

LUCAS MARTINS NÉIA

COMO A FICÇÃO TELEVISIVA MOLDOU UM PAÍS:

uma história cultural da telenovela brasileira
(1963 a 2020)



PROAP
Programa de Apoio à
Pós-Graduação



ECN **USP**
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Estação
das Letras
e Cores**



Lucas Martins Néia, 2023

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, no todo ou em parte, sem autorização prévia por escrito da editora, sejam quais forem os meios empregados.

ORGANIZADORES

Clotilde Perez, Eneus Trindade, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Márcia Pinheiro Olhson

DIREÇÃO EDITORIAL

Kathia Castilho e Solange Pelinson

REVISÃO

Leoberto Balbino

PROJETO GRÁFICO, CAPA E EDIÇÃO DE ARTE

Marcelo Max

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

N325c Néia, Lucas Martins
1.ed. Como a ficção televisiva moldou um país : uma história cultura da telenovela brasileira (1963 a 2020) / Lucas Martins Néia.
– 1.ed. – São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2023.

ISBN : 978-65-5029-039-9

1. Comunicação em massa – Aspectos sociais. 2. Comunicação – Brasil.
3. Telenovelas – Aspectos sociais. 4. Telenovelas – Brasil – História. I. Título.

06-2023/10

CDD 378.098161

Índices para catálogo sistemático:

1. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação :
Universidade de São Paulo : Educação 378.098161
Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

Estação das Letras e Cores Editora

Av. Real, 55 – Aldeia da Serra

06429-200 – Barueri – SP

Tel.: 55 11 4326-8200

 www.estacaolettras.com.br

 facebook.com/estacaodasletrasecoreseditora

 [@estacaodasletrasecores](https://instagram.com/estacaodasletrasecores)

LUCAS MARTINS NÉIA

COMO A FICÇÃO TELEVISIVA MOLDOU UM PAÍS:

uma história cultural da telenovela brasileira
(1963 a 2020)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade
do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

2023



PROAP
Programa de Apoio à
Pós-Graduação



CCA **USP**
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Estação
das Letras
e Cores**

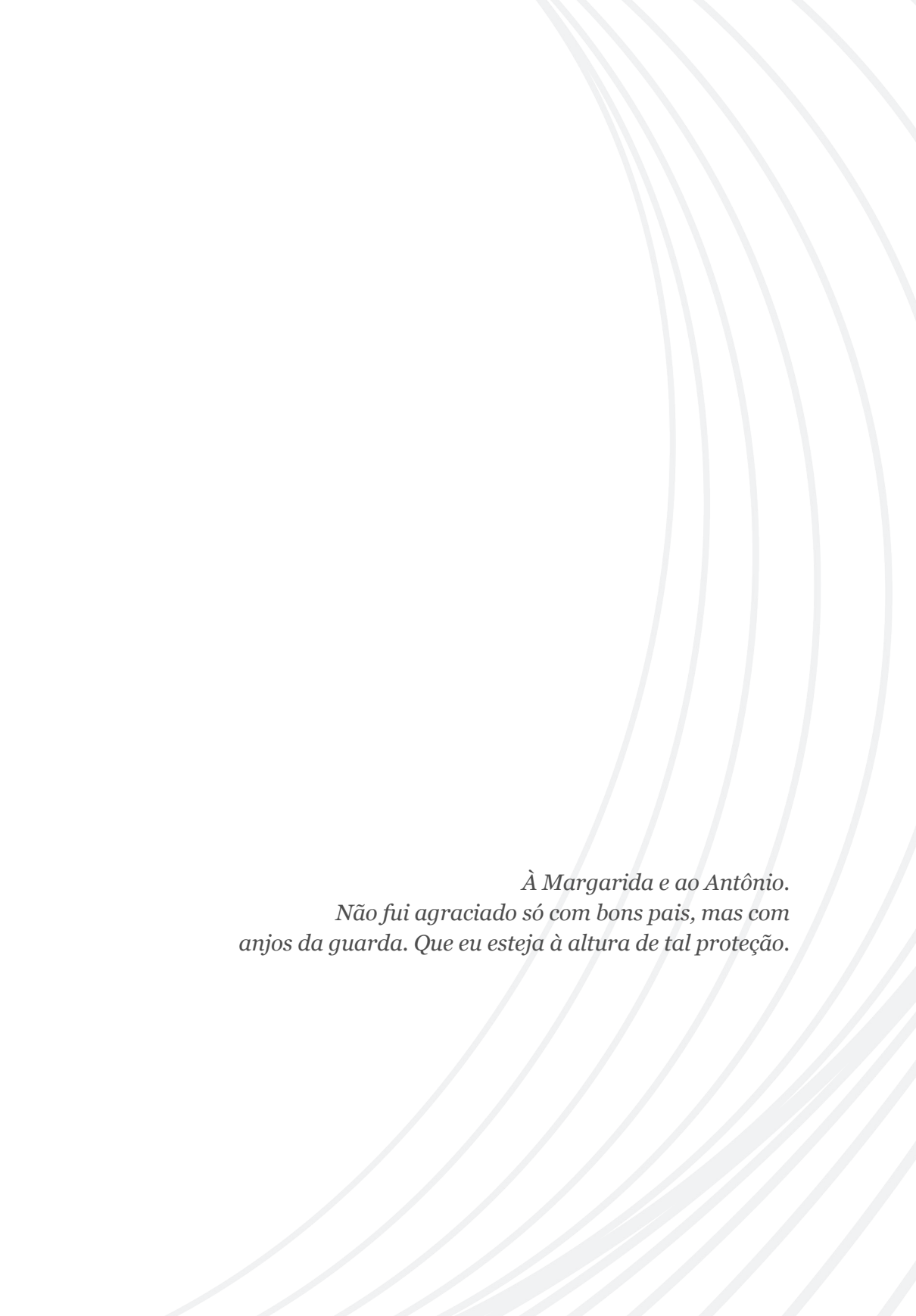
Sumário

AGRADECIMENTOS	9
RESUMO	15
ABSTRACT	17
RESUMEN	19
INTRODUÇÃO	21
ESTRUTURAÇÃO DA TESE	30
PARTE I	
A CONSTRUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PESQUISA	35
1. O MELODRAMA: VESTÍGIOS, APREENSÕES E TRANSFORMAÇÕES RUMO À CONSOLIDAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA	37
1.1 VISADAS CONCEITUAIS	52
1.2 DOS ESPETÁCULOS POPULARES AO “CIRCO ELETRÔNICO”	57
2. ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: INTERAÇÕES ENTRE A COMUNICAÇÃO, A HISTÓRIA E OS ESTUDOS CULTURAIS	67
2.1 CORPUS EMPÍRICO E OPERACIONALIZAÇÃO DA ANÁLISE	78

PARTE II

UMA HISTÓRIA CULTURAL DA TELENVELA BRASILEIRA	99
3. FASE FANTASIA OU SENTIMENTAL (1963 A 1968)	101
3.1 A TELENVELA DIÁRIA	107
3.2 EM MEIO A UM GOLPE DE ESTADO, A CONSOLIDAÇÃO DA “TELEPOÉTICA DAS LÁGRIMAS”	119
3.3 AVENTURA E EXOTISMO	126
3.4 A PAISAGEM HUMANA (CAUCASIANA) DA PAULICEIA	129
4. FASE NACIONAL-POPULAR OU REALISTA (1968 A 1990)	147
4.1 TV TUPI E A “COR LOCAL” PAULISTA	150
4.2 “NO AR, MAIS UM CAMPEÃO DE AUDIÊNCIA”: O PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE	160
4.3 CICLOS DE PRODUÇÃO DE TELENVELAS EM OUTRAS EMISSORAS	183
4.4 A TELEINVENÇÃO DO “BRASIL PROFUNDO”	185
5. FASE DE INTERVENÇÃO OU NATURALISTA (1990 A 2015)	205
5.1 DA JANELA VÊ-SE O CORCOVADO – E A TELENVELA DE BRAÇOS ABERTOS PARA AS QUESTÕES SOCIAIS	212
5.2 BRASILIDADE E LATINIDADE NO JARDIM DOS CAMINHOS QUE SE CRUZAM	220
5.3 VIOLÊNCIA E “BRASIL PROFUNDO” NA METRÓPOLE	226
5.4 RIO “TIPO EXPORTAÇÃO” E CONEXÃO BRASIL-MARROCOS	232
6. FASE NEOFANTASIA OU NEOSSENTIMENTAL (2015 À ATUALIDADE)	245
6.1 “SERIEMANIA” NO PAÍS DA “NOVELOMANIA”	252
6.2 O MELODRAMA COMO TÁBUA DE SALVAÇÃO	261
6.3 ÉPICO COTIDIANO NAS MALHAS DO CONSERVADORISMO	278

CONSIDERAÇÕES FINAIS	291
REFERÊNCIAS	305
LIVROS, ARTIGOS ACADÊMICOS, TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS	305
MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS	337
SITES E PÁGINAS DA INTERNET	338
SINOPSES E ROTEIROS ORIGINAIS	341
MATERIAIS AUDIOVISUAIS	341
APÊNDICES	
DADOS PRIMÁRIOS DA PESQUISA	347
APÊNDICE A	
TÍTULOS DA FASE <i>FANTASIA</i> OU <i>SENTIMENTAL</i> DA TELENOVELA BRASILEIRA (1963 A 1968)	348
APÊNDICE B	
TÍTULOS DA FASE <i>NACIONAL-POPULAR</i> OU <i>REALISTA</i> DA TELENOVELA BRASILEIRA (1968 A 1990)	361
APÊNDICE C	
TÍTULOS DA FASE <i>DE INTERVENÇÃO</i> OU <i>NATURALISTA</i> DA TELENOVELA BRASILEIRA (1990 A 2015)	382
APÊNDICE D	
TÍTULOS DA FASE <i>NEOFANTASIA</i> OU <i>NEOSSENTIMENTAL</i> DA TELENOVELA BRASILEIRA (2015 À ATUALIDADE)	400

The background of the page features a series of light gray, curved lines that sweep from the top right corner towards the bottom left, creating a sense of movement and depth.

*À Margarida e ao Antônio.
Não fui agraciado só com bons pais, mas com
anjos da guarda. Que eu esteja à altura de tal proteção.*



AGRADECIMENTOS

O poeta inglês John Donne já disse que nenhum homem é uma ilha. Quando me pus a listar os nomes presentes neste espaço, deixei, de fato, de enxergar o mar. Vi afeto no horizonte.

Agradeço aos meus pais, Antônio Néia e Margarida Martins Néia, por todos esses anos de carinho e apoio incondicionais. À Magali, que há uma década me presenteia com a forma de amor mais pura que há nesse mundo. À minha prima Maria Lúcia Giavina de Almeida Leite, a Malu, pela parceria na criação de histórias ao longo de nossas infâncias e pela cumplicidade que cultivamos até hoje. E ao Pic e à Pipoca (o Quinho e a Quinha, *in memoriam*), os primeiros atores das minhas “novelas”.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, pela acolhida no Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), pelas trocas, pelo incentivo, pela confiança depositada em mim e pelo intenso aprendizado no decorrer dos últimos seis anos. Gratidão, admiração e afeto.

À Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli e ao Prof. Dr. Eugênio Bucci, membros da Banca de Qualificação deste estudo no nível Mestrado, por suas inestimáveis contribuições à solidificação do trabalho. E à Profa. Dra. Esther Império Hamburger e ao Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, pelas enriquecedoras conversas que travamos quando frequentei suas disciplinas e pela leitura atenta e generosa de meu novo relatório de pesquisa com vistas à segunda Banca de Qualificação pela qual passou esta investigação.

