

A série policial *Bom dia, Verônica*: intermedialidade, hibridação narrativa e a mediação cultural local-global

The crime series Bom dia, Verônica: intermediality, narrative hybridization, and local-global cultural mediation

*Carlos Pereira Gonçalves*¹

¹ Pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutor e mestre em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Marketing e Moda no Senac. Ministra cursos livres de cinema no Sesc. E-mail: gpcarlos@uol.com.br

Resumo A proposta deste artigo é realizar uma análise crítica da primeira temporada da série brasileira *Bom dia, Verônica* (2020), coprodução da Netflix com a empresa Zola Filmes, criada pelos escritores de gênero policial Raphael Montes e Ilana Casoy a partir de romance homônimo e com direção geral do videomaker e cineasta José Henrique Fonseca. O texto se propõe a discutir três abordagens midiáticas e narratológicas: o processo social e estético de intermedialidade no campo das plataformas SVoD; os gêneros ficcionais e a questão da hibridação narrativa; e a mediação cultural local-global.

Palavras-chave Séries brasileiras, intermedialidade, hibridação narrativa, mediação cultural, gênero policial.

Abstract This study proposes to critically analyze the first season of *Bom dia, Verônica* (2020), a Netflix co-production with the Zola Filmes company, which was created by crime writers Raphael Montes and Ilana Casoy based on the homonymous novel and directed by and videomaker filmmaker José Henrique Fonseca. This study aims to discuss three media and narratological approaches: the social and aesthetic process of intermediality in SVoD platforms; the genres and the narrative hybridization question; and local-global cultural mediation.

Keywords Brazilian series, intermediality, narrative hydration, cultural mediation, police genre.

Séries brasileiras e as plataformas SVoD

Segundo pesquisa e reportagem do caderno Ilustrada, da *Folha de S.Paulo*, a empresa estadunidense Netflix programou para 2023-2024 investimento de cerca de 1 bilhão de reais voltado à coprodução de filmes e séries nacionais (Martins; Santos; Pretto, 2024), cifra que representa dois terços do valor total aportado em nosso sistema audiovisual ao longo de quase dez anos². A produção de obras originais, em relação às séries de ficção, foco temático deste artigo, tem sido viabilizada por meio de parceira comercial com produtoras multimídia

2 O modelo de coprodução audiovisual da Netflix foi iniciado no Brasil com a série 3%. Criada por Pedro Aguilera, foi adicionada ao streaming em nov./2016. O primeiro longa-metragem nacional, de assinatura original Netflix, foi *O matador* (Marcelo Galvão). Anunciado em 2016, teve lançamento na plataforma digital em nov./ 2017. Informações disponíveis em: https://about.netflix.com/pt_br. Acesso em: 9 fev. 2024.

e independentes (criação e desenvolvimento), localizadas, a maioria delas, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Gonçalves; Soares, 2022), a exemplo da carioca Zola Filmes³, coprodutora da obra policial *Bom dia, Verônica* (2020), foco de análise principal deste artigo.

Esse atual investimento da Netflix no audiovisual nacional demonstra o interesse por parte da gigante plataforma global de entretenimento pelo “mercado Brasil”, que se destaca entre os maiores do mundo, tendo em vista o ranking do número de assinantes, em posição abaixo somente dos Estados Unidos (Flixpatrol, 2024)⁴, o montante de faturamento, entre outros motivos mercadológicos. A referida reportagem da *Folha de S.Paulo* informa ainda detalhado levantamento estatístico do consumo de filmes e séries brasileiras de coprodução e distribuição Netflix, com foco no *espectador estrangeiro*, formado por assinantes da plataforma provenientes de outras nações. Um dos casos mais ilustrativos dessa recepção mundial são os dados de audiência da série policial *DNA do crime* (2024), criada e dirigida pelo cineasta Heitor Dhalia. A obra, em sua primeira temporada, “figurou entre as preferidas do público em 73 países, chegando ao topo da categoria em 21 deles” (Martins; Santos; Pretto, 2024)⁵.

Esse *jogo transnacional de audiência* de obras audiovisuais coloca em cena uma discussão sociocultural sobre a *globalização* e o campo midiático emergente, composto por plataformas SVoD (Subscription Video on Demand) – Netflix, Prime Video, entre outras. Não obstante, modulando o ângulo da análise para outra ponta do iceberg, os processos históricos e sociais de *mundialização* (Ortiz, 1994) e *hibridação* (García Canclini, 2000), em contexto latino-americano, se a análise focar a pesquisa da *forma cultural* (Williams, 2016) que uma obra audiovisual ficcional adquire quando realizada por roteiristas, diretores, fotógrafos, cenógrafos, músicos de trilha e outros profissionais de nacionalidade brasileira, apropriando temas, personagens, tramas, gêneros, estilos e estéticas visuais e sonoras em *mediação comunicacional* com a realidade social do lugar onde é produzida (Martín-Barbero, 1997).

3 A Zola Filmes possui como sócio administrador José Henrique Fonseca, o diretor geral de *Bom dia, Verônica*. Fundada em 2012 e sediada no Rio de Janeiro dedica-se, principalmente, a conteúdos de ficção (Brasil Audiovisual Independente, 2024; Filmes B, 2024).

