

Séries brasileiras originais Netflix e Globoplay

mercado de streaming, gêneros
narrativos e mediação cultural

organizado por
Rosana de Lima Soares
Carlos Pereira Gonçalves



Séries brasileiras originais Netflix e Globoplay: mercado de streaming, gêneros narrativos e mediação cultural

Bruno Militão Garcia, Carlos Pereira Gonçalves, Carolina Santos Garcia de Araújo, Claudinei Lopes Junior, Glaucia Tiemi da Silva, Isabella Lourenço Vidal, José Salustiano Fagundes de Souza, Lucas de Sousa Soares, Maria Cristina Palma Mungoli, Natalia Engler Prudencio, Rosana de Lima Soares, Victor Hugo Maia Valois Costa

1ª edição

São Paulo
2025

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Séries brasileiras originais Netflix e Globoplay [recurso eletrônico] : mercado de streaming, gêneros narrativos e mediação cultural / organização Rosana de Lima Soares, Carlos Pereira Gonçalves. - São Paulo: ECA-USP : MidiAto : Kritikos, 2025.
PDF (200 p.)

ISBN 978-85-7205-324-2
DOI 10.11606/9788572053242

1. Streaming. 2. Gêneros narrativos. 3. Mediação cultural. 4. Seriado (gênero). I. Soares, Rosana de Lima
II. Gonçalves, Carlos Pereira.

CDD 23. ed. - 791.4560981

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

S485



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons. Está autorizada a reprodução parcial ou total desta obra desde que citada a fonte. Proibido uso com fins comerciais.

A forma midiática e sociocultural das séries brasileiras originais de streaming

[Carlos Pereira Gonçalves e Rosana de Lima Soares]

Resumo

O texto tem como objetivo principal propor uma definição para o formato *série original de streaming* a partir da produção ficcional nacional desenvolvida pelas plataformas audiovisuais Netflix e Globoplay. Por meio da identificação do atual ecossistema institucional e produtivo do campo audiovisual de convergência midiática, bem como das mediações tecnológicas e comunicativas de contexto-formato-obra, a investigação segue a perspectiva dos estudos culturais e de pesquisadores de streaming, televisão e cinema. As análises críticas abordam temas sociais como o embate ou reconfiguração entre cultura nacional-local e cultura transnacional; as questões de identidade e diversidade presentes nas obras; e a importância dos gêneros narrativos de ficção na mediação público-produtores do campo do streaming.

Palavras-chave audiovisual brasileiro; série original de streaming; plataformas de SVoD; mediações tecnológicas; mediações comunicativas.

Plataformas do audiovisual nacional: cenários e mediações

Na atual era das “sociedades em rede ou digitais” (Castells, 2003; 2020), plataformas, redes sociais e aplicativos se tornaram ferramentas cotidianas em todas as esferas das relações sociais, culturais e econômicas. Em âmbito planetário, o Brasil se destaca no acesso e uso de tecnologias digitais a despeito do quadro socioeconômico anacrônico, quando se observam questões como desigualdade social, vulnerabilidade e violência urbana, entre outros indicadores. Quinta maior população digital do mundo, o país ocupa posição de distinção no ranking das nações quanto ao tempo diário no acesso à internet: 9 horas e 9 minutos, segundo lugar, abaixo da África do Sul. A navegação voltada ao consumo de conteúdos de TV é de 4 horas por dia, média superada apenas pelos Estados Unidos e África do Sul¹ (Digital, 2025).

As plataformas de streaming têm se tornado o principal canal estratégico de distribuição e consumo da produção de filmes e séries motivado pelo crescimento exponencial da população digital e de outros fatores estruturais em transformação nos mercados de convergência, cinema e televisão (García Canclini, 2008; Lotz; Eklund, 2024). No Brasil, protagonizadas pelas grandes empresas do setor², as estadunidenses Netflix, Prime Video (Amazon), Disney+ e HBO Max, e a local Globoplay, têm impactado profundamente a audiência das TVs abertas e por assinatura. Em termos de distribuição de conteúdo brasileiro, a Globoplay se destaca entre essas grandes plataformas de SVoD, com a oferta de 1.157 títulos em seu acervo digital, de acordo com pesquisa realizada pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), conforme dados na Tabela 1.

Plataforma	Brasiliza Comun	Brasiliza Independente	Brasiliza não Independente	Total Brasiliza	Demais Obras	Total Geral	Participação Brasiliza
Amazon Prime Video	6	291	58	355	11.025	11.378	3,1%
Disney+	0	32	5	37	2.874	2.911	1,3%
Globoplay	39	432	886	1.157	2.258	3.413	33,9%
Max	0	73	8	81	3.805	3.878	2,0%
Netflix	0	192	29	221	7.565	7.786	2,8%
Total Geral	45	938	778	1.761	25.987	27.748	6,3%

Tabela 1: Quantidade de títulos brasileiros nas cinco plataformas de maior audiência (2025)

Fonte: Panorama, 2025

Os dados demonstram que a participação do conteúdo nacional no total das obras disponíveis, filmes, séries, novelas, entre outros gêneros, chega a 33,9% no catálogo Globoplay. Nas outras quatro plataformas, juntas, a média atinge 2,5%. Entre essas plataformas globais, a Prime Vídeo, com oferta de 355 títulos nacionais, e a Netflix, com 221 títulos, estão em segundo e terceiro lugares nesse levantamento quantitativo do conteúdo nacional disponível entre as cinco grandes plataformas mais acessadas no Brasil.

1 Os dados levantados pela empresa We Are Social têm como universo de pesquisa os usuários digitais com idade entre 16 e 64 anos (Digital, 2025). Segundo o IBGE (2025), a internet era utilizada em 93,6% dos domicílios particulares permanentes (74,9 milhões) do país em 2024.

2 Conforme medição de setembro de 2024 do Cross Platform ViewTM, solução da Kantar IBOPE Media que apresenta a audiência de TV linear e de vídeo on-line. Disponível em: <https://kantaribope.com/audiencia-de-video/>. Acesso em: 13 dez. 2025.

Quando se analisa a oferta de *séries brasileiras originais de streaming*, formato em debate neste estudo, temos um contexto semelhante na relação entre plataformas de streaming globais e nacionais, conforme vêm conceituando os pesquisadores Amanda Lotz e Ramon Lobato (2023). Globoplay e Netflix são as duas empresas de maior escala de produção, com oferta de 39 e 34 títulos únicos. A Globoplay, criada em novembro de 2015, produziu parte dessas obras a partir da estrutura da unidade Estúdios Globo, situado no Rio de Janeiro, construído inicialmente para dar suporte à emissora TV Globo em novelas, telejornalismo e programas de entretenimento; e outra parte, a partir de produtoras independentes como O2 Filmes, Conspiração Filmes, AfroReggae Audiovisual, Floresta, Gullane Entretenimento, Boutique Filmes, entre outras.

As produtoras independentes³ representam hoje a unidade de produção seriada mais dinâmica e importante do audiovisual brasileiro, a unidade básica de criação e desenvolvimento das séries originais de streaming, em esquema de coprodução com as plataformas Netflix, Prime Video, Disney+ e HBO Max, e de boa parte da produção original Globoplay, mediando o movimento de descentralização da produção tradicional das séries e minisséries operado pelas unidades próprias das TVs abertas, modelo de parceria iniciado de modo rarefeito nos anos 1980 (Francfort, 2008). Estas produtoras independentes do mercado streaming nacional também são unidades de produção do mercado cinematográfico.

Nesse mapeamento preliminar do ecossistema da produção de séries brasileiras originais de streaming, destacam-se três agentes institucionais: a) as plataformas de SVoD Netflix e Globoplay; b) as empresas independentes de coprodução; c) a emissora TV Globo. O texto pretende propor, inicialmente, uma definição desse formato a partir da produção seriada contemporânea estadunidense e brasileira. As análises críticas abordam temas sociais, tais como o embate ou reconfiguração entre cultura nacional-local e cultura transnacional observado no campo audiovisual; as questões de identidade e diversidade presentes nas obras; e a importância dos gêneros narrativos de ficção na mediação entre público e produtores de streaming.

3 Segundo a Ancine, a empresa produtora brasileira independente deve atender a seguinte condição básica: a) não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens (Panorama, 2025).

