

O que é um autor de série?

Marcio Serelle¹

Resumo

Este artigo discute a autoria em séries audiovisuais contemporâneas, fazendo uma reflexão sobre como essa noção, constituída discursivamente, atua na legitimação artística das obras, e propõe modos de abordagem para a crítica e formas de interação para espectadores. Parte-se do debate da política dos autores nos *Cahiers du Cinéma* e da concepção na literatura para examinar o emprego e as funções da autoria, hoje, no contexto televisivo e de streaming, em que emerge a figura do *showrunner*. O artigo aponta algumas formas de autoria de séries contemporâneas e examina, no caso do *showrunner*, como uma autoria pode ser construída, por vezes, à guisa de uma grife, ao transferir simbolicamente sua assinatura a obras criadas coletivamente. Por meio da análise da autoria atribuída a Mike Flanagan, discute-se principalmente como crítica e espectadores reconhecem no *showrunner* uma unidade estilística e temática responsável pela narrativa. Os resultados demonstram que Flanagan se projeta como autor por meio de diversas plataformas digitais ao comentar sobre a produção de suas obras e responder questões do público; na crítica, a atribuição autoral é feita principalmente por meio do reconhecimento de aspectos estilísticos nas séries. Por fim, problematiza-se a atribuição autoral nas séries. Questiona-se se, ao mesmo tempo em que distingue e legitima artisticamente a forma seriada, a noção de autor, ligada à ideia de obra, não acaba por apagar atributos importantes relacionados à criação complexa e coletiva das séries e à sua circulação.

Palavras-chave

autoria; séries audiovisuais; *showrunner*; crítica; Mike Flanagan.

¹Professor doutor dos programas de Pós-Graduação em Comunicação Social e de Letras da PUC Minas. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: marcio.serelle@gmail.com. Este artigo foi produzido com o apoio do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIP) PUC Minas.

What is a series author?

Marcio Serelle¹

Abstract

This article discusses authorship in contemporary audiovisual series, investigating how the notion, which is discursively constituted, legitimates the series artistically and proposes approaches for criticism and forms of interaction for viewers. The article recovers the debate on the politics of authors in *Cahiers du Cinéma* and the concept in literature, to examine the use and functions of authorship in television and streaming context, in which the figure of the showrunner emerges. The article points out some forms of authorship in contemporary series and examines, in the case of the showrunner, how authorship can sometimes be constructed as a brand, by symbolically transferring its signature to works created collectively. Through analysis of the authorship attributed to Mike Flanagan, the article discusses how critics and viewers recognize in the showrunner a stylistic and thematic unit responsible for the narrative. The findings show that Flanagan projects himself as an author across various digital platforms by commenting on the production of his works and answering audiences questions; in critical discourse, authorship is attributed primarily through the recognition of stylistic elements in the series. The authorial attribution in series is then problematized: the question is whether, while artistically distinguishing and legitimizing the serial form, the notion of author, linked to a conception of work, does not end up erasing important attributes related to the complex and collective creation of series and their circulation.

Keywords

authorship; series; showrunner; criticism; Mike Flanagan.

¹Professor doutor dos programas de Pós-Graduação em Comunicação Social e de Letras da PUC Minas. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: marcio.serelle@gmail.com. Este artigo foi produzido com o apoio do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIP) PUC Minas.

¿Qué es un autor de series?

Marcio Serelle¹

Resumen

Este artículo analiza la autoría en las series audiovisuales contemporáneas, reflexionando sobre cómo esta noción, construida discursivamente, influye en la legitimación artística de las obras y propone enfoques de crítica y formas de interacción para los espectadores. Parte del debate sobre la política de los autores en *Cahiers du Cinéma* y su concepción en la literatura para examinar el uso y las funciones de la autoría en el contexto televisivo y de streaming, donde emerge la figura del *showrunner*. El artículo señala algunas formas de autoría en las series contemporáneas y examina, en el caso del *showrunner*, cómo la autoría puede construirse a veces como una marca, transfiriendo simbólicamente su sello personal a las obras creadas colectivamente. Mediante el análisis de la autoría atribuida a Flanagan, se discute principalmente cómo críticos y espectadores reconocen en el *showrunner* una unidad estilística y temática responsable de la narrativa. Los resultados demuestran que Flanagan se proyecta como autor a través de diversas plataformas digitales al comentar la producción de sus obras y responder a las preguntas del público; en la crítica, la autoría se atribuye principalmente mediante el reconocimiento de aspectos estilísticos en las series. Finalmente, se problematiza la atribución de autoría en las series. Se cuestiona si, al distinguir y legitimar artísticamente la forma serial, la noción de autor, vinculada a la idea de obra, no termina por borrar atributos importantes relacionados con la creación compleja y colectiva de las series y su circulación.

Palabras clave

autoría; serie; *showrunner*; crítica; Mike Flanagan.

¹Professor doutor dos programas de Pós-Graduação em Comunicação Social e de Letras da PUC Minas. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: marcio.serelle@gmail.com. Este artigo foi produzido com o apoio do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIP) PUC Minas.