4 A Netflix não disponibiliza dados oficiais, número de assinantes e faturamento por país, exceto dos Estados Unidos, mas por grandes regiões do planeta. A base é formada por mais de 190 países. Os resultados referidos são estimativas da empresa de monitoramento digital Flixpatrol (2024).

5 De acordo com fonte de dados disponibilizados pela Netflix em período de mensuração de julho/2021 a janeiro/2024.

Este artigo pretende avançar nessa perspectiva do debate. Em linhas gerais, propõe-se realizar uma análise crítica da série policial *Bom dia, Verônica* (Netflix, 2020-2024), criada pelos escritores e roteiristas Raphael Montes e Ilana Casoy, a partir de romance homônimo, e produzida cenicamente sob a direção de José Henrique Fonseca, profissional de cinema, televisão e publicidade. Na aproximação das biografias e papel de escritura, coloca-se em discussão a autoria e a mediação cultural tendo em vista a produção seriada em plataformas digitais no Brasil.

Do ponto de vista dos temas e problemáticas teórico-metodológicos que orientam estruturalmente o artigo, este texto se propõe a discutir três abordagens midiáticas e narratológicas a partir da análise de produção e conteúdo da obra em foco: o processo social de intermedialidade entre a televisão e o cinema na produção brasileira de séries para as plataformas SVoD; os gêneros e a questão da hibridação narrativa; e a mediação cultural local-global.

A adaptação do romance policial ao formato websérie Netflix

Os personagens e o enredo de *Bom dia, Verônica* (2020), primeira temporada, foram criados a partir de romance homônimo lançado no país em 2016. Os autores são Raphael Montes e Ilana Casoy, especialistas do gênero policial nos campos da literatura e do audiovisual⁶. Montes consta como criador da série nos créditos finais, registrado em cada um dos oito episódios da primeira temporada. Ele assume, também, a posição de produtor executivo da obra (*showrunner*), compartilhando a escrita do roteiro com a coautora do romance de origem (Casoy; Montes, 2022), além de mais três profissionais de dramaturgia: Carol Garcia, Davi Kolb e Gustavo Bragança – o Quadro 1 registra detalhes dessa ficha técnica por episódios.

6 Adiante, será detalhada essa especialização de repertório dos realizadores.

N. na temp.	Título	Tempo	Escrito por
1	"Bom Dia, Verônica"	42 min	Raphael Montes e Ilana Casoy
2	"Dentro da Caixa"	42 min	Carol Garcia e Davi Kolb
3	"Uma Visita Inesperada"	47 min	Raphael Montes
4	"Ciao, Princesa"	41 min	Gustavo Bragança
5	"Fora da Caixa"	45 min	Ilana Casoy
6	"A Gaiola"	42 min	Carol Garcia e Davi Kolb
7	"Voa, Passarinha"	49 min	Gustavo Bragança e Ilana Casoy
8	"A mulher que sabia demais"	44 min	Raphael Montes

Quadro 1: Série *Bom dia, Verônica* (2020) – primeira temporada: episódios e roteiristas

Fonte: Elaborado pelo autor⁷.

A direção cênica geral é de José Henrique Fonseca, cineasta e videomaker, expoente da geração *Cinema da Retomada* (anos 1990), um dos fundadores da produtora Conspiração Filmes e sócio proprietário da Zola Filmes (Rio de Janeiro), empresa responsável pela coprodução da obra com a Netflix como comentado anteriormente. Essa direção cênica, conforme registrado nos créditos de vídeo da Netflix, é compartilhada com a equipe de diretores, Izabel Jaguaribe e Rog de Souza.

Na trilha sonora temos Dado Villa-Lobos e Roberto Schilling. Villa-Lobos, em sua carreira pós-Legião Urbana, grupo emblemático do rock brasileiro dos anos 1980, tem se dedicado à carreira de compositor de trilhas sonoras de cinema e televisão. No currículo do compositor, a banda sonora dos *filmes policiais O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca, 2003) e *Bufo & Spallanzani* (Flávio Tambellini, 2001), este baseado em romance do pai do diretor da série *Bom dia, Verônica*, o escritor Rubem Fonseca, o mais renomado escritor do gênero policial no Brasil. Antônio Candido (1989, p. 210-211), utilizando os conceitos de "realismo feroz" ou "ultrarrealismo" para caracterizar a literatura brasileira inaugurada por João Antônio, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão, anos 1960-1970, afirma:

Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.

⁷ Os dados deste quadro foram retirados da plataforma Netflix em 2024.

