

---

## Aspectos históricos, artísticos e conceituais dos seriados televisivos ficcionais no Brasil: uma proposta de periodização a partir da trajetória da Globo<sup>1</sup>.

Tcharly Magalhães BRIGLIA <sup>2</sup>  
Maria Carmen Jacob de SOUZA <sup>3</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

### RESUMO

No processo histórico de transformações por qual a televisão tem passado, a ficção seriada televisiva em sua amplitude – telenovelas, seriados, minisséries, soap-operas – ocupa um lugar de relevo. Dentro dessas categorias gerais, os seriados têm despontado como foco de investimentos das empresas produtoras, que se mobilizam diante dos hábitos de consumo da audiência. Para compreender as mudanças na produção nos seriados nacionais, este artigo propõe uma periodização por meio da noção de campo (BOURDIEU, 2002) em uma perspectiva diacrônica e sincrônica (HEPP, 2014), que abarca os aspectos conceituais, históricos e artísticos dessas produções. Reforça-se, por fim, a posição singular da Globo, tal como destaca Ikeda (2022) em virtude da sua atuação na TV aberta, nos canais pagos e no *streaming*, o que a credencia como a principal produtora de seriados televisivos brasileiros.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção televisiva seriada; seriados de TV; Globo.

### Introdução

A televisão tem passado por um processo histórico de transformações, decorrentes de mudanças na digitalização dos sistemas de comunicação, em um mercado concorrencial, nos âmbitos nacional e transnacional. Nesse cenário, a ficção seriada televisiva em sua amplitude – telenovelas, seriados, minisséries, soap-operas – representa um segmento no qual novas formas de produção e consumo podem ser observadas de modo enfático. Os estudos sobre a ficção seriada audiovisual contemporânea contemplam uma infinidade de possibilidades e formatos por meio dos quais esse tipo de conteúdo se manifesta. No que compete aos seriados, nota-se que tais narrativas se desenvolvem tanto

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da Universidade Federal da Bahia. Professor de Ensino Médio e produtor audiovisual; e-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia; e-mail: mcjacobsg@gmail.com.

---

pelo formato episódico – como as médicas procedurais ou as *sitcoms* – quanto pelo modo continuado, no qual a serialidade se expande de forma contínua ao longo dos episódios – é o caso da internacional *La Casa de Papel* e da brasileira *Sintonia*, na Netflix.

Há, nesse universo, uma diversidade de gêneros, que atendem tanto às necessidades de renovação dos seriados, quanto à audiência, que se expande, consumindo conteúdos nichados e assistindo aos episódios, seja na velocidade de uma maratona, seja na apreciação semanal via TV convencional ou *streaming*. Dentro dessa categoria geral de séries de ficção, os seriados despontam, desde a década de 2010, primordialmente, como foco de investimentos das empresas produtoras, e como forma de experimentação e/ou renovação artística para os profissionais envolvidos. Trata-se de um período de impulsionamento dos novos hábitos de consumo da audiência, em tempos de crescimento do *streaming* (SANTOS, 2018) e de incentivos estatais, como a Lei 12.485/2011.

A primeira parte do texto se concentra nos aspectos conceituais, demonstrando como essas dimensões se apresentam na noção de campo bourdieusiana para explicitar a história das lógicas específicas que animam as relações de força e de poder dos agentes e das organizações envolvidas na produção, circulação e consumo dos seriados ficcionais brasileiros. Recorre-se à pesquisa diacrônica e à pesquisa sincrônica (HEPP, 2014), com o intuito de articular as análises temporais e comparativas de momentos ao longo da história com a compreensão de momentos simultâneos de um período.

Em seguida, é proposta uma periodização desses seriados, com base em estudos anteriores sobre o campo da telenovela. Por fim, analisa-se a posição da Globo, em virtude da sua atuação tríplice: TV aberta, canais pagos e *streaming*, considerando a dinâmica do mercado concorrencial e a ação das demais empresas produtoras. Neste artigo, assim, busca-se ampliar os estudos sobre a periodização da produção dos seriados nacionais, dialogando com pesquisas recentes, como a de Ikeda (2022).

### **Os seriados: aspectos conceituais e diretrizes históricas de análise**

Este artigo considera como objetos de estudo os seriados brasileiros exibidos em uma ou mais temporadas, na TV, ou que contam com episódios disponibilizados via *streaming*. Sabe-se da diversidade de modos de compor a ficção seriada como princípio classificatório. Pallottini (1998) define o seriado como uma narrativa ficcional dividida em episódios relativamente independentes. O propósito do autor da série é evidenciado

---

por meio de uma unidade narrativa que se estabelece por conta do protagonista, do tema e/ou pela época e local da ação. Opta-se pelo uso do termo “episódio”, em contraponto ao “capítulo” (comum em telenovelas e em minisséries), por conta da sua estrutura relativamente independente. O arco narrativo se desenvolve ao longo da história, com as transformações que ocorrem na vida dos personagens, mas não com a mesma relação de continuidade estabelecida em outros formatos de ficção seriada para TV.

