

NOVELINHAS NO FEED: verticalização como estratégia do melodrama em Tudo Por Uma Segunda Chance¹

MINI-SOAP OPERAS IN THE FEED: verticalization as a dimension of melodrama in Tudo Por Uma Segunda Chance

Edinaldo Mota Junior²

Morena Melo Dias³

Juliana Freire Gutmann⁴

Resumo: *Este artigo explora a verticalidade da imagem como dimensão estruturante do melodrama nas chamadas “novelinhas”, a partir da análise de Tudo Por Uma Segunda Chance, produzida pela TV Globo e distribuída no Globoplay e em plataformas como TikTok e Instagram. Parte-se da hipótese de que a verticalização não constitui mera adaptação técnica ao consumo móvel, mas opera como forma cultural que reorganiza a encenação melodramática, estabiliza arquétipos e favorece reconhecimento imediato no ambiente do feed. Investiga-se como a verticalidade atualiza matrizes do melodrama relacionadas às tipificações de feminilidade, ao hierarquizar corpos no campo visual e intensificar a codificação moral das personagens. Metodologicamente, o artigo articula a perspectiva das mediações culturais às noções de audiovisual em rede, compreendendo a câmera vertical como vernáculo central das mutações contemporâneas da novela e como operador estético que reconfigura a experiência melodramática na cultura digital.*

Palavras-Chave: Novelinha. Verticalidade. Melodrama.

Abstract: *This article explores the verticality of the image as a structuring dimension of melodrama in mini-soap operas, based on an analysis of Tudo Por Uma Segunda Chance, produced by TV Globo and distributed on Globoplay and platforms such as TikTok and Instagram. It starts from the hypothesis that verticalisation is not merely a technical adaptation to mobile consumption, but operates as a cultural form that reorganises melodramatic staging, stabilises archetypes, and favours immediate recognition in the feed environment. We investigate how verticality updates melodramatic matrices related to typifications of femininity by hierarchizing bodies within the visual field and intensifying the moral coding of characters. Methodologically, the article articulates the perspective of cultural mediations with notions of networked audiovisual media, understanding the vertical camera as a central vernacular of contemporary mutations in soap operas and as an aesthetic operator that reconfigures the melodramatic experience in digital culture.*

Keywords: Soap opera. Verticality. Melodrama.

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

²Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, pesquisador associado do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS-UFBA), eamotajr@gmail.com.

³Doutoranda do Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS-UFBA), morena.melo@gmail.com

⁴ Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, líder do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS-UFBA), jugutmann@gmail.com.

1. Era uma vez... uma novelinha

O Era uma vez a romântica Paula e o galã Lucas, um casal que vivia o sonho de um noivado perfeito sob os holofotes da alta sociedade. Nas sombras desse romance, à espreita, a invejosa Soraia, amiga de infância de Paula, que ocultava uma paixão doentia pelo rapaz. Disposta a tudo para ocupar o lugar de noiva, a vilã manipula um veneno fatal para aniquilar a rival, mas quis o destino que o próprio Lucas bebesse a substância e caísse em um coma profundo. Enquanto o amado recobria a memória, Paula se viu injustamente atrás das grades, vítima de uma armação sórdida de sua melhor amiga. Inicia-se, assim, a jornada da novela *Tudo Por Uma Segunda Chance*, que envolve traição, justiça e a busca por um recomeço quase impossível para o amor.

No contexto da cultura midiática brasileira, o enredo de *Tudo Por Uma Segunda Chance* inscreve-se na tradição melodramática que atravessa o folhetim, a radionovela e a teledramaturgia. Ainda que pudesse ser lido como um conto ou uma sinopse radiofônica, a obra mobiliza convenções reconhecíveis da ficção seriada nacional, ancoradas no melodrama e em um jogo de verossimilhança e pertencimento herdado dessas matrizes. Contudo, para surpresa de quem não a conhece, trata-se de uma micro-novela em formato vertical, produzida em 2025 pela TV Globo, para ser consumida na plataforma de streaming Globoplay, nos perfis de redes sociais da emissora (no TikTok, Instagram, Facebook, X e YouTube) e nos vários fragmentos que se espalham pelas ambiências digitais em forma de memes, reactions, paródias etc.

Este artigo⁵ analisa as dinâmicas de construção do melodrama nos microdramas verticais, denominados “novelinhas”, produzidos para circulação e consumo conectados em plataformas digitais. Partimos da hipótese de que essas micronarrativas reatualizam, por meio da verticalidade da imagem, matrizes do melodrama latino-americano, conforme formuladas por Jesús Martín-Barbero, especialmente no que se refere às tipificações dicotômicas de feminilidade. Interessa compreender como o enquadramento vertical intensifica a codificação moral dos corpos e das performances, reinscrevendo modos convencionalizados de produção de sentido a partir de dois estereótipos recorrentes: a mocinha pura e a vilã sedutora. Ao explorar essas figuras no ambiente do feed emolduradas pela verticalidade, o artigo discute

⁵ Parte deste estudo tem apoio do CNPq.

como tais arquétipos são simultaneamente reiterados e reconfigurados pelas audiovisuais em rede.

Tomando como ponto de partida a popularização dos microdramas verticais no Brasil e a recente entrada da TV Globo nesse segmento, o trabalho aposta numa análise empírica de *Tudo Por Uma Segunda Chance* a partir das contribuições de Jesús Martín-Barbero sobre telenovela, melodrama e mediações culturais em articulação com a noção de audiovisual em rede (Gutmann, 2021), tendo a verticalidade da câmera como vernáculo central dessa dinâmica. Essa operação nos deixa ver matrizes culturais do melodrama sendo forjadas pela experiência com a forma cultural, agora verticalizada e enredada. Nesse sentido, as novelinhas instauram um conflito e fazem ver as complexas negociações e os desafios da televisão na atualidade.

Com episódios curtos, pensados para caber na palma da mão e reter a atenção do espectador nas plataformas digitais, as novelinhas intensificam o uso de ganchos dramáticos e reviravoltas, bem como do excesso estético. Trata-se de uma experiência audiovisual não mais localizada num meio ou suporte, que incorpora as dinâmicas das redes digitais ao passo que reafirmam origens das convenções melodramáticas. Desafiadas pela gramática das redes e plataformas, principalmente em relação à verticalidade (da imagem e da narrativa), as novelinhas materializam elementos centrais do melodrama para o ambiente digital como uma “nova” experiência de fragmentação do relato. No artigo, apostamos que essa incorporação do melodrama é uma estratégia de captura de atenção e negociação com a memória cultural da audiência por meio de recombinações, reiterações e mutações que resultam em vídeos verticais comprimidos na dimensão e duração, porém expansivos em seus usos sociais e conexões.

2. Novelinhas: a TV em rede como mediação cultural

Os microdramas verticais ganharam destaque na China durante a pandemia de covid-19 e, em 2023, já tinham se tornado uma indústria bilionária, com arrecadação maior que grandes sucessos de bilheteria do cinema (Monroe, 2025). Caracterizam-se pelo estilo de telenovela seriada e podem chegar a ter 20 ou 100 episódios hiper curtos. Com consumo fragmentado em pequenas pílulas narrativas, são produzidos em formato vertical para se adaptar à tela dos smartphones e exploram os suspenses, os romances proibidos, as vinganças, etc. A centralidade que adquirem os dispositivos móveis no contexto contemporâneo soma-se à ampla difusão e

consumo de microrrelatos de pessoas comuns através do *stories*, configurando outras formas de comunicar no tempo efêmero da experiência móvel digital.

