
Do vanguardismo de Daniel Filho à era do *streaming*: caminhos de análise do campo das séries ficcionais brasileiras¹

Tcharly Magalhães BRIGLIA²
Maria Carmem Jacob de SOUZA³

Resumo

Este artigo propõe caminhos de análise das séries brasileiras, a partir dos conceitos de campo e de trajetória (BOURDIEU, 1989; 2002), e da noção das eras da TV (ROGERS, EPSTEIN e REEVES, 2002; SANTOS, 2018). A pesquisa, de caráter exploratório, aborda o contexto de produção desse tipo de ficção seriada no cenário nacional. Para isso, situa o final da década de 1970 como marco delimitador de uma fase substancial de criação de tais conteúdos, tendo em vista o papel desempenhado pelo produtor e diretor Daniel Filho, responsável por implantar diversas atrações ao longo das últimas décadas. Por fim, discute-se o lugar das séries nacionais no contexto da ambiência digital, período em que o investimento das plataformas de *streaming* e a parceria com produtoras independentes demarca novos horizontes de criação, realização, distribuição e consumo.

Palavras-chave

Campo; séries brasileiras; Daniel Filho; *streaming*.

Introdução

O estudo sobre ficção seriada, nas suas mais variadas facetas de criação, produção, distribuição e consumo, vêm ganhando força no ambiente acadêmico. A penetração das séries estadunidenses no cotidiano brasileiro comprova, nas últimas décadas, o impacto causado por tais narrativas. O Brasil, embora seja um país notadamente telenoveleiro, tem uma trajetória longa na realização desse tipo de conteúdo, em uma arena de produção, que, embora impulsionada nas duas primeiras décadas do século XXI, já sinalizava caminhos possíveis desde o final da década de 1970, período em que Daniel Filho, emblemático diretor e produtor com longa carreira na TV Globo, implementou as séries nacionais. Os decênios seguintes comprovaram a criatividade dos realizadores, que diversificaram as possibilidades em meio às transformações no mercado do audiovisual.

No intuito de propor caminhos de análise para o campo das séries brasileiras ficcionais (excetuando-se, assim, minisséries; macrosséries; superséries e telenovelas

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV (2016) e Licenciado em Letras (2011) pela UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz); Professor de Ensino Médio e Produtor Audiovisual E-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

³ 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.

[incluindo *Malhação*, da TV Globo]), este artigo parte de conceitos da teoria bourdieusiana, como as noções de campo, *habitus* e trajetória, para apresentar uma visão capaz de dar conta, concisamente, de situar a produção de séries ao longo da história da televisão brasileira. A periodização, fundamentada em estudos de Rogers, Epstein e Reeves (2002), e Santos (2018), baseia-se na classificação de eras da TV, marcadas por alterações nas lógicas criativas e empresariais. A categorização é aclimatada ao contexto nacional, com ênfase nas organizações, nos sujeitos criadores e nos títulos relevantes.

A trajetória de Daniel Filho no campo é um recorte necessário ao estudo, aqui empreendido, haja vista a posição e as disposições do artista em colocar em prática um projeto criativo de televisão, que perpassou pelos mais diversos âmbitos do entretenimento. Consagrado em novelas, minisséries e em séries, Daniel Filho viveu os anos de ouro da TV Globo, que consolidaram a empresa como a principal criadora de ficção do país, e uma das mais importantes do mundo. Títulos como *Malu Mulher* (1979-1980), *Armação Ilimitada* (1985-1988), *A Justiceira* (1997), *Mulher* (1998-1999) e *As Cariocas* (2010) mostram apenas alguns dos momentos emblemáticos de sua atuação. Ademais, trata-se de um profissional com posição de relevo no cinema brasileiro, haja vista sua atuação fértil em diversos projetos de sucesso.

A reflexão se conclui com a demarcação do atual estado de produção de séries brasileiras, em um ambiente caracterizado pelo trabalho de canais de TV abertos e fechados, produtoras independentes e plataformas de *streaming*. Empresas distribuidoras de televisão pela internet, como *Netflix* e *Amazon Prime Video*, mostram-se cada vez mais dispostas a solidificar presença no campo. O investimento em títulos marcados pela diversidade de temas, gêneros e estilos evidencia essa tendência, iniciada com o *boom* da produção independente nacional, fortalecida pela popularmente conhecida “Lei da TV Paga”, isto é, a Lei 12.485/2011, traçadora de importantes diretrizes para a produção audiovisual brasileira. Além disso, vale situar também os efeitos da popularização do *streaming*, gerador de novos hábitos, como o consumo em forma de maratona. Entre telas, episódios e cardápios variados, o público tem uma vasta oferta em mãos, o que amplia a arena de produção e consumo das séries, como será visto a seguir.