Entre as características da narrativa policial de Rubem Fonseca⁸, a referida violência, em ambientação social urbana, ganha visibilidade estilística na descrição dos assassinatos brutais, contidos em contos e romances, que “se configura com frequência como agressão ao corpo de outro ser humano” segundo interpretação de Monti (2011, p. 27). No livro e na série *Bom dia, Verônica*, de Raphael Montes e Ilana Casoy, essa dimensão de enunciação imagética da “violência urbana brutal” é permanente, mantendo sua condição sedutora, típica da literatura de Fonseca e de outros autores do gênero policial na atualidade, cuja caracterização da personagem principal, a policial civil Verônica, é modelada como uma mulher casada, nascida e residente na cidade de São Paulo, com comportamento sexual liberal, cujos casos extraconjugais são descritos com maior nível de detalhamento no livro do que na adaptação da Netflix.

O recurso da “voz off”, utilizado na versão audiovisual seriada, recria parte do texto do romance registado em primeira pessoa. Em ambos, série e romance, o fluxo narrativo intimista da personagem Verônica revela uma mulher marcada psicologicamente por caso de violência familiar e embates na afirmação profissional – ela trabalha em cargo burocrático de delegacia civil paulistana e deseja atuar como investigadora, atividade que irá exercer de modo extraoficial na trama.

Pelas mãos do diretor José Henrique Fonseca, especialmente, em cenas-chave para narrar os “assassinatos-ritos” praticados pelo personagem Cláudio Antunes Brandão, tipificado como policial militar e revelado *serial killer* ao longo do deslindar do enredo, observa-se o diálogo com o gênero horror em sequências específicas, em procedimentos visuais convencionais dessa narrativa no audiovisual. As cenas de violência tornam-se assim explicitamente plásticas, sedutoras e ferozes.

Nessa *circularidade cultural e midiática do gênero policial*, de intermedialidade entre os campos da televisão, cinema e plataformas streaming, temos certo aspecto narratológico e estilístico comum: o apuro fotográfico, de direção de arte e *mise en scène* na estética visual associada às obras do gênero e produzidas no audiovisual brasileiro, característica

8 Monti (2011) também menciona, para caracterizar o estilo narrativo de Rubem Fonseca, o erotismo, a condição solitária dos protagonistas e a citação referencial a elementos eruditos – artes visuais e literatura, além da mediação do gênero policial com o realismo, contextualizado pelo período histórico da Ditadura Militar (1964-1985) e a fase da Nova República.

marcante já sinalizada pelo pesquisador José Mário Ortiz Ramos (1994) em análise específica de séries de TV e filmes do gênero policial, produzidos nas décadas 1970-1990. Retoma-se à frente essa questão.

No caso de *Bom dia, Verônica*, temos em perspectiva dois “realizadores” essenciais para a criação da obra elaborada em formato websérie, o criador da dramaturgia e *showrunner* Montes e o diretor cênico e da linguagem audiovisual Fonseca, ambos especialistas do gênero policial em seus ofícios. Essa caracterização da produção coloca em cena do debate crítico dois apontamentos da proposta de análise deste artigo: a) Como a *intermedialidade* audiovisual, cinema, televisão e a plataforma SVoD Netflix molda a *forma cultural* (Williams, 2016) da série policial *Bom dia, Verônica*; e b) Entre os dois realizadores da série, Montes e Fonseca, a quem se deve atribuir a autoria da obra?

Para contextualizar a questão, cabem certos esclarecimentos iniciais sobre o conceito “websérie” apropriado neste artigo. Analisando o impacto das plataformas de streaming na produção e recepção audiovisual francesa, François Jost (2019) registra significativas transformações do campo audiovisual de seu país, que repercute no ecossistema da economia produtiva e nos modos de ver e consumir séries, indicando, assim, a necessidade de denominação própria para obras realizadas em plataformas da grande indústria audiovisual mundial, como Netflix, Hulu, Prime Video, e outras:

Além desses sites de compartilhamento, que combinam arquivos de televisão e vídeos amadores, também existem plataformas pagas que oferecem grandes catálogos de obras – filmes, séries, documentários e assim por diante – como o Hulu nos Estados Unidos ou a Netflix em 140 países. Esse fenômeno obscurece a definição do que anteriormente era chamado de *séries de televisão*. Com efeito, embora as histórias propostas não difiram fundamentalmente daquelas produzidas por ou para canais de televisão, *elas não merecem mais a qualificação de televisão*, pois pertencem a uma produção destinada à internet. Além disso, essas plataformas entregam repentinamente toda uma temporada, de modo que a noção de panfletagem e a narrativa de espera que resulta perdem sua relevância. (Jost, 2019, p. 69, grifo nosso)

O conceito websérie, como argumenta François Jost (2019) e, também, Giancarlo Cappello Flores (2019), decorre de certa premissa básica: são produções pensadas para o meio digital. Essa é a lógica que orientou “cineastas jovens e independentes aproveitando as diferentes plataformas gratuitas que existem, como YouTube, Vimeo, Daily Motion

ou Megavideo” (Flores, 2019, p. 6) a partir da primeira década do milênio. Essa é a lógica que orienta a produção realizada para o formato websérie da Netflix no Brasil desde o lançamento de 3%, primeira temporada, disponibilizada na íntegra, com oito episódios, para consumo on-line em 25 de novembro de 2016 (O processo..., 2017).