Ao contrário das rádios e telenovelas, cujo desenvolvimento de uma história ocorre ao longo de meses, os microdramas precisam que as tramas se desenvolvam mais rápido justamente para reter o espectador na fração de tempo do *scroll*, o deslizar sobre a tela que “serve” o usuário de conteúdos. As produções geralmente possuem títulos popularescos (*A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário*, *Cinderela e o Segredo do Pobre Milionário*, apenas para citar produções nacionais) e são marcados pelo ritmo acelerado, pelos escapismos e tensões morais e cotidianas, além das atuações hiperbólicas, com ênfase nas expressões faciais e gestos corporais, numa poética melodramática adequada aos vídeos curtos.

Apesar de o consumo de microdramas verticais no Brasil ter se popularizado entre 2024 e 2025, os brasileiros começaram a se familiarizar com ficções verticais entre 2020 e 2022, com a chegada ao país das plataformas Kwai e TikTok. Em 2022, o Kwai realizou em territórios da América Latina o projeto TeleKwai, uma “televisão” na plataforma digital que buscava se conectar com produtores amadores, incentivando a produção roteirizada de histórias comuns no formato vertical e de dramas curtos (Pollilo, 2025). Embora a plataforma tenha tentado emplacar o termo “mininovelas” (Pancini, 2022), o público brasileiro rapidamente batizou os vídeos de “novelinhas do Kwai” (Sacchitiello, 2022; Silveira, 2022), em razão de uma infinidade de vídeos populares dispostos na plataforma - captados e editados pelos próprios usuários, como uma espécie de “novela do povo” e cuja abordagem está centrada do universo cotidiano e situações ordinárias dos criadores de conteúdo.

Em 2025, a guinada ficcional do gênero acontece com a estreia da primeira produção nacional em formato vertical, *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário*, disponível no aplicativo Reel Short, com 68 episódios de dois minutos cada. A produção atingiu 480 milhões de visualizações no Brasil, trata-se de uma adaptação da versão homônima que fez sucesso nos Estados Unidos, onde o aplicativo foi criado. Seguindo a tendência internacional, os microdramas começaram a chamar atenção no mercado audiovisual brasileiro. Em termos de produção, enquanto as novelas da TV Globo podem chegar a R\$1 milhão por capítulo⁶, as

⁶ O custo médio por capítulo para produções do horário nobre da TV Globo varia de R\$800 mil a R\$1 milhão, dependendo de locações e tecnologia empregada. Ver <<https://bit.ly/4s71sBj>>

novelinhas são econômicas e tem se mostrado altamente rentáveis, o que ocasionou, em 2025, na entrada da emissora nesse filão.

O primeiro projeto da Globo, *Tudo Por uma Segunda Chance*, teve como vitrine o Globoplay, com a temporada completa, e buscou integrar a publicação dos episódios inéditos às redes sociais, a partir do perfil da emissora no TikTok e no Instagram. O projeto, chamado de Novelinhas da Glô⁷, liberava nas redes, a cada semana, 10 capítulos do total de 50 (cada um com variação de 2 a 3 minutos), organizados em formato de lista de reprodução. Na época do seu lançamento, o diretor dos Estúdios Globo, Amauri Soares, comentou: “O brasileiro adora histórias brasileiras, e nós somos a casa dessas histórias” (Ribeiro, 2025). Atualmente, a Globo já lançou o seu segundo produto vertical, *Cinderela e o Segredo do Pobre Milionário*. Ao se conectar com o consumo nas ambiências digitais, o investimento nas novelinhas parece ser a forma encontrada pela emissora para sair da “crise” das baixas audiências das novelas e ampliar seu alcance na produção de ficção televisiva seriada no país.

A telenovela ocupa um lugar central no Brasil como forma de mediação cultural. Conforme argumentam Lopes (2003) e Martín-Barbero (2008), a teledramaturgia articula melodrama, cotidiano e processos de recepção, atuando enquanto espaço de negociação de sentidos partilhados sobre o país, suas identidades, dramas e conflitos sociais. A história da televisão aberta no Brasil registra diversos momentos em que as telenovelas assumiram papel central na articulação entre narrativa ficcional e vida social (Lopes, 2003). Suas exibições foram frequentemente acompanhadas por intensas repercussões na imprensa, na crítica especializada e, sobretudo, entre os espectadores, que comentavam, apropriavam-se e ressignificavam as relações entre os acontecimentos da ficção, do cotidiano e da agenda pública. Isso mostra que, embora as obras sejam consideradas protagonistas de momentos relevantes da sociedade brasileira ao longo dos anos, de fato, é o público brasileiro que atribui tal relevância a partir do modo como se engaja com as telenovelas.

Em termos de espetatorialidade, a ficção televisiva brasileira encontrou no melodrama uma forma de criar uma experiência de consumo em que o espectador reavalia, reafirma, contesta, se manifesta em relação a uma determinada situação retratada, operando pela chave do pertencimento (Svartman, 2023). Martín-Barbero (2002) afirma que a telenovela se converte

⁷ A emissora tem se autorreferenciado como “Glô”, uma estratégia de *branding* que visa construir uma identidade menos formal e mais dialógica através da humanização da marca. Essa autorreferenciação aparece em chamadas, nomes de projetos e nas interações nas redes sociais da emissora.

no lugar onde as pessoas se encontram, torna-se espaço onde as culturas populares reconhecem suas figuras "míticas" e suas regiões. Segundo o autor, a serialidade da telenovela produz um regime estético em que o reconhecimento e a repetição estão atrelados ao prazer, por isso não basta ver a telenovela, é preciso contá-la, e, portanto, “é nesse relato que se faz ‘realidade’ a confusão entre narração e experiência, onde a experiência se incorpora ao relato que narra as peripécias da telenovela” (Martín-Barbero, 2002, p, 193-194).

Nesse sentido, o melodrama é matriz cultural “que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa, território-chave para estudar a não-simultaneidade do contemporâneo como chave das mestiçagens de que fomos feitos” (Martín-Barbero, 2002, p, 195). No melodrama tudo está “revuelto”, mexido, encorpado: “as estruturas sociais e as do sentimento, muito do que somos [...] e do que sonhamos ser, a nostalgia e a raiva” e essa matriz cultural opera como “uma veia profunda do imaginário coletivo, e não há acesso à memória nem projeção ao futuro que não passe pelo imaginário” (Martín-Barbero, 2002, p. 195). O autor pontua que o reconhecimento de que trata o melodrama corresponde à interpelação, indispensável na constituição dos sujeitos e em suas interações com grupos de referência, e por isso, afirma que o reconhecimento é posto em jogo do melodrama.