Introdução

A valorização cultural de séries audiovisuais, consideradas, nas últimas duas décadas, obras artísticas, evidenciou a questão da autoria em um meio de produção coletiva e, até então, refratário ao modo como a noção é aplicada na literatura e no cinema. Para Nussbaum (2019), o caráter colaborativo da televisão – que, para Mittell (2015), é ainda maior que o do cinema – foi em grande parte, juntamente com o fato de os *shows* repetirem determinadas fórmulas, “a razão de pessoas terem tido tanta dificuldade de ver a TV como uma arte ambiciosa” (Nussbaum, 2019, tradução nossa) [1]. Afinal, segundo a autora, é sempre difícil designar um gênio em um meio sinônimo de criação e pensamento coletivos.

A narrativa seriada estadunidense do século XX, consumida nas televisões *broadcast* e por assinatura, circulou, em geral, sem o peso da autoria. Houve exceções como *Twin Peaks*, recebida, em 1990, como “[...] uma nova entrada na *œuvre* de David Lynch, cuja assinatura autoral, conhecida por trabalhos prévios como *Veludo azul* estava por todo o novo programa” (Newman; Levine, 2012, p. 51, tradução nossa) [2]. Essa assinatura foi importante para distinguir artisticamente a série de outros produtos ordinários da televisão da época. Nas últimas décadas, contudo, tornou-se cada vez mais comum, na televisão e no streaming estadunidenses, atribuições autorais às séries, que muitas vezes recaem sobre a figura emergente do *showrunner*.

Este artigo pretende discutir a noção de autor neste contexto da criação de seriados televisivos, suas relações com a autoria literária e cinematográfica, sua constituição por meio de práticas discursivas na cultura televisiva e suas funções para indústria, criadores, crítica e espectadores. Problematisa-se como a autoria, por vezes estratégia de legitimação das séries, não condiz com a materialidade da produção e a complexidade criativa da forma cultural, assim como acaba por encobrir potências de circulação e apropriação desse tipo de narrativa.

O artigo divide-se em duas partes, para além desta introdução e das considerações finais. Discute-se, inicialmente, a política dos autores nos *Cahiers du Cinéma* e sua origem literária para, em seguida, refletir sobre o modo como a noção de autoria é construída discursivamente e empregada hoje nas séries. Na segunda parte, elencam-se modos de autoria na série contemporânea e analisa-se um exemplo de *showrunner* autor, a saber, Mike Flanagan. Busca-se, principalmente, compreender como indústria, crítica e espectadores constroem discursivamente essa assinatura. Formulam-se, então, por meio do debate sobre aspectos da forma seriada e da noção de “texto”, em Barthes (2004), contrapontos à noção de obra e autoria.

Percursos da autoria

A política dos autores desenvolvida pelos jovens dos *Cahiers du Cinéma*, na

década de 1950, é um importante momento do debate da questão no audiovisual ao propor a possibilidade de expressão de uma personalidade singular e distintiva em um meio coletivo e industrial, condição que também diz respeito à TV. A palavra “autor”, nesse contexto, de acordo com Bernardet (2018), tem origens claras na literatura. Há, segundo ele, algumas explicações para isso, entre elas, a proeminência da arte literária entre os franceses e o fato de os críticos da revista se dedicarem à escrita. “Os escritores são considerados valores seguros no firmamento da cultura, de modo que reencontrar aspectos de seus temas em filmes é uma maneira de valorizá-los e de consolidar o status do cineasta” (Bernardet, 2018, p. 23).

Convém assinalar que, embora a literatura seja centrada na figura do autor, este não é um criador solitário, fora de interações, sejam elas de diálogo intertextual ou mesmo materiais, referentes ao processo de edição e publicação de uma obra. Nesse sentido, é esclarecedor o relato do romancista norueguês Knausgård (2021), para quem “a literatura é coletiva e ao mesmo tempo individual”, pois, embora a escrita demande o ingresso na interioridade, em que o social parece inexistir, ela é permeada pela conversa com editores e outros leitores, pelas referências a outros autores e por uma voz social própria do tempo.

A noção de autor na literatura foi problematizada, no final da década de 1960, por pensadores como Barthes e Foucault. Para Barthes, a ênfase que a cultura corrente, notadamente o campo da crítica literária, dá à figura do autor, como se nela (em sua biografia, psicologia) residisse o significado último do texto, sua “explicação”, resulta da concepção e exaltação modernas de indivíduo.

O autor é uma personagem moderna produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor (Barthes, 2004, p. 58).

No entanto, para Barthes, o que caracteriza a escritura é justamente um processo em que a identidade se esfacela e a voz do sujeito perde a origem. Nela, o “eu” só existe como performance. Quando se inicia a escritura, “o autor entra na sua própria morte” (Barthes, 2004, p. 58). O gesto do escritor jamais é original, pois só tem o poder de mesclar escrituras anteriores, relacionando-as umas com as outras. O texto é, assim, uma multiplicidade de escrituras que podem ser tramadas de diversas formas, e é no leitor, não no autor, segundo Barthes, que essas citações se inscrevem.