A obra nasceu de projeto-piloto, criação de Pedro Aguilera, em formato websérie, e foi lançada inicialmente no YouTube (2011). Contou com verba do Ministério da Cultura (FIC-TV). A partir da versão profissional Netflix (2016), traduzida para mais de 20 línguas, a série se coloca no conjunto de outras obras originais da plataforma produzidas na última década, desde *House of Cards* (2013-2018), que criou um novo modo de produção e consumo audiovisual, em perspectiva do *público transnacional de massa*, que se distancia da tradicional produção de série para a *televisão linear*.

De novembro de 2016 a julho de 2024, foram lançados por meio da plataforma streaming Netflix 29 títulos de séries brasileiras de ficção. Todas foram produzidas para veiculação na plataforma e consumo em rito de imersão, audiência-maratona (*binge-watching*), em fluxo estimulado pela tecnicidade digital interativa (Gonçalves, 2020). Antes de avançar no debate crítico dessas problemáticas cabe apresentar as características ficcionais elementares da obra *Bom dia, Verônica*, com foco na primeira temporada: temática, enredo e principais personagens, bem como o circuito de gêneros ficcionais em torno da narrativa principal; o gênero policial.

Espaços, enredo e personagens

A narrativa de *Bom dia, Verônica* é centrada na história ficcional da “heroína” Verônica Torres (Tainá Müller), escritora de delegacia, situada na cidade de São Paulo, e pertencente ao Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa da Polícia Civil. Na trama, Verônica é assistente do delegado e padrinho Carvana (Antônio Grassi), e filha de um admirado policial daquele microambiente social. O “antagonista” da primeira temporada, conforme dramaturgia criada no romance adaptado (Casoy; Montes, 2022)⁹, é o policial

⁹ Na segunda e terceira temporadas, a policial e investigadora Verônica se mantém como personagem heroica na trama ficcional, porém há incorporação de outros personagens e de tramas não presentes no romance de origem (Casoy; Montes, 2022). Na segunda temporada, lançada em agosto de 2022 e composta por seis episódios, sai de cena o antagonista Claudio e adentra-se à história ficcional de Matias Cordeiro (Reynaldo Gianecchini). Na terceira, disponível Netflix desde fevereiro 2024, em três episódios, Cordeiro se mantém no enredo junto a outro vilão, Jerônimo Soares (Rodrigo Santoro).

militar Cláudio Antunes Brandão (Eduardo Moscovis), marido de outra personagem-chave da história, Janete Cruz (Camila Morgado). O personagem Brandão é responsável por crimes sexuais de extrema violência e sadismo.



Figura 1: Bom dia, Verônica (2020). Episódio 1. Frame da sequência inicial

Fonte: Bom dia, Verônica (2020).

Verônica é casada e possui dois filhos. Na cena inicial da série, a heroína é focalizada em família, com os três abraçados na cama, situação que enuncia simbolicamente o *gênero melodrama*, que, junto à narrativa estrutural de toda a dramaturgia da temporada, o *policial*, bem como, o *drama social*, ancorado pelo tema da violência contra a mulher em contexto brasileiro e atual, configura os eixos narrativos da obra e orientam a análise ao longo do artigo.

Voltando ao enredo, a rotina de trabalho e vida privada da protagonista serão bruscamente alterados quando dois acontecimentos adentram o fluxo da trama, narrados nos episódios 1 e 2, respectivamente, desenhando, assim, o labirinto do suspense a ser alimentado até o clímax: o suicídio de uma jovem mulher na delegacia e a denúncia de Janete contra o marido, Brandão, num telefonema anônimo. Do processo de investigação, da aproximação entre Verônica e Janete, em contexto de denúncia ao quadro social anacrônico de violência à mulher em nosso país, a cultura patriarcal e machista, chega-se ao final da primeira temporada, revelando o culpado do duplo crime: o policial militar e *serial killer* Cláudio Antunes Brandão.



Figura 2: Bom dia, Verônica (2020). Episódio 8. Frame dos personagens Verônica, segurando a lanterna, e Claudio, ao fundo.

Fonte: Bom dia, Verônica (2020).

Entre a dramaturgia e a encenação, o pêndulo da autoria

O principal diretor da obra, o carioca José Henrique Fonseca, está envolvido com a narrativa seriada policial há mais de 30 anos, marcando estilisticamente seu cinema e produção seriada. Conforme referido anteriormente, ele é expoente do *Cinema da Retomada*, denominação relativa ao ciclo do cinema brasileiro dos anos 1990 (Gonçalves, 2011) e um dos fundadores da influente produtora no meio audiovisual brasileiro, Conspiração Filmes. Em 1993, em codireção com Paulo José e Denise Saraceni, dirige para a TV Globo a “minissérie” *Agosto*, adaptação do livro de Rubem Fonseca.

Em 2005, dirigiu e produziu em parceria com a HBO a série de TV *Mandrake*, baseada em personagem do livro *A grande arte*, outra obra do gênero de seu pai, adaptada ao cinema por Walter Salles em 1991. No filme de Salles, os diretores de *Bom dia, Verônica*, José Henrique Fonseca e Izabel Jaguaribe, foram assistentes de direção. O diretor Walter Salles, renomado internacionalmente por *Central do Brasil*, à época, bastante influenciado pela obra cinematográfica de Wim Wenders, que articulava o cinema autoral com *cinema de gênero*, especialmente, o *filme de estrada (round movie)* e o *cinema policial*, mobiliza tais narrativas na adaptação do livro de Rubem Fonseca ao audiovisual (Gonçalves, 2011).