O campo das séries brasileiras: perspectivas ao longo das eras da TV

Bourdieu (2002), em uma perspectiva relacional, analisa os espaços sociais de produção e consumo de obras culturais e artísticas concorrenciais, especializadas e

específicas que pressupõem o entendimento das posições e disposições das organizações e agentes que neles atuam. Nessa ótica, o estudo científico das obras dá-se com a análise histórica das posições do campo em análise em relação aos constrangimentos econômicos, políticos e legais advindos do campo do poder; a análise da estrutura interna do campo (no caso do presente artigo, os regimes de crenças compartilhadas e as relações entre agentes e organizações no campo das séries); e, por fim, a observação analítica das posições, disposições e ações (escolhas) dos agentes, ao longo de suas trajetórias.

Nas pesquisas acerca dos campos de produção de obras culturais pouco estudados no âmbito das corporações de mídia, Souza (2014) ressalta a necessidade de iniciar a análise por meio da identificação dos agentes e das instituições, observando as relações entre eles e os sistemas de força e poder operantes, ao localizar indicadores dos detentores de diferentes graus de autonomia para lidar com as pressões advindas dos interesses econômicos das organizações empresariais. Artistas consagrados pelo público, pela crítica e pelos seus pares, por exemplo, tendem a gozar de maior grau de controle criativo, o qual os recém-chegados pleiteiam alcançar. Nesse sentido, admite-se que há uma constante tensão entre os agentes, que, de posse de disposições específicas, alianças e acúmulo de poder tendem a mudar para posições mais vantajosas, no campo, no decorrer de suas trajetórias. Os movimentos dos agentes que acumulam ou perdem forças para alavancarem seus interesses tendem a colaborar para as mudanças no campo.

Setton (2010) auxilia na compreensão da concepção relacional da sociedade, sob o viés bourdieusiano. Os aspectos materiais/econômicos, associados às relações simbólicas/culturais definem a estrutura social como um complexo pautado por forças em tensão que caracterizam hierarquias de poder e privilégio. Os recursos analíticos que definem as diferentes posições nessa estrutura, assim como os sistemas de reconhecimento, são os capitais, entre eles, os econômicos, culturais, sociais e simbólicos. A posse e o volume dos capitais distinguem agentes dentro das relações observadas na estrutura do campo, que também se diferenciam, como explica Setton (2010), pelas suas trajetórias educativas e socializadoras. Os gostos dos indivíduos seriam, assim, resultados de forças atuantes dentro do campo, geradoras de uma disposição que supõe “capitais incorporados”, cuja variação se altera notadamente por conta da formação cultural dos agentes, das suas disposições e das escolhas que empreenderam nesse percurso.

Ao propor, desse modo, o conceito de *habitus*, como essas disposições individuais culturalmente incorporadas, o pensamento bourdieusiano expõe as relações entre os

condicionantes externos e o comportamento dos agentes. Em texto anterior, Setton (2002, p.64) reforça a interdependência entre o conceito de *habitus* e de campo: [...] a teoria praxiológica, ao fugir dos determinismos das práticas, pressupõe uma relação *dialética* entre sujeito e sociedade, uma relação de mão dupla entre *habitus* individual e a estrutura de um campo, socialmente determinado”. Essa abordagem é aqui convocada para explorar a conjuntura atual do campo de produção das séries no mercado brasileiro. Para isso, um dos primeiros passos foi localizar os principais agentes e organizações produtores das séries exibidas, de modo a entender o que Bourdieu (1989) classifica como a crença que sustenta a “gênese social” do campo, ao “[...] explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas [...] (BOURDIEU, 1989, p.69, grifo do autor).

O campo das séries, tais como outros do segmento artístico e empresarial, envolvem, nessa abordagem, complexas estruturas de poder, que se manifestam nos modos de produção, circulação e consumo, assim como na composição poética e seriada dos produtos. No que tange ao regime de serialidade das séries televisivas, Machado (2000) reforça a relevância de tais conteúdos para as emissoras de TV, haja vista a possibilidade de fidelização do público e o preenchimento da grade de programação. As séries estariam no grupo das narrativas seriadas marcadas tanto por episódios completos e independentes, que repetem, em cada emissão, personagens e situações narrativas, quanto por episódios marcados pelo alto grau de continuidade narrativa, em temporadas, supondo muitas nuances nessas combinações, como salienta Mittell (2012) com a noção de complexidade narrativa, e Teixeira (2018), com as noções de espiral e saga.

A aplicação de uma perspectiva histórica de análise, por meio dos períodos importantes da trajetória da televisão, é outro fator essencial nessa abordagem pois auxilia na compreensão das permanências e mudanças do campo das séries de ficção no mercado nacional. Os estudos de Santos (2018) são uma referência quando exploram o conceito de campo das séries no mercado estadunidense, enfatizando a trajetória da *Netflix* como um serviço de televisão distribuída pela internet que se consolida, na década de 2010, como uma empresa não apenas agregadora de conteúdos para consumo sob demanda, mas como uma criadora de séries, filmes e programas originais ou licenciados. A investigação de Santos (2018) mostrou como essa posição da *Netflix*, que demarca um novo contexto televisivo, denominado de era da TV IV, ilumina a periodização histórica da fase hodierna de produção das séries ficcionais, marcada pela situação concorrencial de empresas e por

formas ampliadas de criação, distribuição e consumo favorecidas pela ambiência digital, em sua constante e renovada convergência das mídias (JENKINS, 2009). O percurso historiográfico partiu dos estudos de Rogers, Epstein e Reeves (2002), que analisaram as três primeiras eras, no contexto estadunidense: a era da TV I (entre 1948 e 1975), a era da TV II (1975 a 1995) e a era da TV III (de 1995 até a primeira década de 2000).