Mediações tecnológicas e comunicativas: a forma cultural série de streaming

De acordo com pesquisas recentes da Kantar Ibope Media (2023; 2025), apesar da participação crescente das plataformas de streaming no tempo do consumo de filmes, séries, novelas e outros formatos de vídeo em ambiente residencial, a TV linear (aberta ou paga) continua sendo o meio principal de acesso do audiovisual doméstico por parte dos brasileiros. Entretanto, tendo em vista o ritmo estatístico e qualitativo social de aderência do público brasileiro ao novo canal-meio, ícone cultural típico da era das sociedades digitais, a projeção provável é que ela se torne hegemônica nos próximos anos.

Em junho de 2025, a participação dos canais streaming de vídeo atingiu 33% do total da audiência do vídeo nacional acessada por todos os dispositivos. Há dois anos, esta parcela foi de 21%. Por outro lado, a participação do consumo da TV linear (aberta ou paga) decresceu de 79% para 67% — período 2023 a 2025. A Netflix é a plataforma SVoD mais utilizada pelos brasileiros (Kantar Ibope, 2025), assim como para os estadunidenses (Nielsen, 2025). Nos Estados Unidos, em 2025, os canais de streaming (46%) já superam a audiência dos canais *broadcast* e *cable* (42%), segundo pesquisa Nielsen (2025). Essa empresa nascente do universo de negócios e entretenimento da era digital constitui a grande referência global no modo de produzir e consumir conteúdo “narrativo multiterritorial” de plataformas de streaming (Lotz; Eklund, 2023). A Netflix foi pioneira entre as grandes plataformas de SVoD no desenvolvimento das chamadas *séries originais*, que envolve a reserva exclusiva dos direitos autorais da obra e ação comunicativa e econômica de marca junto ao público assinante.

Na busca de diferenciação ante a concorrência, a Netflix inovava ao potencializar a tecnologia de streaming por meio do *binge watching* a partir da série *House of cards* (2013–2018): o acesso ao assinante de todos os episódios de cada temporada lançada, distanciando-se, assim, do modo tradicional de audiência de séries de TV, realizado por meio da programação fixa e semanal. O novo formato se configura massivamente com o sucesso de público e crítica desta série original Netflix⁴. A partir dela, a empresa de streaming fará forte investimento no modelo, ampliando a condição midiática de distribuidora de séries para produtora audiovisual global, assumindo posição de liderança deste mercado em poucos anos:

Em 2016, a Netflix fechou o ano com 43 séries, o que a colocou em primeiro lugar mundial na produção do formato. Desse modo, em apenas três anos de produ-

4 ‘House of cards’ recebeu três prêmios Emmy. Pela primeira vez, um serviço de streaming pela internet ganhou a premiação. Apesar dos principais pesquisadores da área datá-la como primeira série original Netflix, cabe registrar que, em 2012, a empresa de streaming fez lançamento piloto do novo modelo de séries com a obra norueguesa *Lilyhammer* (Sarandos, 2022). A série foi lançada inicialmente em canal de TV, com transmissão semanal, e depois foi disponibilizada para consumo na plataforma. Por conta do investimento focado somente na distribuição e o fato de a plataforma ser a segunda tela, canal e meio de consumo, a nosso ver, concordando com os pesquisadores citados no presente texto, a série não se configura uma “série original de streaming”.

ção de ficção seriada original (a primeira foi *House of cards*, em 2013), a empresa se tornou líder no mercado (Penner; Straubhaar, 2020).

Esse modelo de distribuição e consumo audiovisual implicou na transformação da estrutura seriada, com a diminuição do número de episódios por temporada, bem como na dramaturgia: a busca por relatos longos e contínuos, uma vez que *assistir a séries* se aproximou da experiência de *assistir a filmes* (Kallas, 2016; Jost, 2019), questão que retomaremos adiante. Segundo levantamento sobre a produção original Netflix (Palma Mungiolli; Prezia Lemos; Affonso Penner, 2024), no período de 2013 a 2023 a plataforma SVoD lançou 1.067 séries originais, incluindo temporadas de estreia e continuidade. Outro dado relevante do levantamento qualifica o poder industrial da Netflix em âmbito global: foram lançados 1.150 filmes originais neste período. Desse modo, a plataforma mantém sua vocação de origem, de locadora digital de filmes e séries, iniciada em 1998-99⁵, baseada em assinantes e atendendo aos mercados de cinema e televisão, além de fomentar uma complexa rede de estúdios de localização multiterritorial afirmando sua condição de TV global ou emissora streaming global.

Desde a primeira série brasileira Netflix lançada na plataforma, em 2016, intitulada *3%* e criada por Pedro Aguilera, a plataforma segue esse modelo de produção, distribuição e circulação que configura o formato séries originais de streaming, como pode ser observado em recentes produções brasileiras: a policial *DNA do crime* (2023-2025), a melodramática *Pedaço de mim* (2024) ou a série de aventura e ação *Senna* (2024). Essa busca por *produção original* por parte das plataformas de streaming é uma estratégia mercadológica e comunicacional recorrente no campo das emissoras de TV linear (aberta ou paga), a exemplo da HBO e TV Globo⁶.

Entretanto, a nomeação iconográfica de *original* no campo do streaming ganha importância especial: a comunicação pública de uma nova condição econômica das plataformas de streaming como empresas produtoras ou coprodutoras de obras audiovisuais (sua função de origem é a distribuição de vídeos). Essa condição gera a necessidade de afirmação de marca e estilo de programação junto aos assinantes, a ser buscada por outras empresas do campo já constituídas – Amazon Prime Video e Hulu –, bem como por plataformas SVoD criadas no final da década passada, a exemplo da Disney+ (2019), Apple TV+ (2019), Paramount+ (2021), entre outras, lembrando que a Globoplay inicia suas operações em 2015.

Desse modo é gestado o emergente *campo audiovisual de convergência midiática* ou das plataformas de streaming,

5 Segundo a Netflix (About Netflix, 2025), em 1998, é “lançado o Netflix.com, o primeiro site de venda e aluguel de DVDs. Em 1999, estreia o serviço de assinatura da Netflix, que oferece aos assinantes a possibilidade de alugar DVDs ilimitados sem data de devolução, multa por atraso ou limite mensal. Em 2007, o streaming é introduzido, permitindo que os assinantes possam ver séries e filmes instantaneamente”.

6 No caso da TV Globo, essa produção original está associada, especialmente, aos formatos seriados telenovela e minissérie.

em um ritmo bastante acelerado quando se observa os dados da indústria de TV (*broadcast* e *cable*) e SVoD dos Estados Unidos: cinco anos depois da estreia de *House of cards*, em 2018, os serviços como Netflix, Prime Video e Hulu lançaram 160 séries (novos títulos ou renovações), representado 32% do total ante 8% registrado em 2013, segundo pesquisa do canal FX (Zanetti, 2018). Paralelamente, a produção de séries lançadas em canais de TV a cabo também se manteve em alta na década até atingir o pico em 2015, quando 223 séries foram disponibilizadas ao público⁷. A partir daquele ano, a produção de séries desse tipo de canal pago da TV declina frente à concorrência das plataformas SVoD.

Do ponto de vista do público assinante, o atual formato de séries originais de streaming está associado ao rito de *maratonar séries* (*binge watching*)⁸, ou seja, assistir a vários episódios (ou a todos os episódios de uma temporada) de uma única vez. A ação do receptor coloca em relevo a rapidez ou agilidade obtida na navegação digital e manifesta o ordenamento individualizado, em mediação tecnológica com os algoritmos e discursos da plataforma, consumo cultural que se diferencia do estabelecido pela grade de programação das emissoras de TV. Esse gesto permite uma montagem narrativa flexível e personalizada da obra apropriada: o espectador assiste partes seriadas, trechos, episódios ou temporadas, em extensão única do sujeito-receptor e dos condicionantes de cotidiano e da trama comunicacional do rito (Gonçalves; Soares, 2022).

