Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

ISSN 1808-2599, v. 29, jan–dez, publicação contínua, 2026, p. 1–22.
doi.org/10.30962/ecomps.3413

Cultura das séries (revisitada)

Novas formas, contextos e consumos de ficção seriada na contemporaneidade

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA
Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa, Paraíba, Brasil

ID 3413

Recebido em
21.05.2026
Aceito em
23.09.2026

/resumo

O artigo revisita o conceito de *cultura das séries* (Silva, 2014) à luz das mudanças na serialização contemporânea. Como ensaio teórico-conceitual baseado na literatura da última década, reorganiza os eixos de análise primeva (forma, contexto e consumo) ao examinar os diferentes modelos dramatúrgicos, o papel da plataformização e a fragmentação das novas práticas espectatoriais. Com isso, defende a permanência do conceito de *cultura das séries*, expandindo-o agora a novas materialidades, temporalidades e formas de produção e circulação.

Palavras-chave: Cultura das séries. Serialização. Plataformização.

TV Series Culture (Revisited): New Forms, Contexts and Ways of Consumption of Serial Fiction Nowadays

The article revisits the concept of TV *series culture* (Silva, 2014) in light of changes in contemporary serialization. As a theoretical-conceptual essay grounded in the literature of the past decade, it reorganizes the original analytical axes (form, context, and consumption) by examining dramaturgical models, platformization, and the fragmentation of new viewing practices. It argues for the continued relevance of *TV series culture* as a concept, now expanded into new materialities, temporalities, and forms of production and circulation.

Keywords: TV Series Culture. Serialization. Platformization.

Cultura de las series (revisitada): nuevas formas, contextos y consumos de la ficción seriada hoy

El artículo revisa el concepto de *cultura de las series* (Silva, 2014) a la luz de los cambios en la serialización contemporánea. Como ensayo teórico-conceptual basado en la literatura de la última década, reorganiza los ejes analíticos originales (forma, contexto y consumo) al examinar los modelos dramatúrgicos, la plataformización y la fragmentación de las nuevas prácticas espectatoriales. Así, defiende la vigencia de la *cultura de las series*, ahora ampliada a nuevas materialidades, temporalidades y formas de producción y circulación.

Palabras clave: Cultura de las series televisivas. Serialización. Plataformización.

/autor

ORCID

Marcel Vieira Barreto **SILVA**

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Docente do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (Decom e PPGC-UFPB). Pesquisador em Produtividade – Nível 2 do CNPq.

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil

E-mail: marcel.vieira@academico.ufpb.br

Introdução

No terceiro episódio da nona temporada do *podcast Meu Inconsciente Coletivo*, a escritora Tati Bernardi entrevista o filósofo Vladimir Safatle, em um debate sobre como deveriam se comportar os intelectuais públicos na era das redes sociais. Em determinado momento, Safatle (2026) comenta sobre a indistinguibilidade entre informação e entretenimento que marca a comunicação contemporânea, e dá o exemplo do Instagram da Casa Branca, que certa feita exibiu um vídeo contendo cenas da atuação do *Immigration and Customs Enforcement* (ICE) no governo Trump, em uma edição ágil, típica das séries de policiais. "Dava a impressão de que você estava vendo um *Miami Vice*", comenta Safatle, em referência à série policial da NBC, exibida entre 1984 e 1990, que retratava a atuação de dois investigadores, na ensolarada Miami, enfrentando o tráfico de drogas, o jogo clandestino e a prostituição. Para Safatle, essa indiferenciação entre informação e entretenimento desempenha uma função política estratégica dentro da lógica neoliberal, pois, a partir disso, as pessoas conseguiriam cada vez menos distinguir se o que estão vendo é uma série televisiva ou a realidade. E, com isso, "o mundo todo vai se tornando um seriado. Quer dizer, não é que o seriado vai integrando o mundo, o mundo é que vai integrando essa lógica do seriado" (Safatle, 2026).

Não é de hoje que a estética do entretenimento se imiscui e se integra à comunicação institucional, política e informativa, mas, no atual contexto, esse comentário de Safatle pode ser lido a partir do entrecruzamento de três forças fundamentais da chamada *cultura das séries* (Silva, 2014) nos tempos atuais. Em primeiro lugar, estamos diante do fortalecimento global de conglomerados de mídia que articulam, estrategicamente, diferentes modos, linguagens e formatos comunicacionais seriados; em segundo lugar, vivemos imersos no processo de plataformização das dinâmicas de produção, circulação e consumo de audiovisual, as quais privilegiam as formas seriadas, desde as oriundas da tradição televisiva até as mais contemporâneas; e, em terceiro lugar, temos a sociabilidade em redes digitais e sua lógica de produção de conteúdo pelos próprios sujeitos e instituições, muitas vezes mediadas pela circulação de vídeos curtos ou postagens serializadas que performam as estruturas reiterativas da linguagem seriada tradicional. A partir disso, a cultura das séries, que um estudo anterior de minha autoria (Silva, 2014) havia apontado como uma certa historicidade das formas de produção, circulação e consumo de ficção seriada nas duas primeiras décadas do século XXI, agora se espraia para outras instâncias, cada vez mais presente na vida cotidiana, na política, na economia e na cultura.

Durante a última década, o conceito de *cultura das séries* foi utilizado por diferentes autores como uma matriz conceitual a partir da qual foi possível acompanhar as transformações no cenário sociotécnico de produção, circulação e consumo audiovisual, em articulação com outras teorias e matrizes conceituais.

> [...] o contexto televisivo global na atualidade é marcado pela presença de ficção televisiva seriada, correspondendo ao que Silva (2014) denomina "cultura das séries" e que Jost (2012), por sua vez, conceitua como a emergência da "seriefilia", estabelecendo um paralelo com a conhecida "cinefilia" (Mungioli; Lemos; Penner, 2024, p. 44).

Além disso, o conceito foi utilizado para examinar as práticas de maratona e consumo intensivo, os discursos de distinção e consagração de canais e plataformas, além da circulação transnacional de obras seriadas e a sociabilidade dos fãs (Castellano; Meimaridis, 2016; Greco; Souza; Pereira, 2020). Esses deslocamentos também tornaram mais visíveis algumas limitações da formulação inicial, como a predominância de um referencial de obras estadunidenses, a dependência de categorias de valor estético (como a complexidade narrativa), e a centralidade conferida ao espectador jovem, conectado e aficionado, em detrimento de outras formas espectatoriais da tradição teledramatúrgica em diferentes contextos nacionais. Revisitar o conceito de *cultura das séries* exige, portanto, rever essas e outras limitações, para que a aposta na sua permanência heurística no atual cenário de aprofundamento das lógicas de serialização do audiovisual contribua, de fato, para ampliar a compreensão do fenômeno.

Diante disso, este artigo assume a forma de um ensaio teórico-conceitual, apoiado em uma revisão crítica da bibliografia contemporânea. Seu procedimento consiste em adaptar a arquitetura tripartite da formação inicial às transformações observadas no cenário atual. Para isso, a investigação é organizada em três núcleos: 1) as pesquisas sobre serialidade, dramaturgia e estilo; 2) os estudos industriais, de produção e de plataformização; 3) as investigações sobre circulação e fragmentação do consumo. Esses núcleos são colocados em contraste com os três operadores da formulação original (forma, contexto e consumo), com o objetivo de redefinir seu alcance e explicitar problemas capazes de orientar análises posteriores (Jaakkola, 2020).