A todos os professores com os quais tive o prazer de dialogar nesses últimos anos no ambiente da Universidade de São Paulo (USP): Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungoli – primeira a me acolher para uma conversa referente aos estudos da ficção televisiva no âmbito acadêmico –; Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo; Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr., Prof. Dr. Mateus Araújo Silva e Prof. Dr. Michel Marie; Profa. Dra. Ecléa Bosi (*in memoriam*); Profa. Dra. Rosana de Lima Soares e Prof. Dr. Sílvio Antonio Luiz Anaz; Profa. Dra. Elena Vássina; Profa. Dra. Eliane Robert Moraes e Profa. Dra. Maria Filomena Gregori; e Prof. Dr. Richard Romancini.

Aos pesquisadores do CETVN que compartilharam desta minha jornada: à Andreza Almeida dos Santos, pelas risadas, faceirices e, principalmente, pelos sambões; à Clarice Greco e à Fernanda Castilho, pelas palavras amigas e pelo auxílio nos momentos de dificuldade; à Daniela Ortega, pela pronta disposição a ir em socorro do outro e pela perpétua afetuosidade; à Larissa Leda Rocha, pela sobriedade irreverente; à Ligia Maria Prezias Lemos, pelos abraços sempre afáveis e acolhedores; à Mariana Lima, pelos momentos de comes e bebes na universidade, nas livrarias e nos cinemas – e pelas fragorosas gargalhadas –; e à Tissiana Pereira, pelas palhaçadas, pelos memes (especialmente aquele do “Bozo”) e pelas aventuras no Pikettistão. Também ao Anderson Melo, à Fernanda Pires de Sá, à Gabriela Torres e à Maria Alice Carnevali. Por fim, a todos os bolsistas de apoio técnico (ATs) e de iniciação científica (ICs) que passaram pelo CETVN no período em que estive lá – essenciais para a manutenção das investigações do grupo: Alisson Cesar da Silva, Amanda Faria de Oliveira, Anézio Fidalgo, Caio Treft, Cleiton Eishima, Daniela Feitosa Campos, Diana Cardoso, Eduardo Tavares, Gustavo Rodrigues, Helena Cunha, Julia Segadas, Kyara Castro, Letícia Stamatopoulos, Marcella Medeiros, Mariana Reis, Mariana Victorino, Patrícia Ribeiro, Pedro Dantas, Rafael Crema, Rafael Mascarenhas, Roberto Simão, Vanessa Gonçalves, Vanessa Souza e Vital Neto.

Ao Leonardo Henrique Comini Francisco, por sua doçura e paciência – e pelas nossas trocas. Ao Fernando Lufer, irmão que a vida me deu. À Stefany Araújo, companheira das artes que dedicou

seu tempo a ler algumas dessas linhas. À Sílvia Dantas, pelos tangos e delírios – “[...] traz mais uma dessa!”. À Luiza Lusvarghi, pela força e inspiração. À Mary Delgado e à Anna Dulce Sampaio, por me acolherem na Pauliceia em 2014. Ao Pedro Silva, um dos meus primeiros interlocutores com relação ao binômio telenovela/academia. À Ana Beatriz Paschoal, à Bruna da Matta Sarubo, ao Cleber Marques, ao Daniel Boaventura, ao Éder Lopes, ao Gabriel Franco Rodrigues, ao Helder Filipe, ao Jorge Abrão, à Livia Lopes, ao Manoel Costa do Nascimento, à Marisa Caula, ao PC de Sousa, à Priscila Alcebiades e ao Vitor Shimba Murata. À Marina Stuchi, companheira dos meus primeiros périplos por São Paulo, e à Nádia Satie.

Ao Antônio Rodrigues, à Camila Sanae, ao Jeff Mendes, à Leticia Botelho, à Luciane Pedroso, à Melina Uchida, à Nádia Ferrari de Abreu, à Otávia Silla e ao Rafinha Barreiros, à Paula Regina dos Santos, à Renata Torres, à Sheila Mariano e à Vanessa Campos. De Londrina para a vida. Aos meus professores na graduação, em especial à Profa. Dra. Heloisa Bauab e à Profa. Dra. Sonia Pascolati, que me ensinaram o bê-á-bá da pesquisa científica; ao Prof. Dr. José Francisco Quaresma, por seus conselhos e por estar sempre disposto a partilhar sua sabedoria e suas histórias; à Profa. Dra. Raimunda de Brito Batista, “companheira de devaneios” cuja alegria, inteligência e paixão pela cultura popular me inspiram profundamente; à Profa. Dra. Adriane Gomes, à Profa. Dra. Ceres Vittori, à Profa. Dra. Fátima Santos, à Profa. Ma. Laura Franchi e ao Prof. Dr. Mauro Amarelo. À Edna Aguiar e ao Riccardo Paglia.

À Francine Bueno, à Jéssica Fagá, à Rafaella Dias e à Stefanie Ribas. Saudade de nossas aventuras em Little Alligator City! À Patricia Kurman, por todo o apoio e incentivo desde que manifestei a intenção de ingressar na vida acadêmica. Aos meus professores na Educação Infantil do Sesc Jacarezinho e nos ensinos Fundamental e Médio do Colégio Alpha.

Aos membros da Secretaria Geral de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), especialmente à Cristina Mascarenhas Sampaio Neves, à Karina de Andrade, à Mirian Zarate Villalba e ao Omair Guilherme Tizzot Filho.

À Maria Teixeira Sousa, secretária do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da USP. À Severina Maria das Neves Oliveira, a Dona Dodô, e a todos os funcionários da ECA-USP.

Ao Guilherme Pacheco, à Ayaça Castro, à Fabiana Pinotti, à Fabíola Cavalcanti, ao Júnior Oliveira, à Lia Lima, à Sheila Pariz, ao Victor Lucas dos Santos e aos demais profissionais que, nos últimos três anos, atuaram como produtores do Programa Pontos MIS, projeto do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) que me propiciou experiências incríveis – responsáveis, muitas vezes, por ampliar os horizontes desta investigação. À Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, pasta à qual o MIS-SP está vinculado. E às prefeituras e, principalmente, aos gestores culturais das cidades pelas quais circulei com minhas palestras por meio do Programa Pontos MIS – em especial ao André Santana, à Julielli Garmi e à Vanderléia Barboza.

Aos alunos e participantes dos cursos e atividades que ministrei nos últimos cinco anos, especialmente àqueles com quem pude dialogar através do Programa Pontos MIS. À galera que deu cor ao meu 2020: Bia Amaro, Camila Côrtes, Clarice Trembl, Enzo Gutierrez, Gabriel Goulart, Gabriel Rafael, Gabrielly Arcas, Kariny Costa, Lavínia Oliveira, Letícia Pocaia, Maicom Neves, Maria Júlia Ferretti e Matheus Batista, integrantes do Núcleo de Produção da Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (DAC UEL) que participaram do projeto *Leitura dramática em lives e o jogo cênico on-line: teatro em tempos de pandemia*, que tive o prazer de orientar a convite da Profa. Ma. Laura Franchi.

Ao pesquisador Nilson Xavier, figura fundamental para a manutenção da memória da telenovela brasileira. E aos pesquisadores Mauro Alencar e Sabina Anzuategui, que foram extremamente atenciosos e generosos comigo quando os contatei ainda em 2014.

A Lauro César Muniz e a Aguinaldo Silva, autores de telenovela que me concederam entrevistas quando esta pesquisa era meramente uma quimera.

Aos meus professores de roteiro em Londrina e em São Paulo, muitos corresponsáveis por algumas das reflexões dispostas nas

próximas páginas: Aimar Labaki; Aleksei Abib e Julia Priolli; Ana Johann; David França Mendes; Duca Rachid; Heloisa Bauab (novamente ela!); Mario Viana; Ricardo Tiezzi e Ricardo Grynszpan; Rodrigo Grotta; Solange Castro Neves e Thalma Bertozzi; Vitor de Oliveira e Carlos Fernando Barros.

Ao Raphael Scire, parceiro na concepção e apresentação do podcast *Isso Só Acontece em Novela*, produzido em 2020 pelo Programa Pontos MIS. Ao Cláudio Felício, ao Fábio Garcia, ao Julio Kadetti, ao Ricky Hiraoka, ao Tiago Fonseca e ao Valtair Barbosa, queridos que tive o prazer de conhecer nos cursos de roteiro e com quem pude conversar sobre o principal assunto desta tese: a telenovela brasileira. Aos amigos do Twitter, pelas trocas de impressões relacionadas às produções de TV e pela companhia naquele “sofá expandido”.

Aos colegas investigadores dos países que compõem o Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) e das universidades nacionais que integram a Rede Obitel Brasil de Pesquisadores da Ficção Televisiva.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa a mim concedida para a realização da investigação no nível Mestrado; e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), responsável por apoiar o presente trabalho no nível Doutorado – Código de Financiamento 001.

Somos com quem andamos e aqueles que deixamos pelo caminho. Meu sincero obrigado a você que, direta ou indiretamente, me auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa e, por um lapso deste escriba, acabou não figurando nas linhas acima.

Por fim, agradeço aos pioneiros da televisão. E a todos os bravos que se dedicam à produção diária de 30 a 40 laudas de roteiro para que a “máquina melodramática” brasileira se mantenha em pleno funcionamento.

PADRE LÍVIO – Eu acho um absurdo o senhor jurar de pés juntos que, quando chegou por aqui ainda moço, foi depelado vivo e costurado por um turco.

JOSÉ INOCÊNCIO – Mas fui.

PADRE LÍVIO – Outro absurdo maior ainda é essa história de que o senhor cria um diabinho numa garrafa. E que ele vira um bode preto de olhos de brasa, e o senhor sai montado nele na véspera das floradas da sua roça.

JOSÉ INOCÊNCIO – E ele mija em cima de cada pé de cacau das minhas roças. E as minhas roças amanhecem tudinho cobertas de flor.

PADRE LÍVIO – E que o diabo lhe fecha o corpo.

JOSÉ INOCÊNCIO – Oxente... Se num tivesse fechado, já tinha morrido há muito tempo!

PADRE LÍVIO – E Deus? Onde é que Ele fica nessas histórias?

JOSÉ INOCÊNCIO – Em cada flor que amanhece enfeitando cada ramo nos cacauzeiros das minhas roças – e que depois vira fruto. Em cada empregado meu que derruba o cacau maduro dos pés e abre na palma da mão pra tirar as amêndoas de dentro. Em cada pé que pisa o cacau nos terreiros das minhas barças.

Diálogo extraído de cena do capítulo 34 da telenovela Renascer (Globo, 1993), de Benedito Ruy Barbosa.