Foucault (2009) compreendia a autoria como uma das categorias de ordenação e controle do discurso que originalmente se manifesta de forma dispersa e anônima. “Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores [...] na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (Foucault, 2009, p. 47). Foi só depois que a

autoria se tornou um bem integrado ao circuito de propriedades. Na crítica literária, ainda segundo Foucault, o autor assumiu uma função que é devedora dos modos de autenticação dos textos na cultura cristã. A figura e o nome do autor permitem à crítica estabelecer uma unidade de escrita e explicar a presença de alguns elementos recorrentes da obra, tomada por princípios de qualidade constante e coerência conceitual.

Essa imagem da individuação literária está na concepção da política dos autores, que identifica, no cinema, o diretor como um criador possível de se exprimir de modo singular. Como idealidade, o autor deveria ser um realizador que escreve as próprias histórias ou um autor que filma o que escreve e, se possível, ser seu próprio produtor. Mas os críticos consideram também possível a figura de um cineasta que se expresse de dentro da indústria e sem o acúmulo dessas funções. No entanto, se a noção de autoria no cinema carrega referências da experiência cultural do escritor, a literatura deve também ser rejeitada. “[E]sses críticos querem um cinema que seja cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura. O cinema não está aí para contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele” (Bernardet, 2018, p. 24).

A política dos autores desvaloriza as tramas e valoriza o uso do discurso da narrativa cinematográfica, isto é, todo instrumental expressivo que abarca a composição de quadros, encenação, cortes, relações entre planos etc. “Quando [...] o relacionamento da literatura com o cinema é feito não através do enredo, mas de valores outros, a literatura se torna dignificante” (Bernardet, 2018, p. 24). Dos aspectos literários considerados enobrecedores, destaca-se a escritura como uma linguagem capaz de expressar o pensamento do artista. O cinema deveria adotar uma linguagem maleável que o permitisse, por meio de imagens, transpassar a ontologia realista e concreta da fotografia para manifestar o pensamento do realizador.

O que é expresso pelo autor não é propriamente uma nota biográfica, mas uma ideia-mãe que atravessa seus filmes. Essa matriz se manifesta mesmo em filmes que não foram roteirizados pelo diretor-autor, pois este, a partir do trabalho com a *mise en scène*, consegue manifestar uma interpretação. O autor revela-se, portanto, em um tema que se repete desde seu primeiro filme e que já está embutido na vida do diretor. Cabe, portanto, à crítica evidenciar essa matriz por meio da análise da filmografia de um diretor.

O problema de se importar a concepção literária de autor para um meio de criação e produção coletiva retorna na discussão de Mittell (2015) sobre as séries estadunidenses. Mittell assinala que a noção obscurece o caráter colaborativo da produção de uma série, mas atesta que a imagem da autoria ganhou força com o reconhecimento artístico e cultural da televisão a partir do início do século XXI, sendo essa imagem instituída e explorada por práticas discursivas nos âmbitos da produção, crítica e recepção. Todavia, para ele, é no consumo das séries que a autoria se torna

mais significativa.

Para compreender como uma série torna-se assinada por um autor, Mittell descreve três tipos de autoria. A primeira delas, a autoria literária, é identificada como autoria por *originação*, em que o escritor seria, em uma visão mistificadora, responsável por toda a criação da obra. Já no cinema, a autoria é identificada, como no debate dos *Cahiers du Cinéma*, no diretor. A autoria, nesse caso, é por *responsabilidade*, isto é, menos uma questão de criação ou de exploração subjetiva de um tema do que de poder sobre o processo produtivo.

Uma série televisiva que é produzida de forma contínua possui um processo diferente da feitura de um filme, cujas fases de pré-produção, produção e pós-produção são bem definidas. Em uma série, as etapas podem ocorrer simultaneamente, em um sistema complexo que requer a supervisão de um ou mais indivíduos. “Neste modelo, o produtor, e não o diretor, é o responsável pelas escolhas que moldam a obra finalizada, num sistema de autoria por gerenciamento [...]”. (Mittell, 2015, p. 88, tradução nossa) [3]. O papel do produtor na televisão, que geralmente permanecia anônimo, mudou bastante nas séries contemporâneas com a emergência da figura do *showrunner*. O título descreve, geralmente, as condições de produtor executivo e *head writer* (roteirista-chefe) combinadas em um único profissional. O uso da palavra *showrunner* não era corrente até o início do século 21, quando o termo ganhou força principalmente com a participação desses profissionais nas mídias sociodigitais, onde se projetaram como figuras públicas (Newman; Levine, 2012).

Os *showrunners* exercem um misto de autoria por responsabilidade, à semelhança de um diretor de filme que possui a palavra final sobre os elementos da obra, e por gerenciamento, pois também administram o esquema de produção. No entanto, como Mittell (2015) enfatiza, há uma grande diferença lexical entre “produtor” e “autor”. A primeira palavra liga-se a um sistema de manufatura que, associado à cultura de massa, significa rebaixamento artístico, redução das obras a produtos para consumo irreflexivo. A ideia de autor, por sua vez, conecta-se tanto ao criador literário como ao senso de autoridade em um sistema de validação cultural.