Para Pallottini (1998), a unidade do seriado se estabelece pela cosmovisão do autor, que apresenta uma articulação geral entre todos os episódios. As situações dramáticas vividas se acumulam ao longo do enredo. Essa compreensão convencional e clássica do seriado dialoga com o que preconiza Machado (2000) sobre os três tipos básicos de narrativa seriada para televisão: a teleológica linear, que remete à continuidade dos capítulos da telenovela; a construída por meio de episódios autônomos, no caso dos seriados em que a organização do enredo se dá como explicado anteriormente por Pallottini (1998); e por fim, a narrativa de unidade temática, mas não-continuidade narrativa, como no caso de seriados que só têm em comum o assunto abordado, mas os personagens e as situações mudam a cada emissão. Um exemplo adequado para essa última categoria é *Black Mirror* (Netflix, 2011-atualmente), no caso estadunidense; e *A Comédia da Vida Privada* (Globo, 1995-1997), no Brasil.

Ao longo das últimas décadas, os seriados foram incorporando outros aspectos da ficção, como a narrativa em fluxo temporal típica dos folhetins, em que um episódio necessariamente depende do outro. Diante desse fato, Balogh (2002) defende a dificuldade de se estabelecer tipologias e classificações rígidas em tempos de pós-modernidade, nos quais os seriados tendem a ser integrados a uma definição mais genérica de “séries”. Neste artigo, todavia, optou-se pela distinção, ao se reconhecer no termo “seriado” uma melhor adequação às ficções televisivas exibidas em episódios e que apresentam graus de continuidade narrativa variadas, tais como as aqui expostas.

Esquenazi (2011) contribui para esse debate, ao pontuar que as séries, tal como os outros produtos da indústria cultural, possuem facetas artísticas e comerciais. Como produto estético das emissoras de TV, essas narrativas precisam conquistar a audiência para que possam continuar sendo exibidas, haja vista a diversidade de títulos existentes. Para contar as histórias, os criadores utilizam tantos recursos clássicos do folhetim, como a continuidade narrativa, quanto a renovação da história a cada episódio, com a

---

manutenção dos padrões estabelecidos. Dada a sua capacidade de prorrogar o desfecho, mantendo-se sempre aberto a novas possibilidades, os seriados se transformaram em um conteúdo comercialmente fundamental para as empresas. O modo de narrar varia conforme os objetivos artísticos e as práticas de consumo: Esquenazi (2011) diferencia as séries imóveis – as que não propõem alterações substanciais no universo ficcional – das evolutivas – histórias em que a sucessão de episódios corresponde ao ritmo da vida flagrada na evolução do mundo ficcional.

Esse aspecto complexo da ficção seriada televisiva contemporânea é ressaltado por Munglioli (2019), ao discorrer sobre a tendência crescente da construção de arcos longos que articulam a intriga em temporalidades que podem variar por episódio, por temporada ou até mesmo dentro do próprio episódio. Nesses casos, não é incomum a apresentação de fluxos temporais marcados por maior velocidade narrativa ou pela apresentação de diversos fatos simultâneos, como nas situações em que se recorre a *flashbacks* e/ou *flashforwards*. Na história recente da Globo, a autora identifica na série *Justiça* (2016), um exemplo de narrativa construída de forma mais complexa, de modo a adensar os conflitos e a carpintaria dos personagens. A pesquisadora recorre a Mittell (2015) para ampliar o debate sobre as peculiaridades das narrativas televisivas complexas.

Mittell (2015) reconhece que os padrões de consumo influenciam a produção das séries, haja vista o papel dos fãs. Defensor da necessidade de se reconhecer na própria TV os aspectos estéticos, poéticos e narrativos que endossam suas peculiaridades, Mittell (2015) diferencia a “*serial*” – uma narrativa cujo arco dramático atravessa os episódios, como no caso das telenovelas, no Brasil – da “*serie*” – formato em que os conflitos dramáticos se resolvem dentro dos limites do episódio, o padrão dos seriados convencionais. No contexto contemporâneo, tais formulações mostram-se mais fluidas como destacam Lopes e Lemos (2020), ao sugerirem uma telenovelização das séries – que passaram a contar com arcos narrativos longos – e da serialização das telenovelas – que têm experimentado a construção de *plots* curtos, o que, metaforicamente, torna os capítulos semelhantes a episódios de um seriado, focados em determinados aspectos e tramas que se resolvem com um maior dinamismo das ações.