Nos Estados Unidos, as três eras marcam momentos emblemáticos também do ponto de vista sociopolítico. A era da TV I situa-se em um momento marcado pela Guerra Fria, e pela concepção nuclear e tradicional de família, refletida nas atrações veiculadas. A era da TV II, por sua vez, pauta-se pelo investimento em uma programação de nicho, com produtos de maior qualidade que, por meio da TV por assinatura, passariam a expor outra forma de criação, distribuição e consumo, diferente da televisão generalista massiva. Já a era da TV III, com os circuitos de *broadcasting* e *narrowcasting* consolidados, solidifica um processo de reforço das grandes marcas, que investem em conteúdos exclusivos e de alto nível, além de ampliarem sua atuação na esfera digital, em virtude dos avanços proporcionados pela internet. Nesse momento, a HBO se destaca como uma empresa que visa além do que se espera de um canal de TV, com séries e minisséries de grande sucesso de público e de crítica.

No Brasil, ao transpor esse exercício analítico de Santos (2018), observa-se que essas três circunstâncias históricas evidenciam períodos distintos de consolidação da TV, e, por conseguinte, periodizações particulares do campo das séries. Na primeira, o território nacional vivia o início das primeiras transmissões, que foram ao vivo em seu primeiro decênio (1950), e modernizaram-se mais a partir da chegada do videoteipe, nos anos 1960. As duas primeiras décadas são caracterizadas pelo contexto concorrencial entre as TVs Tupi, Excelsior e Record, principalmente.

Em 1965, surge a TV Globo, que só passa a ocupar uma posição de relevo entre 1969 e 1975, em virtude dos grandes investimentos em conteúdos jornalísticos e de entretenimento, além do padrão de qualidade técnico e criativo imposto em suas telenovelas, que começaram a liderar o mercado e a concorrer com as demais empresas do segmento, em um movimento recrudescido na era da TV II. Os anos 1970 trazem a modernização da televisão, como um todo, não só com as transmissões em cores, mas com o trabalho de artistas renomados, responsáveis por produtos de excelência, principalmente as telenovelas, que se sedimentam como a verdadeira paixão nacional. Nos anos 1990, na era da TV III, o Brasil, embora viva um período econômico de

oscilações e crises, avança no mercado da televisão por assinatura, bem como adentra no *Wide World Web*, com o acesso à internet em processo de implantação e crescimento, entre o público de maior poder aquisitivo.

A produção das séries brasileiras é impulsionada, de fato, no final dos anos 1970, na era da TV II, todavia, anteriormente, observam-se experiências artísticas relevantes. A primeira delas, no ar entre 1953 e 1964, foi *Alô, Doçura*⁴, inspirada na famosa *sitcom* estadunidense *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957). No Brasil, criada e dirigida por Cassiano Gabus Mendes, um dos principais nomes da história da TV, a série, que abordava diversas situações acerca do relacionamento a dois, consagrou as carreiras de Eva Wilma e John Herbert. Outro marco da época, também na Tupi, é *O Vigilante Rodoviário*⁵, roteirizado e dirigido por Ary Fernandes. O enredo girava em torno do Inspetor Carlos, que, ao lado do seu cão Lobo, agia no combate ao crime nas rodovias paulistas.

As séries de comédia sempre foram presentes no cenário nacional, com títulos de grande apelo popular. Nesse quesito, destacam-se, nas eras da TV I, II e III: *Família Trapo* (Record, 1961-1971), criado por Carlos Alberto de Nóbrega e Jô Soares, e dirigido por Nilton Travesso e Manoel Carlos; a primeira versão de *A Grande Família* (Globo, 1972-1975), de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa⁶, e o *Sai de Baixo* (Globo, 1996-2002), clássico humorístico das noites de domingo⁷. Outro segmento de forte impacto no campo das séries, ao longo da história da TV brasileira, foi o infantil, com ênfase para as diversas versões do *Sítio do Picapau Amarelo* (na Tupi, Cultura e Globo), o *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cultura, 1994-1997), e *Caça-Talentos* (Globo, 1996-1998)⁸.

As fases que correspondem, no Brasil, às eras da TV I, II e III, entre os anos 1950 e o início dos anos 2000, são marcadas por diversas experiências no campo das séries, que, além dos gêneros e segmentos citados, sobressaíram como tentativas de concretização de uma linguagem e um estilo diferentes das telenovelas. Na TV aberta, a Globo, nas duas últimas décadas, tem mantido uma faixa contínua de exibição de séries

⁴ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/alo-docura-tupi/>>. Acesso em 7 ago. 2021.