Diante do argumento, busca-se compreender como os dramas de identidade aparecem nas formas materiais das telenovelas, em suas estratégias poéticas e políticas, e como suas marcas de gênero são identificadas com e negociadas pelos espectadores, no processo de construção do popular na cultura. Por isso, não é acaso a rotulação dos microdramas verticais no Brasil como “novelinhas” por parte do público. Trata-se do reconhecimento de uma forma cultural (Williams, 1979), a partir de elementos convencionais que constituíram historicamente a telenovela como gênero televisivo. Nas novelinhas verticais, essas convenções são incorporadas à lógica da *timeline*, em capítulos com proporções diminutas e que se espalham de maneira fragmentada e enredada. Assim, o gênero telenovela é lugar de encontro de expectativas da produção e os usos sociais da recepção, uma estratégia de comunicabilidade, que dialoga com experiências de memória, aciona mecanismos de percepção e diz sobre produção de sentido e reencontro com o mundo (Martín-Barbero, 2008).

Lopes (2003) afirma que a telenovela brasileira é um fenômeno que caracteriza a nossa modernidade ao fundir “dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação” (Lopes, 2003,

p. 17). Ao tempo em que reproduz representações, desigualdades e diferenciações, possui profunda capacidade de adentrar nas camadas populares, alimentando um “repertório comum” de uma “comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e constantemente atualiza” (Lopes, 2003, p. 18). Pela perspectiva das mediações, a telenovela concilia tanto a exploração do consumo quanto às pautas sociais lançadas em suas tramas.

[...] a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino está inscrita no texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso que mais tipifica a telenovela brasileira e constitui o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal (Lopes, 2003, p. 25).

Num esforço para pensar as transformações na ficção televisiva com a cultura digital, Lopes et al (2011) procuram cartografar as mediações derivadas dos processos de “transmediação da telenovela” a partir de suas ressonâncias em redes sociais, indicando um “transbordamento” dos temas sociais e da própria telenovela nesses ambientes. Na visão dos autores, as pessoas se envolvem, interagem e se engajam não mais com os canais em si, mas com os conteúdos em conexão. Por isso, compreender narrativas ficcionais da televisão na atualidade implica olhar não apenas sua veiculação no suporte televisivo, mas considerar as “novas” sociabilidades e ritualidades que atravessam os ambientes digitais. Por essa razão, a telenovela é tomada como “fluxo das narrativas por onde assume a função de preservar, construir e reconstruir um ‘senso comum’ da vida cotidiana” (Lopes et al, 2011, p. 251). Daí porque é preciso se ater à capacidade comunicativa da telenovela em direção ao digital, operando, assim, um espraiamento – das telenovelas para as redes, das redes para a telenovela – que marca a experiência de conectividade.

A expansão da televisão para além do modelo linear tem sido analisada a partir de diferentes formulações, como televisão transmídia (Jenkins, 2006), *social TV* (Montpetit, 2009), TV complexa (Mittell, 2015), que enfatizam a fragmentação e interação das audiências, a multiplicação dos modos de circulação e a centralidade das plataformas digitais e a complexidade narrativa e de linguagens. Movimento que encontra ressonância na noção de audiovisual em rede proposta por Gutmann (2021; 2025), ancorada na ideia de mediação cultural de Martín-Barbero e orientada pela ênfase na dimensão experiencial do consumo televisivo. Nessa direção, argumentamos que, ao atravessar plataformas, telas e regimes de visibilidade, as novelinhas, ao passo que reiteram matrizes da telenovela, passam também a

operar como um fluxo distribuído de narrativas, performances e afetos no qual a experiência de conectividade (Gutmann, 2025) se constitui pela articulação entre formatos industriais da televisão, tecnicidades e ritualidades das redes sociais, seus formatos e práticas de consumo materializados nos comentários e reapropriações.

A partir de Martín-Barbero (2008), Gutmann compreende as tecnologias digitais e suas formas audiovisuais (edits, reels, stories etc.) enquanto mediação cultural, isto é, como uma extensão perceptiva da experiência que permite apreender historicamente as transformações na comunicação e na cultura. Ao tomar a TV como objeto de reflexão, Martín-Barbero aciona o pensamento de Walter Benjamin, que compreende a fotografia e o cinema, a partir da reprodutibilidade técnica, como forças capazes de reorganizar formas de perceber e sentir o mundo. Nesses termos, não seria apenas o dispositivo televisivo que está em jogo, mas a própria noção de cultura, cuja significação social se transforma a partir do que a televisão produz e de seus modos de reprodução (Martín-Barbero, 2008).

Nas reflexões de Jesús Martín-Barbero sobre a cultura audiovisual, em *Exercícios do Ver*, o autor afirma que o “sensorium audiovisual”, conjunto de novos modos de perceber, sentir e interagir forjados pelas tecnicidades audiovisuais, instaura uma percepção de tempo marcada pelas experiências de simultaneidade, instantaneidade e de fluxo. A descontinuidade que marca o tempo do vídeo, para o autor, fragmenta a estrutura narrativa dos relatos, ao mesmo tempo em que esses microrrelatos visualmente fragmentados ao infinito tecem a experiência audiovisual. Segundo o autor, as mídias audiovisuais fazem uma bricolagem dos tempos, nos familiariza com e extrai os tempos “das complexidades e ambiguidades de sua época, [...] expressa a compressão do presente, a transformação do tempo extensivo da história no intensivo do instantâneo” (Martín-Barbero; Rey, 2001, p.35)

A cena televisiva, nessa perspectiva, é marcada pela experiência em fluxo, em um continuum de imagens no qual não se distingue tempos/espacos que compõem a programação televisiva e constitui, segundo o autor, a forma da tela acesa. Essa forma que, para milhares de famílias brasileiras, está presente nas salas de casa, e agora também em outros espaços/momentos a partir dos usos dos smartphones, constitui sociabilidades compreendidas à luz da tecnocultura, que, nas palavras de Gomes e Antunes (2019), diz sobre como vivemos individualmente – e sempre de modo compartilhado – as tecnologias: “não se refere, pura e simplesmente, à tecnologia e nem à cultura, mas às apropriações e interpretações da tecnologia

na vida cotidiana” (Gomes e Antunes, 2019, p. 14). Quando buscamos olhar as novelinhas a partir dessas contribuições, vê-se a necessidade de compreender como esse continuum de imagens, não mais localizado em um meio ou suporte, agora disperso e espalhado no ecossistema midiático, potencializa a forma da tela sempre acesa, agora vista na experiência tátil com os smartphones, sobrepondo tempos-espacos de distintas ordens.

A noção de audiovisual em rede, tal como formulada por Gutmann (2021), ancora-se diretamente a esta perspectiva ao compreender o audiovisual que atravessa as ambiências digitais como uma experiência que se constitui nas articulações entre práticas sociais, narrativas e dispositivos. Para a autora, trata-se de deslocar o olhar do objeto midiático em si para os processos culturais que o atravessam, entendendo o audiovisual como campo de mediações, através do qual se articulam modos de ver, de sentir e de se relacionar com as imagens em circulação nas redes. Nessa chave, o audiovisual em rede designa fluxos narrativos e experienciais distribuídos em ambientes conectados, que organizam sentidos, pertencimentos e formas de engajamento.