A abordagem histórica dos seriados brasileiros revelará, portanto, possíveis rupturas até mesmo com paradigmas conceituais, o que convoca a necessidade de sistematização e de análise de dados. Desse modo, parte-se agora para a compreensão das

---

fases dos seriados televisivos ficcionais brasileiros. Para esse exercício, recorreremos às pesquisas sincrônica e diacrônica (HEPP, 2014). Em suas reflexões sobre a midiatização, Hepp (2014) salienta a inter-relação entre as mudanças na sociedade e na cultura e as transformações ocorridas no universo da comunicação. Uma das formas de investigar e comparar tais configurações comunicativas ocorre na pesquisa diacrônica, a qual estabelece como parâmetro a análise de mundos midiatizados em momentos específicos da história. É o caso, por exemplo, de um estudo que propõe a investigação das diferentes configurações comunicativas dos consumidores de séries em 1970 e em 1990.

Hepp (2014, p. 59) ressalta, todavia, que o processo de midiatização nem sempre se dá de forma linear, tendo em vista o fenômeno das “ondas de midiatização”, ou seja, momentos que merecem a avaliação em um determinado período histórico. Tal situação convoca a necessidade da pesquisa sincrônica. Ao focar em um mundo midiatizado, compreendendo as transformações que ocorrem nele em um dado momento, torna-se possível compreender as configurações comunicativas do período, como por exemplo: a produção, na era do *streaming*, de seriados nacionais na Globo e na HBO no ano de 2022.

As pesquisas sincrônica e diacrônica podem ocorrer, de modo combinado e complementar. Esse entendimento dos aspectos históricos amplia os estudos de Bourdieu (2002) sobre os campos da produção cultural e artística, colocando no debate a história da midiatização, dimensão não tratada devidamente em suas reflexões. A noção de campo, aqui convocada, permite situar as permanências e mudanças no espaço específico de criação, produção e circulação dos seriados, onde atuam agentes e organizações em relações de força e poder complementares e concorrenciais. O conceito de trajetória, na teoria bourdieusiana, que aborda não apenas a biografia, mas os pontos sucessivos da jornada dos agentes, relacionando esses momentos com a história presente e passada, é outro ponto de encontro entre as duas teorias aqui acionadas.

Souza (2014), à luz da teoria bourdieusiana, demonstra como as tensões que regem as relações entre agentes e instituições na produção de telenovelas são moldadas pelas posições e tomadas de posições conduzidas por relações de poder. Nessa abordagem, o campo implica em complexas estruturas de poder, que despontam nas formas de produção, distribuição e consumo, assim como na composição poética e seriada dos produtos. Com base nisso, no presente texto, defende-se a existência de um campo das séries televisivas ficcionais, com potencial de análise. Esse exame investigativo

---

proporciona perspectivas de pesquisa voltadas para os processos criativos dos gestores e as suas estratégias para lidar com a concorrência estrangeira, demarcando os traços que definem a brasilidade do produto nacional. A discussão, aqui empreendida, entretanto, se dará a partir da exposição do panorama das empresas envolvidas e das principais produções, considerando os limites estruturais que impedem análises mais aprofundadas das tensões e das complexidades do campo, o que será feito em estudos futuros.

### **As fases da história dos seriados televisivos ficcionais brasileiros**

Do ponto de vista diacrônico, este trabalho propõe uma periodização inspirada nas pesquisas sobre o campo da telenovela. Souza (2004) – com base em Ramos e Ortiz (1991) –, Rios (2019) e Briglia e Souza (2022) estudam o campo da telenovela e suas diferentes fases. As fases de formação (décadas de 1950-1960); consolidação (década de 1970); ampliação e reestruturação (décadas de 1980-1990); e de refinamento e transmidiação (a partir dos anos 2000) sinalizam movimentos cruciais da história dessa ficção seriada televisiva no Brasil.

Paralelamente às transformações observadas no campo da telenovela, havia a construção das configurações comunicativas que viriam a consolidar a história do seriado brasileiro, que pode ser dividida, assim, em quatro momentos: a fase de experimentação (entre os anos 1950 e o final dos anos 1970); a fase de formação (entre o final da década de 1970 e o final dos anos 1990); a fase de consolidação e expansão (do início dos anos 2000 à primeira metade da década de 2010); e a fase de diversificação e digitalização (da segunda metade da década de 2010 até os dias atuais)<sup>4</sup>.