O que nos interessa neste artigo, portanto, é demonstrar como as séries televisivas, que na década passada adquiriram centralidade cultural e impacto estético distintivo, tornam-se centrais para a cultura contemporânea não apenas por seus produtos, mas pela própria lógica de serialização espraiada no audiovisual para além da produção televisiva. A cultura, nesse sentido, passa a se imaginar, a se produzir e a se perceber como uma série. E é esse movimento, ao mesmo tempo formal, técnico, industrial e sensível, que este artigo pretende investigar.

As formas narrativas da cultura das séries hoje

No momento anterior de consolidação da cultura das séries, a reflexão formal podia ainda se organizar em torno de categorias como complexidade narrativa (Mittell, 2006) e televisão de qualidade (Thompson, 1996; Akass, McCabe, 2007). O panorama contemporâneo, no entanto, exige um deslocamento conceitual desse horizonte primevo, capaz de apreender não apenas a permanência desses operadores, mas sobretudo a sua redistribuição interna num campo estético que se tornou muito mais heterogêneo. Não se trata, portanto, de descartar a centralidade da poética da televisão complexa, cuja formulação segue sendo fundamental para a compreensão do prestígio cultural adquirido por determinadas séries nas últimas décadas. De fato, o que nos interessa é reconhecer que, no presente, aquilo que antes se deixava compreender como um regime de sofisticação narrativa no campo das séries de prestígio, passou a coexistir, nesse mesmo campo, com formas diversas de serialização, de duração e de engajamento espectatorial, de modo que a dramaturgia seriada contemporânea (Silva, 2015) já não pode ser descrita apenas como um lugar da distinção de certos dramas seriados de qualidade. Além disso, estamos diante de um terreno em que se articulam, de maneira muito difusa, modelos distintos de construção do tempo, do episódio, da temporada e do mundo ficcional (Mittell, 2015; Buonanno, 2019).

Essa heterogeneidade formal não pode, contudo, ser separada das condições industriais que a organizam. Complexidade narrativa, TV de qualidade e séries de prestígio também operam como discursos de distinção empregados por canais e plataformas para segmentar públicos e legitimar modelos de negócio de alcance cada vez mais transnacionais (Newman; Levine, 2012). Ao analisar a indústria estadunidense, por exemplo, Melina Meimaridis (2017) identifica uma recorrente tensão entre repetição de formatos testados, com previsibilidade e longevidade, e busca por distinção, em que novidade, prestígio e diferenciação de marca se destacam como princípios estruturantes da produção seriada. A forma resulta, assim, de negociações entre escolhas poéticas, estratégias de programação, custos, publicidade, assinatura e expectativas de fidelização.

Nesse sentido, uma das contribuições mais interessantes da bibliografia recente foi justamente a de recuperar, atualizando as contribuições de Umberto Eco (1989), o problema da narrativa seriada para além do recorte estritamente televisivo ou do modelo canônico da série de prestígio anglo-estadunidense, introduzindo o problema no horizonte mais abrangente de uma teoria da serialidade como forma cultural. Frank Kelleter (2017), por exemplo, desloca a atenção crítica do texto televisual por si só para operações como a repetição, a variação e a expansão de mundos, histórias e personagens que caracterizam as narrativas seriadas em diferentes meios, o que permite compreender as séries como produtos de um sistema industrial

altamente especializado, capaz de se metamorfosear em formatos cada vez mais maleáveis, sem perder o reconhecimento do público e, portanto, a sua aderência afetiva.

> A narrativa seriada parece ser um eixo praxeológico central na aliança instável, embora tradicionalmente potente, entre a modernidade de mercado e a ideia de autogoverno popular. Isso ocorre porque os meios seriados, interativos desde o início, encarnam aquilo que talvez seja a utopia estrutural da produção capitalista da cultura em geral: o desejo de praticar a reprodução como inovação, e a inovação como reprodução[01] (Kelleter, 2017, p. 30, tradução nossa).

Compreender a serialização como parte da cultura neoliberal hoje impede que se naturalize como forma dominante um único modelo narrativo, ao mesmo tempo que nos obriga a perceber a convivência tensionada entre modelos de serialização de matrizes nacionais e culturais variadas. É nessa chave que a distinção entre formatos episódicos, serializados, híbridos e antológicos precisa hoje ser retomada como um campo mais orgânico de possibilidades formais, mediado pela cultura algorítmica e pelas novas formas de consumo audiovisual. Nesse sentido, a tradição do episódio unitário, herdada da televisão linear e de seus modelos procedurais, permanece operante em numerosos programas, inclusive em obras recentes que, embora cercadas pelo discurso do prestígio, conservam a inteligibilidade autônoma de segmentos narrativos relativamente fechados, com a repetição de situações, personagens e universos recorrentes, com exemplos que vão de *Atlanta* a *The Bear*, de *Abbott Elementary* a *Poker Face*.

Ao lado disso, persistem formas fortemente serializadas, nas quais o episódio tende a funcionar sobretudo como capítulo do arco de longa duração, subordinado à progressão da temporada e à retenção do espectador ao longo de uma continuidade intensiva e, muitas vezes, aditiva. Entre esses dois polos, contudo, multiplicam-se modelos intermediários, em que o episódio pode preservar certo grau de consistência interna, como tramas unitárias e núcleos delimitados, ao mesmo tempo em que participa de macroestruturas temporais mais densas, como arcos de temporada ou de série. Assim, produz-se o equilíbrio tenso entre unidade episódica e prolongamento do arco narrativo que Jason Mittell (2015) já identificava como uma das forças da televisão contemporânea, mas que hoje adquire nova roupagem precisamente porque já não se restringe às séries celebradas do *premium cable*, espraiando-se por formatos, plataformas e países muito diversos (Mittell, 2015; Greco, 2019; Rocha *et al.*, 2024).

A nosso ver, esse quadro se torna mais claro quando deslocado do eixo anglo-estadunidense. Os dramas televisivos turcos (*dizi*), de amplo alcance transnacional, inclusive no Brasil, tendem a preservar temporalidades melodramáticas mais extensas, com episódios que atualmente "variam de 130 a 150 minutos, podendo chegar a 180 em alguns casos" (Mendes, 2025, p. 116). Isso torna a narrativa repetitiva, com múltiplos núcleos de personagens e uma presença forte da matriz melodramática na composição dos arcos. No caso da recepção brasileira dessa produção, Gabrielle Ferreira (2022, p. 77) aponta que "o sucesso recente das *dizi* nas TVs abertas e fechadas do país tem relação com as mudanças no cenário televisivo global e a identificação da audiência com a estrutura melodramática, uma vez que a TV turca oferece narrativas familiares representadas em cenários 'exóticos'".

Outro caso que ganhou destaque na última década foi o dos dramas de TV sul-coreanos (*K-dramas*), que apresentam um arranjo muito particular entre as lógicas de serialização e os gêneros locais, e uma crescente circulação global. Em termos de formato, os *K-dramas* também seguem a cartilha do melodrama, com ênfase em histórias interpessoais e conflitos afetivos e familiares, revisitando estruturas clássicas de conto de fadas "recriadas em uma história de amor moderna e urbana envolvendo personagens de históricos fa-

01 No original: "Serial storytelling seems to be a central praxeological hub in the shaky yet traditionally potent alliance between market modernity and the idea of popular self-rule. This is so because serial media, interactive from the start, embody what may well be the structural utopia of the capitalist production of culture at large: the desire to practice reproduction as innovation, and innovation as reproduction".

miliares e sociais diferentes"[02] (Ju, 2020, p. 33, tradução nossa). O interesse nesse formato, nos últimos anos, tem encontrado evidência nas bibliotecas e catálogos das plataformas estrangeiras, como Netflix e HBO Max, que oferecem uma quantidade crescente de *K-dramas*, além de investir em produção própria nesse formato (Mazur, 2021). Ou seja, com circulação cada vez mais extensa em âmbito transnacional, os dramas turcos e coreanos demonstram, a seu modo, dois princípios importantes da cultura das séries: primeiro, a plasticidade da matriz melodramática e sua premência na produção audiovisual contemporânea; segundo, que precisamos pensar a narrativa seriada, em sua dimensão formal, para além apenas da soma de partes encadeadas que constitui a sua estrutura.