A partir da noção de audiovisual em rede, as novelinhas verticais podem ser compreendidas como formas narrativas que emergem da articulação entre heranças da teledramaturgia e formas audiovisuais digitais, aqui compreendidas sob a perspectiva dos vernáculos de plataformas. Conforme Gibbs et al. (2015), os vernáculos de plataforma correspondem às convenções expressivas e culturais que orientam modos específicos de produção, circulação e reconhecimento do conteúdo em ambientes digitais. No caso das novelinhas, elementos como a verticalização da imagem, a fragmentação extrema da serialidade, a recorrência de ganchos dramáticos e a centralidade do *feed* e do *scroll*, observáveis em plataformas de redes sociais como TikTok, em funcionalidades específicas como os vídeos em Reels, e em serviços de streaming como o Globoplay, configuram uma reatualização do melodrama em diálogo com lógicas algorítmicas e práticas conectadas de consumo. Assim, essas narrativas não apenas circulam em rede, mas incorporam, de modo estruturante, os regimes de visibilidade, temporalidade e engajamento próprios das plataformas.

3. Microrrelatos: a verticalidade como estratégia melodramática

Os vídeos verticais, conforme argumenta Ryan (2017), tendem a favorecer narrativas menos complexas do ponto de vista estrutural, embora visualmente impactantes, ao mesmo tempo em que reforçam regimes de autoinscrição e construção imagética de si. Em um contexto

no qual usuários filmam e assistem a si próprios, a verticalidade, intensificada com a popularização de plataformas como Snapchat, Instagram e TikTok, contribui para a formação de um emaranhado de microautobiografias que combinam performance, intimidade e circulação em rede. É nesse ambiente técnico e cultural que se consolidam formas narrativas condensadas e verticais, agenciadas pela lógica do dispositivo móvel e pela disputa por atenção no *feed*. A novelinha *Tudo Por Uma Segunda Chance*, nosso objeto de análise, oferece boas pistas sobre os modos de uso da verticalidade que impactam tanto na narrativa quanto na construção imagética. Começemos pelo card de divulgação da novelinha (Figura 1) que já antecipa modos de ver a história.



FIGURA 1 - Card de divulgação de Tudo Por Uma Segunda Chance
FONTE - TV Globo

A disposição visual da peça publicitária segmenta o enquadramento em três colunas verticais implícitas, cada uma centrada em um dos protagonistas. Conforme indicado pelas linhas na Figura 2, a imagem não reúne um coletivo em uma cena horizontal, ao contrário, isola cada personagem em sua própria janela vertical, centralizando os corpos e mimetizando a interface do smartphone.

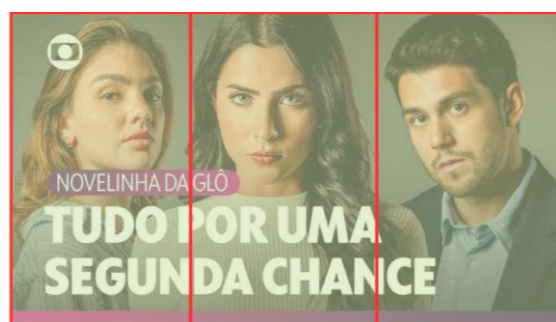


FIGURA 2 - Indicação dos enquadramentos verticais dos personagens
FONTE - Montagem realizada pelos autores

Isso é visto também no vídeo de divulgação da novela no YouTube - não tanto pela imagem, mas pelo texto enunciado, que dá pistas dessa experiência de consumo da ficção televisiva em rede:

Jade Picon: Uma amiga mais falsa que nota de R\$3 reais. Um amor perdido... ou melhor, roubado. Uma vida virada do avesso. *Tudo Por Uma Segunda Chance*, a novelinha da Glô em formato vertical, feita exclusivamente para as redes da Glô. E não passa na televisão, não, hein? Cada capítulo tem 3 minutinhos. É tanto *plot twist* que não dá pra você desgrudar do celular. Os 10 primeiros capítulos já estão desbloqueados nas redes da Glô. Novelinha da Glô, uma nova emoção no seu feed⁸.

O vídeo de divulgação enfatiza o consumo das novelinhas em redes sociais digitais, demarcando a experiência que não passa na televisão, uma obra exclusiva para redes que abusa do chamado *plot twist* e reforça o sentido da tela sempre acesa e surpreendente em seus instantes. O termo *plot twist*, que significa reviravolta, saiu dos “manuais” de roteiro e caiu no vocabulário popular das redes para explicar a lógica da surpresa constante e, nesse caso, para “prender” o usuário no *scroll* infinito das plataformas.

O *plot twist* nas tramas audiovisuais foi amplamente estudado como recurso narrativo que muda as expectativas da recepção diante do inesperado, provocando reações no espectador. Jason Mittell (2015) afirma que os *plot twists* obrigam a reconsiderar tudo o que vimos no decorrer da narrativa. O autor identifica essa estratégia em séries como *Lost* e pontua que os recursos foram se complexificando, como em *Game of Thrones*, cuja narrativa constrói crenças prolongadas e desenha múltiplos enredos, lançando bases para uma mudança de paradigma que altera a compreensão lógica da história.

Mittell (2015) considera o *plot twist* uma “manipulação narrativa sofisticada” na qual o roteiro utiliza as convenções do gênero contra o próprio público. Por isso, ele é “motor do engajamento” porque o espectador admira a “mágica” narrativa, uma “micro-complexidade” que exige um espectador ativo. A atividade proporcionada pela imersão contínua em histórias serializadas suscita distintos afetos e engajamentos. “A atenção do espectador é uma variável vital [...] podemos explorar como os programas ajudam a chamar nossa atenção por meio de estratégias visuais, auditivas e temporais para causar impacto na narrativa” (Mittel, 2015, p. 166). Nas narrativas verticais da atualidade, essa agência significa tempo de retenção de tela e, sobretudo, interações com a obra a partir das possibilidades oferecidas pelas plataformas

⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PsyhXQnzB9A>>. Acesso em 20 fev. 2026.

digitais. Nos comentários (Figura 3), por exemplo, os usuários identificam os arcos dramáticos e conjecturam sobre o desenvolvimento da narrativa a partir dos *plot twists* oferecidos:



FIGURA 3 – Comentários feitos nos episódios no perfil da Globo no TikTok
FONTE - Captura de tela/TikTok

As conjecturas vistas nos comentários representam modos de leitura dos espectadores e reforçam a estratégia de verticalização e serialização da narrativa. Ao instaurar a surpresa e criar aporias, com situações dramáticas que, por ora, parecem não ter solução, *Tudo Por Uma Segunda Chance* incita o desejo de resolução dos arcos dramáticos a partir da identificação do público enunciada nos comentários. Não se trata de uma estratégia inovadora, já que, conforme estudos de narrativa, a verticalidade aparece como mecanismo recorrente de ficções seriadas para complexificar o texto entre sincronias e diacronias (Friedman, 1993). Diante da trama central horizontalizada por uma sequência cronológica, a verticalidade da narrativa funciona como mecanismo gerador de ressonâncias e intertextualidades.