Newman e Levine (2012) consideram que a função autoral do *showrunner* é principalmente a de legitimar alguns tipos de televisão e dar a eles uma marca de qualidade artística que os destacam da programação trivial. A relação arte-artista (autor) é, segundo Newman e Levine (2012, p. 48, tradução nossa), “essencial para o projeto de estabelecer a televisão como uma forma cultural respeitável, tomando emprestados os termos usados para se compreender a cultura artística das mídias já estabelecidas da literatura, cinema, música e artes visuais.” [4]

Além disso, como a função autor na literatura (Foucault, 2009), o *showrunner auteur* transfere sua identidade de uma obra a outra, conferida por meio de alegadas consistências estilísticas, sejam elas relacionadas a aspectos icônicos de uma cinematografia, propriedades narrativas ou temas. Por isso, essa assinatura é, de

acordo com Newman e Levine (2012), uma estratégia efetiva para a divulgação de séries, uma vez que esses “autores” passam a ser também reconhecidos pelos espectadores e influenciam nas escolhas das obras a serem assistidas.

O ato de conferir ao *showrunner* o estatuto de autor é uma operação complexa, principalmente quando um indivíduo, já renomado no campo, não é mais necessariamente o criador – no sentido de invenção ou elaboração de um universo ficcional – das séries que assina. Shonda Rhimes é um exemplo. Criadora e produtora do drama médico *Grey’s Anatomy* (2005–) e do *thriller* político *Scandal* (2012–2018), Rhimes tornou-se uma das mais bem-sucedidas *showrunners* estadunidenses. O estudo de Siciliano, Aucar e Helich (2024) sobre a autoria na série *Bridgerton* aponta, inicialmente, três agentes criativos da obra – Shonda Rhimes, a escritora Julia Quinn e a própria Netflix – para concluir que o nome de Rhimes se sobressai nas práticas de atribuição autoral, que envolvem os próprios produtores, a cobertura jornalística, a crítica e os espectadores. As pesquisadoras descrevem como marca autoral de Rhimes, no conjunto de obras conferido a ela, a criação de mundos ficcionais sempre multiculturais, princípio presente também em *Bridgerton*.

No entanto, Rhimes não é criadora de *Bridgerton*, concebida a partir dos romances de Quinn, por Chris Van Dusen, que gerencia a série ao lado de Jess Bronwell. Rhimes é uma das produtoras executivas da série, abrigada em sua empresa ShondaLand. Todavia, é seu nome que, como dito, se sobressai e transfere autoridade ao produto. A mesma posse simbólica ocorre em *How to get away with murder* (2014–2020). Criada e gerida por Peter Nowalk e também produzida pela ShondaLand, a série é comumente associada ao nome de Rhimes e valorizada como uma obra produzida de acordo com os “cânones” da *showrunner*. Nesse sentido, como propõem Siciliano, Aucar e Helich (2024), a partir do estudo de Bourdieu e Delsaut (2001), Rhimes e sua produtora tornam-se uma espécie de “grife”.

Bourdieu e Delsaut (2001) discutem como o nome de um criador pode, na alta costura francesa, marcar simbolicamente um objeto não concebido por ele. Os autores investigam a transferência simbólica no processo em que um costureiro assina uma coleção de ternos ou um perfume que não criou, mas que, ainda assim, ao receber seu nome, tem a qualidade social modificada. Há, também, os casos de *maisons* que sobrevivem à morte de seus fundadores e continuam a produzir sob a mesma assinatura. A imposição de valor, simbolizada por uma grife, é, de acordo com os autores, uma “alquimia” que somente pode ser manejada na totalidade do campo da moda.

O poder do “criador” nada mais é que a capacidade de mobilizar energia simbólica produzida pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo: jornalistas objetivamente encarregados de valorização dos “criadores” (com todo o aparelho de jornais e revistas que torna possível sua ação); intermediários e clientes, antecipadamente, convertidos; por fim outros “criadores”, que, na e pela própria concorrência, afirmam o valor das implicações da concorrência (Bourdieu; Delsaut, 2001, p. 45).

O caso da alta costura, como reconhece Bourdieu (1984), é uma hipertrofia do que ocorre no universo das artes plásticas, em que “atos mágicos” também conferem valor às obras. Para além dos *ready-made* de Duchamp, que, segundo Bourdieu (1984), poderiam ser exemplos contestados como objetos “fora-do-comum”, os aspectos referidos, por exemplo, na pintura, às relações entre original, cópia e falsificação demonstram que o que atribui valor à obra não é a “raridade (a unicidade) do produto, mas a raridade do produtor, manifestada pela assinatura, equivalente da marca, quer dizer, a crença coletiva no valor do produtor e do seu produto” (Bourdieu, 1984, p. 230). Isso o faz perguntar quem faz o artista (e não o que o artista faz), como a crença no seu poder criador é estabelecida.

Bourdieu (1996) critica o mito do “criador” incriado, forjado ao longo do século XIX. Para o sociólogo, “o artista que faz a obra é ele próprio feito no seio do campo da produção, por todo conjunto daqueles que contribuem para o ‘descobrir’ e consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido – críticos, prefaciadores, marchands etc.” (Bourdieu, 1996, p. 193). A crença na autonomia do artista, em seu gênio criador, nada mais é, portanto, que um produto social de um campo que possui suas relações, técnicas e linguagens e que tende, dissimulando os princípios do jogo, a instituir o artista como criador de objetos sagrados.

