

As classificações das séries televisivas brasileiras como caminho para examinar os projetos de séries de Daniel Filho na TV Globo¹

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

RESUMO

Este artigo examina o debate sobre as classificações atribuídas às séries brasileiras. Parte-se da premissa de que a compreensão da história dessas definições em disputa permite examinar as referências e os interesses dos agentes ligados à criação e à produção das séries nas trajetórias em seus campos de atuação. O referencial teórico perpassa, entre outros, por Bourdieu (2002), Esquenazi (2011), Teixeira (2020) e Ikeda (2022). Entende-se que este estudo contribuirá para olhares mais amplos sobre os projetos de séries de Daniel Filho, em sua trajetória na Globo, entre 1970 e 2010.

PALAVRAS-CHAVE: história da ficção seriada televisiva; campo; classificações; Daniel Filho.

CORPO DO TEXTO

No universo da ficção televisiva seriada brasileira, as telenovelas ainda ocupam uma posição de destaque, especialmente no mercado da TV aberta, liderado pela Globo, Record e SBT, respectivamente. As três principais emissoras apostam continuamente na exibição de novelas inéditas e reprisadas, com faixas reservadas em sua grade de programação. Outros formatos da ficção seriada, todavia, ao longo da história da televisão nacional, foram se consolidando de modo mais diverso, se comparados com os vultosos retornos comerciais e populares das telenovelas. Nessa seara, encontram-se os seriados ou séries de TV, produtos curtos, diários ou semanais, que fazem parte do cenário criativo desde as primeiras décadas do veículo, mas que passaram por um processo de consolidação mais lento, atingindo o auge no mercado nacional na década de 2010.

Nos anos 1990, Pallottini (1998) reitera o termo seriado e o concebe como uma narrativa de caráter ficcional dividida em episódios independentes, diferentemente dos capítulos interligados de uma telenovela ou minissérie. Machado (2000) avança nessa

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando 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.

³ 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: mcjacobs@gmail.com.

classificação, ao identificar ao menos três tipos basilares: além dos seriados com episódios autônomos, há os de caráter teleológico linear, cuja continuidade se assemelha a das telenovelas, e os de unidade temática, mas não necessariamente narrativa – aqueles em que os personagens e as situações narrativas mudam a cada episódio. Já Balogh (2002) observa os dilemas das definições desse produto seriado em transformação, ao notar que o termo seriado tem sido usado como um sinônimo genérico de série. Com o passar dos anos, o termo seriado perde a centralidade no debate e tende a ser substituído por séries. Pesquisadores da ficção seriada televisiva tendem, atualmente, a essa substituição, ao considerarem que o termo “série” atende às modificações observadas. Outros aspectos da criação de narrativas ficcionais seriadas foram inseridos no debate.

A forte presença da tradição estadunidense nas pesquisas sobre o tema, em especial, dos estudos de Jason Mittell, ajudaram o termo série a ganhar maior ênfase e abrangência. Mittell (2015) classificou como “*serial*” a história cujo arco narrativo avança ao longo dos episódios e como “*serie*” o formato em que os conflitos se resolvem no próprio episódio. Até aqui, se manteve a distinção já conhecida. Todavia, lhe interessavam as transformações que ocorreram nas séries que passaram a apresentar características da continuidade narrativa observadas nos produtos denominados “*serial*”. O termo série passa, assim, a acolher inúmeras modalidades narrativas e sistemas de continuidade. Tal fato condiz com a expansão e o reconhecimento das séries no mercado transnacional no ecossistema digital.

Muanis (2018), autor que investiga o universo televisivo em que as séries se destacam em volume e em valor simbólico, defende que, nas últimas décadas, as formas de distribuição e consumo dos conteúdos para televisão e internet têm passado por transformações que envolvem não só as formas de narrar as histórias, mas as dinâmicas de espetatorialidade e as janelas de exibição. Buonanno (2019) destaca como o interesse da academia nas séries de TV estadunidenses impulsionou estudos sobre a serialidade e a qualidade das obras televisivas, nas décadas mais recentes. Para a autora, no entanto, os métodos de assistência contemporâneos, como o consumo de episódios em maratona, alteraram princípios convencionais da serialidade, ligados aos fluxos naturais de interrupção e de repetição, o que gera uma ruptura no fluxo que afeta os princípios clássicos da textualidade e da temporalidade.