⁵ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/o-vigilante-rodoviario/>>. Acesso em 7 ago. 2021.

⁶ O SBT investiu também no humor, com *Ô, Coitado* (1999-2000) e *Meu Cunhado* (2004-2006).

⁷ A Band produziu *sitcons* nacionais, em 1999, pretendendo fazer frente às novelas das outras emissoras e consolidar o mercado, no país. As experiências iniciais (*A Guerra dos Pintos* e *Santo de Casa*), feitas em parceria com a *Sony*, a partir de originais estadunidenses, não vingaram, o que fez a emissora cancelar o projeto que previa até mesmo uma adaptação da renomada *Friends* (NBC, 1994-2004). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv13069911.htm>>. Acesso em 7 ago. 2021.

⁸ O SBT apostou no segmento infantil e infanto-juvenil, na década de 2010, após o sucesso observado com as versões brasileiras de novelas como *Carrossel* (2012-2013). No campo das séries para esse público, destacam-se: *A Patrulha Salvadora* (2014-2015) e *A Garota do Moto* (2016; 2019).

nacionais, nos mais variados gêneros⁹. De todo modo, quando se analisa a história da TV como um todo, dois momentos são cruciais: o trabalho vanguardista de Daniel Filho, a partir dos anos 1970; e o *boom* observado, na década de 2010, com a Lei 12.485/2011 e com a ascensão das plataformas de *streaming* – marcos e objetos de análise deste artigo.

A trajetória de Daniel Filho no campo das séries brasileiras

A noção de trajetória, sob o viés *bourdieusiano*, é retomada por Montagner (2007), que visa desmistificar a pretensão da ilusão biográfica, incapaz de dar conta de registrar a complexidade da trajetória dos agentes. Numa perspectiva diacrônica, é preciso pensar nas sucessivas posições ocupadas pelos agentes em estágios diferentes do campo. As forças do campo não deixam de agir, nesse processo, em um constante espaço de lutas, articulações e disputas, entre consagrados e recém-chegados. A compreensão dos atos dos sujeitos dentro do espaço social é reforçada por Montagner (2007, p.255), para quem o processo concretizado na trajetória “[...] só ganha solidez sociológica quando relacionado com os estados pelos quais passou a estrutura do campo enquanto espaço relacional dos postos, posições e disposições dos agentes dentro desse campo em cada momento”. Trata-se, assim, da terceira ação operacional na perspectiva de Bourdieu (2002) para a análise dos fenômenos artísticos, que enfatiza o estudo das trajetórias dos agentes, evidenciadoras das suas posições, disposições e escolhas, observadas nas obras realizadas.

No caso de Daniel Filho¹⁰, sua trajetória é caracterizada, principalmente, pelas posições ocupadas dentro da TV Globo, como um membro fundamental na consolidação da qualidade estética das novelas, minisséries, séries e demais produtos de entretenimento da emissora. Convocado, ainda em 1967, para dirigir a novela *A Rainha Louca*, da escritora cubana Gloria Magadan, o artista já tinha um desafio em mãos: aproximar da realidade brasileira as tramas ambientadas em outros países. Com a utilização de recursos comuns à linguagem cinematográfica, Daniel Filho passou a marcar seu estilo nas novelas da Globo. O profissional trazia repertório de experiências anteriores nas TVs Tupi, Rio e Excelsior. Além de ator, aos poucos foi se firmando como produtor e diretor. Nos anos

⁹ Séries de sucesso foram exibidas, na Globo, nos últimos anos, tais como: *Os Normais* (2001-2003); as segundas versões de *A Grande Família* (2001-2003) e *Carga Pesada* (2003-2006); *A Diarista* (2004-2007); *Toma Lá, Dá Cá* (2007-2009); *Força-Tarefa* (2009-2011); *A Cura* (2010); *Tapas e Beijos* (2011-2015); *Doce de Mãe* (2014); *Dupla Identidade* (2014); *Mister Brau* (2015-2018); *Nada Será Como Antes* (2016) e as mais recentes *Sob Pressão* (2017-atualmente) e *Segunda Chamada* (2019-atualmente).

¹⁰ As informações biográficas foram coletadas no site Memória Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/daniel-filho/perfil-completo/>>. Acesso em: 8 ago. 2021.

seguintes, suas posições foram se alterando, em um rápido processo de consagração: produtor-geral de dramaturgia (1970-1975), diretor da Central Globo de Produção (1984-1991); diretor de núcleo (1995-1999); diretor da Central Globo de Criação (1999-2000); consultor e responsável por projetos especiais (2000-2015). Além de participar de fases importantes da TV Globo, Daniel dirigiu e fez parte do conselho artístico da Globo Filmes¹¹, entre o início dos anos 2000 e 2015, quando deixou a emissora após 47 anos¹².