A esse respeito, a noção de *serialidade* proposta por Sean O'Sullivan (2019) pode ser particularmente fértil. Para o autor, as séries funcionam a partir da articulação de seis princípios de organização sintagmática: *iteração*, *multiplicidade*, *momentum*, *construção de mundo*, *desenho estrutural* e *gestão dos personagens dramáticos*. O'Sullivan propõe, com isso, um modelo analítico capaz de mostrar que o problema central da série contemporânea reside, sobretudo, na maneira como cada obra distribui, ao longo do tempo, as relações entre repetição e novidade, recorrência e deslocamento, familiaridade e desorientação. Assim, séries populares, séries de prestígio, dramas limitados, comédias serializadas e produções antológicas podem compartilhar princípios dessa dramaturgia seriada sem, por isso, convergirem para uma mesma experiência sensível. O que costuma variar, em cada caso, é a forma pela qual a serialidade modula o investimento do espectador, a densidade da memória exigida para imergir em mundos ficcionais mais ou menos extensos, e o tipo de promessa que estrutura o horizonte de expectativas da narrativa seriada.

> Poderíamos dizer que a narrativa seriada tem em seu núcleo dois impulsos definidores e aparentemente antitéticos: uma energia vitoriana e uma energia modernista. Por energia vitoriana, refiro-me a qualidades como a imersão diegética; a atenção aos riscos psicológicos e morais; peças narrativas que, imediata ou eventualmente, se encaixam; uma familiaridade confortável com as expectativas de gênero; uma adesão ao teleológico; e um compromisso com o todo. Por energia modernista, refiro-me a qualidades como a autoconsciência do leitor; a percepção dos personagens como construções; uma disposição para fazer com que as peças narrativas entrem em tensão umas com as outras; uma inclinação para frustrações de gênero; um foco intenso no momento, mais do que no desfecho; e um compromisso com a parte episódica da história[03] (O'Sullivan, 2019, p. 62, tradução nossa).

Esses autores elaboram, do ponto de vista teórico-metodológico, uma abordagem formal das séries contemporâneas que supera a perspectiva dominantemente elitista do campo, a partir da qual a complexidade narrativa havia se consolidado como um valor distintivo, em oposição a formas repetitivas e redundantes da serialização popular. Ou seja, a dramaturgia das séries hoje não precisa mais ser pensada apenas nos termos da complexidade, como se esse conceito fosse suficiente para abarcar as diferentes gramáticas de organização do relato em circulação no presente. Florent Favard (2019), por exemplo, insiste que a série televisiva é, antes de tudo, uma máquina de promessas, isto é, uma forma narrativa que se sustenta pela administração contínua e programada de expectativas, em que a disposição de desfechos provisórios e a negociação entre a abertura e o fechamento dos conflitos determinam os modos de construção estrutural da dramaturgia.

02 No original: "recreated in a modern urban love story involving characters with different family and social backgrounds".

03 No original: "We could say that serial narrative has at its core two defining and apparently antithetical impulses: a Victorian energy and a Modernist energy. By a Victorian energy, I mean such qualities as diegetic immersion; attention to psychological and moral stakes; narrative pieces that, immediately or eventually, fit together; a comfort with genre expectations; an embrace of the teleological; and a commitment to the whole. By a Modernist energy, I mean such qualities as readerly self-consciousness; an awareness of characters as constructs; a willingness to make narrative pieces work against each other; a penchant for genre frustrations; an intense focus on the moment rather than the eventual; and a commitment to the part".

Essa perspectiva recoloca o drama seriado no centro do debate. Afinal, ele não pode ser compreendido como um simples desenho de tramas e arcos que os personagens perfazem em busca de objetivos determinados. O drama seriado, nesse caso, deve ser visto, principalmente, como uma arquitetura temporal da expectativa. Ou seja, o que está em jogo não é o que acontece em cada episódio ou em cada temporada, mas o modo como as formas seriadas constroem regimes específicos de espera, adiamento e recompensa, o que se torna importante num contexto em que a regularidade semanal da televisão linear já não determina, sozinha, o ritmo de adesão às histórias (Buonanno, 2019).

Ao mesmo tempo, parece insuficiente limitar a reflexão formal à dramaturgia entendida em sentido estrito, como se a especificidade das séries contemporâneas residisse apenas na organização de ações, personagens e conflitos. Uma das frentes mais importantes da literatura recente tem sido justamente a retomada da questão do estilo, da autoria e da forma audiovisual como dimensões constitutivas da experiência seriada, e não como meros revestimentos sensoriais de uma estrutura narrativa prévia. Se anteriormente (Silva, 2014) privilegiava-se a centralidade do autor-roteirista como marca da distinção formal na cultura das séries, hoje ela precisa ser relacionada a outras categorias formais, como o estilo, a atuação e a gestão criativa dos projetos. Isso significa que a análise das séries exige considerar as relações entre autoria, encenação, estilo visual e sonoro, variações de performance e atuação, de tal modo que a forma seriada possa ser compreendida como o resultado de uma articulação complexa entre gramáticas dramatúrgicas e operações estilísticas reiteradas ao longo do tempo (Butler, 2010; Picado; Souza, 2018; Bianchini, 2020; Picado, 2023). A implicação disso é que a serialização não organiza apenas a narrativa, mas também a persistência de atmosferas, ritmos, texturas e gestos formais na materialidade audiovisual que se sedimentam nas temporalidades de cada série e que, por isso mesmo, tornam-se centrais para o reconhecimento e a atribuição de valor às obras.

Essa valorização do estilo, por sua vez, ajuda-nos a compreender a progressiva erosão da relação de dependência entre prestígio cultural e um conjunto relativamente estável de marcas formais. Se houve um momento em que certas séries de prestígio puderam ser vistas como um território privilegiado de sofisticação narrativa e estética audiovisual (*Breaking Bad*, *Mad Men*, *Boardwalk Empire*, *Game of Thrones*, *Capitu*, *A Pedra do Reino* etc.), o cenário contemporâneo mostra uma dispersão muito maior desses atributos de linguagem, impulsionada pela sofisticação dos equipamentos, sistemas e processos de pós-produção (o caso recente de *Adolescência* é bastante paradigmático). Por um lado, séries populares de ampla circulação incorporam graus significativos de elaboração visual, atmosfera e composição. Por outro, obras de prestígio nem sempre apostam na opacidade narrativa ou na sofisticação da textura audiovisual como marcas exclusivas de valor, podendo recorrer a padrões consolidados ou variações minimalistas sem grande distinção crítica (Sexton, Lees, 2022; Nannicelli; Pérez, 2022). A própria associação, ainda muito empregada, entre sofisticação formal e valor cultural participa, integralmente, das estratégias de posicionamento industrial por parte de produtoras, canais e plataformas que incorporam discursos de inovação, autoria e diversidade às suas marcas, ainda que tais promessas permaneçam condicionadas a custos, métricas e decisões de continuidade ou cancelamento (Bianchini; Camirim, 2019).