Os roteiristas de *Bom dia, Verônica*, a paulistana Ilana Casoy e o carioca Raphael Montes, são escritores de livros no segmento policial com tiragens elevadas para o padrão do mercado nacional. O jovem carioca Raphael Monte participou de roteiros dos seriados de televisão *Espinoza* (GNT) e *Supermax* (TV Globo/Globoplay). A criminalista e escritora Ilana Casoy colaborou para a série de TV *Dupla identidade* (TV Globo), escrita por Gloria Perez e exibida em 2014¹⁰.

Nessa exposição de grande perícia do criador e dramaturgo Raphael Montes e o diretor geral José Henrique Fonseca quanto aos ofícios que dominam e a criação de obra em narrativa policial, coloca-se em debate a autoria da obra. A meu ver, ela deve ser dividida entre ambos, especificamente, em relação à série *Bom dia, Verônica*, convergindo a tradição de autoria dos campos cinema, atribuída ao *diretor*, e produção seriada na televisão, atribuída ao *dramaturgo*. Como tal questão estética requer o devido adensamento de análise, será retomado a seguir o debate crítico a respeito dos gêneros audiovisuais e do formato websérie a partir dessa caracterização da temática da obra e perfil profissional das suas realizações, observando as *mediações comunicativas* e a *competência cultural* (Martín-Barbero, 1997), na esfera produção.

Hibridações e intermedialidades na produção seriada nacional

Como exposto anteriormente, a estrutura e forma ficcional de *Bom dia, Verônica*, primeira temporada se articula, por meio da hibridação dos gêneros *policial*, *drama social* e *melodrama*, em leitura narrativa sintética da obra. Esse processo de fusão, de mesclagem de linguagens audiovisuais, é operado pelo *fazer criativo* e autoral por parte dos realizadores, principalmente, os roteiristas Raphael Montes e Ilana Casoy (dramaturgia) e o videomaker e cineasta José Henrique Fonseca (direção geral). Além disso, deve-se ter em consideração que os gêneros audiovisuais, o lugar de fora e limite à diegese de obras produzidas pelo cinema, televisão e plataforma streaming, são resultado de processo comunicacional complexo, articulado por agentes institucionais e mediações culturais, econômicos e tecnológicos do campo numa dimensão de longo tempo.

10 Além disso, a dupla de escritores multimídia realizou conjuntamente os roteiros dos longas-metragens *A menina que matou os pais* (2021) e *O menino que matou meus pais* (2021), disponível na Amazon Prime Video. Os filmes narram a história do Caso Richthofen, o primeiro pela perspectiva de Daniel Cravinhos e o segundo a partir do ponto de vista de Suzane von Richthofen.

Nesse sentido, destaca-se que o intenso processo de modernização da sociedade brasileira, anos 1970-1980, acaba por impactar e influenciar também os vários agentes do campo cultural, assim como as obras produzidas, a exemplo das telenovelas e séries de TV, os universos diegéticos imaginados e os modos de contar histórias, suas narrativas, personagens, tramas e gêneros ficcionais. A respeito dessa mediação social e histórica, a pesquisadora de televisão e cultura de massa Silvia Helena Simões Borelli escreve, abordando a transformação das matrizes originárias do melodrama apropriada ao formato telenovela nesse período de amadurecimento estético do formato e abasileiramento:

ainda que apareçam novos elementos, o melodrama mantém características do modelo originário, agora adaptado às novas condições; ele assume um perfil heterogêneo diretamente vinculado às alterações do processo histórico de modernização da sociedade brasileira, às novas condições tecnológicas, às complexificações na organização e gerenciamento empresariais das redes de televisão e as transformações na relação entre produção, recepção e consumo televisuais. (Lopes; Borelli; Resende, 2002, p. 260)

Em nosso país, o *gênero melodrama*, apropriado e ressignificado no campo televisão ao formato telenovela, a partir do rádio, cinema, teatro e literatura, em estreita mediação com a cultura popular e a ideologia conservadora dominante, é chave para compreender a cultura latino-americana (Martín-Barbero, 1997) ou a nação brasileira (Hamburger, 2005). Além disso, cabe sublinhar, o *melodrama televisivo brasileiro* é permeado pela dinâmica da “mesclagem narrativa” quando se observa a história do formato telenovela, ao incorporar representações e novos comportamentos socioculturais decorrentes do vigoroso processo de modernização social desse período histórico.