Mittell (2012), por sua vez, identifica elementos narratológicos que colocam o texto televisivo em uma condição mais complexa de análise, tendo em vista a ascensão

de narrativas de TV tidas como inovadoras e populares, que têm gerado uma cultura de séries (SILVA, 2014) ou uma “seriemanía” (NÉIA, 2021). Na ótica de Silva (2014), o refinamento da forma de narrar, o contexto de circulação e os modos atuais de participação e consumo acenam para a construção de um repertório em comum que reafirma o lugar de relevo das séries.

Néia (2021) sinaliza semelhanças e distinções entre os formatos de produção e de consumo das telenovelas e séries, no Brasil, mostrando como as características de ambas se hibridizam e se atravessam na década de 2010. Posição semelhante defendem Lopes e Mungióli (2015) e Lopes e Lemos (2020), ao reconhecerem a proporção e o alcance das séries no referido contexto, em um movimento internacional do qual o Brasil não ficou de fora, especialmente com a popularização dos serviços de *streaming* e da TV paga no mesmo decênio. Castellano e Meimaridis (2021) também caminham nessa linha de investigação que supostamente confronta modelos clássicos e modernos de fazer televisão, para mostrar que a ambiência digital, ao invés de promover o fim, propôs a revisitação e a renovação de práticas do passado, rechaçando o discurso de um futuro integralmente inovador.

Em um debate sobre as características narrativas, Esquenazi (2011) traz contribuições, como a distinção entre as séries imóveis – as que não apresentam mudanças significativas no universo ficcional – e as evolutivas – histórias que expõem uma evolução no enredo, ao longo dos episódios. Teixeira (2020) explora a noção de regime de serialidade sinalizando os recursos narrativos que constroem a relação de semelhanças e diferenças, assim como as continuidades e descontinuidades. Esses elementos perpassam por personagens, tempo, espaço e acontecimentos. A temporalidade dessas histórias, quanto à finitude ou à continuidade delas, permite o reconhecimento de regimes de serialidade, que, para o autor, são pelo menos quatro e envolvem o grau de relação entre os segmentos narrativos: iterativas, em espiral, em regime de quase saga e em regime de saga. Tais conceituações coadunam com o modelo de produção contemporâneo, cujas origens dramáticas são investigadas por Silva (2015), ao reconhecer a dialética entre episódios e temporadas.

Essas e outras publicações acadêmicas sobre séries/seriados tendem, pois, a excluir da classificação alguns formatos já consolidados, como telenovelas, minisséries e *soap operas*. São estudos que sinalizam a necessidade de ampliar a compreensão sobre os aspectos estruturais e poéticos das séries, em especial, após o período de explosão

criativa e mercadológica que mobilizou as duas primeiras décadas dos anos 2000. A meta central deste artigo é, após a revisão das classificações, identificar, como e quando na história da produção das séries brasileiras, esses conceitos serviram ou não de referência para os agentes gestores e criadores desse tipo de produção seriada, caracterizada pela diversidade de públicos, gêneros ficcionais e formatos. O recorte temporal se concentra no período de atuação de Daniel Filho no campo, entre os anos de 1970 e 2010⁴.

Para o estudo da história do campo das séries brasileiras, recorreremos às noções de Bourdieu (2022), que identifica, nos espaços sociais específicos, os campos (e subcampos), dinâmicas relacionais de disputas e colaborações que caracterizam as posições, disposições e ações dos agentes e das instituições, conforme o volume e o peso dos capitais acumulados, em um sistema de produção, criação, distribuição e consumo das séries. As trajetórias dos agentes e das empresas, em uma perspectiva histórica sincrônica e diacrônica, permitem compreender interesses, projetos, escolhas e decisões dos agentes que reforçam protagonismos e antagonismos nas relações de poder que caracterizam o campo. Nessa ambiência, as classificações estão também em disputa e sinalizam as questões que orientariam as escolhas de quais series produzir, quais convenções estilísticas reiterar e quais inovações pretender.