No âmbito da cultura televisiva e de streaming, o caráter autoral do *showrunner* é projetado a partir de um conjunto de práticas discursivas de agentes como críticos, jornalistas, fãs, entre outros, que toda vez que mencionam e descrevem a autoridade também a instituem. Os próprios *showrunners*, estimulados pela indústria audiovisual, usam suas mídias sociodigitais para divulgação de projetos de série e diálogos com os fãs, notabilizando-se na condição de criadores (Mittell, 2015).

No entanto, para Mittell, o lugar principal de acionamento da autoria de série é na recepção. Partindo da noção de autor implicado (*implied author*) de Booth (2022) e da função autor de Foucault (2009), Mittell propõe a “função autor inferido” (*inferred author function*). O modelo pode ser compreendido como “a produção, por parte do espectador, de uma agência autoral responsável pela narração de um texto, com base em pistas textuais e discursos contextuais” (Mittell, 2015, p. tradução nossa) [5]. É um tipo de “engajamento reflexivo”, que se desloca da imersão no mundo diegético para as estratégias do narrar e que acaba por inferir uma instância autoral, muitas vezes localizada na figura do *showrunner*, a comandar a narrativa. Esse engajamento, embora possa ocorrer em outras artes, é, de acordo com Mittell, mais estimulado nas

séries devido à sua característica lacunar.

Flanagan, *showrunner* autor de séries

Como discutido, a autoria de séries é estrategicamente estimulada pelas instâncias de produção televisiva. Para Pearson (2007), a prática ganhou relevo na era de multiplicação dos canais e da consequente diluição da marca das emissoras, em que a indústria percebeu que atribuir autoria a uma série é uma forma de torná-la mais atrativa para o público. O nome do autor passa a ser um marcador de qualidade e, de acordo com Pearson, tende a se tornar uma assinatura cada vez mais esperada pelos espectadores neste contexto das plataformas digitais de distribuição. Mas a autoria é construída discursivamente, por práticas e textos em circulação no campo. Ela atua na legitimação das séries, distinguindo-as de outras produções televisivas e de streaming que circulam anonimamente, e propõe formas de reconhecimento e engajamento com os públicos. Embora Mittell (2015) enfatize o uso que espectadores fazem da autoria, não se pode desconsiderar que ela é uma função importante também para crítica. A noção permite à crítica cotejar uma série com as anteriores desse “autor” e apontar persistências, variações ou alterações em um conjunto de obras. Pode-se discutir acerca de uma unidade estilística ou mesmo, ao modo da política dos autores no cinema, de uma eventual matriz que perpassa e une obras. Ao identificar uma autoria, o crítico pode ainda lançar mão de elementos biográficos do criador da série, assim como de declarações dele sobre a obra.

Nem todas as séries possuem autoria bem-marcada e tampouco todas as autorias de série se manifestam do mesmo modo. Antes da análise, neste artigo, de um caso de *showrunner* autor, convém refletir sobre outras formas de assinatura autoral de séries. No início deste texto, mencionou-se como *Twin Peaks* (1990) distinguiu-se, à época, de outras dramaturgias televisivas por meio da assinatura de David Lynch. Esse tipo de autoria de série conferida a um diretor reconhecido no cinema e que migra ou transita pela televisão e streaming ainda é comum, notadamente em minisséries. *We are who we are* (2020), produzida pela HBO, foi divulgada como uma série de Luca Guadagnino. Essa autoria foi identificada, por exemplo, na crítica de Araújo (2020), que discute como o estilo de Guadagnino — “alguém que se preocupa muito mais com a ambientação do que com tramas muito cerradas ou movimentadas” (Araújo, 2020) — conforma a obra.

A possibilidade de a autoria se manifestar na série por meio da atuação de um diretor de cinema assume, no estudo de Tous-Rovirosa (2009), outra variante: a do que ela considera como participação de um “diretor externo” na condução de um ou mais episódios específicos de uma série. Tous-Rovirosa cita o caso de Quentin Tarantino que dirigiu dois episódios da quinta temporada de CSI.

Fontoura (2025) cogita, por sua vez, a possibilidade de, em alguns casos, o

próprio serviço de streaming figurar como assinatura. Diante do funcionamento do mercado das séries, em que produção e criação se misturam cada vez mais, as próprias plataformas se anunciam como coautoras de obras. “Não é raro, por exemplo, que os dizeres ‘um original Netflix’, ou algum outro streaming, ofusquem o nome do autor, do diretor e de outras pessoas envolvidas na esfera criativa do conteúdo” (Fontoura, 2025, p. 56).

No entanto, é na emergência de *showrunners* como autores que reside o traço distintivo da atribuição criativa nas séries contemporâneas. Mike Flanagan, criador das séries *The haunting*, da Netflix, realizou o movimento contrário ao de Guadagnino e Cuarón. Estabeleceu-se primeiro como um “autor” de séries para depois levar seu prestígio à direção de filmes.