O escopo desse artigo é direcionado para explicitar possibilidades de estudo sobre o campo das séries brasileiras. De todo modo, mesmo com tais limitações, torna-se crucial ressaltar o vanguardismo de Daniel Filho em todas as arenas de atuação. Afinal, trata-se de um dos diretores responsáveis por transformar a telenovela brasileira, aclimatando os enredos às questões nacionais. A equipe montada para concretizar o projeto de teledramaturgia da Globo, construiu, ao lado do artista, a história da TV no país. Desde a emblemática parceria com a autora Janete Clair, passando pelos sucessos dos anos 1970, 1980 (inclusive com o início das minisséries brasileiras) e 1990, até o momento em que passou a direcionar sua carreira para o cinema, nos anos 2000, Daniel Filho manteve-se como uma das figuras mais relevantes dentro dos campos artísticos em que trabalhou. Em 1996, com a abertura da produtora *Lereby*, a *expertise* adquirida como produtor, ator e diretor direcionou-se para o cinema nacional, em parceria com a Globo Filmes.

Nota-se que, ao longo da sua trajetória, Daniel esteve, quase sempre, em cargos de chefia que o formaram como sujeito responsável pelas decisões artísticas dos produtos nos quais se envolvia. Não por acaso, tem o nome em todos os segmentos em que atuou, aprimorando também sua posição como gestor criativo. Seu lugar, então, deve ser lembrado em qualquer estudo que se proponha a estabelecer perspectivas historiográficas para o campo das séries brasileiras, haja vista o seu vanguardismo, já anos 1970. Ao receber, de Boni – então diretor-geral da Globo –, a incumbência de implantar os seriados nacionais, Daniel Filho, como explica em *O Circo Eletrônico* (2003), buscou criar uma estética que distanciasse o conteúdo brasileiro dos “enlatados” estadunidenses.

Com a emissora já plenamente consolidada e com o monopólio do segmento de telenovelas, era a hora de avançar em direção a novos formatos. O primeiro deles

¹¹ A Globo Filmes surgiu em 1998, e, até hoje, é uma coprodutora cinematográfica do Grupo Globo, responsável por títulos de expressivo sucesso no cinema nacional, muitos deles, dirigidos e/ou produzidos por Daniel Filho, como: *Se Eu Fosse Você* (2006) e *Se Eu Fosse Você 2* (2009).

¹² O hiato entre 1991 e 1995, momento em que o profissional tocou projetos independentes na Cultura e ocupou um cargo de direção na Band, foi o único em que não esteve na emissora carioca.

abordava a juventude da época, a partir dos roteiros liderados por Domingos de Oliveira: *Ciranda, Cirandinha* (1978)¹³. Em 1979, o maior circuito de estreias, que buscava criar hábitos entre o público, por meio de histórias diferentes. *Plantão de Polícia, Malu Mulher*¹⁴ e *Carga Pesada* traziam, respectivamente, a narrativa policial, o drama de emancipação feminina, e as histórias do interior do Brasil, sob a ótica de dois caminhoneiros. Diferentemente de *Ciranda, Cirandinha*, que tinha exibições mensais, os demais foram projetados para veiculações semanais, ocupando a segunda linha de shows – a das 22h30¹⁵. Um outro programa de adaptações de textos teatrais – *Aplauso* – também foi lançado à época, evidenciando o esforço da emissora em diversificar sua produção.

Nas décadas seguintes, Daniel Filho seguiu trazendo ares de renovação no campo das séries brasileiras, em paralelo ao contínuo trabalho nas telenovelas e minisséries. Em 1985, *Armação Ilimitada*, seriado de humor focado na vida dos amigos Juba e Lula (Kadu Moliterno e André de Biasi) surpreendeu a crítica e a audiência, com um enredo dotado de nova linguagem e edição, além da estética empreendida pelo diretor Guel Arraes. Inspirados no ritmo dos videoclipes, os responsáveis pelo produto deixaram sua marca na história da TV brasileira, em um franco diálogo com o público jovem de então.

Nessa trajetória de intensas atuações na TV e no cinema, Daniel ousou, ao estrear, em 1994, uma produção independente, exibida pela Cultura e pela Bandeirantes: *Confissões de Adolescentes*, baseada na peça homônima de Maria Mariana, e com roteiros dela, de Domingos de Oliveira e de Patrícia Perrone. Gravado em 16 mm, a atração foi vendida para outros países e impressionou a plateia nacional, ao evidenciar as possibilidades de criação além da TV Globo. De volta à empresa, após alguns anos afastado, o diretor e produtor implantou dois formatos que merecem menção: *A Justiceira* (1997), seriado policial protagonizado por Malu Mader; e *Mulher* (1998-1999), drama médico, em duas temporadas, acerca da rotina de doutoras interpretadas por Eva Wilma

¹³ A série foi eleita como o melhor programa daquele ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

¹⁴ De todos os projetos lançados, *Malu Mulher* foi mais bem-sucedido, com reconhecimento internacional. A protagonista, a socióloga interpretada por Regina Duarte, tornou-se porta-voz de dramas íntimos pelos quais passavam a mulher da época, com um vanguardismo de abordagem que ainda não tinha sido visto. Com direção de Dennis Carvalho e Paulo Afonso Grisolli, os episódios contaram com roteiros de Euclides Marinho, Renata Pallottini, Lenita Plonczynski e Armando Costa.