Do ponto de vista metodológico, o artigo desenvolve uma pesquisa bibliográfica, dividida em três partes: o reconhecimento das classificações existentes para as séries e os critérios utilizados para a construção desses conceitos; a identificação dos ciclos de produção da Globo, com a ênfase sobre quais dessas definições prevaleceram; e a gestão de Daniel Filho na emissora, lançando luz sobre as lógicas específicas de cada campo/subcampo e das apostas quanto a inovações e obras mais convencionais, de modo a observar como as classificações operam em um cenário de produção multifacetado.

Na construção das fases da história do campo das séries ficcionais para televisão e internet no Brasil, recorreremos também às contribuições de Mattos (2002), Ricco e Vannucci (2017), Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) e Ikeda (2022). Reconhecemos que embora haja movimentações nos anos 1950 e 1960, o final dos anos 1970 é o marco delimitador de um período de produção profícua, liderado pela TV Globo, que implanta, em horário nobre, as séries brasileiras, um projeto criativo liderado pelo gestor Daniel

⁴ Em 1991, Daniel Filho deixou a Globo pela primeira vez, só retornando à emissora em 1995. Desse período até o início dos anos 2000, ele se dedicou à televisão, até a decisão de se concentrar mais na produção cinematográfica da Globo Filmes. O retorno à TV aconteceu na década de 2010, com as séries *As Cariocas* (2010) e *As Brasileiras* (2012). Em 2015, o profissional saiu definitivamente da Globo.

Filho, que atuará nessa área até os anos 2010. Nesse ciclo, é importante identificar e analisar como as séries eram tratadas e quais os recursos criativos eram colocados em prática, como apostas da empresa e dos criadores em um formato em franco crescimento. Nesse âmbito, Silva e Aragão Quirino (2020) salientam como é necessário o analista se atentar para os aspectos estilísticos do produto seriado, de modo a reconhecer as marcas autorais de produtores, diretores e roteiristas na busca por uma identidade estética. Os pesquisadores lembram a figura do *showrunner* – líder criativo e executivo das séries estadunidenses –, uma função artística e gerencial que se assemelha ao papel desempenhado por Daniel Filho nos tempos de sua liderança na Globo.

Entre os anos 1970 e 1980, as tentativas de consolidação dos seriados mostram a coexistência de modelos narrativos, com diferentes gêneros em circulação: drama, aventura, comédia, policial, entre outros. Na gestão de Daniel Filho na Globo, assim como havia obras com predomínio da estrutura episódica, como a aventura regionalista *Carga Pesada* (1979-1981) e o investigativo *Plantão de Polícia* (1979-1981), havia espaço também para produções com regimes de serialidade mais híbridos, como o drama *Malu Mulher* (1979-1980) e o humorístico experimental *Armação Ilimitada* (1985-1988).

Nas séries dos anos 1990, observam-se possibilidades narrativas que apresentam a hibridização dos regimes, como na série infanto-juvenil *Confissões de Adolescente* (1994-1996), nas adaptações da obra de Nelson Rodrigues compiladas em *A Vida Como Ela É* (1996) e no drama adulto *Mulher* (1998-1999), uma típica série procedural médica, na qual, a cada semana, desenvolvem-se conflitos específicos dos pacientes/personagens, com a resolução dos casos centrais no próprio episódio. Outrossim, a partir dessa década, e com continuidade nos anos 2000, nota-se a revisitação de uma seara na qual a TV brasileira sempre se destacou: o humor. São desse período sucessos como *A Comédia da Vida Privada* (1995-1997) – série temática mensal – e *Sai de Baixo* (1996-2002) – clássica *sitcom* dominical.

Em paralelo às mudanças conceituais na nomenclatura e tipologia das séries, a TV brasileira, nos anos 2010, em consonância com o movimento internacional de digitalização da produção e do consumo audiovisual, avança na diversificação narrativa, recrudescida com a entrada das plataformas de *streaming* no cenário de criação e distribuição das histórias. Daniel Filho, após *As Brasileiras*, exibida em 2012, não conduziu mais nenhuma série na Globo, deixando a emissora em 2015. Nessa época, os modelos convencionais de TV – aberta e fechada – passaram a conviver de forma

concorrencial com empresas que lançam suas obras com todos os episódios disponibilizados de uma só vez. Esse empacotamento, popular com a penetração da *Netflix* no Brasil, predominou até o início dos anos 2000 e mostrou-se como um modelo que parecia único, mobilizando as formas de distribuição dos seriados e até mesmo das telenovelas no *streaming* da Globo – o *Globoplay*.