RESUMO

A presente pesquisa se propôs a traçar uma história cultural da telenovela brasileira, compreendendo-a como a experiência comunicacional, estética e social que, em nosso contexto, melhor caracterizou uma *narrativa da nação* (LOPES, 2009) nos últimos 60 anos. Procuramos verificar de que modo melodrama e brasilidade se articularam no panorama teleficcional desse período. Para isso, consubstanciamos problemáticas teórico-epistemológicas do campo da Comunicação a parâmetros provenientes da História e dos Estudos Culturais. Partimos, primeiramente, de um “voo noturno” na diacronia do melodrama, Tateando suas formas de apreensão e transformação do final do século XVIII a meados do século XX. Em seguida, arquitetamos uma estratégia metodológica que nos permitiu vislumbrar a *espacialidade* como a principal variável teórica e empírica no engendramento de análises socionarrativas das ficções televisivas. Nossos dados primários foram compostos por 677 telenovelas diárias exibidas entre 1963 e 2020. Identificamos quatro constructos espaciais predominantes nessas produções: a cidade de São Paulo; a cidade do Rio de Janeiro; o interior do Brasil; e o exterior. Cruzamos essas informações com as periodizações propostas por Hamburger (2005) e Lopes (2003a, 2009) para o processo histórico da telenovela brasileira – o que nos levou, inclusive, a refletir acerca da emergência de uma nova fase nas cronologias delineadas pelas duas pesquisadoras. Munidos deste referencial, dedicamo-nos a um *passeio* (ECO, 1994) pela história da ficção televisiva nacional com o objetivo de prospectar o entrecruzamento entre telenovela, cultura e sociedade. Nossa jornada foi

dividida em quatro fases: (I) *fantasia* ou *sentimental* (1963 a 1968); (II) *nacional-popular* ou *realista* (1968 a 1990); (III) *de intervenção* ou *naturalista* (1990 a 2015); e (IV) *neofantasia* ou *neossentimental* (2015 à atualidade). Selecionamos, ainda, uma produção de cada fase para a realização de estudos de caso que contemplassem as quatro ambientações espaciais assinaladas anteriormente. Essas produções foram: *Antônio Maria* (Tupi, 1968); *Roque Santeiro* (Globo, 1985); *O Clone* (Globo, 2001); e *Os Dez Mandamentos* (Record, 2015). Constatamos que a telenovela brasileira, no decorrer de sua formalização, se apropriou da densidade geocultural do país, fazendo com que o melodrama orquestrasse experiências estéticas e emocionais capazes de reorganizar sentidos circulantes na arena das representações da identidade nacional. Não raro, essa dinâmica ocorreu devido à intersecção entre o espaço-tempo das narrativas e o espaço-tempo dos processos sociais. Ao mesmo tempo, a *mestiçagem* que, a partir de Martín-Barbero (2003), podemos atribuir à relação entre melodrama e brasilidade, entre as novas tecnologias e dispositivos mais tradicionais de narração e reconhecimento, não deixou de operar uma violência simbólica por perpetuar, na ficção televisiva, estigmas e padrões de exclusão observados em outros ramos da cultura.

Palavras-chave: Telenovela brasileira. Melodrama. Brasilidade. História cultural. Identidade nacional.

ABSTRACT

This thesis follows the cultural history of the Brazilian telenovela, understood as a communicational, aesthetics, and social experience that, in its context, has best characterised a *narrative of the nation* (LOPES, 2009) in the last 60 years. The intention here is to ascertain the ways in which melodrama and Brazilianness have intertwined in the telefiction landscape in this period. For that, theoretical-epistemological issues from the field of Communications were combined with parameters stemming from History and Cultural Studies. At first performing a “nocturnal flight” over the diachrony of the melodrama, it visualised the ways in which the telenovela apprehended and transformed the end of the 18th century and the beginning of the 21st. Next, a methodological strategy was devised that allowed for the envisioning of *spatiality* as the main theoretical and empirical variable in the arrangement of socio-narrative analysis of TV fiction. Primary data comprised 677 daily telenovelas in the period from 1963 to 2020. Four predominant spatial constructs were therein identified: the city of São Paulo; the city of Rio de Janeiro; Brazil’s countryside; and overseas. This information was then compared to those periods proposed by Hamburger (2005) and Lopes (2003a, 2009) for the historical process of the Brazilian telenovela — thus leading to a reflection on the emergence of a new phase in the chronology established by both authors. Therewith equipped, this thesis then went on a *walk* (ECO, 1994) through the history of Brazil’s TV fiction so as to collect instances where telenovela, culture, and society intertwined. This journey was thusly parsed out: (I) *fantasy* or

sentimental (1963 to 1968); (II) *national-popular* or *realist* (1968 to 1990); (III) *interventionist* or *naturalist* (1990 to 2015); and (IV) *neo-fantasy* or *neosentimental* (2015 onwards). One product from each phase was then chosen for further study, encompassing all four spatial settings above — namely: *Antonio Maria* (*Antônio Maria*, Tupi, 1968); *Roque Santeiro* (*Roque Santeiro*, Globo, 1985); *The Clone* (*O Clone*, Globo, 2001); and *Moses and the Ten Commandments* (*Os Dez Mandamentos*, Record, 2015). Throughout its history, the Brazilian telenovela has appropriated the country's geocultural density, thus allowing the melodrama to orchestrate aesthetic and emotional experiences capable of reorganising meanings in the arena of representations of national identity. It has never been uncommon for this dynamic to take place due to the intersection between the spacetime of these narratives and the spacetime of social processes. At the same time, this *mestizaje*, which, as per Martín-Barbero (2003), can be attributed to the relationship between melodrama and Brazilianness, has never stopped inflicting a symbolic violence inasmuch as it perpetuates, in TV fiction, stigmas and patterns of exclusion observed in other spheres of culture.

Keywords: Brazilian telenovela. Melodrama. Brazilianness. Cultural history. National identity.

RESUMEN

La presente investigación se propuso trazar una historia cultural de la telenovela brasileña, entendiéndola como la experiencia comunicacional, estética y social que, en su contexto, mejor ha caracterizado una *narrativa de la nación* (LOPES, 2009) en los últimos 60 años. Intentamos verificar cómo el melodrama y la brasilidad se articularon en el panorama teleficcional de ese período. Para ello, consustanciamos problemáticas teórico-epistemológicas del ámbito de la Comunicación con parámetros provenientes de la Historia y de los Estudios Culturales. Partimos, en primer lugar, de un “vuelo nocturno” en la diacronía del melodrama, tanteando sus formas de aprehensión y transformación desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. A continuación, desarrollamos una estrategia metodológica que nos permitió vislumbrar la *espacialidad* como la principal variable teórica y empírica en el engendramiento de análisis socio-narrativos de las ficciones televisivas. Nuestros datos primarios consistieron en 677 telenovelas diarias emitidas entre 1963 y 2020. Identificamos cuatro construcciones espaciales predominantes en estas producciones: la ciudad de São Paulo; la ciudad de Río de Janeiro; el interior de Brasil; y el extranjero. Cruzamos esas informaciones con las periodizaciones propuestas por Hamburger (2005) y Lopes (2003a, 2009) para el proceso histórico de la telenovela brasileña –lo que, inclusive, nos llevó a reflexionar acerca de la emergencia de una nueva fase en las cronologías delineadas por las dos investigadoras–. Provistos con este referencial, nos dedicamos a dar un *paseo* (ECO, 1994) por la historia de la ficción televisiva en Brasil con el objetivo

de prospectar el entrecruzamiento entre telenovela, cultura y sociedad. Nuestra jornada fue dividida en cuatro fases: (I) *fantasía o sentimental* (1963 a 1968); (II) *nacional-popular o realista* (1968 a 1990); (III) *de intervención o naturalista* (1990 a 2015); y (IV) *neofantasía o neosentimental* (2015 a la actualidad). También seleccionamos una producción de cada fase para la realización de estudios de caso que contemplaron las cuatro ambientaciones espaciales mencionadas anteriormente. Estas producciones fueron: *Antonio María* (*Antônio Maria*, Tupi, 1968); *Roque Santeiro* (*Roque Santeiro*, Globo, 1985); *El clon* (*O Clone*, Globo, 2001); y *Moisés y los diez mandamientos* (*Os Dez Mandamentos*, Record, 2015). Constatamos que la telenovela brasileña, en el transcurso de su formalización, se apropió de la densidad geocultural del país, haciendo que el melodrama orquestara experiencias estéticas y emocionales capaces de reorganizar sentidos circulantes en la arena de las representaciones de la identidad nacional. No pocas veces, esta dinámica ocurrió debido a la intersección entre el espacio-tiempo de las narrativas y el espacio-tiempo de los procesos sociales. Al mismo tiempo, el *mestizaje* que, a partir de Martín-Barbero (2003), podemos atribuir a la relación entre el melodrama y la brasilidad, entre las nuevas tecnologías y los dispositivos más tradicionales de narración y reconocimiento, no dejó de operar una violencia simbólica por perpetuar en la ficción televisiva los estigmas y patrones de exclusión observados en otras ramas de la cultura.

Palabras clave: Telenovela brasileña. Melodrama. Brasilidad. Historia cultural. Identidad nacional.

INTRODUÇÃO

A televisão foi a minha primeira janela para o mundo.

Meus pais dizem que nasci em Curitiba – o que também consta na minha certidão, por isso acredito. (Questionar a veracidade de uma fonte histórica definitivamente não deporia a favor deste trabalho.) Passei minha infância e minha adolescência em Jacarezinho, no interior do Paraná. É a partir de lá que me reconheço: da minha Macondo. Cerca de 39 mil habitantes. Jacarezinho é daquele tipo de cidade onde há residências em que “o relógio das salas é o mesmo que pulsava antigamente” (BOSI, 1994, p. 75).

Os ponteiros lá de casa aceleraram quando ganhei minha primeira TV. Uma TV de tubo, que só recentemente parou de funcionar. A partir dela, tomei contato com vários outros mundos – o primeiro deles, o do *Pica-Pau* (*Woody Woodpecker*, Universal Studios, 1940-1972). Outros tempos. O desenho passava no SBT, ainda hoje uma costureira porta de entrada das crianças para o veículo. Logo vieram as telenovelas mexicanas, até que em 2001 acompanhei a reprise de *Éramos Seis* (SBT, 1994). Chorava com a saga de dona Lola, às vezes nem bem sabia o porquê. O *melodrama* tem dessas coisas: seu apelo primordial não é à racionalidade.

Em pouco tempo, meu velho parceiro, o videocassete, deixou de gravar os episódios do *Disney Cruj* (SBT, 2001-2003). As fitas passaram a registrar os primeiros e últimos capítulos das telenovelas nacionais. Algumas chegaram até a enrolar no cabeçote do aparelho por conta da minha mania – que carrego até hoje – de ver e ouvir repetidamente as vinhetas de abertura das tramas. Depois de alguns

anos, uma novidade revolucionária: um aparelho de DVD que gravava diretamente da televisão. Em 2008, gravei a reprise de *Pantanal* (Manchete, 1990), no SBT, praticamente na íntegra.

Na adolescência, passei horas e horas desbravando as abas do site *Teledramaturgia*, de Nilson Xavier. Aprendi a caçar e a baixar vinhetas de abertura e trilhas sonoras de telenovelas das décadas de 1970 e 1980 na internet. Logo descobri o YouTube. Pouco a pouco, muitas das coisas sobre as quais eu tinha lido começaram a se materializar em vídeos. O passado ganhava ares mais concretos. Com o tempo, vieram os sites dos quais era possível baixar até mesmo algumas tramas na íntegra – desde títulos mais recentes até versões de telenovelas antigas, geralmente exibidas em outros países. Ao descobrir o software Windows Movie Maker, passei a editar algumas dessas ficções, partindo da lógica (!) de que elas seriam exibidas no *Vale a Pena Ver de Novo*.

Quando optei por cursar uma graduação em Artes Cênicas e consegui ingressar na Universidade Estadual de Londrina (UEL), acalentava um sonho algo distante. Queria ser autor de telenovelas. Imaginava que a dramaturgia teatral poderia ser um bom ponto de partida. Descobri outros mundos. Mundos que eu poderia viver sem a mediação do vídeo. Outras vivências, outras possibilidades. À minha frente, não havia mais só uma janela, mas portas. Experiências que modificaram profundamente a minha vida, o meu modo de ver o mundo. Mas aquela inquietação primeva relativa às narrativas que forjaram o meu imaginário continuava. Senti que poderia procurar pontos de contato entre aqueles universos.

Eis que surgiu a oportunidade d'eu integrar o Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), em São Paulo, como bolsista de apoio técnico. Lembro-me até hoje da surpresa que tive ao saber que, ali, uma das minhas funções seria gravar os capítulos das telenovelas que estavam no ar. Em um aparelho de DVD idêntico ao que eu tinha em casa. daquelas coisas pequenas, mezinhas, mas que nos dão certeza de que estamos no caminho certo.

