de 4K, superior ao oferecido até mesmo via sinal de TV digital. Inicialmente,

a Globoplay abrigava programas já exibidos na Globo, incluindo telenovelas e séries, além de oferecer a possibilidade a não assinantes de acesso ao serviço para assistirem à programação exibida ao vivo na TV Globo.

⁷ O Globoplay continua apostando nesse formato. É o caso de “As Five”, série original Globoplay, prevista para ser lançada em 2020 e que retoma a vida das cinco personagens protagonistas de “Malhação: viva a diferença”, levada ao ar entre maio de 2017 e março de 2018.

⁸ Empresa fundada em 1991, é subsidiária do Grupo Globo. Foi a primeira programadora a oferecer canais de TV por assinatura no país. Atualmente, opera mais de 30 canais pagos. Informação disponível em: <https://canaltech.com.br/empresa/globosat/>. Acesso em 20 set. 2020.