Nas duas primeiras fases, as principais empresas gestoras responsáveis pela produção e criação dos seriados eram as emissoras de TV aberta. No período de experimentação, entre os anos 1950 e 1970, podem ser elencados como destaques, na Record TV, *Capitão 7* – infantil que ficou no ar entre 1964 e 1966 – e o seriado de humor

---

<sup>4</sup> Lourenço, Lontra e Carvalho (2021), em estudo publicado na Plataforma Gente (2021), reconhecem três ondas na história dos seriados estadunidenses, que podem auxiliar nas pesquisas sobre o produtor brasileiro: a primeira (1990-1999) é marcada por narrativas mais simples e episódios independentes, exibidos principalmente a TV aberta; a segunda (2000-2010) apresenta mudança nos meios de exibição, com o alcance da TV fechada, do DVD e dos sites que permitem maratonas, com histórias construídas com maior continuidade narrativa e densidade de personagens para públicos cada vez mais segmentados; a terceira, a partir de 2010, é identificada pelo aumento expressivo no número de seriados, repletos de possibilidades narrativas, com atravessamento de telas e de recursos de expansão transmídia, adaptados a um público nichado e mais exigente, dadas as inúmeras formas de consumo e o vasto cardápio de atrações disponíveis.

---

*Família Trapo*, veiculado entre 1967 e 1971. São da TV Tupi dois dos títulos de maior sucesso da época: a primeira *sitcom* (comédia de situação) brasileira – *Alô, Doçura* (inspirado no estadunidense *I Love Lucy*), no ar entre 1953 e 1964, e *O Vigilante Rodoviário*, exibido entre 1961 e 1962. A TV Bandeirantes (atualmente, Band) experimentou apenas incursões no segmento infantil, tal como a TV Cultura. Ambas apresentaram, nessa primeira fase, versões do *Sítio do Picapau Amarelo*. Até então, a produção de séries se encontrava descentralizada e as emissoras produziam títulos com inspirações no mercado estrangeiro, tal como fez a TV Cultura, com a primeira versão do infantil *Vila Sésamo*, em coprodução com a Globo, entre 1972 e 1977.

A fase de formação (entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1990) é marcada pelo projeto de séries brasileiras, na Globo, capitaneado pelo diretor e produtor Daniel Filho. Em paralelo, as outras empresas produtoras também investiram nesse tipo de ficção televisiva seriada, embora em menor quantidade. A Record TV, por exemplo, só apresentou um título de relevância, dedicado ao público infantil, entre 1998 e 1999: o seriado diário *Vila Esperança*, com viés educativo. O SBT apostou pouco nos seriados, com destaque para *Joana*, na década de 1980, e as produções de humor, na década seguinte, como *Brava Gente* (1996) e *Ô Coitado* (1999), este último, o mais bem-sucedido da fase em questão. A Manchete, em sua curta existência, pouco se aventurou nos seriados, com algumas apostas pontuais no drama, e principalmente, no humor, com destaque para *Tamanho Família* (1985-1986) e *Família Brasil* (1993-1994).

Fora do território da Globo, que investiu muito nos seriados nessa fase, tal como será explicado no próximo tópico, é a Cultura a responsável por grandes sucessos dos anos 1990, com a produção dos infantis *Mundo da Lua* (1991-1992) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-1995) e o infanto-juvenil *Confissões de Adolescentes* (1994-1995), cuja produção liderada por Daniel Filho iniciou-se na Cultura e seguiu para a Band, em 1996. Também na Band, as duas décadas são marcadas por tentativas de consolidação dos seriados, com atrações de humor como *Bronco* (1987-1990), estrelada por Ronald Golias, e com a produção de *sitcoms*, em 1999: *Santo de Casa* e *A Guerra dos Pintos*.

Do início dos anos 2000 até a primeira metade da década de 2010, nota-se um movimento de consolidação e expansão da produção de seriados nacionais, que passam a ter a sua execução atrelada não apenas à TV aberta, mas também aos canais por assinatura. Do ponto de vista diacrônico, em comparação com os decênios anteriores, esse período

---

é, até então, o de maior produtividade das empresas. Além do aumento do número de títulos exibidos na Globo, que passa a contar com faixas habituais na grade de programação dedicadas aos seriados, as demais emissoras abertas investem em atrações no formato de coprodução ou com investimentos próprios, reconhecendo a importância de dialogar com o horizonte de expectativas do público. Esse crescimento não ocorre de modo aleatório: sincronicamente, o mundo prestigiava os seriados dos mercados estadunidense e europeu, o que acabou por reverberar no cenário brasileiro.