O CETVN também impactou profundamente a minha formação. Discussões acadêmicas envolvendo as ficções de TV e toda a arena

de produção, circulação e recepção de sentidos articulada por esses produtos. As múltiplas redes que caracterizam tal circuito. Outros mundos possíveis. Portas que levaram a trilhas, *passeios*. Leituras, pesquisas em grupo. Afeto. Risadas. Conversas triviais. As discursividades disparadas pela telenovela, afinal, abrangem esse tipo de prática. Sou profundamente grato por tudo que o CETVN e a Universidade de São Paulo (USP) me propiciaram nos últimos seis anos – cinco dos quais dedicados a esta investigação.

(Sim, sei que já houve um espaço anterior a este destinado especificamente a agradecimentos. Opero na redundância. Faz parte do meu objeto.)

Cinco anos. Não me atrevo a dimensionar quantos mundos emergiram ao longo desse tempo. Paralelamente à academia, tive a oportunidade de me desenvolver no campo do roteiro audiovisual. Conheci profissionais e colegas maravilhosos. Descobri outras e outras trilhas. Procurei me embrenhar na floresta. Ainda me procuro.

Esta tese é o resultado formal desses cinco anos em que estive vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP) – cerca de um ano e meio como aluno de mestrado e o restante sob o nível doutorado direto. Longitudinalmente, porém, ela deriva de todo o percurso que descrevi acima. Fruto material de imbricações entre minhas trajetórias pessoal, profissional e científica.

Brooks (1995) e Martín-Barbero (1992b, 2003) definem o melodrama como o drama do reconhecimento. Da busca pelos segredos que envolvem as fidelidades primordiais. Para mim, este trabalho foi disparador e sintoma dessa lógica. No decorrer das próximas páginas, acredito que despontam preponderantemente três olhares: o da criança fascinada diante do televisor; o da perspectiva crítica do pesquisador; e o do sujeito que, na condição de homem cis branco, compreende seus privilégios na arena das representações – problematizada por este estudo –, mas, como homem gay, ainda encontra dificuldades em se enxergar nas narrativas televisivas.

Que a leitora e o leitor julguem qual tipo de olhar predomina em cada momento.

Neste 2021¹, ano em que a telenovela brasileira completa sete décadas de existência², apresentamos, como forma de tributo, os resultados de uma pesquisa que se dedicou a traçar uma história cultural dessas produções. Formato televisivo³ preponderante na América Latina (CABRUJAS, 2002; MARTÍN-BARBERO, 2003), a telenovela adquiriu uma natureza própria no Brasil ao se apropriar, sob as regras do melodrama, de temas em pauta na esfera pública do país. Por conta disso, Lopes (2003a, 2009) afirma que tais ficções se converteram, em nosso contexto, na experiência comunicativa, cultural, estética e social que melhor caracteriza uma *narrativa da nação*.

Em seus trabalhos, Lopes parte fundamentalmente da concepção de *comunidade imaginada*, por meio da qual Anderson (2008) associa o surgimento da imprensa escrita de massa e das línguas nacionais (“*print-capitalism*”) à consolidação do sentimento de pertencimento dos sujeitos a uma comunidade pátria. Nos termos de Saliba (2002), a articulação dos imaginários dos Estados-nações aos sistemas culturais que os precederam – isto é, a partir dos quais (e também contra os quais) tais Estados-nações passaram a existir – dá ao conceito de nação uma dimensão *transcendente*. Essa particularidade é ainda mais aprofundada nas acepções de Bhabha (2013), para

1 **Nota da editora:** como já destacado nas páginas anteriores, este livro deriva de uma tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP) entre 2016 e 2021. A defesa do trabalho ocorreu em 2 de julho de 2021, daí o fato desta sentença – e, por conseguinte, toda a redação da obra – remeter ao ano em questão como o tempo presente.

2 A contar da estreia, em dezembro de 1951, de *Sua Vida Me Pertence*, trama cujos cerca de 15 ou 25 capítulos –Xavier (201-) e Ricco e Vanucci (2017), respectivamente, divergem com relação a este dado – foram realizados e transmitidos ao vivo pela Tupi às terças e quintas, no horário das 20h.

3 Amparados em Martín-Barbero (2003) e nas perspectivas de investigação do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel), consideramos a *telenovela* um *formato*, noção associada ao engendramento, por parte dos produtos midiáticos, de uma *ritualização da ação* que coaduna tanto técnicas ligadas aos modos de narrar quanto fatores industriais e estratégias de comercialização. Já a *telenovela brasileira*, a nosso ver, desponta como um *gênero dramático* – à medida que os gêneros, também para Martín-Barbero, ocupam um lugar exterior à obra, a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Esta última visão é compartilhada, inclusive, por profissionais da indústria televisiva: em uma entrevista recuperada pelo programa *Novela: 65 Anos de Emoções* (Cultura, 2016), o autor Dias Gomes afirma que vê a “telenovela brasileira” como “um gênero de teatro, ou teleteatro, popular”. Trataremos melhor do conceito de gênero no primeiro capítulo desta tese.

quem as nações e a própria noção de cultura podem ser entendidas como *construções narrativas*.

Tais reflexões, de acordo com Lopes (2003a, 2009), são úteis para a compreensão da importância das telenovelas no Brasil. O ato de assistir a esses programas em um determinado horário, diariamente, constituiu-se, no correr do último meio século, como um ritual compartilhado por diversos estratos da população em todo o território nacional. Os brasileiros passaram a dominar as convenções narrativas dessas produções, além de se valerem dos padrões veiculados por elas como referências para a definição de *tipos ideais* (no sentido weberiano) de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro, elite brasileira, classe média brasileira – ou, ainda, corrupção brasileira, violência brasileira, racismo e demofobia “à brasileira” etc. Desta forma, Lopes utiliza a ideia de comunidade imaginada para indicar as *representações* do Brasil engendradas pela ficção televisiva, importante agente na reatualização de conceitos como o de *brasileiridade* e na mobilização de *sentidos de pertencimento*.

A partir desses pressupostos, recorreremos à variável *espacialidade* e suas interfaces, tanto nos “mundos narrados” pela telenovela quanto no “mundo vivido” (ou nos “mundos vividos”) da nação, de modo a observar como noções e constructos da identidade nacional se constituíram e se reconfiguraram na diacronia da teledramaturgia brasileira. Sob critérios epistemológicos, teóricos e metodológicos, tomamos o fator espacial na condição de *experiência “destilada” e imaginação*. O primeiro conceito, útil para dissertarmos acerca dos “espaços vividos” do país, é postulado por Gaddis (2003) em uma reflexão referente à impossibilidade, por parte do historiador, do desenvolvimento de um painel espacial que seja um *total*: para que possamos proceder à interpretação da experiência da totalidade, devemos submeter o espaço – entidade fundamental para a reflexão historiográfica, assim como o tempo – a um processo de *destilação*, prática comum à confecção de mapas⁴. A história não deixa de ser, desta maneira, uma espécie de *mapeamento* do passado, apreendido como *paisagem*.

4 “Os mapas fazem exatamente isto: destilam experiências de outrem com a finalidade de ajudar-nos a mover de onde estamos para onde queremos ir. [...] Se eles tomam a forma de marcas grosseiras na areia ou de sofisticados desenhos computadorizados, os mapas têm em comum com os historiadores a tarefa de *empacotar a experiência alheia*.” (GADDIS, 2003, p. 49, *itálico do autor*)

Já para a investigação dos “espaços narrados” pelas produções de TV, partimos de autores como Said (2007) e, claro, o próprio Anderson (2008), ao conferirmos à imaginação que *molda e é moldada* por essas ficções o *status* de *prática social*, dada a sua capacidade de articulação, legitimação e tensionamento de identidades e representações. Não devemos ignorar que isso ocorre em meio a dinâmicas também orquestradas por hierarquias, diferenças e desequilíbrios de experiências e conhecimentos. Consoantes a Gupta e Ferguson (1992), acreditamos que, iluminando essas relações de poder, conseguiremos compreender melhor como nosso objeto auxiliou no processo pelo qual determinados espaços foram alçados à identidade distintiva de *lugares* – ou seja, como esses espaços passaram a fazer sentido para a “alma” e se tornaram objeto de desejos e projeções (SCHWARCZ, 2008). Neste decurso, mister se faz pensar nos modos pelos quais os meios de comunicação de massa se engajaram na produção e constituição de subjetividades nas sociedades modernas: a imaginação, afinal, se tornou um *fato coletivo* graças às mudanças tecnológicas observadas desde o advento da mídia escrita e intensificadas ao longo do século XX (APPADURAI, 1996; THOMPSON, 2002; ANDERSON, 2008).

Responsáveis por conectarem linguagem e sentido à cultura (HALL, 2016), as representações devem ser vistas como frutos de *sistemas* que conjugam as questões condicionantes no âmbito da mídia (e de suas imagens) aos processos de subjetivação em que se encontram inseridos os diferentes atores de tais sistemas. Desta forma, é possível visualizar as múltiplas dimensões que levam ao engendramento das cadeias de significados, das associações discursivas e dos conjuntos semânticos localizados no centro da *dinâmica cultural* – que, como frisa Martín-Barbero (2003), não pode ser apartada da *comunicação* e da *política*.

Balizados por estes apontamentos, recorreremos às telenovelas como fontes de reflexão para a escrita de uma *história cultural* – aquela centrada nas práticas e nas produções de significações (CHARTIER, 1990) – com o objetivo de prospectar imbricações entre televisão, cultura e sociedade. Conforme Saliba (2002), a História

Cultural vai além das formas de estudo mais tradicionais relativas ao surgimento e à perpetuação das narrativas da nacionalidade, voltadas a objetos como a Tradição, o Povo, a Razão de Estado e a Alta Cultura. Acompanhando as tendências da historiografia contemporânea, os historiadores da cultura devem, ainda, almejar a reconstrução dos espaços de ruptura, identificando os registros de alguns silêncios e manifestações pontuais e fragmentadas. Ou, nas palavras de Sevckenko:

[...] quanto mais ele [o pesquisador] perder a preocupação de se identificar como historiador, mais eficazmente vai cumprir o papel de alguém que é capaz de olhar para a experiência humana em escala temporal – de uma maneira que não tenha preconceitos de nenhuma natureza, em nenhuma direção e nenhum patamar social, cultural, ético ou ecológico, que seja. Portanto, é simultaneamente um momento de desmontagem de um determinado modelo de historiador e de historiografia e de reconstrução de um outro que ainda está em processo, que ainda não se fez. Toda a beleza está na poesia desse procedimento construtivo. (KANASIRO; HIRANO, 2012, p. 16-17)

Ao lidar com práticas cujas manifestações são, por natureza, polissêmicas (no que concerne à linguagem) e complexas (em suas relações com os sujeitos e as tramas sociais, políticas e econômicas), a História Cultural apresenta pertinentes semelhanças com o campo da Comunicação. Ambas, inclusive, têm sua expansão intimamente ligada à quebra do paradigma epistemológico nas ciências humanas, ocorrida na década de 1960, e ao movimento de convergência e sobreposição entre as disciplinas. Burke (2008) assinala que a história cultural se corporificou a partir da articulação de temas e questões dispersos por outras disciplinas especializadas, das “próximas” Antropologia, História Literária e História da Arte às “vizinhas não tão conhecidas” Sociologia, Folclore, Geografia, Arqueologia e até Ecologia e Biologia.