Friedman (1993), ao abordar a importância da dimensão espacial na dinâmica narrativa, afirma que o eixo vertical da história reside dentro da trama sequencial como uma microestrutura e se move em direção aos contextos de interação com o leitor, enfatizando o texto como uma escrita sempre em relação a outros modos de escrita. Como um palimpsesto, o eixo vertical da narrativa adiciona novas camadas e deixa ver outras anteriores imperfeitamente apagadas: “em vez da superfície textual única da narrativa horizontal, a narrativa vertical tem muitas superfícies sobrepostas, em camadas e sobrescritas como a psique humana” (Friedman, 1993, p. 15).

Em se tratando das novelinhas verticais, o que as diferencia, nesse caso, é que a ênfase no aspecto psíquico e as reviravoltas narrativas não apenas reforçam a resolução de ações enigmáticas, desvendando e/ou subvertendo binarismos e oposições, mas são o próprio modo

com o qual as narrativas têm se adaptado às gramáticas das redes. Nesse caso, os comentários conjecturando a narrativa compreendem mais uma escritura dentro do palimpsesto de escrituras em torno da novelinha, compreendida enquanto um audiovisual em rede. A partir da lógica das plataformas, os comentários se transformam de simples interações dos/entre usuários em engajamento e monetização, sendo parte da trama e das suas lógicas de produção. Ao receber um número expressivo de comentários e gerar interações entre os usuários, o algoritmo entende que dado conteúdo é relevante e é capaz de reter a atenção das pessoas a partir da captura de emoções, motivações, desejos, gostos, etc.

Assim, as estratégias de retenção e captura de atenção aparecem não só nos *plot twists* como também na própria construção imagética da novelinha, através da qual identificamos reiteraões e transformações nas dinâmicas visuais dos microdramas. Nesse quesito, interessamos perceber a estereotipagem polarizada típica do melodrama que se conecta à verticalização da imagem e aos fluxos temporais das redes. Aqui, o binarismo moral reforçador de estereótipos sobre a mulher, encadeado pelo o ritmo do *scroll*, que retroalimenta o fluxo de consumo, reitera convenções arquetípicas do melodrama no compasso incessante da *timeline*.

Para chegar à discussão sobre os arquétipos que compõem a trama do melodrama, Martín-Barbero argumenta sobre a cumplicidade entre esta forma cultural e o popular, posicionando o melodrama como vértice do processo que se estabelece entre o popular e o massivo. O autor aborda a partir da história social do melodrama, que remonta ao fim do século XVIII, momento em que o gênero se restringia aos teatros das classes altas europeias, sendo os teatros populares proibidos de realizarem representações com diálogos. Nesse cenário de restrições, a mudez imposta tensionou a emergência de outras linguagens no melodrama, como a pantomima e a jocosidade, conferindo aos espetáculos populares um “forte sabor emocional” (Martín-Barbero, 2008, p.164). A proibição dos diálogos teria sido suspensa apenas em 1806, primeiramente na França, momento em que a memória narrativa e gestual dos espetáculos encenados por anos para as classes populares é integrada ao processo de massificação então em curso. Martín-Barbero explica que na operação de massificação houve um “apagamento da pluralidade de sinais nos relatos e nos gestos” (Martín-Barbero, 2008, p.165) com uma

simplificação da narrativa, de modo a servir ao que ele chama de “polarização maniqueísta e sua redução valorativa dos personagens em bons e maus”.

A estrutura amplamente replicada em peças teatrais, livros e telenovelas, para citar alguns exemplos, aparece, também, nas novelinhas de modo bastante marcado, quando a simplificação do enredo converge com as dinâmicas da *timeline* e da fragmentação da atenção, em uma relação mútua que retroalimenta o consumo em rede. Nos primeiros quatro capítulos de *Tudo Por uma Segunda Chance*, a polarização é posta para construir a tensão da trama a partir da vítima, Paula Magalhães (Débora Ozório), e da traidora, Soraia (Jade Picon). Um fenômeno que chama atenção pela sua operação cultural paradoxal, que se dá a partir de uma inovação técnica, e que é emoldurada verticalmente, ainda que reverberem recursos dramáticos das matrizes dos folhetins e telenovelas horizontais, reencenando binarismos e dispositivos morais que têm se complexificado nas teledramaturgia brasileira.



FIGURA 4 – Paula Magalhães (Débora Ozório) e Soraia (Jade Picon).

FONTE - TV Globo/ Fábio Rocha

Ao observar a caracterização da mocinha/ vítima vivida por Débora Ozório, percebe-se a presença de um minimalismo que denota suavidade, com maquiagem leve, trajes mais clássicos em azul e branco, além de um acessório delicado, elementos que acionam um repertório de legibilidade em torno da ideia de simplicidade angelical, em ressonância com o imaginário da figura da virgem Maria, imagem que, por sua vez, atualiza sentidos hegemônicos de uma feminilidade docilizada. Já na vilã, personagem de Jade Picon, vemos a “estilização metonímica” mencionada por Martín-Barbero de maneira oposta à mocinha, com a rigidez do olhar, traços marcantes, a presença da cor vermelha no figurino, do couro e da cintura bem marcada, que traduzem, visualmente, uma ideia de ambição e sedução.

Ou seja, o estereótipo é acionado como ferramenta narrativa, trabalhando diferenças nas personagens por meio de uma lógica de contrastes, enviando “para o exílio simbólico todos os

outros que são de alguma forma ‘diferentes’ que estão fora dos limites” (Hall, 2016, p. 192). Neste jogo relacional, que é precondição para a constituição das identidades, o estabelecimento da diferença se dá de maneira hierárquica (branco/preto, pobre/rico, homem/mulher), o que nos auxilia a ver a negociação de sentidos partilhados sobre deslocamentos do feminino a partir de dois estereótipos de mulher, a boazinha/vítima e a vilã/sedutora, papéis demarcados na estrutura do melodrama que são compreendidos por Martín-Barbero como arquétipos⁹.

Observamos que essa dinâmica polarizada que marca os arquétipos também funciona, do ponto de vista da estrutura narrativa do melodrama, como modos de reiterar e/ou disputar conformações hegemônicas do gênero. Para Butler (2003), o gênero envolve a reiteração de normas e valores materializados no cotidiano em relação às estruturas de poder que amparam o modelo de separação hierárquica do masculino/feminino. Nos termos da autora, o gênero, porém, não se reduz a essa lógica de diferenciação e exclusão, assim como não há forma de compreendê-lo como um constructo cultural imposto à matéria (corpo/ sexo) e justamente por isso é passível de ser reelaborado, disputado e/ou reforçado.