Na TV aberta, são momentos de relevo, nesse período de aproximadamente quinze anos: a continuidade dos investimentos da Cultura em conteúdos dedicados ao seu público-alvo infantil e adolescente, em produções como *A Turma do Pererê* (2001), *Um Menino Muito Maluquinho* (2006) e *Pedro e Bianca* (2012-2014); o crescimento da Record TV, em consonância com seu projeto de consolidação da teledramaturgia, com títulos como *Turma do Gueto* (2002-2004), *A Lei e o Crime* (2009) e *Fora de Controle* (2012); as novas investidas da Band, em coproduções como *Julie e os fantasmas* (2012) e *Terminadores* (2016); e a pouca atuação do SBT, que só se sobressai por conta do humor de *Meu Cunhado* (2004) e o *spin-off* da novela *Carrossel* (2012-2013) – *Patrulha Salvador* (2014-2015). São dessa fase também os únicos seriados exibidos pela Rede TV: o infantil *Vila Maluca* (2004-2006); a coprodução original *Mano a Mano* (2005) e a versão brasileira de *Desperate Housewives: Donas de Casas Desesperadas* (2007-2008).

O principal aspecto legal e político voltado para a regulamentação do campo, no referido período, é a Lei 12.485/2011, um marco representativo para a definição de cotas de exibição de conteúdo nacional nos canais pagos, o que gerou um impacto positivo nas produções, a partir da primeira metade da década de 2010, incentivando o trabalho das produtoras independentes. A medida permitiu aos seriados brasileiros ganharem o merecido destaque na programação das emissoras de TV por assinatura, o que foi notado no aumento quantitativo de títulos, bem como na diversidade temática.

Nesse contexto, destacam-se as produções dos canais pagos do Grupo Globo, como GNT, Multishow e Canal Brasil, mas também os investimentos das sucursais brasileiras do HBO, da TNT e da Fox. Ikeda (2022), em vasta pesquisa sobre as séries brasileiras veiculadas entre 2005 e 2020, na TV por assinatura e no *streaming*, identificou 330 temporadas de 208 produções exibidas em 26 canais de TV paga, tendo como marcos *Mandrake* (2005), na HBO, e *Cilada* (2005), no Multishow. Nos anos seguintes, na



---

mesma fase, foram lançadas novas obras nesses e em outros canais, com títulos consagrados pela crítica e pelo público, como *Sessão de Terapia* (GNT, 2012), *Magnífica 70* (HBO, 2015)<sup>5</sup>, e o mais longevo seriado da TV paga nacional: o humorístico *Vai que Cola*, no ar desde 2011, pelo Multishow.

A fase de renovação e digitalização, que se inicia na segunda metade da década de 2010 e prossegue até os dias atuais, tem como marco delimitador o ano de 2016, quando a *Netflix* lança o primeiro seriado nacional: *3%*. Trata-se do ponto crucial de entrada da empresa no segmento de produções ficcionais brasileiras, em uma investida que segue ao longo da década de 2020 sem sinais de retração. O *streaming* entra, assim, no mercado concorrencial da ficção televisiva seriada, como um espaço de criação, produção, distribuição e consumo de atrações anteriormente restritas à televisão linear.

Nas emissoras abertas, o SBT segue investindo no seu público habitual. São títulos do período: *A Garota do Moto* (2016-2019) e *Z4* (2018). Na Record, caminham em paralelo atrações que investem na diversidade de temas, como *Conselho Tutelar* (2014-2018), *Sem Saída* (2017) e *Terroros Urbanos* (2019), e seriados voltados para o nicho consumidor de programas religiosos, como *Milagres de Jesus* (2014-2015) e *Todas as Garotas em Mim* (2022). Exibida diariamente na faixa anteriormente dedicada às novelas, *Reis* (2022) tem sido apresentada, pela emissora, como série, uma vez que é dividida em temporadas com personagens e enredos distintos, e com a veiculação eventualmente interrompida por outros programas de teledramaturgia religiosa.

Nessa fase, na TV paga, o maior número de estreias foi registrado em 2019: 38 temporadas, em 12 canais (IKEDA, 2022). Entre 2016 e 2019, há um notório crescimento no número de estreias: 166 temporadas de seriados brasileiros (sendo 99 novas atrações), distribuídos em 21 canais, dos quais 9 ainda não haviam exibido conteúdos brasileiros no período que vai de 2005 a 2015. O Canal Fox é responsável por dois títulos de grande sucesso no período: os seriados *I contra todos* e *Me chama de Bruna*, ambas em parceria com produtoras independentes, a partir de 2016.