Sodré (2014, p. 157), por sua vez, ao confrontar a Comunicação com outras áreas das ciências sociais e humanas, afirma que aquela só consolidará mais claramente seu campo científico ao se definir, de fato, “como um dispositivo de releitura das questões tradicionais da sociedade à luz das mutações culturais ensejado pelas tecnologias da informação e da comunicação, sem as tradicionais barreiras entre as antigas ‘disciplinas’”.

Assim, ao caminharmos por este *dever* entre a Comunicação e a História Cultural, não deixamos de nos manter fiéis à gênese epistemológica desses campos. Alinhamo-nos, ainda, às considerações de García Canclini (1997, p. 19) quanto ao caráter *inter* ou *transdisciplinar* necessário a pesquisas que visem problematizar o trânsito e a hibridização entre o culto, o popular e o massivo: “precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam estes pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente”.

Para a execução do presente trabalho, guiamo-nos pela hipótese de que, nos últimos 60 anos, o melodrama tem operado como articulador de significados e dilemas da identidade nacional patentes e latentes no território de produção, circulação e recepção de sentidos acionado pelas ficções televisivas de longa serialidade. Ao utilizarmos o verbo “*moldar*” no título desta tese, partimos de uma dupla acepção do termo: defendemos que as telenovelas tanto *emolduraram* como *modelaram* noções de brasilidade ao longo de sua história, em um processo de retroalimentação com o ideário, ou *ethos*, melodramático. Esta é uma percepção similar àquela evidenciada por Kilpp (2003) em estudo referente às “molduras e moldurações” atuantes na elaboração de *ethicidades* por parte da televisão – fatos e acontecimentos que o veículo dá a ver como tais, mas que se tratam, na verdade, de *construções* (ou *imaginações*) *televisivas*.

Além disso, acreditamos que os achados epistemológicos de nossa investigação também podem auxiliar na compreensão do atual panorama audiovisual brasileiro, dinamizado pela efervescência de novas linguagens, novos gêneros e novas plataformas de produção, distribuição e consumo. De acordo com Freire Filho (2004), a curiosidade

científica acerca da história da televisão advém justamente das discussões referentes às perspectivas do veículo diante das possibilidades tecnológicas emergentes no final do século XX: ao traçarem os mais variados prognósticos sobre o futuro da TV quando esta completava 50 anos em diversas partes do globo, os pesquisadores já demonstravam certa curiosidade arqueológica em relação a ela, concernente a um renovado interesse internacional pela história da mídia como um todo.

Para nós, a nação ainda insiste em se inscrever (mesmo que indiretamente ou sob a lógica da *negação*) e escrever (em) nossa teledramaturgia, apesar das tensões verificadas entre as novas mídias e as mídias tradicionais e do caráter difuso que qualifica a problemática da nacionalidade no ambiente contemporâneo. Apresentamos essa hipótese cientes dos movimentos de desterritorialização da produção e do consumo das ficções televisivas, intensificados pela atuação de provedores globais de vídeo sob demanda (VoD, na sigla em inglês). Por um lado, o contexto das práticas digitais e dos fenômenos de globalização da cultura tem levado alguns estudiosos a reavaliarem o potencial dos conteúdos televisivos na condição de “reflexos” do nacional (SAUNDERS, 2019). Por outro, entretanto, esse mesmo contexto possibilita que alguns títulos extrapolem o campo vislumbrado inicialmente por seus produtores e distribuidores⁵, fomentando uma tendência de “nação para uma audiência transnacional” (HAMBURGER; GOZZI, 2019) cada vez mais explorada pela indústria audiovisual – vide as diretrizes que têm balizado as produções de empresas atuantes no setor do *streaming*.

Sabemos que a interpretação de tal cenário exige prudência da nossa parte, pois, como nos lembra Gaddis (2003), os investigadores do passado só estão aptos a entender e, mais importante, a comparar⁶ eventos quando distantes dos fatos que descrevem. Na posição de comunicólogos, contudo, sentimos a necessidade de desenvolver,

5 Hamburger e Gozzi (2019) citam o caso de *Avenida Brasil* (Globo, 2012) como um exemplo desse movimento: entre 2012 e 2016, a trama de João Emanuel Carneiro teve seus direitos de exibição adquiridos por 132 países, tornando-se a telenovela brasileira mais comercializada no exterior.

6 “Porque, sem dúvida, a compreensão implica comparação: para compreender algo é necessário vê-lo em relação a outras categorias da mesma classe [...]” (GADDIS, 2003, p. 40)

ao final do trabalho, algumas ponderações que tomem este contexto como base – sempre, claro, à luz de nossas observações e descobertas relativas ao processo histórico da telenovela no Brasil. O vórtice tecnológico observado nos últimos anos, afinal, não só afetou desde comportamentos e interações à formação de subjetividades, mas propiciou o aumento da capacidade técnica de armazenamento do passado. Deste modo, essa paisagem merece nossa atenção inclusive por uma via *autorreflexiva* (LOPES, 2010), visto que ela também possibilitou o resgate de muitas das fontes essenciais às nossas argumentações e análises – mesmo em meio às limitações impostas à execução da pesquisa em seu último ano devido às medidas de restrição adotadas no Brasil e no mundo para controle da pandemia de coronavírus.

Estruturação da tese

Esta tese é dividida em duas partes. A primeira contempla a estratégia teórico-metodológica engendrada pela investigação, enquanto a segunda adentra propriamente na análise histórica e sociocultural proposta para a trajetória da telenovela brasileira de 1963 a 2020 – ou, em outros termos, na *leitura melodramática* ou *telefolhetinesca* que fazemos da história do Brasil dos últimos 60 anos. Para escaparmos da armadilha das concepções totalizantes, tomamos emprestada de Eco (1994) a ideia de *passeio*: percorreremos um caminho dentre tantos outros possíveis pela “selva” da ficção televisiva no Brasil, sem a pretensão de saturarmos esse objeto tão rico e multidimensional.

No primeiro capítulo, realizamos um “voo noturno” pela diacronia do melodrama, tateando tanto certos de seus substratos identificados antes do século XVIII quanto algumas de suas formas de apreensão e transformação do final desse período a meados do século XX. Por meio dos trabalhos de autores europeus, norte-americanos e latino-americanos que se dedicaram a estudar o/a gênero/imaginação/modo/estrutura dramática melodramático/a no teatro, na literatura, no cinema, no circo, no rádio e na televisão, objetivamos compreender a capacidade deste fenômeno de orquestrar experiências estéticas, identitárias e emocionais no âmago das narrativas ficcionais.

Finalizando a primeira seção do trabalho, o segundo capítulo desvela o percurso metodológico da pesquisa, ajustando as lentes, regulando as bússolas e delineando os mapas que nos guiarão pelas trilhas, clareiras e recônditos íngremes da teledramaturgia brasileira. De modo a detectar os padrões de representação da identidade nacional e as (in)visibilidades que se fazem presentes no ambiente televisivo desde a introdução da telenovela diária no Brasil, procedemos à consubstanciação da perspectiva comunicacional – nosso lugar de fala – a parâmetros teórico-metodológicos caros à História e aos Estudos Culturais, adensando as reflexões esboçadas nesta introdução.

Com vistas a um panorama que nos possibilite, como já sublinhamos, prospectar o entrecruzamento entre telenovela, cultura e sociedade, adotamos nomenclaturas (e, consequentemente, ideias) caras a Hamburger (2005) e a Lopes (2003a, 2009) para as subdivisões da segunda parte da tese. O terceiro capítulo contempla a chamada fase *fantasia* (HAMBURGER, 2005) ou *sentimental* (LOPES, 2009) da ficção televisiva nacional, marcada por enredos fortemente melodramáticos. Partimos da exibição da primeira trama diária em 1963 – isto é, da implementação do *formato* telenovela no Brasil – para culminar no primeiro título que despontaria como expoente do *gênero* telenovela brasileira⁷, importante paradigma dramático no cenário televisivo latino-americano⁸.

O quarto capítulo aborda o período *nacional-popular* (HAMBURGER, 2005) ou *realista* (LOPES, 2003a, 2009) da telenovela, no qual as narrativas, mesmo investindo no constructo de um Brasil que se “moderniza”, ainda se valem do modo ético e emocional de conceituação e dramatização do melodrama. Nesse momento, iniciado

⁷ Vide **nota 3**.

⁸ Com base em trabalhos de Mazziotti (1996), La Pastina, Rêgo e Straubhaar (2003) e nos recentes diagnósticos das equipes nacionais do Obitel, destacamos seis modelos históricos de produção de telenovela na América Latina: além do brasileiro, representado pelas ficções da Globo, temos o mexicano, que encontra forma nas tramas da Televisa; o de Miami (EUA); o colombiano; o venezuelano; e o argentino. Os quatro primeiros permanecem paradigmáticos, ao passo que os dois últimos observaram certo declínio na última década, essencialmente por conta de questões vinculadas ao contexto sociopolítico da Venezuela e pela diversificação dos investimentos da indústria audiovisual argentina – mais interessada, na atual conjuntura, em outros formatos da ficção televisiva.

em 1968, a teleficção brasileira alcança sua equação definitiva, mesclando a carpintaria do drama radiofônico de longa duração à perspectiva crítica instaurada no teatro brasileiro quando este vivia, na era pré-1964, “a primavera de um verão que nunca existiu”⁹. Não por acaso, também é nesta fase que a telenovela consolida os sentidos geográficos que seriam reiteradamente trabalhados por seus enredos nos anos seguintes.

O período de *intervenção* (HAMBURGER, 2005) ou *naturalista* (LOPES, 2009) de nossos telefolhetins, marcado pela encenação de fatos ou temas sociais e políticos que remetem explicitamente à vida da nação, merece a atenção do quinto capítulo. Abrangendo tramas exibidas entre 1990 e 2015, este momento observa a consolidação de mais uma marca distintiva da produção nacional frente a outros modelos dramáticos televisivos: o *merchandising* social – ações socioeducativas que, inseridas na diegese das obras, vinculam-se às próprias raízes modernas do melodrama por se dotarem de uma dimensão pedagógica (NICOLSI, 2009).

Por último, desafiamo-nos ao exercício de esboçar, no sexto capítulo, uma nova fase para a telenovela no Brasil – iniciada, a nosso ver, em 2015. Embasamos tal pressuposto a partir dos achados identificados em nossos passeios pelas *paisagens da história* (GADDIS, 2003) da ficção televisiva nacional, combinando-os com tendências verificadas em meio às reconfigurações que, na última década, têm caracterizado o cenário audiovisual em nível global.