Dentro desse quadro, a reinvenção das formas antológicas e limitadas merece destaque, porque nelas se manifesta uma reconfiguração dos modelos seriais que dá novo fôlego à produção de prestígio em obras de arco único. Séries limitadas como *Chernobyl*, *Mare of Easttown* e *I May Destroy You* não dependem de acumulação indefinida, mas de uma unidade temática, tonal ou autoral concentrada. Já antologias como *Fargo*, *True Detective* e *The White Lotus* vinculam episódios ou temporadas formalmente autônomos, deslocando parte da serialidade da intriga continuada para o dispositivo conceitual e para o tema como princípio organizador (Castrillo-Maortua; García-Martínez, 2024).

Assim, ao revisitar os aspectos formais da serialização ficcional na era da complexidade narrativa, devemos compreender que, hoje, os modos de consagração das séries constituem um campo mais complexo de disputa entre diferentes regimes sensíveis, nos quais a dramaturgia e o estilo se tornaram variáveis de uma gramática formal de amplo espectro. A cultura das séries contemporânea, nesse sentido, já não pode ser descrita apenas pela ascensão de narrativas complexas ou pela legitimação estilística de determinadas obras, mas pelo modo como a serialidade pode reconfigurar esses vínculos entre dramaturgia e estilo a partir das transformações na cultura e na tecnologia que impõem novos contextos e formas de consumo de suas obras.

Plataformização e novos contextos produtivos

No horizonte inicial da cultura das séries, o problema do contexto era descrito a partir da expansão digital da produção e da distribuição, somada à crescente circulação transnacional das obras. Hoje, no entanto, essa questão assume um aspecto ainda mais infraestrutural, visto que o audiovisual seriado passou a ser organizado por dispositivos técnicos, econômicos e logísticos cujo centro já não se localiza prioritariamente na emissora, no canal ou mesmo na grade televisiva, mas em arquiteturas de plataforma que coordenam, simultaneamente e de modo global, a produção, o acesso, a visibilidade, a catalogação e a monetização dos conteúdos. O que se altera, portanto, não diz respeito apenas ao suporte de distribuição das obras, nem ao ritmo de circulação de episódios e temporadas, mas ao próprio princípio de inteligibilidade do campo, agora atravessado por portais, catálogos, sistemas de dados e lógicas contínuas de modulação da atenção, o que exige reabrirmos a discussão sobre o contexto de produção da cultura das séries a partir de um novo regime de mediação industrial e cultural (Lotz, 2017; Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020; Chalaby, 2023).

> À medida que a televisão incorpora um novo conjunto de tecnologias relacionadas à internet, que combinam infraestrutura em nuvem com ferramentas como inteligência artificial e aprendizado de máquina (IA/ML), além de redes de distribuição de conteúdo (CDNs), o meio passa por uma transição do *broadcasting* para o *streaming*. Com isso, emerge um novo modo de distribuição de conteúdo: as plataformas[04] (Chalaby, 2024, p. 552-553, tradução nossa).

É precisamente nesse ponto que a noção de *plataformização* se impõe, uma vez que ela permite compreender a transformação contemporânea como um processo mais amplo de penetração das lógicas econômicas, infraestruturais e de governança das plataformas no interior da cultura das séries (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 5). Ou seja, as plataformas não funcionam apenas como novos canais de distribuição, mas passam a ordenar as condições técnicas de acesso, as relações de mercado e os mecanismos de regulação e controle que atravessam a produção cultural. Ao mesmo tempo, práticas de criação, circulação e consumo são reorganizadas em torno desses ecossistemas, numa relação em que infraestrutura, economia, governança e imaginários culturais se tornam inseparáveis. Não se trata mais, portanto, de observar apenas as influências entre televisão e internet, mas de compreender como a existência pública e a rentabilidade das mercadorias culturais passam a depender de ecossistemas orientados pela datificação, pela integração vertical e pela otimização contínua. As séries são concebidas em função não apenas de públicos e formatos, mas também de métricas, mecanismos de busca, cadeias de valor e sistemas de recomendação, dentro de uma economia da atenção fundada na retenção e na oferta recorrente de novas obras.

04 No original: "As television is embracing a new set of internet-related technologies that combine cloud infrastructure with tools such as artificial intelligence and machine learning (AI/ML) and content delivery networks (CDNs), the medium is transitioning from broadcasting to streaming. With it, a new mode of content distribution has emerged: *platforms*".

Para descrever mais especificamente as plataformas de vídeo que produzem e distribuem conteúdo audiovisual, Amanda Lotz (2017) propõe que essas plataformas funcionam menos como canais tradicionais do que como portais, isto é, como instâncias que não apenas oferecem conteúdos, mas organizam os modos de entrada, de navegação, de acompanhamento e de imersão nas obras audiovisuais. Esse deslocamento afeta a antiga centralidade da grade e da temporalidade linear, com sua lógica de programação em fluxo, e cede lugar a um ambiente em que a experiência televisiva é reestruturada por uma interface interativa, em que é possível buscar, salvar, avançar e retroceder o conteúdo. Mais recentemente, ao tratar da Netflix e do modelo de vídeo por assinatura financiado por assinaturas (SVOD), Lotz (2022) demonstra como esses serviços reorganizam o negócio da televisão e a própria concepção de programação, uma vez que o catálogo contínuo, o escalonamento global da produção e da oferta, e a necessidade de retenção de assinantes tornam-se elementos estruturantes do desenvolvimento e da circulação das séries hoje.

> Os serviços de SVOD constituem uma parte significativa e crescente do ecossistema audiovisual de muitos países, e as distinções industriais [entre esses serviços e a televisão tradicional] são importantes porque elas permitem que esses serviços desempenhem funções culturais específicas em comparação com tecnologias anteriores de distribuição[05] (Lotz, 2022, p. 188, tradução nossa).

Isso hoje ganha contornos materiais no próprio aparelho televisivo. Quando, ao abrir a tela inicial de uma *smart TV*, o espectador já não encontra um canal, mas uma constelação de aplicativos, o que se denota é uma transformação mais profunda no próprio objeto televisivo. Para descrever esse fenômeno, Catherine Johnson (2019; 2020) propõe dois conceitos-chave: o primeiro é o de *TV Online*, a partir do qual é possível compreendermos que a televisão, na era da internet, deixa de ser pensada prioritariamente como um meio organizado por canais e grades, passando a operar num ambiente em que a tecnologia, os direitos de transmissão e distribuição, as interfaces materiais e os algoritmos estruturam as condições de acesso ao audiovisual. Segundo a autora, *TV Online* é definida "como serviços que viabilizam a visualização de conteúdo audiovisual selecionado editorialmente por meio de dispositivos e infraestrutura conectados à internet"[06] (Johnson, 2019, p. 30, tradução nossa). Somado a isso, a autora (Johnson, 2019; 2020) aprofunda esse diagnóstico ao mostrar que essa televisão conectada se materializa cada vez mais como um ecossistema de aplicativos – em *smart TVs*, *smartphones*, *tablets* e computadores – dentro do qual a experiência de assistir é reorganizada por uma infraestrutura sensível, mediada por algoritmos. Ou seja, para entender o contexto atual da cultura das séries tornou-se indispensável considerarmos a lógica de plataformização das empresas de mídias (sejam elas nativas da internet ou da mídia tradicional), uma vez que as séries circulam agora em ambientes appficados nos quais sua presença e reconhecimento cultural dependem, de maneira decisiva, da arquitetura da interface, da posição no menu, da curadoria automatizada e da visibilidade que esses sistemas lhes concedem, de modo que assistir a uma série hoje significa também atravessar uma dinâmica de seleção e de exposição que redefine, desde a base, o encontro entre obra e espectador.