Os anos 2020, todavia, após o período de arrefecimento provocado pela pandemia, trouxeram novos movimentos. Além da intercambialidade entre o formato episódico e capitular, e a dialética proporcionada pelos arcos em temporada, os modos de consumo também se reinventaram, com a volta do lançamento de episódios semanais no *streaming*. A televisão distribuída pela internet, inclusive, se transformou, no Brasil, na principal janela para seriados inéditos, o que colocou a TV aberta e a TV paga em novos patamares. Empresas de comunicação como a Globo têm buscado formas de se reinventar nesse ecossistema em constante transformação. Massarolo e Mesquita (2023) enfatizam o lugar de destaque do *Globoplay*, que mais do que um repositório dos canais abertos e fechados, é um serviço de conteúdos e de dados pautado também pela produção de obras originais, sendo a ficção seriada o seu carro-chefe.

Diante do exposto, acredita-se que a diversidade de composição poética e estilística foi se ampliando ao longo da história de produção das séries no Brasil, um fator que aponta modalidades e classificações merecedoras de estudos capazes de clarear quais as principais referências em cada um desses momentos. Ao concentrar a atenção nos projetos de séries de Daniel Filho, poderemos tratar das produções da Globo, principal produtora e difusora das séries brasileiras, atuante no campo desde o seu surgimento.

Assim, será possível reconhecer, a partir da análise dos discursos de críticos, de Daniel Filho e dos criadores das séries que se destacaram em cada período de sua atuação, as definições em disputa, e os padrões estéticos e os regimes de serialidade predominantes nas fases de formação, consolidação, expansão e diversificação das séries nacionais. Espera-se, dessa forma, como resultado, o reconhecimento mais amplo dos sistemas de classificação das séries que fizeram parte dos projetos de Daniel Filho por mais de trinta anos, predominantemente na Globo. Esse panorama permitirá antever as particularidades das criações das séries no Brasil e os projetos criadores em jogo na história do campo.

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.

BUONANNO, M. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 3, p.37-58, set./dez. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p37-58>>. Acesso em: 3 jan. 2023.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. *In: MATRIZES*. V.15 - Nº 1 jan./abr. 2021, São Paulo, p. 195-222. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/175844>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

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

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.

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.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: tempo de séries brasileiras? *In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). Relações de gênero na ficção televisiva: anuário Obitel 2015*. São Paulo: Sulina, 2015, p.117-159.

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

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. TV online no Brasil: estratégias dos serviços de distribuição da Globo. **Revista Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 113–136, 2023>. Acesso em: 27 jun. 2024.

MATTOS, S. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **MATRIZES**. São Paulo: ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012, p. 29-52. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38326/41181/0>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

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

MUANIS, F. Entre Imprecisões e Retórica: Em Busca de uma Definição mais Ampla de Televisão. In: LADEIRA, J. M. (Org.). **Televisão e Cinema**: o Audiovisual Contemporâneo em Múltiplas Vertentes. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2018. p. 9–31.

NEIA, L. M. **Como a ficção televisiva moldou um país**: uma história cultura da telenovela brasileira (1963 a 2020) – 1.ed. – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

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

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2018.

RICCO, F.; VANNUCCI, J. A. **Biografia da Televisão Brasileira**. (Volumes 1 e 2). São Paulo: Matrix, 2017.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**. Nº. 27, jun. 2014, p. 241-252. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>>. Acesso em: 16 set. 2018.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. In: **MATRIZES**. V. 9, Nº 1, jan./jun. 2015, São Paulo, p. 127-143. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143>>. Acesso em 3 jan. 2023.

SILVA, M. V. B.; ARAGÃO QUIRINO, R. A estilística do roteiro das séries contemporâneas: análise do episódio Chicanery, de Better Call Saul. **Lumina**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 139–155, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/29005>>. Acesso em: 27 jun. 2024.

TEIXEIRA, J. S. **Regimes de serialidade**. Volume 3. Para botar no papel [recurso eletrônico]. Salvador: Benditas, 2020. (Coleção narrAtiVas).