O terceiro e o sexto capítulos se iniciam com a exposição de um panorama mais geral das *paisagens* abrangidas por eles – respectivamente, *fantasia* ou *sentimental* e *neofantasia* ou *neossentimental*; o quarto e o quinto, a seus turnos, contemplam em suas digressões iniciais os dois marcos – *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) e *Pantanal* (Manchete, 1990) – tomados como símbolos das mudanças

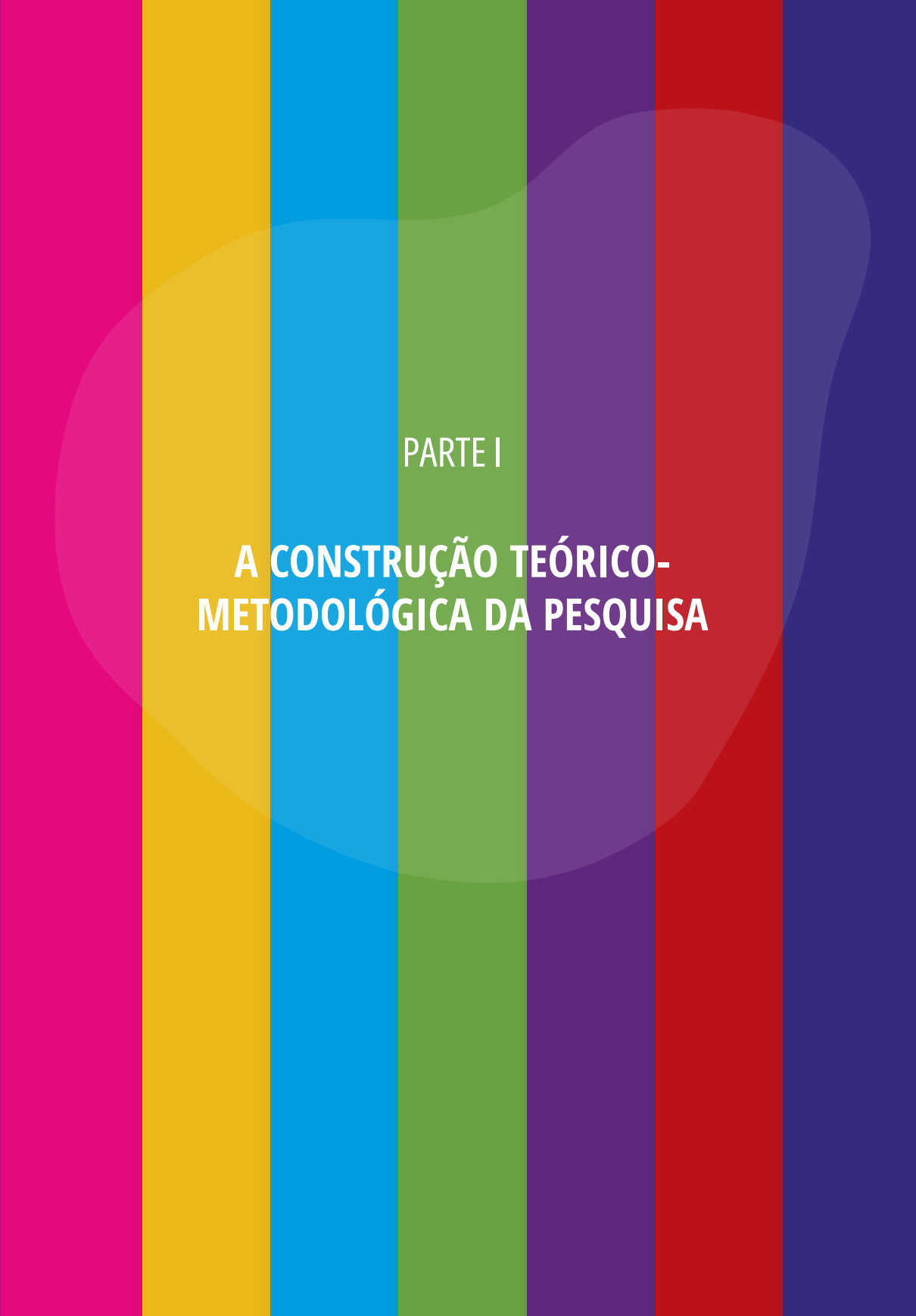
⁹ Frase cunhada pelo dramaturgo e autor-roteirista de telenovelas Aimar Labaki para se referir à efervescência que marcava a cultura e, principalmente, o panorama teatral do país no período anterior ao golpe de 1964. Labaki utilizou essa expressão em aula do curso de extensão “Teledramaturgia”, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp), ministrada no dia 16 de abril de 2015.

que dinamizaram o contexto da ficção televisiva nos anos seguintes. No terceiro, no quarto e no quinto capítulos, valemo-nos ainda de gráficos relativos à ambientação espacial das ficções levadas ao ar pelas emissoras que mais produziram telenovelas em cada fase. Ademais, tendo em vista a forte tradição oral da história da TV no país, procuramos trazer algumas falas de profissionais do veículo – especialmente de seus primeiros idos – de forma a exemplificar e a “dar vida” a algumas interpretações propostas pela pesquisa “com as palavras dos agentes, para dialogar e refletir criticamente sobre sua experiência” (RIDENTI, 2014, p. 4).

Fundamentados no princípio de que a exploração em profundidade de um caso possibilita a compreensão de uma realidade mais ampla (BECKER, 1997), elegemos uma ficção de cada uma das fases descritas anteriormente para a realização de análises mais acuradas, que encerram esses quatro últimos capítulos. Acreditamos que, na investigação não somente dessas obras, mas das realidades e das noções de *território* e, por conseguinte, de *brasilidade* que elas representam, poderemos enxergar de modo mais concreto como a telenovela ativa marcas de uma história cultural ao mesmo tempo em que as adapta.

Finalmente, outro aspecto que distingue a segunda parte da tese como um todo é o emprego de *códigos QR* que guiarão a leitora e o leitor para a visualização de trechos de telenovelas, programas de TV ou filmes que embasaram nossas percepções. Procuramos, na medida do possível, transcender a apropriação meramente ilustrativa deste material, tornando-o, em determinadas passagens, crucial para a apreensão de nosso pensamento interpretativo. Esse procedimento explicita as *técnicas de observação audiovisual* empreendidas no desenvolvimento da pesquisa, convergindo para uma abordagem na qual, segundo Carpentier (2020), os vídeos *complementam* o texto acadêmico escrito, dado que também são utilizados para *comunicar* algumas de nossas práticas e reflexões teórico-epistemológicas.



The background features a series of vertical stripes in magenta, yellow, cyan, lime green, purple, red, and dark blue. Overlaid on these stripes are several large, semi-transparent circles in shades of pink, yellow, and blue, creating a layered, abstract effect.

PARTE I

**A CONSTRUÇÃO TEÓRICO-
METODOLÓGICA DA PESQUISA**



1. O MELODRAMA: VESTÍGIOS, APREENSÕES E TRANSFORMAÇÕES RUMO À CONSOLIDAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

Há certo consenso, verificado em alguns estudos clássicos, no que diz respeito ao contexto de formulação canônica da estética melodramática. Brooks (1995, p. 14, tradução nossa), por exemplo, é um daqueles a afirmar que “as origens do melodrama podem ser precisamente localizadas no âmbito da Revolução Francesa e de suas consequências”¹⁰. A França do final do século XVIII e início do século XIX se configura, de fato, como um momento *epistemologicamente* importante – nos termos de Nicolosi (2009) – para as noções de “melodrama” que nos chegam até hoje. Os primeiros espetáculos de teatro que receberam essa denominação naquele momento observavam a fusão de elementos da tragédia e da comédia, gêneros dramáticos que, no plano cênico, passaram a se retroalimentar com a pantomima e a música. Marcada pela oposição maniqueísta entre heróis/vítimas e vilões, personagens de uma fábula impulsionada por *pathos* e suspense, coincidência e destino (BUCKLEY, 2018), a estética melodramática encontrou nos palcos populares franceses galvanizados pelos ideais revolucionários – e pelas novas *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1979) engendradas naquele instante – um ambiente

¹⁰ “The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath.”

propício para seu desenvolvimento. Partindo desses aspectos, costuma-se tomar *Cœlina, ou l'Enfant du mystère* (1800), de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, como o “primeiro verdadeiro melodrama” – Thomasseau (2005, p. 23), um dos que se referem a *Cœlina* com esta alcunha, reconhece que peças anteriores já haviam apresentado características deste gênero teatral, mas considera que “falta[va], a cada um[a], ao menos um elemento constitutivo essencial, a começar pela consagração definitiva do público”.

Buckley (2018) aponta que tal consenso – construído a partir das perspectivas de Charles Nodier e, em nossa era, dos trabalhos de Peter Brooks¹¹ – nos impede, muitas vezes, de enxergar o melodrama de modo longitudinal, reduzindo-o a mero produto de uma cultura dessacralizada demasiado específica e delimitada no tempo e no espaço. Buckley enxerga no meloteatro francês da Revolução o *ápice*, e não o começo, de um movimento de busca por uma estética afetiva verificado nas artes europeias, de modo geral, pelo menos desde a Reforma Protestante, e que acompanhou o surgimento da era moderna de maneira mais ampla.

Os esforços franceses para a produção de respostas afetivas significativas por meio do uso de emoções pungentes e da excitação espetacular são encontrados não apenas em Diderot e Rousseau, mas também em Racine e Corneille. Na Inglaterra, esses esforços se evidenciam em Lewis e Lillo, em Webster e Ford; e, na Alemanha, em Schiller e Lessing, bem como no drama *trauerspiel* [barroco ou trágico] que tanto fascinou Walter Benjamin. As investidas para se forjar um gênero “misto”,

¹¹ Brooks (1995) considera que o melodrama enquanto *forma* está historicamente localizado até o início do século XIX; esta é uma das razões que o faz adotar o adjetivo “melodramático” para descrever elementos presentes nas obras de Honoré de Balzac e Henry James. Na mesma linha, Thomasseau (2005, p. 135) reivindica para a França o “parto” do melodrama teatral: “a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa e pelo Novo Mundo”.

que sintetizasse e intensificasse diversas formas, reunindo seus apelos díspares em uma nova forma – uma forma “moderna” –, são uma marca registrada de todo o final do século XVIII e uma característica central da inovação dramática desde Dryden. [...] Da última parte do século XVIII em diante, esses diversos experimentos formais se aceleraram e começaram a convergir. Na década de 1780, encontramos não apenas avanços em cada uma dessas diversas áreas, mas uma tendência evidente e consciente em direção à *lógica radicalmente combinatória, sintética e destilada exemplificada pelo melodrama*. Na verdade, como Jules Marsan¹² (1900, p. 196) argumentou há mais de um século, *a fórmula do melodrama é tão clara, próxima e longamente antecipada pelas amplas correntes e inovações teatrais da era anterior* que é, inquestionavelmente, muito apurada – embora, como agora compreendemos, ainda muito restritiva em termos longitudinais – para ser vista como o “resultado lógico” de “toda a história do palco do século XVIII”.¹³ (BUCKLEY, 2018, p. 22, tradução e itálicos nossos)

12 MARSAN, Jules. Le mélodrame et Guilbert de Pixérécourt. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 7, n. 2, p. 196-203, 1900.

13 “French efforts to produce heightened affective responses through the use of powerful emotion and spectacular thrill are found not only in Diderot and Rousseau but also in Racine and Corneille. In England they are evident in Lewis and Lillo and in Webster and Ford; and in Germany in Schiller and Lessing as well as in the *trauerspiel* drama that so fascinated Walter Benjamin. Efforts to forge a ‘mixed’ genre that would synthesize and intensify diverse forms, drawing their disparate appeals together in a new, ‘modern’ form, are a hallmark of the entire late eighteenth century and a central feature of dramatic innovation as far back as Dryden. [...] By the latter part of the eighteenth century at the latest, these diverse formal experiments had accelerated and begun to converge. By the 1780s one finds not only advances in each of these several areas but an evident and conscious trend toward the radically combinatory, synthetic, and distillate logic that melodrama exemplifies. Indeed, as Jules Marsan (1900, p. 196) argued over a century ago, melodrama’s formula is so clearly, closely, and long anticipated by the broad theatrical currents and innovations of the preceding era that it is unquestionably more accurate – if, we now understand, still too restrictive by far – to see its realization as the ‘logical outcome’ of ‘the entire history of the eighteenth-century stage.’”