Segundo Christina Kallas (2016), a diminuição do número de episódios e o hábito de assistir aos episódios em sequência (configurados na forma tecnológica e sociocultural das séries de streaming) têm alterado a dramaturgia seriada de matriz televisiva. Ela denomina este novo modelo ficcional de “narrativa cinematográfica longa”:

Hoje, graças à internet a tecnologias emergentes, novos padrões de atenção estão surgindo. O que parece uma transição de uma era narrativa para outra é não só acompanhado, mas também guiado, por mudanças no comportamento do público. Esses novos padrões trazendo à baila novas questões: por exemplo, como irá o binge-viewing a maneira de estruturarmos histórias? Os autores de *House of cards* claramente abordam a narrativa como um filme de trezes horas de duração — isso também significa menos dependência dos tradicionais ganchos de fim de episódio para manter o público pensando sobre a história até o episódio da semana seguinte (Kallas, 2016, p. 15).

7 A década de 2010 abrange a terceira era de ouro da TV estadunidense, iniciada no final dos anos 1990 (Martin, 2014; Mittell, 2015).

6 No caso da TV Globo, essa produção original está associada, especialmente, aos formatos seriados telenovela e minissérie

8 Em período anterior, fase de apogeu das séries de TV a cabo, o rito de ‘maratonar séries’ de TV foi estimulado tecnologicamente pelo DVD, suporte midiático lançado no mercado norte-americano em 1997, que permitiu rever episódios e temporadas inteiras. A Netflix começa suas operações comercializando esse tipo de ferramenta audiovisual à época (About Netflix, 2025).

Refletindo sobre a tecnologia de streaming e a recepção midiática, François Jost (2019, p. 70-71) estabelece conexões entre os modos de assistir a séries de streaming ou a filmes em salas de cinema. Jost argumenta que, por meio do acesso via plataforma de vídeos, o espectador escolhe o objeto eleito não pela “imposição da programação de TV”, mas por vontade pessoal, o que amplia sua identificação com a obra e o encontro do “tempo imanente que nos faz viver”. Em segundo lugar, comentando as estruturas da dramaturgia do formato seriado produzido e distribuído em ambiente tecnológica streaming, afirma:

Apesar da abertura contínua da história — ou talvez por causa desta abertura —, o espectador que assiste muitos episódios seguidos está em busca do fecho que qualquer filme nos fornece. Derivando de episódio em episódio, a pessoa anseia a conhecer a palavra fim da história, que, por encerrar esse movimento dialético de abertura e fechamento, é sempre ilusória (Jost, 2019, p. 70-71).

Essa aproximação entre a tradição narrativa do cinema e a televisão, presente na configuração das séries originais de streaming, diz respeito, também, à linguagem e à composição das imagens em termos de sua estética visual⁹. Observando séries brasileiras de streaming como *DNA do crime* (Netflix, 2023-2025), criada pelo cineasta Heitor Dhalia, e *Raul Seixas: eu sou* (Globoplay, 2025), dirigida por Paulo Morelli, um dos fundadores da produtora O2 Filmes, observa-se certos procedimentos característicos do cinema: uso constante de locações externas, diversidade de enquadramentos de câmera, complexidade na edição de imagem e som, e esmero com os trabalhos de direção de arte, que aproximam a *materialidade visual* de séries e filmes contemporâneos, aspecto que será retomado no texto.

Outra característica formal das séries de streaming, como apontado acima, diz respeito à redução do número de episódios, em comparação às séries de TV linear (aberta ou paga). Essa questão estrutural se desenvolveu desde a década de 1980, dentro do processo de segmentação da produção seriada nos Estados Unidos operado pelas TVs a cabo, a exemplo da HBO, com a oferta de séries entre 10 e 13 episódios por temporada, ante a tradição das emissoras de sinal aberto, composta por 18 a 24 episódios a cada etapa seriada¹⁰. Nesse vetor histórico de diminuição de minutagem de vídeos do gênero “série”, do broadcast ao streaming, três fatores entram em cena: a segmentação de público e mercado; a mediação tecnológica e sociocultural da internet; e o maior investimento na produção em busca de qualidade criativa e *impacto espetacular* junto à audiência multiterritorial:

9 Esse aspecto é abordado por Christina Kallas (2016) de modo pontual, uma vez que o foco na obra em referência é a nova dramaturgia seriada estadunidense.

10 As atuais séries de streaming se articulam em média entre 6 e 10 episódios por temporada. *divisual à época* (About Netflix, 2025).

Com os grandes recursos financeiros de cinco das dez empresas mais ricas do mundo (Amazon, Apple e Google — com seu YouTube, AT&T — dona da HBO Max e Disney) e a atrativa, liberdade criativa, faz sentido que o futuro das séries esteja cada vez mais nas mãos da TV de luxo e dos serviços de streaming. (Cantore; Paiva, 2021, p. 76).

Cabe ressaltar que, historicamente, os canais de TV por assinatura, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, têm visado o atendimento de públicos específicos, e parte destes canais tem buscado oferecer obras mais elaboradas do ponto de vista estético. O fluxo especial dessa produção gerou a chamada “terceira era de ouro da TV” estadunidense, mencionada pelos críticos da mídia especializada e acadêmicos como “TV de qualidade”, “TV de prestígio” ou “TV complexa” (Martin, 2014; Mittell, 2015). Com a série *House of cards*, além dos aspectos já apontados, a empresa buscou e atingiu o *padrão de qualidade* das séries dramáticas norte-americanas capitaneado pelos canais de TV como HBO, FX e AMC, ostentado com vigor e permanência desde o sucesso de crítica e público de *Família Soprano* (1999-2007).

Apartir da segunda metade da década passada, as plataformas de streaming estabeleceram um novo ciclo de produção e recepção de séries, de “amplitude planetária”, composta por públicos múltiplos em termos de gosto ficcional e origem de territorialidade. Grandes plataformas globais, como Netflix, Prime Video e Disney+, possuem obras e formatos mundializados — filmes, séries, novelas, realities — originados das indústrias narrativas de televisão e cinema, e desenvolvidos nos principais centros de produção audiovisual mundial: Estados Unidos, Inglaterra, França, Espanha, Itália, Índia, Coreia do Sul, Brasil, México e Argentina, entre outros (Lotz; Eklund, 2023).

Isto significa que públicos de séries de streaming com características narrativas de estilo massivo ou segmentado, de nações específicas ou audiência de perfil cultural transnacional, estão conectados na mesma rede digital e sociocultural, o que pode ser visto como um processo de mediações entre as audiências e as plataformas de streaming. Além disso, a oferta de filmes e séries nos acervos de vídeos a serem acessados pelos públicos de origem multiterritorial, a concorrência audiovisual local, as peculiaridades narrativas seriadas nacionais, as matrizes culturais dos receptores, e a vida cotidiana são únicas em cada país-nação. Veremos, a seguir, como essas questões se tensionam ou se ressignificam em produções seriadas produzidas ou coproduzidas pela Netflix e Globoplay no Brasil.

As séries brasileiras originais Netflix: localismo e globalização

A Netflix foi criada em 1997 na Califórnia (EUA) e começou suas operações no Brasil em 2011. Em 2016, na fase de expansão mundial, mirando os campos da televisão e do cinema por meio da estratégia comunicativa e de mercado de produção multiterritorial, lança sua primeira obra brasileira em formato série original de streaming, *3%*, reconhecida pelo gênero de ficção científica distópica (ver Figura 1)¹. Como falado anteriormente, foi criada por Pedro Aguilera e desenvolvida pela Boutique Filmes, empresa audiovisual situada em São Paulo.



Figura 1: Série '*3%*', terceira temporada (2019). Frame do trailer oficial.
Fonte: Netflix Brasil. YouTube.

A obra fez grande sucesso dentro e fora do país (Ginway, 2022) por conta da apropriação singular do gênero principal, a ficção científica distópica, observado na expressividade dos personagens e tramas de contornos contemporâneos, bem como o estilo visual híbrido, entre a figuração futurista e as imagens realistas de composição, com referências urbanas e rurais do local-regional brasileiro (São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Norte). A obra reverbera questões de conflitos e representações sociais: as desigualdades econômicas de classe, a temática de identidade e a diversidade cultural na atual era de globalização.