¹⁵ Durante décadas, a principal telenovela da Globo era exibida na faixa das 20h30. Os programas exibidos em sequência, às 21h30 e às 22h30, ocupavam, respectivamente, a primeira e a segunda linha de shows. Atualmente, a novela é exibida às 21h30, e os demais programas (séries, minisséries, novelas/superséries, jornalísticos, humorísticos, *reality-shows*) ocupam a faixa das 22h30 e das 23h30, com leves oscilações nos horários, a depender do dia da semana.

e Patrícia Pillar. Com influência das séries estrangeiras, e gravado em 35 mm, no estilo cinematográfico, os dois conteúdos exemplificam a maturidade nacional no formato¹⁶.

Com uma longa produtividade na Globo Filmes, a partir do final dos anos 1990, Daniel Filho foi ficando cada vez mais longe da TV aberta. Na década de 2010, além da participação, como ator, no *remake* de *O Astro* (2011), o artista produziu e dirigiu duas séries semanais focadas em tentativas de traduzir a diversidade da alma feminina: *As Cariocas* (2010) e *As Brasileiras* (2011). Apesar de não fugir aos clichês e estereótipos, os programas fizeram relativo sucesso. Em 2015, Daniel acabou deixando a emissora, por divergências contratuais. De todo modo, é notória a sua contribuição ao segmento das séries no país – apenas um recorte da sua vasta carreira na televisão brasileira.

As séries em tempos de ambiência digital

O impacto das séries, principalmente nas primeiras décadas do século XXI, faz Silva (2014) falar em uma cultura das séries, manifestada tanto pelo crescimento do sucesso e da penetração das histórias no cotidiano das pessoas, quanto pelo interesse acadêmico nos produtos. O aprimoramento dos recursos narrativos, o desenvolvimento de tecnologias digitais que ampliam as possibilidades de circulação, e as formas contemporâneas de consumo e participação dos consumidores indicam a criação de certa “telefília transnacional” (SILVA, 2014, p. 241). Não por acaso, a televisão segmentada e as plataformas de *streaming* tornaram-se o centro de produção e exibição das séries, por dialogarem com as dinâmicas de espetatorialidade experimentadas pelos fãs.

Refletir sobre a serialidade na televisão contemporânea implica em compreender a simultaneidade de duas concepções exploradas por Buonanno (2019, p.37): a “continuidade negada” e a “ruptura ignorada”. A primeira está ligada ao rompimento entre os modos de organização da ficção seriada contemporânea e as produções de outrora; a segunda parte do princípio de que a serialidade está cada vez mais próxima do fim, diante das novas práticas dos consumidores. A principal ruptura com as formas supostamente do passado seria em relação ao formato da *soap-opera*, notadamente diminuído em relação às series cotidianas do horário nobre estadunidense. Há algo problemático, quando se sugere a reapropriação, nas séries de sucesso da televisão, de recursos anteriormente utilizados pelos dramas diurnos, vistos como de categoria inferior.

¹⁶ Ainda na década 1990, na Globo, Daniel Filho dirigiu *A Vida Como Ela é*, adaptação dos contos de Nelson Rodrigues para o *Fantástico*.

Buonanno (2019, p.43) prefere visualizar “[...] um binarismo irreconciliável entre formas culturais que compartilham a linhagem comum da serialidade narrativa do século XIX, ao mesmo tempo que constroem distintamente seu legado”. Por outro lado, a autora levanta também a faceta de interrupção da serialidade que a *Netflix* maximizou.¹⁷

A cultura da instantaneidade e do imediatismo potencializa o consumo em *binge-watching* das séries televisivas¹⁸, o que “[...] subverte o dispositivo estratégico envolvido na segmentação narrativa: a interrupção regular, sistemática e institucional da história e a consequente suspensão do processo de assistência” (BUONANNO, 2019, p.47). Novos mecanismos de consumo implicam em outras formas de atribuição de significado e interpretação, por parte do público, embora estruturas de produção e apreciação das obras perpassem também por decisões de quem está no comando das emissoras e produtoras.

O sucesso das narrativas contemporâneas se deve, em muitos aspectos, às habilidades dos criadores responsáveis pelas séries em cunharem universos amplos, dotados de complexidade narrativa (MITTELL, 2012). Como estratégia ao uso de formas episódicas e seriadas utilizadas na TV estadunidense, as narrativas complexas surgem como alternativa observada em séries que buscam romper com paradigmas anteriormente desgastados. A utilização de recursos típicos do cinema, por exemplo, seria uma exemplificação das tentativas de a televisão desenvolver um estilo de *storytelling* mais voltado para a dimensão artística, com influências das novelas, videogames e das histórias em quadrinhos. Mittell (2012) destaca como o formato do *reality-shows* ajudou na incrementação das estratégias de construção dramaturgica dos produtos ficcionais, com o aprofundamento na construção dos personagens e a elaboração de roteiros mais densos.