Assim, no que concerne à literatura dramática, o melodrama se aproveitou de diversas das correntes que o precederam e/ou também emergiam naquele contexto. Se, dentre estas últimas, é possível citar o drama burguês e o *Sturm und Drang*¹⁴, não podemos deixar de nos referir, com relação às primeiras, ao teatro elisabetano, tradicionalmente associado às obras de William Shakespeare. Ao romper com a lei das três unidades (ação, espaço e tempo), estabelecida no cânone dramático desde Aristóteles, Shakespeare permitiu novas explorações no terreno da *mise-en-scène* – polo no qual a estética melodramática floresceu intensamente: nas palavras de Bentley (1982), tal estética representa justamente o impulso à dramatização, à expressão, à encenação, o impulso do teatro em si. Thomasseau (2005, p. 128) afirma que o gênero é “uma das primeiras formas teatrais [dramáticas] a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens”, dependente assim das situações e do talento dos atores¹⁵. Há pesquisas que apontam, ainda, para uma forte tradição de tendência gestual no teatro inglês da era shakespeareana.

Camargo (2020) aponta como “parteiras” do melodrama no âmbito cênico a pantomima, a *commedia dell’arte* e o teatro de feira e de bulevar. O autor defende que a pantomima, com raízes na Grécia

14 Na tradução literal, “tempestade e ímpeto”. Trata-se de um movimento literário observado na Alemanha entre as décadas de 1760 e 1780. Espécie de reação ao pensamento iluminista e ao classicismo francês – preponderantes na cena cultural europeia daqueles idos –, o *Sturm und Drang* propunha a realização de uma arte mística, selvagem e espontânea, baseada no impulso irracional. Suas criações se valeram de um arcabouço que compreendeu de Homero à Bíblia luterana, passando por contos e histórias do folclore alemão. Goethe, Jakob Lenz e Friedrich Schiller são alguns dos poetas mais notáveis associados a esta corrente (ROSENFELD, 1993).

15 Desta forma, o sentido de “trânsito” caro à estética melodramática se faz presente até mesmo na instância do trabalho do ator: “o que se faz de *teatro* no melodrama foi durante séculos espetáculos de *troupes* ambulantes que vão de feira em feira, e cujo ofício, mais que o de ‘atores’, é aquele outro que mistura a representação de farsas e entremezes ao de acrobatas, saltimbancos e adivinhadores” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 165, *italico do autor*). Thomasseau (2005) também sublinha a importância dos intérpretes na história e no sucesso do melodrama: não mais presos a um texto “literalizado”, eles puderam expressar toda a sua personalidade dramática, sua força e suas nuances no palco – de modo que a distinção entre ator e personagem passou a produzir um novo tipo de mediação entre espectador e mito (MARTÍN-BARBERO, 1992a).

Antiga¹⁶, não pode ser vista como uma mera forma “não falada” de expressão cênica e gestual – condição à qual foi relegada, especialmente no decorrer do século XIX, pelo teatro dito “sério”, voltado à tradição da palavra escrita. Qualificada como *texto espetacular* – “não apenas o texto escrito, mas toda a inscrição que ocorre em um espetáculo, a forma auditiva, visual, sensória etc.” (CAMARGO, 2020, p. 88-89) –, a pantomima se destaca por seu caráter híbrido, não apenas favorável ao cruzamento de diversos gêneros, mas também à *apropriação de culturas distintas*, o que se evidencia em suas múltiplas manifestações sob a vasta extensão do Império Romano (27 a.C. a 476 d.C.); assim, ela será um dos principais elementos a fomentar a consubstanciação de diferentes fenômenos artísticos no âmago da estética melodramática.

Por mais que devamos nos imbuir de um esforço para enxergar o melodrama longitudinalmente, precisamos tomar cuidado para não manietarmos certas acepções ou comparações. O já citado Guilbert de Pixérécourt, um dos grandes melodramaturgos franceses do século XVIII, chegou a dizer, por exemplo, que o melodrama é encenado “há três mil anos” (THOMASSEAU, 2005) – devido à importância que devotava à música, a própria tragédia grega poderia ser vista sob o prisma melodramático, segundo Pixérécourt. Ao mencionar os estudiosos que tomam o melodrama “de Eurípedes a Edward Albee”, Brooks (1995, p. XV, tradução nossa), porém, salienta que, “quando a tragédia se torna apenas um subconjunto especial do melodrama, perdemos o sentido da especificidade cultural do gênero”¹⁷. Além disso, esta visão de Pixérécourt toma única e exclusivamente a relação música-texto como o fator central no desenvolvimento da estética melodramática teatral, procedimento que Camargo (2020) aponta como equivocado por negar uma compreensão mais ampla do fenômeno.

16 De acordo com Andrade (2010, p. 96), os “*phylakes* gregos, fundidos à *farsa atellana* e temperados com o molho da *satura* e da *pagliata*”, resultaram nos espetáculos mambembes disparadores das múltiplas variações da *commedia dell'arte* – que, a seu turno, desembocou nas pantomimas “tão ao gosto do século XVII”.

17 “[...] when tragedy becomes only a special subset of melodrama, we lose a sense of the cultural specificity of the genre.”

Tal interpretação encontra sua origem na Itália do século XVII, quando a palavra melodrama apareceu pela primeira vez para designar um drama inteiramente cantado; naqueles idos, “os florentinos quiseram recriar o drama lírico grego e acabaram por criar o melodrama, o drama em música, o novo estilo monódico com recitativos que iriam privilegiar o solo vocal e, mais tarde, o reinado do cantor” (PIROTTA, 1992, p. 79). Meyer (1996, p. 327) cita a conclusão de Gramsci¹⁸ referente ao papel desempenhado pela ópera na cena cultural italiana daquele contexto, carente de uma literatura nacional e popular de relevância: “[na Itália,] os gêneros musicais tiveram aquela popularidade que faltou aos literatos”, e nomes como Verdi, Puccini e Mascagni eram reconhecidos em toda a Europa. Conforme Lang (1949), a grandeza e a consolidação da ópera se deram, ainda, pelo fato de a música ser uma “expressão natural da vida física e espiritual” do povo italiano: as *dramatis personae* pensavam em tons, e os tons também eram sua linguagem; assim, a música avançava para além do domínio do drama – que, em última análise, seria apenas uma imitação aprimorada de uma ação real.

A ópera está divorciada da realidade da vida; consequentemente, essa expressão desenvolveu um estilo cujas formas têm suas raízes em solo puramente musical. Ária, dueto, quarteto e outros elementos formais, quando segregados e retirados de seu contexto, parecem abstrações estéticas ridículas em comparação com o fluxo constante da vida dramática [e da vida real mimetizada pelo drama].¹⁹
(LANG, 1949, p. 657, tradução e itálico nossos)

18 GRAMSCI, Antonio. **Letteratura e vita nazionale**. Torino: Einaudi, 1950.

19 “The opera is divorced from the reality of life; consequently, it has evolved a style whose forms have their roots in purely musical soil. Aria, duet, quartet, and other formal elements, when segregated and lifted from their context, seem ridiculous aesthetic abstractions compared to the constant flow of dramatic life.”

No século XVIII, na França, Rousseau atribuiu uma nova significação à palavra melodrama: um gênero dramático entrecortado por falas musicais que sublinham a pantomima; assim, o termo ampliou seu alcance para as peças que escapavam aos critérios do drama clássico e que utilizavam a música, a dança e outras expressões artísticas gestuais como sustentáculos de suas ações e/ou apoios para os efeitos dramáticos – designando, portanto, as mais diversas “trapalhadas” cênicas (THOMASSEAU, 2005). Dá-se o momento da “tempestade perfeita”: retroalimentando-se com o *sensorium* (BENJAMIN, 1994; RANCIÈRE, 2005) engendrado pela Revolução Francesa, o meloteatro se desenvolve cativando um público ampliado pelas classes populares e sensibilizado pelos acontecimentos dinâmicos e sangrentos que marcaram aquele contexto.

O melodrama, então, consolidou-se como a ficção que, na crise, realizava os desejos das camadas mais baixas da população; ao mesmo tempo, preservava certo senso de hierarquia, reconciliando “todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2005, p. 15). A burguesia e a aristocracia se renderam ao gênero justamente por ele colocar em ordem as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, valorizando o culto da virtude, da família, o senso de honra e de propriedade.

Movimento semelhante era observado na Inglaterra daqueles mesmos idos, onde uma sociedade dinamizada pela Revolução Industrial também tinha sua esfera pública redefinida e ampliada, demandando novas necessidades de entretenimento. Assim, o melodrama se forjou naquele contexto “a partir da convergência de duas tradições culturais de bases amplas: a primeira, excluída da cultura oficial, mesclava a cultura popular às novas formas de entretenimento urbano; a segunda, mais coerente no plano formal, derivava de uma ficção e de um teatro de classe média cada vez mais influentes, calcados no drama e na comédia sentimental”²⁰ (GLEDHILL, 2000, p. 227, tradução

20 “[...] from the convergence of two broad-based cultural traditions: one, excluded from official culture, which contained a mix of folk and new urban entertainment forms, and another, more formally coherent, deriving from an increasingly influential middle-class fiction and theatre of sentimental drama and comedy.”

nossa). Por conta disso, Martín-Barbero (2003, p. 164) se refere a essa estética como “a entrada do povo duplamente ‘em cena’”, ou seja, a expressão cultural mais contundente da sociedade urbano-massiva que emergia na Europa naquele contexto.

Tendo como eixo central quatro *sentimientos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso –, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vividias” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, ao juntarem-se, realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de *intensidade* que só se pode alcançar à custa de *complexidade*. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 167-168, *itálicos do autor*)

É essa esquematização e ausência de psicologia a responsável por suspender as personagens em um tempo e espaço diferente daqueles condicionados à ação clássica. Neste sentido, o melodrama se afasta do cânone dramático sistematizado desde Aristóteles e se aproxima estruturalmente, conforme Martín-Barbero (1992a, 2003), da narrativa oral, do ato de se contar algo: aqui não se opera a lógica do “e portanto”, isto é, o encadeamento de ações sob a lógica causa e efeito, e sim a do “e então” (ou “e aí”). Trata-se de uma contraposição ao fluxo tradicional do drama, ancorado na mimetização do real – e, como frisa Lang (1949, p. 657, tradução nossa), “um mundo [em partes] divorciado da realidade [e da lógica do drama clássico] não pode obter seus princípios desta[es] última[os], devendo se voltar à lei e à ordem que regem o elemento do qual ela brota”²¹. É por isso

21 “[...] a world divorced from reality cannot obtain its principles from the latter and must turn for law and order to the element from which it springs.”

que o melodrama subverte a ideia de *verossimilhança* como um encaadeamento de ações logicamente *possíveis* (PAVIS, 2011), amparado na ideia de “efeito dominó”²² (BALL, 1999) e alinhavado a partir da coerência interna da fábula.

Cabe registrar, contudo, que não existe uma noção de verossimilhança que encerra em si uma estrutura normativa e um significado definitivos. Conforme Pavis (2011, p. 429), “a verossimilhança não passa de um conjunto de codificações e normas que são ideológicas, a saber, ligadas a um momento histórico, apesar de seu universalismo aparente”; a própria expressão do verossimilhante contém em si a “ilusão do verdadeiro” e a “verdade da ilusão”, o que faz com que aquilo que é verossímil seja a manifestação de *uma realidade* que se quer descrever, e não a mera textualização ou mimetização *da realidade*. Assim, a *verossimilhança melodramática*, aquilo que seria verossímil sob as normas e sistematizações do melodrama, seria a *não verossimilhança*: a sucessão de ações não necessariamente vinculadas à lógica da fábula, mas engendradas de modo a soarem totalmente imprevistas para o público, modificando subitamente a situação ou o desenrolar do enredo. Temos aí a essência dos chamados *golpes de teatro*, efeitos dramáticos que, articulados sob a dinâmica do “e então”, são expressão de uma exigência moral (BROOKS, 1995) – a estética popular, afinal, tem a ética como uma característica intrínseca à sua conjugação (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003).