Destacando a produção da TV Globo, anos 1970-1990, temos uma estrutura narrativa em que o *melodrama*, narrativa ficcional hegemônica da telenovela brasileira, ao tematizar em texto serial, ao longo de 150 a 200 capítulos, a vida cotidiana, as relações familiares e os conflitos românticos, por outro lado, paralelamente, também incorpora, no limite posto pela censura e adesão da emissora ao ideário político do regime militar, com o *realismo crítico*, o tom e posicionamento de esquerda ou liberal-progressista, característico de parte da produção do cinema Embrafilme (1970-1990) e teatro nacional à época, mediados pela *voz autoral* de agentes produtores, roteiristas e diretores (Hamburger, 2005).

A essa convergência entre *melodrama* e *drama social televisivo*¹¹, na composição narrativa das telenovelas brasileiras, a partir dos anos 1970, se deve acrescentar o gênero *comédia*, em sua vertente de paródia e crônica social, como outra forma narrativa estrategicamente utilizada pelos criadores da dramaturgia seriada como modo de modernização do formato, crítica social e diálogo com as matrizes da cultura popular e da ascendente classe média do período, além de burlar as barreiras da censura e da *ideologia institucional de integração* assumida pela TV Globo no período histórico da Ditadura Militar (1964-1985).

A emergência do *drama social televisivo* na composição dos personagens e tramas das telenovelas da TV Globo torna-se mais visível quando selecionada obras exibidas no terceiro horário de telenovelas de programação noturna (*prime time*), logo após o programa noticiário âncora da emissora, o Jornal Nacional, cuja exibição variou ao longo do tempo, das 20 (novela das oito) às 21 horas (novela das nove), a exemplo de *Dancin' Days* (Gilberto Braga, 1978-1979), *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985-1986), *Vale Tudo* (Gilberto Braga e Aguinaldo Silva, 1988) e *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, 2012).

Quanto ao formato série de TV, mantendo o *período histórico formativo da ficção seriada moderna no Brasil* (anos 1970-1980), exibida à época em grade da TV Globo, às 22 horas, em busca da renovação estética e de outros públicos, temos o referido movimento de "hibridação narrativa" *melodrama, comédia e drama social televisivo*, que atravessa a produção vinculada ao projeto séries de TV, coordenado por Daniel Filho, com maior adensamento do gênero drama social (Ramos, 1995).

Ao filtrar o realismo crítico dos realizadores e as mudanças sociais e comportamentais do período, as séries de TV *Malu Mulher* (1979-80), *Amizade Colorida* (1981), *Armação Ilimitada* (1985-88) e *Delegacia de Mulheres* (1990) apresentam uma maior *complexidade da dramaturgia seriada nacional*, operados pela intertextualidade, paródia e diversificação de campos narrativos e temáticos.

Quanto ao gênero *policial*, narrativa central de *Bom dia, Verônica*, somando às experiências da TV Globo (Ramos, 1995) e TV Manchete (Francfort, 2008), anos 1980-1990,

11 A referida pesquisadora Sílvia Borelli (Lopes, Borelli, Resende, 2002) também observa essa característica do *hibridismo narrativo* no *melodrama televisivo*. Não obstante, não utiliza o termo *drama social* apropriado neste artigo por esse autor.

temos um conjunto de séries de TV, que apresentam certas características de interesse neste artigo, quais sejam: a) o intercâmbio dos “roteiristas especializados” do gênero com o *campo cinema*; b) a mediação narrativa reiterada com o gênero *drama social*, expressando a intenção crítica dos realizadores; c) a utilização do “sistema de estrelas”, atrizes e atores, especialmente formado pelo elenco da TV Globo; e d) o *apuro no tratamento visual* – fotografia, cenografia, direção de arte e edição de imagens, colocando em cena subjetividades e expressividades sociais do referido período histórico.

Os apontamentos anteriores demonstram que os quatro fatores atravessam o processo de desenvolvimento criativo da websérie *Bom dia, Verônica*, o que revela uma continuidade de processos midiáticos, interna ao campo audiovisual nacional, entre a *televisão linear* e as *plataformas streaming*, com base na análise da coprodução Netflix, realizada em parceria com empresas multimídia e independentes, a maioria de origem nacional.

São essas empresas produtoras que representam a *mediação institucional local*, colaborando para a continuidade dos “fios condutores” da *moderna tradição narrativa brasileira* construída em nosso audiovisual nas últimas décadas, com as demandas corporativas, ideológicas e estéticas das grandes empresas streaming, Netflix ou Prime Vídeo, por exemplo, ambas com sede nos Estados Unidos, representando, assim, a *mediação institucional global*. O movimento globalizante e unificador das plataformas digitais produz seu forte impacto nas esferas das culturas das mídias nacionais, mas não se pode pensá-las de modo uniforme ou totalizante (Lotz; Eklund; Soroka, 2022; Lotz; Lobato, 2023), a despeito da manutenção do poder hegemônico audiovisual estadunidense em esfera mundial.

Como afirma Renato Ortiz (1994, p. 94), “discute-se MacDonald’s, Dallas, Cadillac, e não fast-food, a serialização da dramaturgia televisiva ou automobilismo nas sociedades modernas”, que expressam, segundo o autor, a emergência da “sociedade global”, em mediação cultural com as estruturas e tradições das sociedades nacionais e locais.