Mittell (2015) também reforça a coexistência de diversos gêneros e formatos no contexto híbrido que caracteriza a TV contemporânea. Assim, os recursos melodramáticos que são associados mais frequentemente às *soap-operas*, por exemplos, são ressignificados pelas séries, que embora tenham ancoragens centrais distintas, também fazem uso de recursos narrativos de outros gêneros, o que comprova a dificuldade de limitações rígidas no que compete às convenções. A fragmentação do texto é uma das responsáveis pela fidelidade e acompanhamento das séries, no contexto hodierno. Quando bem colocados, os ganchos entre o intervalo de episódios geram ainda

¹⁷ Essa posição de Buonanno (2019) ainda é controversa, haja vista ser resultado de investigações recentes.

¹⁸ Especialmente a partir de 2015, com o lançamento do *Globoplay*, a prática do *binge-watching* também se tornou comum no consumo de telenovelas e minisséries brasileiras, em uma reconfiguração de hábitos anteriores, como os de maratonar conteúdos em DVD ou fitas VHS.

mais expectativa e o crescimento no número de espectadores, que se rendem à mesma estratégia já adotada pelos folhetins. Mudam-se os meios e as mediações, e os efeitos provocados pela criação, distribuição e consumo das obras seriadas se ressignificam.

Entre o final dos anos 1990 e os dias atuais, a produção de séries internacionais e nacionais tem passado por uma fase de constante crescimento. Stycer (2019)¹⁹, crítico de televisão do portal Uol, destaca que *Família Soprano* (1999) é considerada o marco do que se chama de “era de ouro da TV americana”, que contou com conteúdos representativos, como *The Wire* (2002-2008), *Mad Men* (2007-2014) e *Breaking Bad* (2008-2013). O lugar ocupado pelo *showrunner*, isto é, o profissional que ocupa o centro das decisões criativas das atrações, acumulando a função de produtor e supervisor dos roteiristas e diretores, favoreceu a nova fase, em decorrência da autonomia e da gestão autoral do trabalho artístico, com qualidade estética, em um processo industrial.

No caso do Brasil, Faria (2016)²⁰ salienta a importância da Lei 12.485/2011. Em entrevista com o professor José Augusto de Blasiis, citado em seu texto, reforça-se que o *boom* das séries nacionais está completamente atrelado à essa ação governamental, que obrigou a veiculação semanal de, no mínimo, três horas e meia de conteúdo nacional, sendo metade realizado por produtoras independentes. A partir de então, o que se viu foi a aceleração de um processo iniciado na primeira década dos anos 2000: o aquecimento do mercado de séries nacionais, com programas exibidos, principalmente, em canais de TV a cabo, como *HBO Brasil*, *TNT*, *Universal*, *GNT*, *Multishow*, entre outros.

Além disso, as emissoras de TV aberta passaram também a estabelecer parcerias, em esquemas de coprodução de séries, como SBT, Band, Cultura e Globo, e de novelas e séries, como é o caso da Record TV, o que representou um alto volume de séries nas emissoras abertas, com ou sem parceiras coprodutoras. O cardápio disponível também foi ampliado pela ação das plataformas de *streaming*. No caso brasileiro, a *Netflix* e o *Globoplay* têm ocupado posições de realce, haja vista o alto nível de investimento financeiro e artístico nos produtos. Os conteúdos visam atingir os mais variados públicos. A plataforma estadunidense tem apostado, desde 2016, em séries brasileiras que, ora alcançam relativo sucesso, ora mostram a necessidade de ajustes e adequação à cultura

¹⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2019/12/a-era-deouroda-tv-acabou.shtml>>. Acesso em: 7 ago. 2021.

²⁰ FARIA, Isabella. Brasil em série. **Revista Cásper**. Disponível em: <<https://revistacasper.casperlibero.edu.br/edicao-16/brasil-em-serie/>>. Acesso em: 7 ago. 2021.

nacional²¹. Já o *streaming* do Grupo Globo, após um início, em 2015, tímido, como divulgador dos programas exibidos na TV aberta, ampliou seu escopo nos anos seguintes, com a aquisição e o licenciamento de séries estrangeiras, bem como a criação de conteúdos exclusivos para assinantes, sem a pretensão de exibição – ao menos imediata – na TV aberta²². De qualquer forma, essa janela é utilizada costumeiramente como espaço de estreia dos conteúdos, de modo a estimular o posterior consumo *on-line*.

Na contemporaneidade, sob a égide da era da TV IV (SANTOS, 2018), o hibridismo de gêneros e formatos, o sucesso dos conteúdos disponibilizados nos serviços de *streaming* e a transmídiação das atrações são alguns dos fatores que favorecem o consumo em múltiplas telas. O público, disposto e cada vez mais exigente no que tange aos atos de assistir, participar e interagir, tem nas séries prediletas uma verdadeira ferramenta de socialização, haja vista as interações geradas entre os fãs, nas redes sociais digitais, e o investimento das empresas em estratégias de maior alcance e diálogo, a ponto de gerarem um vínculo que Castellano, Pinho e Noronha (2018) classificam, no caso da *Netflix*, como “capital emocional”. Trata-se, assim, de um jogo, no campo das séries, em que profissionais, produtores e consumidores lidam constantemente com novos desafios.