Enquanto isso, a introdução de planos com publicidade, o retorno de lançamentos semanais, a transmissão de eventos ao vivo e a formação de pacotes de assinatura indicam que os serviços de SVOD reincorporam práticas televisivas quando elas oferecem sustentabilidade financeira e retenção de público, em um cenário de disputa cada vez mais acirrada por recursos e audiências. Nesse novo quadro, a cultura das séries deixa de se ancorar apenas na consagração estética de um conjunto de dramas televisivos, e passa a se estruturar a partir de uma mutação mais profunda do meio, em que televisão e plataforma se

05 No original: "SVODs are a significant and growing part of the audiovisual ecosystem of many countries, and the industrial distinctions highlighted here are important to establish because they position the services to play distinctive cultural functions in comparison with previous distribution technologies".

06 No original: "services that facilitate the viewing of editorially selected audiovisual content through internet-connected devices and infrastructure".

confundem enquanto regimes técnicos, materiais e sensíveis de produção, distribuição e valorização. Essa transformação, contudo, não pode ser pensada em termos homogêneos ou abstratamente universais, uma vez que a distribuição digital, ainda que frequentemente narrada sob o signo da ubiquidade, opera por geografias desiguais, catálogos variáveis e regimes territoriais de produção e licenciamento que reintroduzem fronteiras, assimetrias e segmentações no coração mesmo da promessa global do *streaming* (Lobato, 2018; Lobato, 2019; Meimaridis; Mazur; Rios, 2020; Aires, 2024).

Ou seja, a circulação transnacional deve ser analisada para além da exportação e do licenciamento de programas ou formatos, uma vez que a constituição de mercados audiovisuais globais, com suas próprias infraestruturas, políticas de regulação e de direitos, arquiteturas de catálogo e modos de distribuição, opera em níveis assimétricos entre os diferentes países. Isso tensiona a discussão de uma cibertelefilia transnacional, tal como na cultura das séries anterior, fundada na facilidade de acesso a programas de outros países – permitida, na década passada, pela emergente infraestrutura de distribuição audiovisual por protocolos de transferência entre usuários (P2P) e, por certo, pelo surgimento do *streaming* de vídeo. Afinal, lidamos hoje com um regime mais complexo, em que a própria produção das obras depende de arranjos geográficos, empresariais e regulatórios que antecedem e condicionam a experiência do espectador.

Somada a isso, a introdução de ferramentas de inteligência artificial, sobretudo sob a forma de sistemas generativos e analíticos, acrescenta ao problema uma nova camada de complexidade, deslocando a intervenção algorítmica do plano da circulação e da recomendação para o próprio interior dos processos de desenvolvimento, escrita, produção e pós-produção das séries. Estudos recentes indicam que a inteligência artificial (IA) generativa já vem sendo discutida, no âmbito das indústrias criativas, como uma tecnologia capaz de intervir em fluxos de trabalho complexos, sobretudo aqueles ligados a pré-visualização, animação, efeitos especiais, geração de material promocional, dublagem e promoção dos conteúdos, ao passo que sistemas de análise preditiva começam a comparecer nos estágios iniciais de desenvolvimento, oferecendo inferências sobre o potencial de público, a composição de elenco e a modelagem dos projetos (Huang; Hitchen; Dogan, 2025; Zalipour, 2026). Ao mesmo tempo, reflexões recentes também mostram que a IA não se apresenta apenas como uma ferramenta neutra de aceleração produtiva, mas como um operador que reabre, em novas bases, disputas em torno da agência criativa, da divisão do trabalho e da própria definição do que conta como criação audiovisual no interior das indústrias criativas (Chow; Bueno; Pereira, 2026).

Trata-se de um tema recente, cujos efeitos ainda não podem ser avaliados de maneira conclusiva. Sistemas de IA generativa e analítica vêm demonstrando capacidade de acelerar etapas específicas dos fluxos de trabalho, mas sua incorporação amplia disputas relativas a autoria, direitos sobre as bases de treinamento, propriedade intelectual, remuneração, substituição de funções e poder de negociação dos trabalhadores (Grohmann; Rocha; Guilherme, 2025). Mais do que ferramentas neutras de eficiência, esses sistemas precisam ser examinados como parte das relações industriais que definem quem controla os meios de criação e se apropria do valor produzido, sobretudo quando falamos de volumes de produção seriada.

Em suma, podemos afirmar que as plataformas não substituem as formas anteriores de televisão, mas as rearticulam de maneira assimétrica, produzindo novas relações entre produção, aquisição, distribuição e circulação transnacional. Com isso, o audiovisual seriado se converte em um sistema cada vez mais dependente de arranjos financeiros amplos, que necessitam de investimentos públicos (no caso brasileiro, através sobretudo das chamadas públicas do Fundo Setorial do Audiovisual) ou privados bastante robustos, dentro de uma dinâmica de distribuição mais intensamente orientada por dados e mais submetida a infraestruturas de intermediação algorítmica. A cultura das séries, assim, caracteriza-se nesse novo cenário a partir da sua centralidade na economia de rede, que faz da continuidade programada entre inovação e repetição um princípio de acumulação cultural e financeira.

O novo estilhaçamento do consumo seriado

Alguém abre o celular e, antes de lembrar o que ia fazer, já viu uma cena de novela, um beijo de um *K-drama* ou um vídeo de trinta segundos explicando tudo o que você precisa saber sobre uma franquia que é a expansão de uma franquia anterior, agora reimaginada para o consumo global. A velha experiência de acompanhar uma série passa, então, a conviver com outra, mais picotada e irregular, definida pelo acompanhamento de cortes que atravessam os *feeds* como pequenas aparições dramáticas, com intensidade para produzir curiosidade, irritação, torcida ou a sensação incômoda de já se saber demais. É nesse cotidiano que se pode descobrir quem morreu, quem traiu, quem voltou, quem beijou e quem decepcionou sem se ter assistido, propriamente, à série em questão.

Nesse cenário, o consumo seriado parece ter entrado em uma nova etapa de estilhaçamento, caracterizada pela fragmentação constitutiva da forma serial agora aprofundada por uma segunda fragmentação, mais veloz e intensa, em que o episódio deixa de ser a unidade mínima de circulação e passa a conviver com cenas recortadas, vídeos de *react*, resumos acelerados, listas explicativas, *spoilers*, memes, *edits* de personagens, comentários ao vivo e *threads* interpretativas, que se desprendem da obra e passam a disputar, por conta própria, a atenção do público. Nesse caso, a serialidade, historicamente organizada em torno da espera entre uma parte e outra, reorganiza-se a partir dessa lógica escorregadia e substitutiva do *feed*, na qual cada fragmento se oferece como continuação parcial de uma totalidade que o espectador talvez nunca veja por inteiro.

Como propõe Lotz (2017; 2022), a televisão distribuída pela internet exige conceitos próprios para dar conta de seus modos de produção, oferta, escolha e circulação. E isso se amplia quando vemos, agora, que a passagem da grade para o portal expande-se para uma passagem mais intensa do portal para o *feed*, no qual a ficção seriada não aparece necessariamente como títulos buscados pelo espectador em uma biblioteca horizontalmente organizada, mas como pedaços que surgem verticalmente no percurso automatizado do *scrolling*.