Flanagan faz uso de diversas plataformas sociodigitais, em que se apresenta como roteirista e diretor de séries e filmes. Observa-se que Flanagan não se autodenomina *showrunner*, o que indica, como assinalam Newman e Levine (2012) e Mittell (2015), que esse é um termo ainda informal. O Instagram, por exemplo, é utilizado por Flanagan para divulgar o lançamento de suas obras, com comentários dele sobre as produções. Na plataforma, Flanagan publica ainda *posts* sobre conferências que realizou, participação em festivais, referências fílmicas, viagens e cenas do cotidiano. Os *posts* são curtidos e comentados tanto por pessoas da indústria das séries, incluindo atores, quanto pelos espectadores.

Já nos perfis do X e do Tumblr, Flanagan responde a questões do público, como quando foi interpelado por um fã: “Os que os gatos já te fizeram?” (Hibberd, 2023). O espectador fazia referência à cena de violência contra o animal no episódio 4, de *A queda da casa de Usher*, baseado no conto *O gato preto*, de Edgar Allan Poe [6]. A cobrança feita a Flanagan mostra como espectadores reconhecem-no como responsável pelas obras. Esse uso que o *showrunner* faz das mídias sociodigitais pode ser compreendido a partir do que Newman e Levine (2012) apontam como uma estratégia recorrente hoje entre celebridades que permite um tipo de interação considerada mais direta com as audiências, aparentemente mais autêntica e menos regulada pelos profissionais de relações públicas.

A construção de Flanagan como uma assinatura é percebida na cobertura noticiosa e nas críticas a suas séries. Quando do lançamento de *O clube da meia-noite*, a matéria do jornal *Le monde* apresentou-o como um criador e *showrunner* produtivo cuja obra possui, como principal característica, a imbricação entre os “códigos do horror e do melodrama” (Fournier, 2022). A matéria da revista *Vanity Fair* sobre *A maldição da mansão Bly* (Breznicar, 2020) inicia-se com uma referência ao sucesso da série anterior de Flanagan, *Mansão Hill*, para depois comentar que o “*showrunner*” não se acomodou e, no lugar de dar sequência àquela série, propôs uma narrativa nova.

Na crítica brasileira, podemos destacar dois textos da *Folha de S. Paulo*

sobre *A queda da casa de Usher* que conferem aspectos autorais a Mike Flanagan. O primeiro, de Luciana Coelho, aponta como a “forte identidade” de Flanagan, descrito como roteirista e diretor, cria expectativas para suas séries. Para Coelho (2023), “Mike Flanagan conseguiu criar, em poucos anos, uma marca própria e facilmente reconhecível atendo-se a um gênero subvalorizado e incorporando referências e reverências de outras eras geológicas da produção cultural”. Isso, de acordo com a crítica, em um meio em que as produções são em geral padronizadas. Avaliação semelhante retorna na crítica de Pedro Strazza (2023), que assinala que “o diretor alcançou o status cada vez mais raro de autor dentro do modelo atual do streaming, achando a sua voz em um período de tantas mudanças na indústria.”

Uma terceira crítica brasileira, de Amanda Capuano (2021), esta sobre *Missa da meia noite*, publicada no site de *Veja*, elenca aspectos da “assinatura” de Flanagan: “uma fotografia bucólica, que vez ou outra emula o melodrama, uma trama de cozimento lento, com tensão ascendente, e monólogos longos que evocam a filosofia e feridas da psiquê humana em meio a histórias de fantasmas e monstros sobrenaturais”. Capuano se utiliza de aspectos biográficos e declarações de Flanagan sobre o catolicismo para comentar a trama da série sobre padres vampiros, e cita aspectos recorrentes nas obras, como o cultivo do “terror humanístico” e a presença de um mesmo grupo de atores e atrizes.

As críticas, ao mesmo tempo em que descrevem recorrências de estilo, consagram a autoria de Mike Flanagan. Para esses críticos, Flanagan é um *showrunner* autor bem-sucedido e uma resposta à questão que Nussbaum (2019, tradução nossa) entende como uma das mais centrais para a criação televisiva: a possibilidade de se desenvolver algo original e idiossincrático “a partir de um sistema tão sinônimo de pensamento de grupo” [7]. Nisso talvez colabore o fato de Flanagan acumular, nas séries, as funções de roteirista, produtor e diretor. Ou, ainda, por trabalhar com minisséries, formas narrativas mais fechadas. No entanto, nem todas as séries são dirigidas inteiramente por Flanagan e a escrita dos episódios costuma ser também compartilhada. *Mansão bly*, por exemplo, com nove episódios, teve sete diretores e nove roteiristas. Note-se, ainda, que a menção a Flanagan como *showrunner* é bastante comum na imprensa internacional e, no Brasil, em sites sobre cinema e série nas redes digitais, mas não está presente nos textos da *Folha de S. Paulo* e da *Veja*, que o apresentam como roteirista e diretor, funções consolidadas no audiovisual, o que demonstra o caráter mais conservador desses veículos na atribuição das instâncias criadoras da indústria.