Em 2018, a Netflix lança outras obras seriadas nacionais: a segunda, o thriller policial e político *O mecanismo*, criado por José Padilha e Elena Soarez (ver Figura 2). A série utilizou uma abordagem polêmica quanto à ressignificação ficcional da investigação criminal Lava-Jato. Em 2021, o Supremo Tribunal Federal reconhece erros processuais do caso e a condição de suspeição do juiz Sergio Mouro quanto ao julgamento do presidente Lula. A abordagem crítica desejada pelos criadores, reiterada no título alegórico, mostrou-se inconsistente e ideológica, elitista e conservadora, frente aos fatos históricos revelados *a posteriori*. A presença do famoso ator de televisão e cinema brasileiro Selton Mello no pa-

11 A série de streaming '*3%*' ganhou quatro temporadas, lançadas durante o período 2016-2020. Cada uma é composta sucessivamente por 8, 10, 8 e 7 episódios, totalizando, assim, 33 partes seriadas (IMDB, 2025).

pel do protagonista exemplifica a *função sistema de estrelas* (atrizes e atores consagrados) no campo das plataformas de streaming.



Figura 2: Série 'O mecanismo', segunda temporada (2019). Frame trailer oficial.
Fonte: Netflix Brasil. YouTube.

Nesse processo comunicacional e cultural operado no campo de convergência das mídias, o *sistema de estrelas*, mirando o contexto da recepção nacional, busca a imediata identificação do personagem-obra com o público, a ativação da memória coletiva relacionada à moderna tradição audiovisual brasileira (telenovelas, séries e filmes), bem como, do ponto de vista da comunicação mercadológica, a associação simbólica da marca *original Netflix* com a promoção de obra realizada em nosso país, mobilizando assim o sentimento de identidade-pertença. Nesse trabalho comunicativo junto ao público-local, destaca-se o uso das redes sociais digitais, mediação midiática que esta plataforma streaming domina com grande perícia (Gonçalves; Soares, 2022). A terceira série brasileira original da Netflix, a comédia de costumes *Samantha!*, foi lançada em 2018 e protagonizada pela conhecida atriz e cantora baiana Emanuelle Araújo. Com modelo narrativo próximo ao gênero *sitcom* (*situation comedy*, de matriz estadunidense, e seguindo o legado narrativo de humor nacional das séries da TV Globo, estruturadas em torno da família nuclear, como *A grande família*, *Sai de baixo* e *Toma Lá Dá Cá*, a série se caracteriza por satirizar o mundo da televisão brasileira dos anos 1980, principalmente dos programas infantis¹².



Figura 3: Série 'Samantha!', segunda temporada (2019). Frame trailer oficial.
Fonte: Netflix Brasil. YouTube.

12 Ambas as séries originais de streaming tiveram suas temporadas renovadas. 'O mecanismo' (2018-2019) foi produzida pela empresa audiovisual Zazen Produções, com duas temporadas de oito episódios cada. 'Samantha!' (2018-2019), realizada em parceria com a produtora Los Bragas, atingiu também duas temporadas, divididas em sete episódios (IMDB, 2025).

Estes três títulos seriados iniciam a produção original nacional Netflix, lançados entre 2016 e 2018, e representam uma boa amostragem para colocar em discussão crítica a questão do embaite, mestiçagem e reconfigurações, de aproximação e distinção, entre a cultura nacional-local e a cultura mundializada ou transnacional de referência às obras (mediação cultural e comunicativa). No arco do debate, o atual ecossistema produtivo do setor emergente formado pelas grandes plataformas SVoD (produção-distribuição) e a “materialidade e expressividade cultural” (Martín-Barbero, 1997) das séries originais desenvolvidas (obra-recepção) no Brasil. Para o sociólogo Renato Ortiz (1994), a dualidade local-global deve ser refletida de modo dialético, numa perspectiva de análise da questão em longo tempo, enfatizando a compreensão da modernidade-mundo e os ciclos históricos da globalização:

O local não está necessariamente em contradição com o global, pelo contrário, encontra-se interligados. O pensamento dualista tem dificuldade em operar em categorias que os consideram simultaneamente, mas torna-se difícil nossa atualidade se nos encerrarmos dentro dos seus limites dicotômicos. Creio que é tempo de entendermos a globalização se realiza através da diferenciação. A ideia de modernidade-mundo nos ajuda neste sentido. Enquanto modernidade, ela significa descentralização, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras. O *pattern* da civilização mundial envolve padronização e segmentação, global e local, manifestando um processo cultural complexo e abrangente. Ele produz diferenças no interior de um mesmo patamar de cultura (Ortiz, 1994, p. 181).

Os dados da economia do campo do streaming da presente década remetem o debate para novos contextos socioculturais e midiáticos em diversas localidades do planeta. Segundo a pesquisa Partner Insights Manager Latam da empresa Parrot Analytics (Toledo, 2025), selecionando as séries de língua não-inglesa distribuídas por grandes plataformas SVoD, período 2020-2024, observa-se processo de “descentralização da produção” em relação ao polo hegemônico audiovisual mundial (Estados Unidos), a partir de produções originais de streaming multiterritorial.

Se há cinco anos o percentual de contribuição de receita desse conteúdo para as plataformas globais de streaming era de apenas 10%, nos últimos quatro meses de 2024 já subiu para 21% (...) Em números absolutos de títulos, as séries originais de língua não-inglesa das plataformas foram de

219 títulos em 2020 para 1.673 no final de 2024 (...) As produções de cinco mercados internacionais – Japão (17%), Coreia (16,4%), Índia (10,7%), Espanha (8,8%) e Alemanha (6,6%) – já movimentam 60% da receita [de língua não inglesa]¹³ (Toledo, 2025).

Retornando à análise das obras Netflix 3%, *O mecanismo* e *Samantha!* para continuar a problematizar essa dualidade ou complexo dos pares nacional-local e a cultura transnacional, pode-se afirmar, de modo hipotético, que o público principal almejado pela plataforma SVoD global tenha sido o nacional. De forma complementar, o público externo, com assinantes de outros países. Na sustentação da premissa, temos a posição do Brasil entre os maiores públicos da Netflix no mundo, conforme demonstram os dados de ano-base 2020, período próximo ao lançamento das três séries brasileiras em foco na segunda metade da década passada:

Segundo estimativa de base estatística da empresa Comparitech (2020), compatíveis com os dados oficiais da Netflix, 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 (Gonçalves, 2020, p. 289-290).

Em termos narrativos, as três séries foram estruturadas visando o reconhecimento, por parte dos públicos nacional e estrangeiro (além das motivações criativas dos realizadores), por meio das convenções dramáticas e visuais de três gêneros de ficção, consagrados pela produção recente de televisão e cinema mundial: a *ficção científica distópica*, o *drama ou thriller político*¹⁴ e a *comédia de costumes*.

Do ponto de vista da história social das mídias audiovisuais, os gêneros de ficção têm funcionado como estratégia essencial das indústrias das narrativas, exercendo o papel de “mediação comunicativa e cultural” entre os produtores de filmes, séries e telenovelas, e seus públicos (Martín-Barbero, 1997), constituindo-se de modelos narrativos estruturados a partir de matrizes culturais populares e massivas, nacionais e mundializadas. No campo emergente das plataformas de streaming, em que a tecnologia digital expande a audiência para múltiplos territórios geográficos, os gêneros audiovisuais continuam a desempenhar função-chave para compreender a cultura midiática em vários cenários críticos (Gonçalves, 2020). Entre apropriações localistas ou transnacionais, em processo de hibridação de longo tempo, os gêneros audiovisuais são formas narrativas de identificação e diferença cultural para públicos e produtores.

13 A contribuição do Brasil na receita das grandes plataformas de streaming é de 4,6%, segundo a pesquisa. Em termos de número de títulos, a proporção é 6% para o ano de 2024. Nessa última estatística, o modelo de cálculo utiliza estes parâmetros: 97 títulos de séries originais brasileiras (2024), fonte: autores do artigo, em relação a 1.673 títulos de séries originais de língua não-inglesa das grandes plataformas, fonte: pesquisa Partner Insights Manager Latam da Parrot Analytics (Toledo, 2025).

14 Segundo o banco de dados digital IMDB (2025), pertencente à Amazon, a série ‘O mecanismo’ foi classificada pelos gêneros drama político, thriller legal, thriller político e crime. O gênero drama político é definido por apresentar “os meandros do poder político, das instituições governamentais, dos conflitos políticos e dos indivíduos envolvidos no processo político. Esses dramas exploram frequentemente temas de ambição, corrupção, dilemas éticos e o impacto das decisões políticas na sociedade e nos indivíduos”. Para entender a abrangência desse gênero no acervo da plataforma, são identificados 424 filmes e 117 séries nesse registro.