A forma cultural série de TV e websérie

Quando Rick Altman (2010) investiga os gêneros cinematográficos em ambiente histórico e da indústria das narrativas estadunidense, elaborando sua *teoria semântico-sintática-pragmática*, ele sinaliza para a importância dos agentes institucionais na geração

dos gêneros do cinema, notadamente, ao abordar as grandes produtoras de Hollywood. Apesar de não nomear desse modo, Altman realiza uma leitura do poder institucional no *processo formativo e renovador dos ciclos genéricos* a partir de uma análise complexa de *mediações econômicas e sociais*, inseridas no *circuito* produção-distribuição-recepção, como as narrativas cinebiografia, musical, western e policial, além dos gêneros contemporâneos.

Apropriando-se parcialmente da metodologia e teoria de Altman (2010) para leitura dos *gêneros audiovisuais*, campos televisão e plataformas streaming, observa-se que, no período de formação das séries de TV no Brasil, nos anos 1970-1980, conforme análises anteriores, esse poder institucional, esfera da produção, é exercido pelas emissoras TV Globo, TV Manchete e TV Cultura, esta última voltada à produção infanto-juvenil. Essa *mediação institucional local*, do *processo formativo e renovador dos ciclos genéricos* em nosso país transcorre em fluxo mercadológico e cultural com a *mediação institucional transnacional*, representada pela profusa indústria de narrativas seriada norte-americana, matriz do formato série de TV, distribuída na programação do meio à época e até hoje (Carlos, 2006; Martin, 2014; Ramos, 1995).

Se os gêneros audiovisuais configurados na gramática narrativa do formato “série de TV” são unidades fundamentais de análise (Martín-Barbero, 1997, p. 134), ao revelar a mediação entre matrizes populares e a mídia, o campo audiovisual composto pelas plataformas SVoD coloca em relevo o jogo de tensões entre a cultura mundializada (Ortiz, 1994) e a culturas nacionais onde são produzidas as séries (Lotz; Lobato, 2023). Os gêneros exercem assim a função de mediações comunicacionais entre o local e o global.

Antes de avançar nessa análise da *mediação cultural* cabe retomar a distinção entre os formatos série de TV e websérie, discutida neste artigo a partir dos argumentos de Francois Jost (2009) e outros pesquisadores de séries (Carlos, 2006; Martin, 2014).

A tradicional matriz norte-americana da forma série de TV estabelece quatro mecanismos elementares de funcionamento e dinâmica – produção, distribuição e consumo: a) audiência atrelada à oferta de unidade seriada em consumo de frequência semanal; b) estrutura de temporada composta de 18 a 24 episódios, em média, visando atingir de 5 a 6 meses de exibição; c) renovação anual de temporada, conforme aferição de demanda-público; e d) exibição em faixa horária fixa, conforme grade de programação e segmentação de público-alvo das emissoras de TV.

No Brasil, tal estrutura foi utilizada pela TV Globo (Borelli, Priolli, 2000), desde os anos 1970-1980, porém, destaca-se o modelo da *minissérie*, que apresenta temporada única, e exibição na faixa horária a partir das 22 horas, após a programação das telenovelas. Desse modo o formato série de TV torna-se secundário à produção telenovela no Brasil, ao contrário da programação *prime time* estadunidense das grandes emissoras, a qual este formato seriado representa programa principal em conjunto aos telejornais e shows de variedades (Carlos, 2006).

Comparativamente, os formatos série de TV e websérie, do ponto de vista estrutural, se assemelham e se diferenciam especificamente no aspecto de extensão do bloco narrativo temporada, assim como por conta do processo social envolvendo as práticas de consumo. Se as séries de TV, visando a programação semanal do meio, possuíam, em média, de 18 a 24 episódios, especialmente observando a produção da TV até a última década, as webséries, objetivando a audiência do tempo individual e plural do acesso streaming, possuem, em média, de 6 a 10 episódios.

A série em análise neste artigo, *Bom dia, Verônica*, possui padrão estrutural e de consumo em formato websérie conforme qualificação efetuada ao longo do artigo. Quanto aos blocos narrativos, as três temporadas são compostas por oito episódios na primeira, seis na segunda, e três, na terceira e última. Essa perspectiva da forma seriada desenvolvida em menor número de unidades por temporada possibilitou à Netflix coproduzir mais obras seriadas, em diversos países do planeta, além de otimizar recursos voltados à produção, à qualidade da dramaturgia e experimental formal e narrativa. Além disso, temos a prática social do consumo das plataformas streaming que possibilita um rito cultural novo, específico:

Esse modo de consumir a série, por assim dizer, faz o campo da televisão encontrar o campo cinematográfico. O que isso quer dizer? Em primeiro lugar, olhamos para a série como um objeto escolhido, eleito, e não como um objeto imposto por uma programação, o que equivale a redescobrir o significado da abordagem que nos leva às salas para ver tal e tal obra. Em segundo lugar, 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. 71)

Considerações finais

A estratégia de construção argumentativa deste artigo, tendo como objeto específico a análise da série brasileira *Bom dia, Verônica*, se apoiou em estudos latino-americanos de referência, a respeito da cultura contemporânea e da indústria narrativa, especialmente, em relação à produção e recepção de telenovelas, séries de TV e webséries. Privilegiou-se, ainda, o debate do jogo de mediações local-global, intrínseco ao estudo da obra, formato e campo audiovisual streaming, a partir da investigação da produção nacional.