Essas dimensões, que se deixam ver na estrutura arquetípica da novelinha *Tudo Por uma Segunda Chance* nas personagens Soraia e Paula, reforçam aspectos hegemônicos sobre as construções de feminilidades. Como vemos nas Figuras 5 e 6, as personagens encenam um contraste entre poderes disciplinares modernos acerca da mulher, trabalhados por Foucault (1987; 2018) como um dos quatro dispositivos de saber/poder sobre o sexo, a “Histerização do corpo da mulher”, um conjunto de estratégias que atuam na vida privada como agenciadoras da sexualidade feminina. Aquela altura, Foucault se referia à sexualidade feminina na relação com o lugar ocupado pela mulher na estrutura familiar tradicional burguesa, vinculada ao casamento, à maternidade e a uma ideia de lar, dimensões que aparecem na novelinha no arquétipo da vítima/mocinha Paula (Figura 5), um corpo dócil, submisso (Foucault, 1987, 2018). Ao mesmo tempo, essa maquinaria de poder que manipula o corpo, seus gestos e comportamentos, “o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (Foucault, 1987, p.164), aparece

⁹ Martín-Barbero convoca a noção de arquétipo para refletir sobre como as convenções atuam na relação com a experiência (Martín-Barbero, 2008, p.183). Para ele, a estrutura melodramática se conforma a partir de quatro personagens principais, o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobó. Embora a produção *Tudo por uma Segunda Chance* apresente esses arquétipos, uma recuperação da teledramaturgia dos últimos anos mostra que esse esquema tem aparecido apenas de maneira remanescente e residual nas novelas brasileiras. Por hora, não é objetivo deste artigo realizar uma identificação de cada uma dessas figuras na novelinha. Neste primeiro momento, o exercício de análise se mostrou mais produtivo ao diálogo com nossas pesquisas, em especial no que se refere ao modo como a verticalidade atualiza as matrizes do melodrama relacionadas às tipificações de feminilidade.

no corpo da vilã (Figura 6), sob o arquétipo da traidora. Nela, elementos de sexualização, paradoxalmente associados a uma ideia de força e poder, revelam-se, sob um olhar mais profundo, como formas de incidência da própria violência de gênero.



FIGURA 5 – Frame de cena da personagens Paula
FONTE – Globoplay



FIGURA 6 – Frame de cena da personagem Soraia
FONTE - Globoplay

As imagens verticais das mulheres na *novelinha* evidenciam como a encenação se ancora na visibilidade do corpo, o que reforça a lógica de que aparência e moralidade se imbricam. O enquadramento vertical que alonga a silhueta, destaca curvas, figurinos, gestos e expressões, potencializa uma leitura metonímica do corpo feminino, transformando traços físicos em

signos morais rapidamente reconhecíveis. Nesse regime de visibilidade, a performance não apenas narra um conflito, mas o inscreve na superfície do corpo, convertendo-o em evidência sensível de virtudes e desvios. Tal operação dialoga diretamente com a formulação de Jesús Martín-Barbero acerca dos arquétipos do melodrama, ao apontar para uma tipificação da aparência que articula figura corporal e tipo moral.

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de atuação, baseado na fisionomia: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma estilização metonímica que traduz a moral em termos de traços físicos, sobrecarregando a aparência. Correspondência que é coerente com um espetáculo em que o importante é o que se vê, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular. (Martín-Barbero, 2008, p.166)

A ênfase no plano médio e geral nos corpos dos personagens, diferentemente do close típico das telenovelas, promove um certo deslocamento do regime de legibilidade. Enquanto o close isola o rosto e intensifica a codificação afetiva através das expressões faciais, o plano médio reinscreve o corpo no espaço em sua disposição visual vertical, o que possibilita maior ênfase no figurino e gestualidades da construção melodramática. Ainda assim, a hierarquização visual permanece: o enquadramento organiza proximidades e distâncias que reiteram posições morais reconhecíveis, atualizando, em *Tudo Por Uma Segunda Chance*, estereótipos de gênero. Os enquadramentos verticais, portanto, não rompem com a lógica binária do melodrama, mas a encena de forma mais relacional, articulando corpo, espaço e conflito como vetores de reconhecimento.

Em outros momentos, as cenas de *Tudo Por Uma Segunda Chance* exploram o suspense ou a surpresa a partir da composição das imagens verticalizadas em planos variados, inclusive com forte uso dos planos detalhes. No episódio piloto (Figura 7), por exemplo, quando apresenta a personagem Soraia, a sequência de planos fechados mostra a ação da personagem: vemos uma tela de computador e uma mão digita “veneno”, em seguida, apenas os olhos da atriz e sua silhueta aparecem. Neste caso, ao optar por fragmentar o corpo e ocultar a identidade da personagem, a fotografia restringe o campo de visão do espectador. Em vez de situar o

personagem num contexto, o plano vertical isola os elementos da cena para causar tensão, uma espécie de “isca emocional” para o mistério apresentado na narrativa.

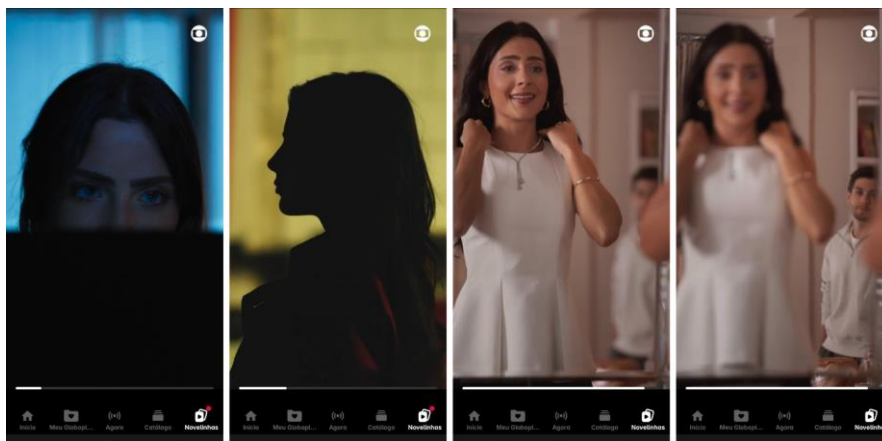


FIGURA 7 – Sequência de planos verticais exploram enquadramentos aproximados
FONTE – Globoplay

Assim, a dramaticidade também é realçada pelo uso dos planos fechados, que resultam em close-ups extremos em objetos e ações das personagens, o que corrobora com o argumento de Ryan (2017) de que as imagens verticais constituem um dispositivo “corporificado”. No episódio em que a vilã manipula o veneno para destruir a heroína, os planos fechados segmentam a ação em detalhes táteis, que amplificam a tensão (Figura 8). Com isso, o foco recai sobre as mãos que manipulam o frasco, isolando o objeto do crime.

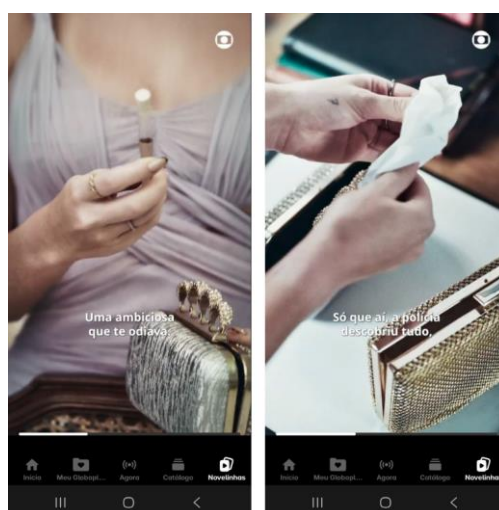


FIGURA 8 - Uso de planos detalhes em cenas de tensão
FONTE - Globoplay

O corpo da personagem, fragmentado pelo corte da imagem vertical, oferece uma proximidade extrema, como se a imagem convidasse o espectador a testemunhar o gesto de

vilania. A imagem produzida ficcionalmente é trabalhada no binômio verticalidade/proximidade convocando a sensação para o espectador de que ele próprio poderia estar filmando a cena, trazendo às últimas consequências a dimensão testemunhal/participativa que vai se desdobrar de maneira enredada a partir dos comentários, compartilhamentos, edits etc.