Esse estilhaçamento não significa o desaparecimento do episódio e da temporada, por certo, assim como as plataformas de *streaming* não significaram o fim da televisão linear. Ele indica, no entanto, uma transformação da unidade episódica como forma da experiência espectatorial, pois o público pode hoje fruir uma narrativa pela junção quase aleatória de pedaços que encenam momentos de impacto dramático e apelo afetivo de uma ficção seriada originalmente mais ampla e complexa. Luísa Felicio e Paula Peres (2023), por exemplo, a partir de pesquisa com usuários do TikTok e da Netflix em Portugal, demonstraram que 74% dos entrevistados afirmaram ter tido conhecimento de alguma série da Netflix através do TikTok. Além disso, em torno de 96% dizem ter se interessado por novas séries a partir de vídeos curtos distribuídos pela plataforma de rede social: "[...] o poder do *fandom* [foi] encorajado de tal forma, que a plataforma de *streaming* procura incluir a comunidade nas decisões da empresa, em grande parte efetivamente através de uma interação eficiente nas redes sociais" (Felicio, Peres, 2023, p. 68).

A cultura das séries produz, assim, modos de consumo que poderíamos chamar de uma microsserialidade estilhaçada. Ou seja, a espectatorialidade aqui não depende de acompanhar necessariamente a narrativa inteira, ou uma unidade robusta de sua emissão, mas pode se organizar a partir de excertos significativos, capazes de recompor artificialmente um arco, uma relação entre personagens, uma reviravolta ou uma cena de impacto. Isso faz com que a obra se torne legível por uma concentração de momentos, independentemente da unidade formal da obra. Séries globais, como *The Last of Us*, *Stranger Things*, *House of the Dragon* ou *Bridgerton*, são exemplos de programas com cenas que circularam intensamente como unidades autônomas de grande impacto emocional em busca de engajamento. Na dramaturgia brasileira, as telenovelas têm apelado cada vez mais para esse tipo de interação, e os casos recentes de *Vale Tudo* e

Beleza Fatal demonstram essa ação coordenada de produção de *hashtags*, cortes de cenas, páginas de fãs, perfis de bastidores, entrevistas descontraídas, *spoilers*, memes e vídeos que isolam momentos melodramáticos do fluxo diário e os oferecem para o consumo vertical mais imediato.

Em termos formais, é interessante investigar como a cena, nesse regime, torna-se algo para além de uma parte subordinada ao capítulo ou episódio, uma vez que pode constituir-se uma unidade mínima de circulação, um fragmento que pode atrair espectadores para a obra completa, substituir a experiência integral ou mesmo produzir uma recepção paralela, baseada na familiaridade com personagens e conflitos sem a necessidade de uma adesão contínua à duração total da narrativa. Nesse cenário, os *reacts* intensificam esse processo porque transformam a recepção em uma performance socialmente compartilhada e, ao mesmo tempo, em uma mediação afetiva e intersubjetiva, fazendo com que o espectador tanto assista quanto interprete, explicando ou legitimando uma emoção que se torna, ela mesma, parte da circulação do produto seriado. Ou seja, os *reacts* ocupam aqui uma posição ambígua, pois podem constituir comentários críticos informais, diluídos no enorme fluxo das postagens, ao passo que também operam como uma curadoria de valor sensível, reconhecida dentro da sociabilidade dos fãs.

No estágio atual da cultura das séries, a novidade não está, portanto, apenas no fato de o público comentar, reagir ou influenciar as ficções seriadas, pois a história da televisão já demonstra, desde o seu início, formas intensas de retroalimentação entre imprensa, pesquisas, grupos de discussão, serviços de medição da audiência e as equipes criativas (Ang, 1991; Morley, 1992; Smythe, 2005; Svartman, 2023). A novidade, hoje, parece estar na velocidade de produção, circulação, compartilhamento e consumo, que agora se organizam através de métricas de engajamento e retenção da atenção, na dinâmica entre instituições produtoras e audiências. No caso das plataformas de *streaming*, o acompanhamento em tempo real do modo como os espectadores começam, interrompem, prosseguem, finalizam e curtem as séries impõe uma escala de velocidade e controle síncrono sem paralelo na história dos meios de comunicação.

Michael Wayne (2022), nesse sentido, mostra que a Netflix construiu, desde a sua entrada no mercado de distribuição de vídeos, um discurso baseado na capacidade de conhecer a sua audiência, porém manteve por muitos anos uma forte opacidade em torno de seus dados de visualização, o que obriga qualquer análise séria a evitar a fantasia simplificadora de que o algoritmo escreve séries. Em vez disso, o cenário parece evidenciar que interações, comentários e repercussões constituem, enquanto métricas quantificáveis, um ambiente decisório que pressiona *marketing*, desenvolvimento, produção, distribuição e, em certos casos, processos de reorientação criativa no interior das indústrias de mídia. Nesse ambiente, as redes sociais servem como mais um elemento em um vasto ecossistema de dados e métricas de audiência e repercussão, que organizam a experiência audiovisual contemporânea. Por isso, torna-se inevitável que o consumo seriado se contamine por uma temporalidade que valoriza o impacto inicial e sua repercussão imediata (Wayne, 2022; Gaw, 2022; Pajkovic, 2022).

Esse movimento deixa, portanto, de resultar apenas da ação de outros espectadores. Cortes de grande intensidade afetiva são produzidos, selecionados e recomendados precisamente por sua capacidade de interromper o *scrolling* e gerar reação, induzindo o algoritmo a impulsioná-los. Como os sistemas de recomendação constroem visibilidade a partir de sinais comportamentais e classificações opacas, o interesse prévio por uma obra pode aumentar a probabilidade de exposição a cenas reveladoras (Gaw, 2022; Pajkovic, 2022). O *spoiler* torna-se, assim, uma possibilidade estrutural da circulação algorítmica, uma vez que passa a integrar o ambiente de promoção, repercussão e disputa por atenção, em uma ampliação da experiência cultural pregressa da imprensa tradicional que vendia o *spoiler* como furo de reportagem, ainda que, como apontam Ville Mäkelä, Kartik Chinda e Irtika Khan (2025, p. 241), os usuários de redes sociais tendam a ser bastante refratários aos *spoilers*, gerando uma tensão entre a circulação mediada pelos algoritmos e o consumo afetivo mobilizado pelas séries televisivas.

A expansão da serialização para formatos verticais e vídeos nativos de redes sociais – os chamados microdramas, novelas verticais ou novelinhas, como têm sido promovidos no Brasil – radicaliza esse processo porque passa a produzir narrativas de curtíssima duração, voltadas para o consumo intermitente e para a lógica de episódios mínimos distribuídos em *feeds*, *stories*, *reels*, *shorts* ou aplicativos específicos de microdrama. Como tal, é fortemente devedor da tradição do folhetim, agora com um alto grau de contenção e intensidade dramática. Nos microdramas, a serialidade parece ter encontrado uma forma quase caricatural de si mesma, epitomizando tudo aquilo que o folhetim, a *soap opera* e a telenovela aprenderam a fazer ao longo de décadas – e que reaparece, agora, comprimido em episódios de um ou dois minutos, como se a narrativa tivesse sido espremida até restarem apenas seus nervos centrais mais expostos.

> Essas possibilidades técnicas e interacionais oferecidas pelas plataformas transformaram os microdramas de clipes narrativos experimentais em uma forma amplamente reconhecível de entretenimento cotidiano. A China tornou-se um dos principais centros dessa transformação; em 2018, as plataformas de vídeo curto já haviam alcançado 648 milhões de usuários, correspondendo a quase 80% de todos os usuários de internet no país[07] (Cao *et al.*, 2026, p. 1, tradução nossa).