Em paralelo, o *Prime Video* (da *Amazon*) e o *Globoplay* (*streaming* do Grupo Globo) passam também a lançar produções originais. São destaques do *Prime Video*, no período, entre outras, *Dom* e *Manhãs de Setembro*, que estrearam em 2021 e seguiram

---

<sup>5</sup> Fundamental reconhecer o papel das produtoras independentes, nesse contexto. A Conspiração Filmes, por exemplo, produziu *Magnífica 70* para a HBO e *I contra todos* (2016) para a Fox.

---

com novas temporadas até a atualidade. A continuidade de lançamentos, todavia, é algo mais enfático no *Globoplay* e na *Netflix*. A empresa estadunidense teve um hiato de dois anos entre a primeira estreia e as produções subsequentes, mas, desde 2018, tem lançado novos conteúdos anualmente, tal como o *Globoplay*, que iniciou a fase de produções originais em 2018 e segue com tais investimentos. Entre 2016 e 2020, os dois serviços somaram 35 temporadas de 26 seriados (IKEDA, 2022)

Dados do Kantar Ibope Media (2023) mostram que a televisão tem um alcance diário de 50% da população. O brasileiro, segundo a pesquisa, passa uma média de 5h diárias assistindo apenas à TV linear, o que representa 79% da audiência domiciliar. Há, entretanto, um notório crescimento dos *players* de vídeo *on-line*, que representam 21% de participação no referido universo. As primeiras posições (calculadas por meio do *share* de audiência) são, respectivamente: do *YouTube* (14,7%), da *Netflix* (4,4%), do *Globoplay* (0,8%) e do *Prime Video* (0,4%). Ocupar o terceiro lugar no consumo de *streaming* já representa muito para o *Globoplay*, que passou a investir em conteúdos originais há pouco tempo, e que enfrenta a concorrência de empresas internacionais. Não por acaso, e haja vista a atuação paralela da Globo nos canais pagos e na TV aberta, faz-se necessário reconhecer a sua posição no contexto em análise.

### **A posição da Globo no campo dos seriados televisivos ficcionais**

A fase de experimentação do campo dos seriados televisivos conta com produções de outras empresas, haja vista que a Globo só entrou no mercado de TV em 1965. A produção de seriados na emissora teve início já no seu primeiro ano de atividade, com o drama *Rua da Matriz*. As primeiras produções ainda eram incipientes, mas funcionavam como tentativas de experimentação e inserção da empresa em um mercado que contava com grandes títulos internacionais, principalmente nos Estados Unidos. No início da década de 1970, três estreias, em especial, mostraram o início de investimentos que se consolidaram no final da década: o *spin-off* da novela *Meu Primeiro Amor* (1972) – *Shazan, Xerife e Cia* (1971-1972); a primeira versão do humorístico *A Grande Família* (1972-1975) e o infantil *Sítio do Picapau Amarelo* (1977-1986).

A formação do seriado nacional, observada entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1990, embora também tenha sido construída por meio da ação sincrônica de outras emissoras abertas, tem, na Globo, seu principal centro de produção. O diretor e

---

produtor Daniel Filho, em parceria com o diretor-geral da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), cientes de que a empresa já estava em vias de consolidação no mercado de telenovelas, optaram por criar o projeto de “séries brasileiras”, produções originais que ocupariam lugar de destaque na grade de programação – a faixa das 21h30, após a telenovela de maior audiência, que era exibida às 20h30. Assim, em 1978, lançou-se o primeiro produto dessa investida: o seriado mensal *Ciranda Cirandinha*. O acerto artístico impulsionou a sequência da iniciativa, que contou com três estreias emblemáticas em 1979: os seriados semanais *Carga Pesada* (1979-1981), *Plantão de Polícia* (1979-1981) e o aclamado *Malu Mulher* (1979-1980).

Os quatro seriados supracitados abriram o caminho para que a Globo seguisse com o projeto de séries brasileiras ao longo das duas décadas seguintes. É um período em que a emissora conta com a concorrência de outras empresas, com investimentos maiores e mais bem-sucedidos. Nos anos 1980, entre diversos títulos, ressalta-se o inovador *Armação Ilimitada* (1985-1988), responsável por proporcionar um humor criativo, por meio de ousados recursos de roteiro, direção e edição, com a liderança de Guel Arraes e Daniel Filho. Muitas outras atrações foram lançadas, e algumas como *spin-offs* de novelas de sucesso, como é o caso do seriado *O Bem-Amado* (1980-1984), e *Mário Fofoca* (1983), egresso de *Elas por Elas* (1982). Nos anos 1990, quatro títulos sobressaem: a *sitcom Sai de Baixo*, que ocupa um lugar cativo nas noites de domingo entre 1996 e 2002; o infantil *Caça-talentos*, no ar entre 1996 e 1998 dentro do programa da apresentadora Angélica; o policial *A Justiceira* (1997) e o drama médico *Mulher* (1998-1999). Esses dois últimos, também supervisionados por Daniel Filho, tiveram altos investimentos, aproximando o seriado brasileiro da qualidade técnica e artística observada nos títulos estadunidenses.