Globoplay: estilos de produção, hibridismos e a mediação cultural

As primeiras séries Globoplay, plataforma SVoD criada em 2015, foram lançadas sucessivamente entre setembro e novembro de 2018: a comédia juvenil *Além da ilha*, criada pela produtora carioca independente A Floresta; o drama social *Assédio* (2018), realizado pela paulistana O2 Filmes; e o thriller de ação *Ilha de ferro* (2018–2019), fabricado pelos Estúdios Globo, unidade de produção de telenovelas, minisséries e séries, telejornais, programas de esportes, programas de auditório, entre outros, da maior emissora de televisão da América Latina. No período de 2018 a 2025, 70% das séries originais Globoplay de ficção seguiram o modelo de parceria com produtoras independentes, assim como é o procedimento-padrão para as obras seriadas Netflix similares no Brasil desde 3% (2016).

Esse papel econômico no ecossistema produtivo do campo do streaming nacional exercido pelas produtoras independentes, em relação às produções originais de ficção Netflix e Globoplay — os principais agentes institucionais que viabilizam o desenvolvimento criativo e técnico das séries brasileiras em plataformas de streaming — repercute na dimensão sociocultural, comunicacional e estética das obras. As produtoras independentes são interfaces fundamentais no processo social e simbólico de “mediação” (Martín-Barbero, 1997) e “hibridação” (García Canclini, 2000) das camadas culturais emergentes e sedimentadas, produzidas pela interação social entre os níveis local-nacional-global, conforme discussão anterior.

São essas empresas audiovisuais, situadas em nosso território geográfico, especificamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que empregam ou contratam os artífices da produção seriada nacional contemporânea, abarcando profissionais especializados e artistas como *showrunners*, produtores, roteiristas, diretores, fotógrafos, câmeras, cenógrafos, designers, atrizes, atores, oriundos de diversos lugares do Brasil ou eventualmente de outros países. Elas e eles criam as formas e estilos das séries das plataformas SVoD em conjunto com a orientação mercadológica das empresas de streaming, as influências da comunicação com o público receptor e outras conexões do campo com a indústria cultural nacional e global.

Evidentemente, o conhecimento técnico e criativo audiovisual dos Estúdios Globo, acumulado pelo menos desde a grande estrutura de produção montada em Jacarepaguá (Rio de Janeiro), nomeada inicialmente de Projac (1995), atravessa o estilo de produção seriado Globoplay, apesar da menor participação desse estúdio na fabricação de séries originais de streaming, seja pela

influência estética mobilizada pela sólida tradição veiculada pela TV Globo (telenovelas e séries), seja pelo histórico de parceria dessas empresas em fase anterior, sobretudo em relação ao formato séries, destacando as produtoras Conspiração Filmes e O2 filmes. Também não se pode desconsiderar o papel dos agentes produtores executivos da Globoplay nessa construção de estilo seriado, mesmo que a realização da obra caiba à produtora parceira.



Figura 4: Série 'Além da ilha', primeira temporada (2018). Frame episódio 2.

Fonte: Globoplay.

A primeira série original de streaming Globoplay lançada na plataforma, *Além da ilha*, protagonizada por Paulo Gustavo e elenco de comediantes de programas nacionais de televisão e internet, faz pastiche ou *humor neochanchada* da série juvenil estadunidense *Lost*, representante da TV de qualidade ou narrativa, complexa segundo Jason Mittell (2015). Dois anos depois, a série é exibida no canal fechado Multishow, pertencente ao grupo Globo. O maior conglomerado audiovisual latino-americano tem operado estrategicamente com os sistemas de transmissão de streaming e broadcasting de modo convergente buscando retroalimentação em cada circuito produtivo-distributivo (Mungioli; Ikeda; Penner, 2018).

Paulo Gustavo, à época, já era bastante conhecido na televisão e no cinema, com a série *Vai que cola* e o filme *Minha mãe é uma peça*, e sua escalação articula-se ao sistema de estrelas nacional, cumprindo o seu papel de identificação personagem-obra junto ao público nacional, assim como exemplificado com o ator Selton Mello em *O mecanismo* e a atriz Emanuelle Araújo em *Samantha!*, ambas séries de streaming realizadas por produtoras independentes para a plataforma Netflix. No caso da Globoplay, o sistema de estrelas se alimenta internamente por conta do elenco de atrizes e atores contratados pela TV aberta e canais por assinatura.

Em relação ao conjunto de séries de gêneros cômicos Globoplay, são 15 obras seriadas produzidas até julho de 2025, de *Além da ilha* (2017) até *Pablo e Luisão* (2025). Assim, percebe-se uma programação abrangendo públicos de perfil etário diverso (infanto-juvenil, juvenil, adulto e familiar), e estilos de dramaturgia em continuidade às formas e estilos cômicos utilizadas em programas veiculados na TV Globo e em canais por assinatura (Multishow, GNT, Gloob). A maioria das obras foi realizada por produtoras independentes, conforme Quadro 1.

	Título	Estreia	Produtora	Público-alvo
1	Além da ilha	2018	Floresta	Juvenil
2	Shippeões	2019	Estúdios Globo	Juvenil
3	Vlog da Beê	2019	Conspiração Filmes	Infantojuvenil
4	Ei, a vó e a bai	2019	Estúdios Globo	Familiar
5	Todas as mulheres do mundo	2020	Estúdios Globo	Adulto
6	Diário de um contratado	2020	Estúdios Globo	Adulto
7	Turno da Mônica - a série	2022	Bônica Filmes	Infantojuvenil
8	Encantado/a	2022	Estúdios Globo	Adulto
9	Acampamento de magia p. jovens bruxos	2023	Conspiração Filmes	Infantojuvenil
10	Cosme e Damião: quase santos	2024	Parla dos Fundos	Familiar
11	De 400	2024	Casa de Cinema de Porto Alegre	Juvenil
12	Os porcos - a série	2024	Formata Produções e Conteúdo	Familiar
13	Glada	2024	Casé Filmes	Adulto
14	Turno da Mônica - uruguaia	2024	Bônica Filmes	Infantojuvenil
15	Pablo e Luisão	2025	Estúdios Globo	Familiar

Quadro 1: Série originais de streaming Globoplay. Gênero comédia.

Fonte: Classificação conforme critérios dos autores.

Em linhas gerais, as séries cômicas Globoplay são menos ousadas do ponto de vista político, comportamental e estético em comparação ao produzido por criadores mais experimentais e transgressores, entre eles Guel Arraes, Jorge Furtado e Fernanda Young, criadores de programas na TV Globo nos anos 1980-2000. Cabe observar que os tipos sociais dessas séries de *humor autoral* estão vinculados a personagem de ambientação de classe média, quando as categorias econômicas A e B (Critério Brasil) tinham participação mais expressiva na audiência do canal¹⁵. A respeito desse período televisivo, anterior às plataformas de streaming, Elizabeth Bastos Duarte destaca a predominância da “comédia de costumes” (*sitcom*) em programas do gênero durante a fase pós-TV Pirata (1988-1992), criação de Guel Arraes e Cláudio Paiva, marco da comédia televisiva nacional, caracterizada por humor de esquetes satírico, *nonsense* e metalinguístico.

Em análise dos programas de comédia da TV Globo exibidos entre 2002 e 2007, a saber, *Os normais*, *Os aspones*, *Sob nova direção*, *Sexo frágil*, *Minha nada mole vida*, *Toma lá da cá*, Duarte (2008, p. 29) salienta traços culturais brasileiros e modernos na apropriação do modelo *sitcom* estadunidense: “(1) o embaralhamento acentuado entre o ficcional e o factual; (2) a recorrência exacerbada à metadiscursividade e à autorreflexividade; (3) a incidência dessas duas formas de referência sobre o próprio embaralhamento”.

15 Para uma leitura de classe econômica, base Critério Brasil (classes A, B, C, D/E), a respeito da produção de telenovelas e séries da TV Globo, ver dados históricos do relatório anual Obitel disponíveis - período 2011-2024 (Obitel Brasil, 2025). Em linhas gerais, o público das famílias de classes AB tem migrado da TV aberta por conta do aumento das opções de canal da TV paga e plataformas de streaming.