Parte-se da análise da telenovela, do processo histórico de *hibridação narrativa*, da atualização e abasileiramento do modelo melodrama, da constituição da grade de programação, do fluxo horizontal e vertical, desenvolvido pela TV Globo, emissora responsável pelo arraigado hábito de assistir a telenovelas em nosso país, pela geração de conteúdo nacional nas formas seriadas.

A produção de séries, em formato séries de TV, possui menor tradição, comparativamente, ao desenvolvimento das telenovelas no Brasil. Não obstante, a produção da TV Globo, TV Manchete e TV Cultura agrega uma história social de realização de obras que determinam uma matriz narrativa de referência, com destaque aos gêneros drama social, policial, comédia e juventude, em movimento criativo e industrial de mesclagens e hibridizações.

Na análise de *Bom dia, Verônica*, coprodução da Netflix com a Zola Filmes, empresa multimídia e independente, unidade de produção chave para compreensão do *emergente campo audiovisual das plataformas streaming*, do ponto de vista das lógicas de produção e configurações socioculturais do polo industrial local, foi destacado que certas peculiaridades, de competência cultural, por parte dos agentes de produção, o criador da dramaturgia Rafael Montes e o diretor geral José Henrique Fonseca, especializados no gênero policial, colocam a questão de autoria em debate.

Assim sendo, coloca-se certo desafio para os estudos da atual produção brasileira de séries, notadamente, a partir da análise das obras de ficção Netflix: além da tradição dos estudos de telenovela e séries no Brasil, cabe incorporar a fundamentação teórica e metodológica do campo do cinema, especialmente, em relação aos estudos dos gêneros audiovisuais. Uma perspectiva de complexificação e fôlego analítico, mas necessária, tendo em vista a tendência de intermedialidade entre televisão e cinema na produção streaming, em que *Bom dia, Verônica* é um objeto de referência para tal perspectiva de pesquisa.

Referências

- ALTMAN, R. *Los gêneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- BOM DIA, Verônica. Direção: José Henrique Fonseca. [S. l.]: Netflix, 2020.
- BORELLI, S. H. S.; PRIOLLI, G. (orgs.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BRASIL AUDIOVISUAL INDEPENDENTE – BRAVI. *Associados*. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://bravi.tv/associados/>. Acesso em: 9 fev. 2024.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- 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.
- CASOY, I.; MONTES, R. *Bom dia, Verônica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- FILMES B. *Quem é Quem*. [S. l.], 2024. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- FLIXPATROL. *Assinantes Netflix em todo o mundo*, 2024. Disponível em: <https://flixpatrol.com/streaming-service/netflix/subscribers/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- FLORES, G. P. Prácticas narrativas en las ficciones seriadas para la web. Una mirada a la producción de cuatro países en Sudamérica. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, e722, p. 1-22, 2019. doi: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7122>
- FRANCFORT, E. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GLOBOPLAY. *Séries*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/categorias/series/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- GONÇALVES, C. P. *Cinema brasileiro na estrada: identidade, mitologia e cultura contemporânea no gênero Road Movie, anos 1990-2000*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GONÇALVES, C. P. Fluxos, mediações e narrativas: o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix. *RuMoRes*, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 285-308, 2020.
- GONÇALVES, C. P.; SOARES, R. S. Recepção de webséries brasileiras Netflix: a perspectiva das mediações e os gêneros audiovisuais. *Revista ALAIC*, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 103-114, 2022.

- HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- IMDB. Internet Movie Database. *Titles*. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74. 2019. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p61-74>
- LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, Summus, 2012.
- LOTZ, A.; EKLUND, O.; SOROKA, S. Netflix, library analysis, and globalization: rethinking mass media flows. *Journal of Communication*, Oxford, v. 72, n. 4, p. 511-521, 2022.
- LOTZ, A. D.; LOBATO, R. *Streaming video: storytelling across borders*. New York: New York University Press, 2023.
- 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.
- MARTINS, C.; SANTOS, N.; PRETTO, N. Erotismo, crime e Larissa Manoela: descubra as séries e os filmes brasileiros que os gringos mais veem na Netflix. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 fev 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/02/erotismo-crime-e-larissa-manoela-descubra-as-series-e-os-filmes-brasileiros-que-os-gringos-mais-veem-na-netflix.shtml#:~:text=J%C3%A1%20%22DNA%20do%20Crime%22%2C,na%20fronteira%20com%20o%20Paraguai>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- MONTI, T. *Escritores e assassinos: urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca*. 132f. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- O PROCESSO: “3%”, a produção nacional de alcance global. *Spicine*, 2 fev. 2017. Disponível em: <https://spicine.com.br/o-processo-3-e-a-maior-estrela-do-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

submetido em: 14 jun. 2024 | aprovado em: 4 jul. 2024