Com a chegada dos anos 2000, e o reconhecimento da fase aqui classificada como de consolidação e expansão, que se prolonga até a primeira metade da década de 2010, a Globo não apenas ampliou sua atuação no segmento aberto, como expandiu seu domínio para os canais fechados, exercendo um monopólio ainda mais evidente. O quantitativo de títulos, somente exibidos na TV aberta<sup>6</sup>, também é algo que merece ser notado: entre 1965 e 1999, são produzidos, em média, trinta seriados pela TV Globo. Entre 2000 e o início de 2018 (ano em que o Globoplay entra no circuito de conteúdos originais e que alguns

---

<sup>6</sup> O levantamento empreendido no artigo se baseia em dados constantes nos sites Memória Globo e Teledramaturgia.

---

seriados passam a ter a TV aberta como segunda janela de exibição), o número saltou para uma média de sessenta seriados, dos mais variados estilos e segmentos. Destacam-se: *Os Normais* (2001-2003), a segunda fase de *A Grande Família* (2001-2014), o mais longevo seriado brasileiro até hoje; *A Diarista* (2004-2007); *Força Tarefa* (2009-2011); *Tapas e Beijos* (2011-2015), *Dupla Identidade* (2014), entre inúmeros outros títulos que costumavam e costumam ocupar, principalmente, as faixas das 22h e das 23h, após a telenovela das 21h, às terças e às quintas (e eventualmente às sextas e aos domingos à noite), alternando temporadas com programas jornalísticos, musicais e *reality-shows*.

Em paralelo, a Globo iniciou, em 2005, uma longa jornada de investimentos em seriados brasileiros em seus canais por assinatura. Conforme levantamento de Ikeda (2022), os três canais nacionais que mais produziram esse tipo de atração, entre 2005 e 2020, foram o Multishow, o GNT e o Canal Brasil – todos do Grupo Globo –, seguidos dos internacionais HBO e Fox. Dos mais de trezentos seriados produzidos no período analisado, 63% (uma média de duzentos títulos) foram de responsabilidade dos Canais Globo, sendo que, desse percentual, o Multishow respondeu por 37%, com 122 temporadas e 64 seriados. O humor segue como carro-chefe de muitos desses investimentos. A partir do impulsionamento do *Globoplay* como produtor dos seriados brasileiros, observa-se uma diminuição de lançamentos de títulos em outros canais do grupo, como o GNT, que na década de 2010, contou mais atrações veiculadas.

O levantamento de Ikeda (2022) mostra que, entre 2016 e 2020, houve um crescimento exponencial do *streaming*. A despeito de a *Netflix* impulsionar a fase de diversificação e digitalização do seriado nacional, a criação do *Globoplay* e seu investimento robusto em seriados originais representa o momento histórico em que a Globo passa a produzir simultaneamente em três frentes: emissora aberta, canais fechados e *streaming*, com realocação de títulos, mudanças na priorização das janelas de exibição e ampliação das formas de consumo<sup>7</sup>. Na TV aberta, esse período é marcado por atrações de sucesso como *Mister Brau* (2015-2018), *Sob Pressão* (2017-2022), *Cine Holliúdy* (2019-2023), além de inúmeros seriados que estreiam no *streaming* e são exibidos simultaneamente, meses ou anos depois na TV aberta e/ou fechada, tais como: *Nada Será*

---

<sup>7</sup> O *Prime Video*, além de outros serviços de televisão distribuída pela internet, como o *Star+* e a *HBO Max*, também reconhecem o período propício para investimentos, apostando em títulos nacionais tanto em seriados documentais como em seriados ficcionais.

---

como *Antes* (2016), *Ilha de Ferro* (2018-2019), *Sessão de Terapia* (2019), *Segunda Chamada* (2019-2021) e *Filhas de Eva* (2021).

Ikeda (2022) ressalta que a Netflix, por sua vez, é responsável por uma média de vinte temporadas de séries nacionais no período de 2016 a 2020. Diacronicamente, salvaguardadas as diferenças temporais estabelecidas entre as fases, nota-se que a produtividade do período se aproxima do que a TV Globo alcançou em suas três primeiras décadas de atuação, mais um dado que comprova o lugar do século XXI como impulsionador do mercado nacional de seriados. Entre 2018 e 2020, utilizando de toda a sua *expertise*, a Globo conseguiu, por meio do *Globoplay*, lançar doze originais, em uma movimentação que permanece de modo contínuo até os dias atuais, com produções consagradas pelo público e pela crítica, como *Assédio* (2018), *Aruanas* (2019), *Desalma* (2020), *Onde Está Meu Coração* (2021), *Rensga Hits* (2022) e *Os Outros* (2023).