Quando se compara essa produção de humor da TV Globo no período anterior à consolidação das plataformas streaming e a atual produção Globoplay, percebe-se a dispersão desses aspectos formais inovadores ou de sátira social e política. Não obstante, a comédia de costumes permanece como um gênero constante, revelando uma abordagem localista e de perspectiva mais etnográfica em relação ao retrato das camadas populares, identificada tanto em séries de humor da plataforma global Netflix, a exemplo de *Samantha* (2018-2019), *A sogra que te pariu* (2022-2023) e *O cangaceiro do futuro* (2022), bem como na produção seriada Globoplay registrada no Quadro 1.



Figura 5: Série 'Pablo e Luizão', primeira temporada (2025). Frame do episódio 6.
Fonte: Globoplay.

Séries de comédia como *Encantado's* (2022-2025), de Thais Pontes e Renata Andrade, e *Pablo e Luizão* (2025), apresentada pelo humorista e ator Paulo Vieira, protagonista também da série do canal GNT *Avisa lá que eu vou* (2022 até o momento), criam um humor que reverbera as produções audiovisuais dos gestos geniais de Oscarito, Grande Otelo e Os Trapalhões (Ramos, 1995). Nessa nova safra de humor popular Globoplay, três aspectos importantes se destacam: maior cuidado com a reprodução de preconceitos e estereótipos, diversidade étnica de atores e atrizes, e dramaturgia mais próxima à cultura e ao cotidiano de regiões consideradas periféricas, seja da metropolitana Rio de Janeiro ou de cidades do interior do Brasil, para além Sudeste.

É na produção ficcional de drama que teremos obras seriadas Globoplay de maior qualidade em termos de dramaturgia e uso das linguagens cênicas, a exemplo de *Onde está meu coração* (2021), *Os outros* (2023-2024), *Justiça 2* (2024), colocando em evidência criadores como George Moura, Sergio Goldenberg, Lucas Paraizo e Manuela Dias, com o devido reconhecimento por parte da crítica especializada identificada nas premiações da APCA e Grande Prêmio Grande Otelo do Cinema Brasileiro (Gonçalves, 2025).

Mas o que o motiva o público brasileiro a assistir as atuais séries de streaming de gênero dramático no Globoplay, caso de *Os outros* (2023-2024), que conta com sua terceira temporada em fase de produção? Francois Jost (2012) faz essa pergunta sobre a entusiasmada recepção das séries estadunidense na França e desloca o campo da investigação da perícia dos procedimentos de criação e produção para o campo das trocas simbólicas, a condição antropológica do imaginário dos sujeitos receptores¹⁶. Remodelando os conceitos propostos por Jost — e buscando estabelecer efeitos de sentido gerados a partir dessas obras junto aos públicos —, propõe-se responder à pergunta acima a partir desses termos: *atualidade*, intimidade e *imaginário fantástico*.

16 Evidentemente nessa recepção temos em ação o poder econômico e ideológico hegemônico de aculturação estética que o audiovisual estadunidense exerce em nossa cultura desde quando as primeiras grandes produtoras-distribuidoras de Hollywood desembarcaram por aqui a partir da década 1910 (Fox, Universal, Paramount, entre outras). Porém, o foco de análise é outro, sem desconsiderar a importância fundamental do primeiro, bem como do corrente, fundamentado pelos estudos culturais latino-americanos: “o desafio representado pela indústria cultural aparece com toda a sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação - que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação, na cultura” (Martín-Barbero, 1997, p.288). Esse caminho passa pela investigação das mediações da cultura e comunicação e dos sujeitos em situação social real, localizada, específica.

17 Ver artigo de Rocha; Silva (2024, p.48) a respeito do movimento de diversificação e hibridismos dos gêneros narrativos na atual produção de séries originais de streaming no Brasil: “Quanto aos gêneros narrativos, houve significativa diversificação. Constatamos produções que adotam gêneros como terror, ação, aventura, musical, suspense e ficção científica, entre outros, o que demonstra incremento e amplitude de competências na construção de enredos e a presença de hibridismos”.

18 Para uma discussão teórica sobre o naturalismo e o realismo na produção de séries brasileiras ver RAMOS, 1995.

Vejam como tais problemáticas de análise adentram pelas veredas do *mapa noturno* proposto por Martín-Barbero (1997), a mediação cultural e comunicacional entre *receptor* e *obra*, numa investigação pelas brechas e complexidades do real. Esse caminho acaba por revelar certos meandros do processo antropossocial de sedimentação da forma cultural (Williams, 2016) ao longo do tempo que reveste o formato séries originais de streaming. Um objetivo de pesquisa se mantém aqui apesar da mudança de perspectiva (ou lado) da análise audiovisual em curso, das mediações da produção para as mediações da recepção: a permanência e atualização dos gêneros narrativos em séries brasileiras de streaming¹⁷.

Do ponto de vista da temática social, iconografia, caracterização cultural das personagens e representação mimética do espaço urbano de referência, especialmente de bairros e territórios reconhecíveis de nossas principais cidades-metrópole, algumas séries dramáticas Globoplay encontram-se na narração e composição compartilhada dos gêneros audiovisuais *drama social* e *melodrama familiar*, em análise estrutural da matéria audiovisual, a exemplo de *Onde está meu coração* (2021), *Os outros* (2023-2024), *Justiça 2* (2024). Em relação ao foco narrativo, a intencionalidade da captação e edição de imagens e sons — ora de caráter naturalista-realista-etnográfico, ora estilizada-padronizada dos lugares retratados —, mescla tradições do relato ficcional da televisão e do cinema¹⁸.



Figura 6: Série 'Os outros', primeira temporada (2024), episódio. Frame do trailer.
Fonte: Globoplay.

Independentemente do tema social de ancoragem, do espaço urbano de ambientação, dos modos narrativos e de estilos audiovisuais¹⁹, que colaboram para qualificar e singularizar o que denominamos aqui de *drama social*, por exemplo, a dependência química de jovens de classe média (narrada em São Paulo), mote focal de *Onde está meu coração* (2021), a deterioração da socialidade urbana (Rio de Janeiro), em *Os outros* (2023-24), e a segurança pública em anomalia (Brasília/Ceilândia) em *Justiça 2* (2024), as tramas ficcionais movem-se entre a *atualidade* e *realismo* dos enredos e a investigação da *intimidade* e *expressividade emocional e psicológica* das personagens (Figura 7).



Figura 7: Série 'Justiça 2', primeira temporada (2024). Frame do episódio 1.
Fonte: Globoplay.

Apesar da nomeação comum da expressão *drama social* na crítica especializada de cinema e televisão, a condição de gênero específico, como policial, terror e ficção científica, não é consenso nestes campos audiovisuais. No cinema, o drama social é associado ao estilo ou modo narrativo cinematográfico denominado de realismo, realismo crítico ou programa dialético (Xavier, 2003; Bordwell, 2013). No estudo dos ciclos e estilos do cinema de gênero policial estadunidense, o drama social é referido como tema e

19 A compreensão do estético aplicado às séries parte da compreensão do que David Bordwell (2013) circunscreve ao conceito de “estilo” no cinema, que por sua vez articula diálogo com as teorias da pintura, literatura e teatro: “No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema num filme [...] O estilo, minimamente, é a textura das imagens e sons do filme, o resultado das escolhas feitas por cineastas em circunstâncias históricas específicas” (Bordwell, 2013, p. 17). Para o autor, o estilo cinematográfico é tanto individual como grupal. Apesar das diferenças e autonomias que desenham campos midiáticos de história social e estéticas próprias (cinema e televisão), ambos têm ao menos um ponto em comum: a condição de mídias que articulam sons, palavras e imagens num sistema semiótico sincrético, formado por linguagens de natureza verbal, sonora, visual e audiovisual.

modo narrativo de renovação às convenções do cinema de gangster e policial, em função de adensamento crítico e complexidade narrativa (MacArthur, 1990), e, sobretudo, à mediação histórica do gênero, assim como a abordagem psicológica e ontológica acaba por qualificar personagens e tramas do ciclo do policial filme *noir*²⁰.