Há, no fenômeno dos microdramas, uma continuidade evidente com a história da serialidade televisiva, agora renovada em suporte, modo de produção e relação com as audiências. É nesse ponto que a telenovela precisa ser recolocada no centro do debate, como uma forma cultural historicamente especializada em articular a experiência do audiovisual diário, de dramaturgia melodramática e estrutura narrativa folhetinesca, com as cenas dramáticas que são retomadas no capítulo seguinte, os ganchos fortes que se projetam na conversa do dia a dia, os personagens que se perpetuam no imaginário popular, os bordões que escapam da ficção e se imiscuem no vocabulário das ruas, os temas sociais que entretecem as tramas com o sumo da vida cotidiana das pessoas. Mais uma vez, a serialização espraia-se e reconfigura-se em novos formatos e materialidades, constituindo um campo elástico o bastante para ser produzido e reproduzido nas novas dinâmicas do capitalismo plataformizado.

Considerações

A *cultura das séries* designa um ecossistema sociotécnico em que formas seriais culturalmente diversas são produzidas, distribuídas e consumidas em um circuito de infraestruturas industriais e algorítmicas, ao mesmo tempo em que são apropriadas pelos espectadores em temporalidades que vão do acompanhamento contínuo ao consumo fragmentário. Como tal, pode ser compreendida na medida em que forma, contexto e consumo seriados articulam-se como vetores de propulsão mediados pela cultura plataformizada do capitalismo contemporâneo. O que procuramos demonstrar neste artigo é que a *cultura das séries* não desapareceu, nem foi simplesmente substituída pela cultura do *streaming*, pela cultura dos algoritmos ou pela cultura dos vídeos curtos. Ao contrário, ela se tornou mais estendida e, por isso mesmo, mais perene e mais difícil de localizar em um conjunto restrito de obras, gêneros e práticas espectatoriais. Em sua formulação anterior, o conceito permitia compreender a centralidade estética, cultural e social das séries televisivas no início do século XXI. Hoje, no entanto, ele precisa ser revisitado a partir de novas premissas, uma vez que as séries já não são apenas produtos privilegiados de uma ambiência cultural reconhecidamente distintiva, mas matrizes formais e sensíveis de uma lógica de organização do audiovisual que se espraia pelas plataformas, pelas franquias, pelos catálogos, pelas redes sociais, pelos cortes, pelos microdramas e pelas novas formas de mediação algorítmica da atenção.

07 No original: "These platform-level affordances have transformed micro-dramas from experimental narrative clips into a widely recognizable form of everyday entertainment. China has become a major locus of this transformation; by 2018, short-video platforms had already reached 648 million users, accounting for nearly 80% of all internet users nationwide".

Nesse sentido, revisitar a cultura das séries implica reconhecer que a serialização se tornou uma das gramáticas dominantes da experiência contemporânea, justamente porque oferece ao capitalismo de plataforma uma maneira particularmente eficiente de combinar repetição e novidade, indefinidamente. As séries, as telenovelas, os universos expandidos, os vídeos verticais e os microdramas compartilham, em diferentes escalas, dessa capacidade de produzir mundos que continuam, personagens que retornam, conflitos que se reabrem, afetos que se intensificam e fragmentos que podem circular independentemente da totalidade que os gerou. Mas o dado novo é que essa lógica não se limita mais à dramaturgia ou à programação, já que ela organiza também a interface, o catálogo, a recomendação, a promoção, as métricas, os comentários, os cortes e as próprias formas como os espectadores se relacionam com o audiovisual hoje.

A serialidade, assim, deixa de ser apenas uma técnica narrativa e passa a funcionar como um ecossistema cultural permanentemente em movimento. Por isso, a questão final deste artigo talvez não seja apenas saber que séries vemos, em quais plataformas ou sob quais regimes de prestígio, mas compreender como o próprio universo do audiovisual contemporâneo passou a ser estruturado por uma imaginação seriada que transforma tudo em uma máquina de promessas (Favard, 2019). A cultura das séries revisitada amplia, desse modo, os modos de acesso, participação e recomposição das narrativas, ao passo que submete a experiência estética a regimes cada vez mais intensos de dataficação, desde o desenvolvimento até a distribuição das histórias. Afinal, "a série é a arte do intervalo"[08] (O'Sullivan, 2019, p. 63, tradução nossa). Nesse cenário, a meio caminho entre a distopia apocalíptica e o melodrama mais rasgado, a ficção seriada contemporânea parece menos interessada em conduzir o espectador a um fim do que em mantê-lo nessa posição intervalar, esse espaço instável que é, a um só tempo, vazio, promessa e gozo.

08 No original: "The serial is the art of the between".

Referências

AIRES, J. S. F. Computadores fazem arte, artistas não fazem dinheiro: plataformização, inteligência artificial e a soberania audiovisual nos casos da Netflix e da Globo no Brasil. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, e7324, nov. 2024.

AKASS, K.; MCCABE, J. (org.). **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond. Londres: I. B. Tauris, 2007.

ANG, I. **Desperately Seeking the Audience**. Londres: Routledge, 1991.

BIANCHINI, M. Campo e estilo das séries ficcionais televisivas: notas metodológicas. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 7, n. 21, p. 9-25, 2020.

BIANCHINI, M.; CAMIRIM, B. Mais histórias, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, on-line, v. 17, n. 31, p. 156-166, 2019.

BUONANNO, M. Seriality: Development and Disruption in the Contemporary Medial and Cultural Environment. **Critical Studies in Television**, on-line, v. 14, n. 2, p. 187-203, 2019.

BUTLER, J. G. **Television Style**. Nova York: Routledge, 2010.

CAO, G.; HE, T.; LIU, Y.; LC, R. Audience in the Loop: Viewer Feedback-Driven Content Creation in Micro-Drama Production on Social Media. *In*: CONFERENCE ON HUMAN FACTORS IN COMPUTING SYSTEMS, 2026, Barcelona. **Anais**... Nova York: ACM, 2026. DOI: 10.1145/3772318.3790592.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea**, Salvador, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016.

CASTRILLO-MAORTUA, P.; GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. "E pluribus unum": Toward a Poetics of the TV Anthology. **New Review of Film and Television Studies**, on-line, v. 22, n. 2, p. 513-531, 2024.

CHALABY, J. K. **Television in the Streaming Era**: the Global Shift. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

CHALABY, J. K. The Streaming Industry and the Platform Economy: an Analysis. **Media, Culture & Society**, on-line, v. 46, n. 3, p. 552-571, 2024.

CHOW, P.-S.; BUENO, C. C.; PEREIRA, G. Generative AI and Creative Practices: Four Critical Keywords Between the Artworld and the Creative Industries. **Media, Culture & Society**, on-line, v. 48, n. 5, p. 1067-1079, jul. 2026.

ECO, U. A inovação do seriado. *In*: ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FAVARD, F. **Écrire une série TV**: la promesse d'un dénouement. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2019.

FELICIO, L. P.; PERES, P. The Impact of TikTok on the Viralization of the Entertainment Industry: the Netflix's Series Case. **Journal of Digital Media & Interaction**, on-line, v. 6, n. 16, p. 53-71, 2023.

FERREIRA, G. A Turkish Drama in the Land of Telenovelas: the reception of Fatmagul in Brazil. **Series**: International Journal of TV Serial Narratives, on-line, v. 8, n. 2, p. 73-85, 2022.

GAW, F. Algorithmic Logics and the Construction of Cultural Taste of the Netflix Recommender System. **Media, Culture & Society**, on-line, v. 44, n. 4, p. 706-725, 2022.

GRECO, C. **Da televisão às plataformas**: narrativas seriadas e cultura da conexão. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.