A identidade autoral de Flanagan é conformada pela crítica por aspectos estilísticos, sejam eles concernentes ao uso sistemático dos recursos audiovisuais ou a propriedades narrativas. Há um aspecto, contudo, na maioria de suas séries, que faz de Flanagan um autor que medeia outras vozes autorais: a adaptação e seu caráter palimpséstico. Em séries como *A maldição da Mansão Bly* ou *A queda da casa*

de *Usher*, não é apenas a narrativa referenciada no título que é adaptada (na primeira, a novela *A outra volta do parafuso*, de Henry James; na segunda, o conto homônimo de Edgar Allan Poe), mas um conjunto de outras ficções e personagens dos autores que são habilmente entrelaçados no eixo central da história e formam uma trama textual densa.

Nesse sentido, as séries dirigidas por Flanagan, em sua maioria adaptações repletas de referências e citações conscientes e muitas delas possivelmente inconscientes do gótico e do melodrama, são obras que apontam para ideia de texto. Barthes (2004) compreende obra e texto como objetos distintos, sendo o primeiro vinculado a um sistema de filiação e paternidade, e o segundo, a uma trama de expansão contínua. A obra é um objeto computável, integrado a um sistema de direitos autorais. Ela se encerra sobre um significado que, no caso das obras artísticas, demanda interpretação. Já o texto é plural e descentralizado, ligado ao infinito do significante, renovado a cada jogo de leitura. O texto ativa um trabalho incessante de eco, remissões e variações.

Se a obra está vinculada a um autor, o texto, no dizer de Barthes (2004), por seu caráter plural, é como um sujeito possuído por diversas vozes, uma “legião”. Cada obra de Flanagan é, assim, sem qualquer trocadilho com o gênero cultivado por ele, uma passagem a um “texto demoníaco”, dialógico, tanto pelo modo como estabelece a relação com as obras adaptadas quanto pelo aspecto coletivo da criação e seus desdobramentos na circulação social. Se, ainda segundo Barthes, o texto é “um campo metodológico”, pode-se especular se esse tipo de objeto, seus atravessamentos e relações de passagem não constituiriam abordagem mais prolífica da narrativa seriada. E também se a atribuição autoral, ao mesmo tempo em que legitima a forma, não acaba por apagar atributos importantes vinculados à criação complexa e coletiva das séries e à sua circulação.

A forma cultural seriada é, pelo menos desde a literatura industrial do folhetim francês, resultante de criação coletiva, muitas vezes desenvolvida por uma cooperativa de autores. Como propôs Martín-Barbero (1997), na análise do folhetim como gênero cultural, a forma seriada dilui a unidade do autor e diminui a distância entre escritura e leitura, numa dialética que é a chave de seu funcionamento. Na cultura digital e convergente, essa dialética é atualizada com novas formas de enredamento narrativo, de interpelação dos autores e apropriações ficcionais por partes dos fãs, constituindo, assim, movimentos do texto.

Considerações finais

A figura do *showrunner* representa um tipo específico, ainda que não seja o único, de autoria nas séries televisivas contemporâneas ao reunir, na função, aspectos de gerenciamento e criação. O *showrunner* pode, por vezes, se tornar uma

“grife” (Bourdieu; Delsaut, 2001) e transferir simbolicamente o valor de sua assinatura a obras que não são diretamente criadas por ele.

Essa autoria é discursivamente construída, ou seja, a figura do criador é criada por um conjunto de práticas e textos. Embora interesse mercadologicamente às indústrias como forma de distinção de seus produtos, tornando-os mais atrativos ao público, seria redutor afirmar que a autoria é unicamente instituída no âmbito da produção. O nome do autor, como demonstrado no caso de Flanagan, é reconhecido, construído e notabilizado pela crítica e possui reverberação no público, que também o legitima. Uma das questões importantes nesse processo é a celebração do *showrunner* que, na lógica comunicacional contemporânea, por meio das mídias sociodigitais, participa do jogo ao exibir seu trabalho, os bastidores dele e cenas cotidianas nas interações com espectadores.

No sentido da função-autor foucaultiana, a autoria é uma forma de ordenação do discurso. Reconhecer determinado *showrunner* como autor, dados os valores distintivos relacionados socialmente a essa figura criadora, implica legitimar suas séries culturalmente. No entanto, a atribuição autoral, ainda que se dê por meio de um feixe de relações ou na totalidade das relações do campo — para dialogar com Bourdieu (1984, 1996) — possui seus usos nas diferentes instâncias. Se, para as indústrias, a autoria pode ter funções mercadológicas, para a crítica, ela serve tanto para hierarquizar a produção televisiva e do streaming como a abordagem analítica, que busca identificar e descrever recorrências estilísticas e temáticas nas obras de um autor, além de propiciar elementos biográficos que se tornam chaves de leitura. Já no âmbito do público, em que o criador pode ser inclusive cultuado, a figura de um autor permite, entre outros aspectos, que espectadores projetem uma entidade que rege uma narrativa e busquem, a partir dela, pistas textuais (Mittell, 2015).

No entanto, se, como argumentam Newman e Levine (2012), a autoria é central na cultura da convergência para o reconhecimento de uma televisão de qualidade e para o culto dos fãs, ela é, também, em sua derivação do sistema literário, um atributo que enubla o processo complexo e coletivo de criação de uma série e de sua circulação. A crítica hoje cultivada de modo mais horizontal por espectadores e fãs, que instaura uma outra serialidade junto às obras; as constelações e expansões transficcionais; a ficção produzida pelos próprios fãs; em todas essas e outras práticas, a série, ainda que seja uma narrativa a ser consumida, torna-se parte de um jogo que, como Barthes (2004) enfatiza, solicita do leitor/espectador uma participação (trabalho, produção, prática) que ultrapassa a obra e seu autor.