Na televisão brasileira, a observação do drama social em telenovelas e séries parece se dar como desdobramento da demanda realista do melodrama contemporâneo desde os anos 1970, quando houve a incorporação à equipe criativa e técnica de agentes oriundos do cinema, teatro e literatura (Ramos, 1995; Hamburger, 2005). A produção teledramatúrgica constitui-se como novela-crônica da sociedade nacional a partir da geração formada por Janete Clair, Dias Gomes, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, entre outros, o que vai influir diretamente na história do formato séries de TV (Hamburger, 2005; Ramos, 1995).

Esse estilo mais realista do melodrama televisivo nacional, que remodela a matriz de padrão narrativo ideologicamente conservador sem desconsiderar o poder da televisão no campo das lutas hegemônicas (Martín-Barbero, 1997), será ampliado em sua criticidade e complexidade narrativa. Isso pode ser percebido em séries como *Ciranda cirandinha* (1978), de Paulo Mendes Campos e *Malu mulher* (1979-1980), de Daniel Filho e Manuel Carlos, gênese do “projeto séries brasileiras” coordenado pelo produtor, diretor e roteirista Daniel Filho (Ramos, 1995)²¹. Nas décadas posteriores, uma produção pequena, mas estável, de minisséries e séries de TV foram desenvolvidas ano a ano por parte da TV Globo²², até a fase das plataformas de streaming (2015-2025), quando a maior parte das séries de ficção originais da Globoplay serão realizadas por produtoras independentes.

O formato série predominará nessa produção em modelo original de streaming, ganhando atenção mercadológica semelhante às telenovelas do canal TV Globo. Observando a diversificação de narrativas seriadas e suas convenções genéricas na indústria audiovisual, o uso sistemático de gêneros e formatos (Gonçalves, 2025) possibilita pensarmos o drama social como gênero narrativo autônomo²³. Torna-se, assim, reconhecível em séries originais Globoplay, alcançando intensidade imagética, textual e de encenação. As personagens protagonistas agem, do começo ao final do relato ficcional, ancoradas pela intencionalidade crítica da temática aglutinadora da trama, que caracteriza e estrutura a diegese como um todo, como em *Onde está meu coração* (2021), *Os outros* (2023-24), *Justiça 2* (2024). O tom narrativo, nessas obras, é geralmente grave, e o ritmo mais reflexivo, apresentando uma nova geração de dramaturgos nas séries citadas acima, respectivamente, George Moura e Sergio Goldenberg; Lucas Paraíso; e Manuela Dias.

20 Ver a análise do gênero policial no cinema e na televisão realizada por Ramos (1995), em que estas questões estão postas e refletem a Ditadura Militar (1964-1985) e o período de redemocratização brasileira.

21 Tal produção de séries da TV Globo, desde os anos 1980, consolida-se junto ao público em horário-borda de programação, das 22h ou 23h, na busca de audiência de perfil de público segmentado, mais jovem, escolarizado e de classe média.

22 De 1965 até 2010, foram desenvolvidos 252 telenovelas e 66 minisséries pela TV Globo (Vários, 2010). Essa estatística não inclui a produção do formato série em gêneros drama e comédia. Com base nos dados do Memória Globo (2025) e IMDB (2025), não devidamente sistematizados, estima-se mais de 100 séries de TV produzidas durante o mesmo período de pesquisa acima (1965-2010).

23 Não se pode deixar de destacar a influência da produção seriada complexa ou de qualidade estadunidense junto aos novos dramaturgos como referência ao realismo e à construção do gênero drama social, importante característica dessa safra seriada contemporânea (Mittell, 2015; Kallas, 2016).



Figura 8: Série 'Onde está meu coração' (2021). Frame do trailer.

Fonte: Globoplay.

Se a *atualidade* enuncia-se, para o espectador (Jost, 2012), pela apreensão do realismo social, a complexidade psicológica e emocional de personagens nas séries dramáticas Globoplay dizem respeito à busca da apreensão da intimidade desejada pelo público (o campo do sensível). Assim, temos a apropriação do gênero melodrama na teledramaturgia seriada, junto à narração realista do relato audiovisual.

O melodrama é a camada narrativa que permeia outros gêneros audiovisuais de séries brasileiras de streaming, além do drama social, em dinâmica de hibridação, como no caso do *drama criminal* e o *drama médico*. Trata-se de uma narrativa ou imaginário social de condição estrangeira e brasileira, global e local, conforme sua longa história urbana-moderna (Martín-Barbero, 1997; Xavier, 2003), configurada a partir do teatro popular e do folhetim literário europeu do século XIX, passando pelo cinema, rádio e televisão, especialmente na criação da dramaturgia das telenovelas e séries brasileiras.

Além disso, o melodrama da telenovela brasileira, que converge para o realismo social, mantém-se como gênero narrativo hegemônico no formato emergente das novelas originais de streaming, planejadas e lançadas para consumo de vários episódios em sequência (*binge watching*). Na plataforma Globoplay, a despeito da notória atualização de perfil social, comportamental e psicológico das personagens, bem como da complexidade narrativa de obras como *Verdades secretas II* (2021), *Todas as flores* (2022) e *Guerreiros do sol* (2025), o gênero melodrama permanece como eixo articulador da trama.

Além desses elementos, um terceiro paradigma narrativo contemporâneo pode ser proposto a partir de Jost (2012): o *imaginário fantástico* (Todorov, 1992). Séries de fantasia, horror e mitologia são pouco presentes na produção seriada nacional Globoplay até julho de 2025, recorte temporal da análise, exceto em *Desalma* (2020). Por outro lado, esse universo fantástico faz parte da criação

de diversas obras brasileiras e originais Netflix, como *O escolhido*; *Reality Z*; *Spectros*; *Cidade invisível*. A icônica série brasileira *3%*, estruturada a partir do gênero ficção científica distópica, desenvolve-se entre o entrelaçamento de realismo social e imaginário fantástico, a figuração futurista e as imagens localistas de composição. Essas escolhas diferenciam não apenas os catálogos das duas plataformas, mas também aquilo que projetam junto a seus públicos e seu lugar na produção seriada de streaming, mediando gostos, identidades e estilos de vida brasileiros ou de outros países, traços marcantes da cultura transnacional em plataformas.

Considerações finais

A primeiro objetivo deste texto foi a busca da definição do formato *série original de streaming*, incorporado à produção seriada nacional contemporânea (anos 2010-20), especialmente em relação às obras brasileiras Netflix e Globoplay. Para tanto foi realizada uma análise genealógica dessa forma midiática e sociocultural, o que remete à história da plataforma Netflix, nativa do meio internet assim como Prime Video (Amazon), na criação desse novo modelo de produção, distribuição e consumo de obras seriadas no mercado audiovisual mundial, configurado a partir da série estadunidense *House of cards* (2013-2018).

Esta primeira série original de streaming foi prestigiada pelo rito de reconhecimento de qualidade representado pela premiação Primetime Emmy em 2013, à época, celebração da produção seriada televisiva dos canais abertos e a cabo dos Estados Unidos. Ela vai inovar o mercado audiovisual ao potencializar a tecnologia de streaming por meio do consumo *binge watching*, quando permitiu o acesso ao assinante de todos os episódios de cada temporada lançada, distanciando-se, assim, do modo tradicional de audiência do formato “séries de TV”, realizado por meio da programação fixa e semanal.

Outro aspecto fundamental relacionado ao formato seriado e à condição de *plataforma global* diz respeito ao financiamento em larga escala na produção de séries e filmes originais Netflix, utilizando recursos de diversos países produtores do mercado mundial, nas Américas, Europa e Ásia. Isso cria um ecossistema multiterritorial interligado de desenvolvimento de obras audiovisuais, a ser utilizado por outras plataformas de SVoD, envolvendo parcerias de produtoras de TV, cinema e internet, o que resulta no fluxo complexo de mediações entre as culturas nacional-local e a cultura transnacional. O Brasil está nesse mapa de modo expressivo, tanto em termos de produção como no consumo audiovisual conforme dados revelados ao longo do texto.

24 A Globoplay lançou, no segundo semestre de 2025, as séries fantásticas 'Vermelho sangue' e 'Reencarne'. Ressalta-se que o recorte temporal deste estudo vai até julho de 2025.