Em outro episódio (Figura 9), a composição da imagem vertical usa a profundidade de campo e o jogo de foco e desfoque para guiar a atenção do espectador para o desenvolvimento dos arcos narrativos. Na cena em questão, num primeiro momento Soraia ocupa o primeiro plano, e diz sorridente que quer se apoderar da riqueza da família de Lucas, na sequência, o foco migra para o protagonista e instaura o momento do flagra. Com isso, a imagem não só sublinha a dualidade de Soraia como também marca a reviravolta da trama. Trata-se, aqui, de um jogo que reforça o conflito instaurado pelo corpo como centro da cena. Em alguma medida, a cena parece emular também a dimensão tátil das câmeras dos smartphones que, ao mínimo toque na tela, o foco muda dentro da imagem vertical.

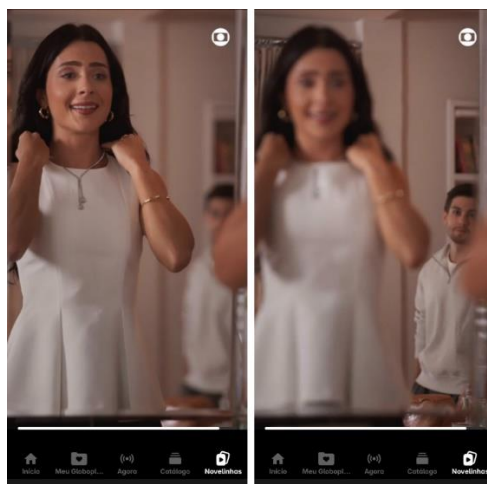


FIGURA 9 – Jogo de foco e desfoque para instaurar conflitos da personagem
FONTE - Globoplay

Em termos de linguagem audiovisual, a composição da imagem requer um domínio do espaço da tela alongado a partir do eixo vertical, de modo que as partes superiores e inferiores da imagem sejam preenchidas (Ulenius, 2018; Mustikawati; Sadewa; Fadholi, 2022). Dessa maneira, a escolha dos enquadramentos não diz apenas de uma simples adaptação de formato de tela, implica numa composição que espacializa a narrativa nas proporções mais alongadas, garantindo que sua ação se concentre na verticalidade do movimento e na expressividade do sujeito, preenchendo possíveis vácuos que o formato impõe. Se no modo clássico da imagem horizontal, a regra dos terços e a profundidade de campo são estratégias de construção espacial

dos personagens com seu entorno, principalmente a partir de movimentos nos eixos laterais, em *Tudo Por Uma Segunda Chance*, podemos observar a aplicação de uma curta profundidade de campo operada no centro da tela e através de movimentos de câmera de dentro para fora (Figura 10). Pouco do que está localizado nas laterais é importante nas cenas, e as ações se projetam verticalizadas e centradas no corpo dos personagens e os estereótipos que acionam.

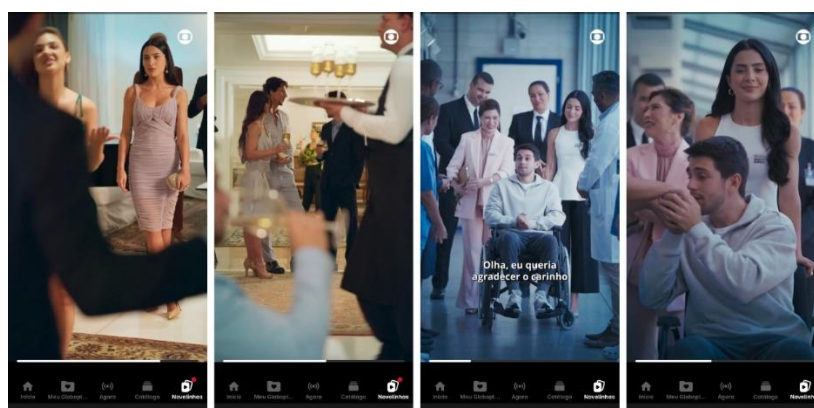


FIGURA 10 – Aplicação de curta profundidade de campo
FONTE - Globoplay

Nesse sentido, o jogo empregado pela direção de fotografia opera entre primeiro e segundo plano, entretanto, o trabalho com foco e desfoque acentua ainda mais a sensação de dramaticidade e a centralidade dos sujeitos nas cenas. Isso também é reforçado com o emprego da técnica do plano/contraplano (Figura 11), comumente usada em diálogos, alternando a imagem de personagens posicionados em ângulos opostos. No caso da novelinha, a técnica acaba atenuando a possibilidade de distrações periféricas ao priorizar a reação emocional na zona central da imagem.

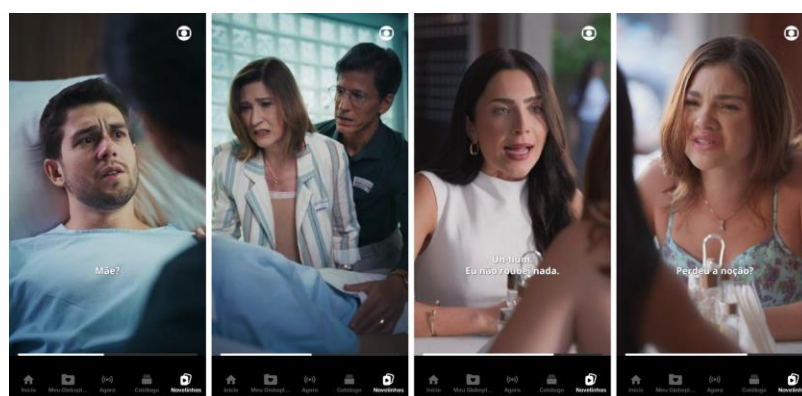


FIGURA 11 - sequências de planos e contraplanos verticais
FONTE - Globoplay

Nessas estratégias, a verticalidade enfatiza a jornada individual dos personagens que se cruzam e destaca os momentos íntimos que são experimentados pelos corpos (Clayton, 2019).

Ao privilegiar o enquadramento fechado no corpo e em suas gestualidades e nos detalhes da ação, a visualização das cenas na vertical organiza o conflito em torno de experiências afetivas individualizadas e moralmente polarizadas. Conforme Clayton (2019), com o campo de visão estreito dos vídeos verticais, torna-se mais fácil focar a atenção nos sujeitos, conferindo-lhes um status imprescindível na cena e fazendo com que a estratégia de comunicabilidade adotada a partir dos exageros em suas conformações arquetípicas se torne central dentro das novelinhas verticais.

4. Considerações finais: apontamentos para pesquisas futuras

Ao longo deste trabalho, argumentamos que, no ecossistema midiático marcado por visibilidades e disputas, onde vemos e somos vistos (Martín-Barbero, 2009), as novelinhas verticais reconfiguram formas de ritualização da vida cotidiana em experiências temporais múltiplas, que comungam o tempo do deslizar sobre a tela, o tempo televisivo, o tempo do algoritmo, o tempo da cotidianidade. Desse modo, recorrem a matrizes do melodrama como uma anacronia estratégica, uma forma de se adaptar às determinações da economia da atenção, sobrepondo tempos-espacos, linguagens e formas culturais.