GRECO, C.; SOUZA, G.; PEREIRA, S. L. Consumo midiático, localismos e cosmopolitismos: a série brasileira Coisa Mais Linda. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 156-173, 2020.

GROHMANN, R.; ROCHA, A. C.; GUILHERME, G. Worker-Led AI Governance: Hollywood Writers' Strikes and the Worker Power. **Information, Communication & Society**, v. 29, n. 6, p. 1836-1854, 2025.

HUANG, J.; HITCHEN, G.; DOGAN, S. Generative AI in the Screen and Live Performance Industries: a Conceptual Framework and Prospects for Future Research. **Convergence**: The International Journal of Research into New Media Technologies, on-line, v. 31, n. 6, p. 1971-2005, dez. 2025.

JAAKKOLA, E. Designing Conceptual Articles: Four Approaches. **AMS Review**, on-line, v. 10, p. 18-26, 2020.

JOHNSON, C. **Online TV**. Londres: Routledge, 2019.

JOHNSON, C. The Appisation of Television: TV Apps, Discoverability and the Software, Device and Platform Ecologies of the Internet Era. **Critical Studies in Television**, on-line, v. 15, n. 2, p. 165-182, 2020.

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

JU, H. **Transnational Korean Television**: Cultural Storytelling and Digital Audiences. Lanham: Lexington Books, 2020.

KELLETER, F. Five Ways of Looking at Popular Seriality. *In*: KELLETER, F. (org.). **Media of Serial Narrative**. Columbus: The Ohio State University Press, 2017. p. 7-34.

LOBATO, R. Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix. **Television & New Media**, on-line, v. 19, n. 3, p. 241-256, 2018.

LOBATO, R. **Netflix Nations**: the Geography of Digital Distribution. Nova York: New York University Press, 2019.

LOTZ, A. D. **Portals**: a Treatise on Internet-Distributed Television. Ann Arbor: Maize Books, 2017.

LOTZ, A. D. **Netflix and Streaming Video**: the Business of Subscriber-Funded Video on Demand. Cambridge: Polity Press, 2022.

MÄKELÄ, V.; CHINDA, K.; KHAN, I. Spoiler Alert! Understanding and Designing for Spoilers in Social Media. *In*: ACM International Conference on Interactive Media Experiences – IMX '25, Nova York, 2025. **Anais**... Nova York: ACM, 2025. p. 230-242.

MAZUR, D. A indústria televisiva sul-coreana no contexto global. **Ação Midiática** – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, Curitiba, n. 22, p. 172-191, jul.-dez. 2021.

MEIMARIDIS, M. A indústria das séries televisivas americanas. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 10, n. 1, p. 1-16, 2017.

MEIMARIDIS, M.; MAZUR, D.; RIOS, D. The Streaming Wars in the Global Periphery: a Glimpse from Brazil. **Series**: International Journal of TV Serial Narratives, on-line, v. 6, n. 1, p. 65-76, 2020.

MEIMARIDIS, M.; QUINAN, R. A ficção seriada televisiva estadunidense durante a Peak TV: hibridismo, serialização e fidelização. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 61-78, 2022.

MENDES, A. Novela ou série turca? Um estudo exploratório sobre o formato das dizis. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, p. 108-128, maio-ago. 2025.

MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap**, [S.l.], n. 58, p. 29-40, 2006.

MITTELL, J. **Complex TV**: the Poetics of Contemporary Television Storytelling. Nova York: New York University Press, 2015.

MORLEY, D. **Television, Audiences and Cultural Studies**. Londres: Routledge, 1992.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L. P.; PENNER, T. A. A primeira década de produção original Netflix: formatos de ficção televisiva seriada em contextos transnacionais e transculturais. **Revista GEMInIS**, on-line, v. 15, n. 2, p. 30-56, 2024.

NANNICELLI, T.; PÉREZ, H. J. (org.). **Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television**. Nova York: Routledge, 2022.

NEWMAN, M. Z.; LEVINE, E. **Legitimating Television**: Media Convergence and Cultural Status. Nova York: Routledge, 2012.

O'SULLIVAN, S. Six Elements of Serial Narrative. **Narrative**, on-line, v. 27, n. 1, p. 49-64, 2019.

PAJKOVIC, N. Algorithms and Taste-Making: Exposing the Netflix Recommender System's Operational Logics. **Convergence**: The International Journal of Research into New Media Technologies, on-line, v. 28, n. 1, p. 214-235, 2022.

PICADO, B. Autoria, estilo, ficção seriada televisiva: figurações teóricas da autoria e do estilo na poética da televisão. **Galáxia**, São Paulo, v. 48, p. 1-20, 2023.

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões estilísticas da ficção seriada televisiva. **Galáxia**, São Paulo, n. 39, p. 6-18, 2018.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Fronteiras**: Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A.; VIEIRA, G. A.; ÁVILA, M. A.; SILVA, M. O. S. A estética do drama seriado complexo e a emergência da anti-heroína: uma análise estilística de Irmandade (Netflix, 2019–). **Galáxia**, São Paulo, v. 49, n. 1, e67174, 2024.

SAFATLE, V. A neurose do dinheiro e como ser um intelectual nas redes [Entrevista]. Entrevistadora: Tati Bernardi. **Meu Inconsciente Coletivo**, 27 mar. 2026. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/31VuTKno59tX7Nzq0SL4tl. Acesso em: 22 out. 2026.

SEXTON, M.; LEES, D. **Seeing It on Television**: Televisuality in the Contemporary US 'High-End' Series. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, 2014.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZes**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, jan.-jun. 2015.

SMYTHE, D. W. On the Audience Commodity and Its Work. *In*: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. (org.). **Media and Cultural Studies**: Keyworks. Malden: Blackwell, 2005. p. 230-256.

SVARTMAN, R. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

THOMPSON, R. J. **Television's Second Golden Age**: from Hill Street Blues to ER. Nova York: Continuum, 1996.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, M. **The Platform Society**: Public Values in a Connective World. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WAYNE, M. L. Netflix Audience Data, Streaming Industry Discourse, and the Emerging Realities Of "Popular" Television. **Media, Culture & Society**, on-line, v. 44, n. 2, p. 193-209, 2022.

WILLIAMS, R. **Television**: Technology and Cultural Form. Londres: Fontana, 1974.

ZALIPOUR, A. AI at the Greenlight: Negotiating Creative Agency in Early-Stage Film Development. **Media Practice and Education**, on-line, p. 1-16, 2026.

Informações do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese
Não se aplica.

Fontes de financiamento
Bolsa de Produtividade em Pesquisa – Nível 2, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Apresentação anterior
Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais
Não se aplica.

Informações sobre cuidados éticos e integridade científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?
Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?
Não.

Liste os financiadores da pesquisa:
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Não se aplica.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Não se aplica.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Não se aplica.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?
Não.

Que interferências foram detectadas?
Não se aplica.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:
Não se aplica.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?
Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?
Não se aplica.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?
Não se aplica.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?
Não se aplica.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?
Não se aplica.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:
Não se aplica.

Declaração de uso de Inteligência Artificial:
O autor declara ter utilizado o *software* ChatGPT Plus, modelo 5.5, para realizar uma revisão da literatura, através da busca à palavra-chave "cultura das séries" no corpo dos artigos. Isso foi importante para levantar o estado da arte do conceito, de modo mais sistemático. *Prompt*: "Faça um levantamento bibliográfico, no campo dos estudos de televisão, de trabalhos acadêmicos que lidem com o conceito de 'cultura das séries'. O foco é em artigos, livros ou capítulos de livro. O objetivo é identificar as produções dos últimos 11 anos que explicitamente trabalham com o conceito".