Do atual ecossistema da produção de séries brasileiras originais de streaming, foram destacados três agentes institucionais de maior relevância: a) as plataformas de SVoD Netflix e Globoplay; b) as empresas independentes de coprodução; c) a emissora TV Globo. O modelo seriado em foco será adotado em sua integralidade desde a primeira série original Netflix, a obra de ficção científica distópica *3%* (2016), desenvolvida pela produtora paulistana Boutique Filmes, o que foi seguido pela plataforma Globoplay a partir da série original *Além da ilha* (2018), de gênero cômico, criada pela produtora carioca independente A Floresta.

Globoplay e Netflix são as duas empresas de maior escala de produção de séries de streaming de ficção no país, com criação de, respectivamente, 41 e 34 títulos únicos, além de temporadas, conforme recorte temporal da pesquisa (até julho 2025). Esse destaque quantitativo da produção de séries originais Globoplay se conjuga a duas questões fundamentais que contextualizam a condição de distinção: a plataforma global Netflix e a plataforma nacional Globoplay.

Segundo dados da Ancine (2025) relativos à participação do conteúdo brasileiro no total das obras disponíveis, filmes, séries, novelas, entre outros gêneros, chegam a 34% no catálogo Globoplay. No caso da plataforma Netflix, a 3%. A TV Globo, desenvolvedora de parte da produção de séries originais Globoplay por meio dos Estúdios Globo, possui uma sólida tradição audiovisual no Brasil, de recepção mundial, por conta das telenovelas, bem como da produção de séries e minisséries de televisão. O gênero melodrama, característico das telenovelas da TV Globo, vai influenciar diretamente a estética de séries originais Netflix, entre elas como *Coisa mais linda* e *Pedaço de mim*, assim como o elenco destas obras, pertencente ao *sistema de estrelas* do canal de televisão, será uma mediação comunicativa e cultural fundamental entre a produção de streaming e o público nacional, como revela a pesquisa de recepção (2021-2022) que incorporou a leitura das mídias sociais digitais da Netflix.

Após percorrermos diversos elementos que caracterizam as séries originais de streaming a partir da produção nacional das plataformas Netflix e Globoplay, podemos apontar algumas características comuns entre elas no que diz respeito aos sistemas de produção, recepção e às próprias obras ficcionais realizadas no Brasil. Entre esses elementos, temas sociais, como o embate ou a reconfiguração entre cultura nacional-local e cultura transnacional; questões de identidade e diversidade presentes nas obras; e importância dos gêneros narrativos de ficção na mediação público-produtores do campo do streaming.

Além do *melodrama*, que orienta em parte a narração das séries de streaming de sucesso de público da Netflix, as citadas

Coisa mais linda (2019-2020) e *Pedaço de mim* (2024), e da Globoplay, *Onde está meu coração* (2021), *Os outros* (2023-2024) e *Justiça 2* (2024), o gênero *drama social*, caracterizado pelo realismo e pela crítica aos conflitos cotidianos da vida urbana em grandes metrópoles brasileiras, é bastante presente, em hibridação com o melodrama. Nessas obras observa-se o predomínio de personagens de classe média, sintonizando a presença desse estrato social no consumo de streaming. Nas obras Globoplay, observa-se maior detalhismo a identificação aos lugares onde se passam as histórias e à encenação, colocando a marca do localismo na diferenciação e identificação com o público nacional.

A despeito do destaque atribuído aos gêneros melodrama e drama social, o que marca essa produção de streaming das empresas Netflix e Globoplay é a diversidade de gêneros narrativos, uma vez que o público é, em potencial e em efetivo, brasileiro e transnacional, segmentado e popular-massivo. Nesse sentido, observam-se outras séries nacionais de streaming pautadas pela estética das convenções dos gêneros policial, drama de juventude, drama médico, drama biográfico, drama de época, ficção científica, horror e fantástico. O fato de o desenvolvimento majoritário ser realizada por produtoras independentes de origem nacional em ambos os casos, Netflix e Globoplay, cria um padrão de dramaturgia e estética visual semelhante, bastante influenciado pela atual produção de televisão e cinema. Desse modo, as séries de streaming indicam que a forma midiática e sociocultural é feita de sedimentos do audiovisual expandido ou de um novo campo de convergência midiática, em processo de crescimento e maturação. Mais resultados desse turbilhão criativo e cultural emergente estarão presentes na próxima temporada de séries e, esperamos, em futuros artigos.

Referências

- ABOUT NETFLIX. *A história da Netflix*. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/leadership. Acesso em: 07 ago. 2025.
- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRAVI. Brasil Audiovisual Independente. Disponível em: <https://bravi.tv/associados/>. Acesso em: 09 fev. 2024.
- CANTORE, J.; PAIVA, M. R. *Séries: de onde vieram e como são feitas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.
- 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.

- CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CASTELLS, M. Entrevista. O digital é o novo normal. *Fronteiras*. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/leia/exibir/o-digital-e-o-novo-normal>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- DIGITAL 2025 Global Overview Report. 05 fev. 2025. *We Are Social*. Disponível em: <https://wearesocial.com/uk/blog/2025/02/digital-2025-the-essential-guide-to-the-global-state-of-digital/>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- DUARTE, E. B. *Sitcoms: novas tendências*. *Animus*. V. XIII, 2008.
- FRANCFORT, E. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GINWAY, M. E. A série 3% como distopia crítica: uma breve análise do protagonismo feminino. *Zanzalá*. V. 9, n. 1, 2022.
- GONÇALVES, C. P.; SOARES, R. L. Recepção de webséries brasileiras Netflix: a perspectiva das mediações e os gêneros audiovisuais. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 21, n. 40, 2022. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/888>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- GONÇALVES, C. P. As séries brasileiras e originais Globoplay: territórios e margens do gênero drama. *RuMoRes*. V. 19, n. 38, 2025.
- GONÇALVES, C. P. Fluxos, mediações e narrativas: o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix. *RuMoRes*. V. 14, n. 28, 2020.
- HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- IMDB. Internet Movie Database. *Titles*. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. *MATRIZES*. 13(2), 61-74, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/161832>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- KALLAS, C. *Na sala de roteiristas: conversando com os autores de Friends, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- KANTAR IBOPE Media. *Audiência de Vídeo*. Share de Audiência (junho 2025). Disponível em: <https://kantaribopemedia.com/audiencia-de-video/>. Acesso em: 07 ago. 2025.
- LOTZ, A. D.; LOBATO, R. *Streaming video: storytelling across borders*. New York: New York University Press, 2023.
- LOTZ, A.; EKLUND, O. Beyond Netflix: Ownership and content strategies among non-US-based video streaming services. *Internacional Journal of Cultural Studies*. V. 27, 2023. Disponível em: [38](https://jour-</p></div><div data-bbox=)

nals.sagepub.com/doi/full/10.1177/13678779231196314?ref=amanda-lotz.com#bibr151-13678779231196314. Acesso em: 15 jul. 2025.

MACARTHUR, C. *O filme policial*. Lisboa, Horizonte, 1990.

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.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

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

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. M.; PENNER, T. A. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período 2016 a 2018. *GEMInIS*. V. 9, n. 3, 2018.

NETFLIX. *Séries*. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NIELSEN. *The Gauge*. Tendências de visualização de TV nos EUA, jun. 2025. Disponível em: <https://www.nielsen.com/data-center/the-gauge/>. Acesso em: 07 ago. 2025.

OBITEL BRASIL. *Publicações*. Disponível em: <https://www.obitel-brasil.org/>. Acesso em: 14 out. 2025.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia da televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PALMA MUNGIOLI, M. C.; PREZIA LEMOS, L.; AFFONSO PENNER, T. A primeira década de produção original netflix: formatos de ficção televisiva seriada em contextos transnacionais e transculturais. *GEMInIS*. V. 15, n. 2, 2024. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/856>. Acesso em: 09 ago. 2025.

PANORAMA do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil (2024). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Agência Nacional de Cinema (Ancine). 02 dez. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/panorama-mercado-vod-2024.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2025.

PENNER, T.; STRAUBHAAR, J. D. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. *MATRIZES*. V. 14, n.1, p. 125-149, jan./abr. 2020.

RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

SARANDOS, T. *Celebrando 10 anos das séries Netflix com Lilyhammer*. About Netflix. 02 fev. 2022. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/celebrating-10-years-of-netflix-series-with-lilyhammer. Acesso em: 02 dez. 2025.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VÁRIOS. *Guia Ilustrado TV Globo*. Novelas e Minisséries. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.