Considerações finais

Este artigo se propôs a apresentar perspectivas de análise do campo das séries brasileiras, com base em conceitos da teoria bourdieusiana, como campo, *habitus* e trajetória. No intuito de expor uma periodização capaz de ilustrar os diversos momentos de consolidação dessas narrativas seriadas na história da televisão nacional, foi utilizada a classificação da TV em eras, proposta por Rogers, Epstein e Reeves (2002), e ampliada por Santos (2018). Nesse contexto, o nome de Daniel Filho surge como representante emblemático, na era da TV II, período em que o profissional implanta um núcleo de criação de séries na TV Globo. Entre as décadas de 1970 e 2010, o artista liderou um amplo processo de criação de conteúdos originais, que visavam a consolidação da posição

²¹ Entre 2016 e 2021, destacam-se, entre outras séries: as quatro temporadas de *3%* (2016-2020); as duas de *O Mecanismo* (2018-2019) e *Coisa Mais Linda* (2019-2020); e as primeiras de *Sintonia* (2019), *Bom dia, Verônica* (2020) e *Cidade Invisível* (2021), todas as três já renovadas para a segunda temporada.

²² O *Globoplay* tem investido em séries inicialmente exclusivas como *Assédio* (2018) e *Ilha de Ferro* (2018-2020); *Shippados* e *Aruanas* (2019); *Todas as Mulheres do Mundo*, *Arcanjo Renegado*, *Desalma* e *As Five* (2020); *Filhas de Eva* e *Onde Está Meu Coração* (2021), entre outros títulos. Em 2021, a segunda temporada de *Verdades Secretas* (2015) – continuação da novela homônima, será lançada na plataforma como experimentação de um novo formato de criação, produção e distribuição de telenovelas.

da empresa no campo das séries, haja vista que o seu lugar no âmbito das telenovelas, e, posteriormente, das minisséries, já estava consagrado. O vanguardismo de Daniel Filho é observado em suas disposições para assumir posições que revolucionaram a produção de ficção seriada na televisão brasileira.

Na era da TV IV, o crescimento da produção para o *streaming* e o incentivo estatal para veiculação de conteúdos nacionais nas emissoras de TV por assinatura, acenou com outras possibilidades, não mais dependentes de espaços nas grades de programação das emissoras abertas. Essas, principalmente a Globo, continuaram apresentando séries nacionais em suas faixas mais nobres, todavia, passaram a lidar com um contexto concorrencial acentuado, estimulado pelos investimentos da *Netflix*, do *Globoplay* e, mais recentemente, da *Amazon Prime Video*, que lançou, em 2021, *Dom e Manhãs de Setembro*. As séries de ficção distribuídas pela internet, atentas aos anseios dos seus fãs e assinantes, são um segmento que requer atenção, no que tange aos temas aqui debatidos.

Diante do panorama supracitado, espera-se ter sido possível apresentar uma visão panorâmica acerca do campo das séries ficcionais brasileiras, explicitando as inúmeras possibilidades de estudo de uma área, que, embora aquecida nas duas últimas décadas, já apresenta experiências basilares desde o começo das transmissões da TV no país. O horário nobre brasileiro, ocupado, pelas principais emissoras, com produções locais, sempre foi uma janela importante de veiculação da arte nacional. Registrar a trajetória de nomes emblemáticos para a história da TV, como Daniel Filho e tantos outros em plena atividade, é de vital importância para os estudos acerca do campo, especialmente por causa do fascínio costumeiramente exercido pelas produções estadunidenses. Outrossim, a breve análise busca iluminar horizontes possíveis acerca da criação, produção, distribuição e consumo da teleficção brasileira, em plena efervescência da era da TV IV.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel – Difusão Editorial; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

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**. V.13 - Nº 3 São Paulo: set./dez. 2019, p. 37-58. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/165375/158528>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

CASTELLANO, M.; PINHO, J. P.; NORONHA, Iara. “Netflix, eu te amo!”: o capital emocional no relacionamento entre a empresa de *streaming* e os consumidores-fãs. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**. Vol. 20, Nº 3 – set./dez. 2018. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2018.203.12>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

DANIEL FILHO. **O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Tradução: Susana Alexandrina. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

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

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.

MONTAGNER, M. Â. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. IN: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, nº 17, jan./jun. 2007, p. 240-264.

SETTON, M. da G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, Maio/Jun/Jul/Ago 2002 - Nº 20. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000200005>. Acesso em: 28 abr. 2019.

SETTON, M da G. J. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**. 14 mar. 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>>. Acesso em: 1º ago. 2020.

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.

SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: BARRETO, R. R; SOUZA, M. C. J. (organizadores). **Bourdieu e os estudos de mídia, campo, trajetória e autoria**. Salvador: EDUFBA, 2014, p.13-41.

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