Notas

[1] “[...] was a big part of why people had so much trouble seeing TV as ambitious art.”

[2] “[...]a new entry in the *œuvre* of David Lynch, whose authorial signature, familiar from earlier works including *Blue Velvet*, was all over the new program”.

[3] “Under this model, the producer rather than director is accorded the final responsibility for the choices that shape the finished work in a model of authorship by management [...]”

[4] “[...] essential to the project of establishing television as a respectable cultural form, borrowing the same terms of understanding artistic culture from the already established media of literature, cinema, music, and visual arts.”

[5] “[...] “is a viewer’s production of authorial agency responsible for a text’s storytelling, drawing on textual cues and contextual discourses.”

[6] No X, Flanagan respondeu ao fã que, diferentemente do conto de Poe, o animal permanece vivo na série. O assassinato do gato deve ser compreendido, segundo o “autor”, como uma alucinação proporcionada pela personagem da Morte

[7] “[...] from a system so synonymous with groupthink.”

Artigo submetido em 10/06/2025 e aceito em 16/12/2025.

Referências

A QUEDA da casa de Usher. Criação: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix, 2024.

A MALDIÇÃO da mansão Bly. Criação: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix, 2020.

A MALDIÇÃO da residência Hill. Criação: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix, 2018.

ARAÚJO, I. Série de diretor de ‘Me chame pelo seu nome’ reforça seu voyerismo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 6 de out. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/mtpr9ck2>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, J. C. **O autor no cinema**. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018.

BOOTH, W. **A retórica da ficção**. São Paulo: Eleia, 2022.

BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Lisboa: Edições Fim de Século, 1984.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P; DESAULT, I. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 34, p. 7-66, dez/2001. Disponível em: <https://tinyurl.com/46vc2su8>. Acesso em: 06 de jun. 2025.

BREZNICAN, A. Viewer beware: here's your first look at The Haunting of Bly Manor. **Vanity Fair**. 24 de ago. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/9dkfw3ek>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

BRIDGERTON. Criação: Chris Van Dusen; Jess Brownell. Estados Unidos: Netflix, 2020 – (3 temporadas).

CAPUANO, A. Ao misturar fé e terror, diretor Mike Flanagan vira nova grife da Netflix. **Veja**. 15 de out. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/h88jmpju>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

COELHO, L. 'A Queda da Casa de Usher' faz com Edgar Allan Poe sopa de letras saborosa. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 de out. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/k6ezypfv>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

FONTOURA, M. B. **O fim do fim?** Temporalidades contemporâneas e streaming. 2025. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2025.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 7. ed. Lisboa: Vega, Passagens, 2009.

FOURNIER, A. 'The Midnight Club' on Netflix: Brightcliffe's inhospitable hospice. **Le monde**. 11 de out. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/mwve469x>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

GREY'S anatomy. Criação: Shonda Rhimes. Estados Unidos: ABC, 2005 – (21 temporadas).

HIBBERD, J. 'The Fall of the House of Usher': Mike Flanagan points out a detail some viewers missed. **The Hollywood Reporter**. 16 de out. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/3ram7f5w>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

HOW to get away with murder. Criação: Peter Nowalk. Estados Unidos: ABC, 2014-2020 (6 temporadas).

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MITTELL, J. **Complex TV**. New York: New York University Press, 2015.

MISSA da meia-noite. Criação: Mike Flanagan. Estados Unidos: Netflix, 2021.

NEWMAN, M. Z.; LEVINE, E. **Legitimizing television**. New York; London: Routledge, 2012.

NUSSBAUM, E. **I like to watch**. New York: Random House, 2019.

PEARSON, R. Lost in transition: from post-network to post-television. *In*: MACCABE, J.; AKKAS, K. (ed.) **Contemporary american television and beyond**. London: I.B. Tauris, 2007. p. 239-256.

SCANDAL. Criação: Shonda Rhimes. Estados Unidos: ABC, 2012-2018 (7 temporadas).

SICILIANO, T. AUCAR, B. HELICH, T. Por dentro do mundo de Bridgerton: criação, expansão e transcodificação narrativas. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33. **Anais [...]**. Niterói, Compós, 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/57k4fzzy>. Acesso em 06 de jun. 2025.

STRAZZA, P. 'A Queda da Casa de Usher' consagra Mike Flanagan como nova voz da TV. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: 12 de out. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/yz88pye4>. Acesso em: 6 de jun. 2025.

TOUS-ROVIROSA, A. El concepto de autor en las series americanas de calidad. *In*: SERAFIM, J. F. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: Edufba, 2009, p. 121-169.

TWIN Peaks. Primeira temporada. Criação: David Lynch; Mark Frost. Estados Unidos: ABC, 1990.

WE are who we are. Criação: Luca Guadagnino. Estados Unidos, Itália: HBO, 2020.