### **Considerações finais**

Como preconiza Santos (2018), o campo das séries pode ser estudado a partir da compreensão do lugar ocupado pelas instituições e as lógicas específicas que estabelecem as diretrizes de produção, distribuição e consumo dos produtos. O acesso e a relação mais profunda da audiência com os seriados ampliaram-se, no contexto brasileiro e internacional, com a expansão do alcance da TV por assinatura, a partir das décadas de 1990 e de 2000, e com as plataformas de televisão distribuída pela internet, as quais, desde os anos 2010, reconfiguraram a relação do público com o audiovisual.

No presente panorama, o papel desempenhado pela Globo é preponderante, sendo notórios seus investimentos e suas contribuições para a produção de seriados, diante das peculiaridades de cada fase do campo. Desde o período de experimentação até a fase de diversificação e digitalização, a Globo buscou ser a líder no setor, seja na TV linear, com sua emissora aberta e seus canais fechados, seja no *streaming*, por meio do *Globoplay*. Ainda no que tange à Globo, foram destacados os títulos que marcaram as diferentes fases sugeridas pela periodização aqui proposta, sem perder de vista o contexto concorrencial que favorece o olhar sincrônico sobre o fenômeno, identificado por meio do reconhecimento das demais empresas produtoras de seriados, como a Record TV e a *Netflix*, reforçando a análise relacional proposta por Bourdieu (2002).

---

Nesse sentido, espera-se que essa abordagem histórica possa ampliar o debate sobre as relações entre os seriados produzidos, os interesses comerciais e artísticos das organizações de mídia, as práticas de consumo e as questões classificatórias da diversidade desses produtos seriados de ficção. Por fim, o intuito de destacar a posição ocupada pela empresa líder do setor de teledramaturgia almejou, dentre outros aspectos, expor de modo didático as contribuições da metodologia adotada. Reforça-se, assim, o valor simbólico que o público hodierno confere aos seriados, o que os credencia como um produto de largo alcance de consumo, validando a necessidade de pesquisas acerca das suas peculiaridades artísticas, conceituais, empresariais e históricas.

## REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRIGLIA, T. M; SOUZA, M. C. J. de. **O autor-roteirista de telenovelas no cenário midiático digital**. Florianópolis: Insular, 2022. Disponível em: <<https://insular.com.br/?product=o-oficio-do-autor-roteirista-de-telenovelas-da-tv-globo-no-cenario-midiatico-contemporaneo>>. Acesso em 14 jan. 2023.

ESQUENAZI, J. P. **As Séries Televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

HEPP, A. As configurações comunicativas de mundos midiáticos: pesquisa da midiática na era da “mediação de tudo”. In: **MATRIZES**. V. 8 - Nº 1 jan./jun. 2014 São Paulo, p. 45-64. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matriz/article/view/82930>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

IKEDA, F. S. de M. **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação**. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-22112022-154938/publico/FlaviaSuzuedeMesquitaIkeda.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Video 2023**. Disponível em: <<https://kantariibopemedia.com/conteudo/estudo/inside-video-2023/>> . Acesso em: 8 mar. 2023.

---

LOPES, M. I. V. de; LEMOS, L. P. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **O melodrama em tempos de *streaming***: anuário Obitel 2020. São Paulo: Sulina, 2020, p.83-116.

LOURENÇO, Luiza; LONTRA, Tiago; CARVALHO, Carolina. As séries são as grandes protagonistas do entretenimento audiovisual da atualidade – buscamos entender o porquê. In: **Plataforma Gente**. 3 ago. 2021. Disponível em: <<https://gente.globo.com/estudo-as-series-sao-as-grandes-protagonistas-do-entretenimento-audiovisual-da-atualidade-buscamos-entender-o-porque/>> . Acesso em: 11 jun. 2023.

MACHADO, A. A narrativa seriada. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p.83-97.

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

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. In: PELEGRINI, Christian; MUANIS, Felipe. **Perspectivas do audiovisual contemporâneo** [recurso eletrônico]: urgências, conteúdos e espaços (organizadores). Juiz de Fora : Editora UFJF, 2019, p.112-124.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RAMOS, Jose Mario Ortiz; ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RIOS, D. M. D. V. **Representações, autoria e estilo**: o Nordeste de Velho Chico. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SANTOS, M. B. dos. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28509>>. Acesso em: 07 set. 2020.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.