Neste artigo, nos interessou observar a centralidade da imagem na construção dessa forma ficcional, sob o argumento de que a verticalização dos corpos passa a reorganizar a encenação melodramática no ambiente do *feed* ao passo que estabiliza arquétipos relacionados a matrizes do melodrama. Em *Tudo Por Uma Segunda Chance*, o enquadramento vertical não apenas potencializa a identificação com o drama amoroso, mas também reforça uma gramática sensível que associa a feminilidade à vulnerabilidade, à vilania e à expectativa de redenção pelo amor. A verticalidade, portanto, não se impõe como mero ajuste técnico ao consumo móvel, mas opera como forma cultural que atualiza e reitera estereótipos culturais, inscrevendo-os nos corpos e nas expressões que sustentam as dinâmicas melodramáticas da ficção.

Esse achado inicial nos leva a apostar na força da imagem vertical como dispositivo corporificado, catalisador de transformações que implicam mudanças no foco de atenção da imagem: a composição deixa de se organizar horizontalmente e passa a se estruturar ao longo do eixo vertical. Isso porque a ação concentra-se no terço central da tela, enquanto as margens superior e inferior tornam-se zonas de continuidade, articuladas ao gesto do *scroll*. Nesse arranjo, o olhar é conduzido menos pela lateralidade do quadro e mais pelo deslizamento

vertical, que integra imagem, interface e navegação. Esses microrrelatos, dispostos nas ambiências digitais, revelam um contínuo movimento de compressão e expansão. Uma fragmentação viral, múltipla, infinita e eminentemente imagética, narrativa e corpórea, que se manifesta na ergonomia do “rolar” da tela dos smartphones, reconfigurando a percepção temporal dos sujeitos em uma sucessão de tramas instantâneas e ininterruptas.

Desse modo, o formato vertical confere centralidade ao(s) corpo(s), que ocupam o eixo principal da composição, ao mesmo tempo em que reforça a lógica de conectividade das plataformas. Inseridos em ecossistemas como o TikTok e o Instagram, esses vídeos são estruturados para circulação: podem ser apropriados, remixados e compartilhados segundo os vernáculos próprios de cada ambiente — duetos, stitches, reels, trends —, fazendo da forma vertical não apenas um enquadramento, mas uma forma cultural. É precisamente nessa articulação entre centralidade do corpo, arquitetura de plataforma e regimes de circulação que pretendemos avançar nas próximas etapas da pesquisa, aprofundando a análise das implicações estéticas, técnicas e políticas da verticalidade como matriz das audiovisuais em rede.

Referências

- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLAYTON, Rafe. Filmmaking theory for vertical video production. In: The European Conference on Media, Communication & Film 2019: Official Conference Proceedings. 12-13 Jul 2019
- FRIEDMAN, Susan. Spatialization: a strategy for reading narrative. **Narrative**, v. 1, n. 1, jan. 1993, p. 12-23
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 4: as confissões da carne**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.
- GIBBS, Martin; MEESE, James; ARNOLD, Michael; NANSEN, Bjørn; CARTER, Marcus. #Funerals and Instagram: death, social media and platform vernacular. **Information, Communication & Society**, Abingdon, v. 18, n. 3, p. 255–268, 2015
- GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Galáxia**: São Paulo, online, Especial 1, Comunicação e Historicidades, 2019.
- GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- GUTMANN, Juliana Freire. Reimagining broadcast through networked audiovisuals: connectivity as an effect of presence and present time in television genres. **Journalism And Media**, v. 6, p. 197-213, 2025.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Apicuri, 2016.
- JENKINS, H. **Convergence culture: where old and new media collide**. Nova York: New York University Press, 2006.
- LOPES, Immacolata Vassallo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, jan-abr. 2003, p. 17-34.

LOPES, Maria Immacolata V. et al. Ficção televisiva transmidiática: temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In: LOPES, M. I. V. (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia. Entrevista à Mariluce Moura. **Revista Fapesp**, São Paulo, ed. 163, Set. 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formasmesticas-da-midia/>>. Acesso em 20 fev. 2026.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. In: Herlinghaus, Hermann (Org.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**: melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 171-198

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York; Londres: New York University Press, 2015.

MONTPETIT, M.-J. Your content, your networks, your devices: Social networks meet your TV experience. **Computers in Entertainment**, 7(3), 34:1–34:3, 2009.

MONROE, Kristian. Told one minute at a time, micro dramas are soap operas designed to fit in your hand. NPR, [S. l.], 19 mar. 2025. Disponível em: <<https://www.npr.org/2025/03/19/nx-s1-5330470/micro-drama-soap-opera-app>>. Acesso em: 20 fev. 2026.

MUSTIKAWATI, R.; SADEWA, G. P.; FADHOLI, M. A.. Vertical video trends among amateur digital platform users as an alternative for film production. **Jornal of Urban Society's Arts**, v. 9, n. 2, out. 2022, p. 129-136

PANCINI, Laura. Mininovelas do Kwai são nova aposta do app para crescer no Brasil. **Exame**, [S. l.], p. n.p, 19 abr. 2022. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/mininovelas-do-kwai-sao-nova-aposta-do-app-para-crescer-no-brasil/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

POLLILO, Aline. O que são microdramas? E como as novelinhas verticais devem causar uma reviravolta no mercado. **G1**, [S.l.], 4 out. 2025. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/tv-e-series/noticia/2025/10/04/o-que-sao-microdramas-e-como-as-novelinhas-verticais-devem-causar-uma-reviravolta-no-mercado.ghtml>>. Acesso em 20 fev. 2026.

RIBEIRO, Giovanna. Por que a Globo decidiu investir em novelas verticais para disputar público do TikTok?. Notícias da TV. **UOL**, [S.l.], 5 out. 2025. Disponível em <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/por-que-a-globo-decidiu-investir-em-novelas-verticais-para-disputar-publico-do-tiktok-142235>>. Acesso em 20 fev. 2026.ribeiro

RYAN, Kathleen. M. Vertical video: rupturing the aesthetic paradigm. **Visual Communication**, v. 17, n. 2, p. 245–261, 2017.

SACCHITIELLO, Bárbara. Novelinhas do Kwai ganham espaço em outras redes sociais. **Meio&Mensagem**, [S.l.], 13 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/midia/novelinhas-do-kwai-ganham-espaco-em-outras-redes-sociais>>. Acesso em 20 fev. 2026.

SILVEIRA, Daniel. Novelinhas: criadores de conteúdo produzem séries inteiras nas redes sociais. Entre Telas. **Terra**, [S.l.], 18 set. 2022. Disponível em <<https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/novelinhas-criadores-de-conteudo-produzem-series-inteiras-nas-redes-sociais,e7fa4c7ae54f48988f6ce0528a3516d09hciek6v.html>>. Acesso em 20 fev. 2026.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

ULENIUS, Mats. Tall tales: ancestry and artistry of vertical video. Trabalho de Conclusão de Curso (Master's Programme in Cinema Studies) – Department of Media Studies, Stockholms universitet, Estocolmo, 56 p., 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.