A “máquina melodramática” (GLEDHILL, 2000) passou a trazer tudo aquilo que se encontrava ao seu alcance desde a primeira vez que viu suas engrenagens “lubrificadas”. De eventos noticiosos a pinturas, da poesia romântica a dramas de sucesso, de canções populares a números de circo, tudo se transfigurava em material para encenações teatrais nas quais títulos e cartazes não raramente precediam a produção do texto dramático; efeitos visuais e sensações eram gerados antes e chegavam até a suplantam a palavra. Os atores, então, serviam

²² “Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo.” (BALL, 1999, p. 29).

às maravilhas mecânicas e aos efeitos pictóricos da *mise-en-scène* e dos cenários móveis (BOOTH, 1981²³ *apud* GLEDHILL, 2000). Em meio a um processo de nivelamento e uniformização de gêneros e técnicas – que, reorganizados segundo um ritual preciso de regras (THOMASSEAU, 2005), iam do drama ao lírico, abrangendo as mais diversas artes cênicas e correntes estéticas –, destaca-se a retroalimentação do melodrama com o gênero épico, intensificada no transcorrer do século XIX: a maior parte dos *canevas*²⁴ melodramáticos provinha de romances, e muitos melodramaturgos também escreveram folhetins.

Amparada novamente em Gramsci, Meyer (1996) sublinha a relação histórico-científica existente na aproximação romance-melodrama²⁵, em um processo que se originou no século XVIII e coincidiu com a manifestação e a expansão das forças democráticas populares-nacionais na Europa. De fato, esse momento nevrálgico²⁶ – ou epistemológico (NICOLSI, 2009) – de sedimentação da estética melodramática se deu justamente no decorrer da gestação do *ideal moderno de Estado-nação*. Não por acaso, características estéticas, culturais e ideológicas se fundiram em um *gênero* (MARTÍN-BARBERO, 2003) ou *modalidade* (GLEDHILL, 2000) que se mostrou capaz de organizar fenômenos sensoriais, experiências e contradições de sociedades seculares e pulverizadas, então marcadas pela emergência de termos

23 BOOTH, Michael R. **Victorian Spectacular Theatre 1850-1910**. London: Routledge, 1981.

24 Como eram chamados os roteiros de encenação à época da *commedia dell'arte* (THOMASSEAU, 2005).

25 O plágio, a repetição e a adaptação de histórias à “cor local” também se configuraram, nesse trânsito entre o teatro e a literatura, como variáveis significativas do fenômeno melodramático. Desta forma, o melodrama passou a integrar aquele arcabouço de histórias subjacentes na consciência ocidental – textos que são “periodicamente revisitados, modificados e enriquecidos a cada nova ocorrência, a cada nova atualização” (BALOGH, 2002, p. 81) –, forjando uma versão do “popular” capaz de produzir *reconhecimento* (e até mesmo *pertencimento*) para públicos de diferentes classes, localidades e agrupamentos nacionais (GLEDHILL, 2000).

26 Segundo Bolognesi (2010, 2019), os cenários da Revolução Industrial e da Revolução Francesa também foram palcos de importantes acontecimentos na história das artes circenses, como a inauguração do anfiteatro de Philip Astley – considerado o primeiro circo moderno – em 1768, na cidade de Londres. Em 1772, Astley viajou a Versalhes, na França, para se apresentar diante do rei Luís XV, e acabou por montar um show permanente em Paris a partir de 1782. Temos aí, portanto, rastros para a compreensão das profundas interconexões existentes entre o melodrama e o universo circense – sobre as quais discorreremos adiante, privilegiando o panorama brasileiro.

viscerais, afetivos e morais que convergiriam para um ideal de *unidade nacional*. Vem daí o caráter *transgênero* e *transcultural* que reivindicamos ao melodrama (NÉIA, 2018).

Em seu diálogo com o romanesco, a estética melodramática atingiu uma articulação elementar e precisa entre conflito e dramaturgia, ação e linguagem narrativa (BROOKS, 1995). O *folhetim* uniu a noção do “e então”, característica do meloteatro, à ideia aristotélica de peripécia – os “domínios” (BALL, 1999), as reviravoltas articuladas à lógica da fábula; desta maneira, ao contrário do que ocorria no palco, os reveses não se produziam num instante, mas ao longo da obra. As temáticas, no entanto, continuaram a ser determinadas pela junção do excesso²⁷ à estrutura das fidelidades primordiais (as relações familiares, de parentesco), e a isso foram acrescidos a busca do êxito social e os conflitos amorosos – que não constavam dentre os principais motivos do teatro melodramático (MARTÍN-BARBERO, 1992a).

De acordo com Meyer (1996), o termo folhetim surgiu na França, no começo do século XIX, e de início designava um local preciso do jornal: o rodapé, geralmente da primeira página, destinado a todo tipo de entretenimento – de crônicas, críticas literárias e resenhas teatrais a piadas, charadas, receitas de cozinha ou de beleza. Com o tempo, esse espaço começou a oferecer um abrigo semanal a cada uma dessas modalidades, e os editores perceberam as vantagens – modicidade do preço e forte atração por parte do público – dos chamados *romans-feuilletons* (narrativas contadas em capítulos), dando a eles um local de destaque no jornal e periodicidade diária. Temos, então, o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Por sua duração, o folhetim alcançou o *status* de “ser confundido com a vida”, dispondo ao leitor inclusive a oportunidade de “se

27 “Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171).

intrometer” na narração²⁸ – por meio de cartas aos jornais, por exemplo: “a **estrutura aberta**, o fato de ser escrito dia após dia a partir de um planejamento que, no entanto, é permeável à reação dos leitores, também se inscreverá nessa confusão entre a narrativa e a vida promovida pela [longa] duração”²⁹ (MARTÍN-BARBERO, 1992a, p. 51, tradução nossa, negrito do autor). A escrita se tornou um espaço de introdução da narração popular, que vive tanto da surpresa – novamente a lógica do “e então” – como da repetição. O folhetim ocasionou uma ponte entre a estrutura seriada e a periodicidade do episódio, entre o tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e o tempo do ciclo (a retomada de trechos e personagens que apareceram ao longo da trama), um duplo movimento que possui uma só direção – a mesma que impulsiona o melodrama:

do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso – o desvendamento dos verdadeiros vilões – não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama [teatral], e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. [...] *Uma estética em continuidade com a ética, o que é um traço crucial da estética popular.* E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslança, conectando o leitor com a trama

28 Condição *sine qua non* para a telenovela: veremos que daí deriva seu caráter de “obra aberta” – ou protointerativa (HAMBURGER, 2005, 2011).

29 “La **estructura abierta**, la escritura día a día, sobre un plan, pero permeable a las reacciones de los lectores, se inscribirá también en la confusión del relato con la vida que propicia la duración.”

até alimentá-la com sua própria vida. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 190, *itálico nosso*)

Como mediador dessa articulação entre o tempo do progresso e do ciclo, desponta o tempo familiar (MARTÍN-BARBERO, 2003): o reconhecimento do qual fala Brooks (1995) funciona como operação de redundância e também como modo de constituição dos sujeitos. Temos, desta maneira, uma *família de histórias* relativas a *histórias de família* – e, no caso dos desdobramentos do folhetim no rádio e na televisão latino-americanos, como sublinha Monsiváis (2000), isso se dá tanto no plano temático como em termos de *recepção*.

Recebendo as traduções de folhetins que fizeram sucesso no Velho Continente (MEYER, 1996), as Américas se apoderaram do recurso da narração em capítulos para a construção de tramas que se desenvolviam na fronteira entre o urbano e o rural – “nos primeiros melodramas norte-americanos, o vilão era associado à cidade e suas crescentes divisões entre ricos e pobres. [...] A ideologia fundadora, o igualitarismo e a regeneração dos Estados Unidos se encontravam no passado rural do país”³⁰ (GLEDHILL, 1987, p. 24, tradução nossa). Com o passar do tempo, os heróis do Novo Mundo romperam com o paradigma narrativo europeu: protagonistas impolutos, submetidos à moral burguesa, deram lugar a personagens que, vítimas de um sistema social injusto, desafiavam as regras da lei (MARTÍN-BARBERO, 1992a) – como, por exemplo, Don Diego de la Vega, o Zorro.

Se, no plano das narrativas, o melodrama funcionou como mediação entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano (massivo) por meio do folhetim, no da encenação ele ultrapassou as fronteiras de sua gênese teatral para chegar, no final do século XIX, ao cinema (MARTÍN-BARBERO, 1992a). Trata-se, portanto, de um parentesco que não se refletiu somente no âmbito temático dos enredos – considerando que, para a estética melodramática, “as palavras importam

30 “In early American melodramas the villain was associated with the city, and its growing divisions between rich and poor. [...] America’s founding ideology, egalitarianism, and regeneration was found in its rural past.”

menos que os jogos de mecânica e de ótica” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 166): os primeiros filmes tomaram do melodrama boa parte dos truques utilizados na produção de sua “magia”, vide a obra de Georges Méliès.

Assim, aliado à emergência da ideia de *modernidade* como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva e nas esferas social, cultural e estética da virada do século XIX para o século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), o cinema pôde trabalhar com o melodrama resolvendo tecnicamente as dificuldades observadas no palco e as limitações verbais do romance (GLEDHILL, 1987). Ao analisar tal contexto nos Estados Unidos a partir das imbricações entre a cena teatral, o primeiro cinema e as experiências de modernidade e urbanização, Singer (2001) identifica cinco características predominantes nas estruturas melodramáticas: o *pathos*, empatia criada junto ao espectador sobre determinada personagem ou situação – pendendo para o patético e o excessivamente afetado (PAVIS, 2011); o *emocionalismo* ou a exacerbação das emoções, vinculado/a à lógica do *pathos*; a *polarização moral*, visível na dicotomização entre heróis/vítimas e vilões; a utilização de recursos que promovem certa *subversão da narrativa clássica*; e o *sensacionalismo gráfico*, explícito no plano da imagem – isto é, a tendência ao espetacular. Esses traços se desvelam em meio ao fenômeno do hiperestímulo moderno³¹, e logo são nivelados rumo à solidificação dos cânones da cinematografia: já nos anos dourados de Hollywood, conforme Gledhill (1987), evidencia-se a tensão entre melodrama e realismo na reivindicação das bases de um cinema popular.

Na América Latina da primeira metade do século XX, em contrapartida, “não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender”

31 Esse fenômeno se vincula, ainda, a um regime de visibilidade instaurado em fins do século XIX, ancorado no grotesco e no bizarro: é nesse período, conforme Courtine (2011), que despontam os *freak shows*, destinados à apreciação de “monstros” humanos. A partir do momento em que o cinema toma dos gabinetes de curiosidade a tradição de representar e encenar o exótico, aqueles espetáculos entram em declínio (VIEIRA, 2017) – em meio, ainda, a um processo de redirecionamento do olhar (COURTINE, 2011) que levará o monstruoso a ser “tolerado” não mais externa, mas internamente (ou, em outras palavras, apenas no âmbito moral) (ROCHA, 2016).

(MONSIVÁIS, 1976, p. 446³² *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 235): os filmes não só despontavam como as narrativas pioneiras de uma sociabilidade popular-urbana, mas também se constituíam, para muitos, como a primeira experiência narrativa de fato³³ – a leitura, afinal, não era condição necessária à mediação entre obra e público, fator relevante para sociedades com altos índices de analfabetismo. Além disso, “*o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente. [...] Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la*” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 236, *itálico do autor*).

Na consolidação dessa experiência popular-massiva, responsável por fomentar uma arena de produção, circulação e recepção de sentidos de reconhecimento vinculados à nação, Martín-Barbero (2003, p. 236) aponta o engendramento (consciente ou não) de três dispositivos por parte da indústria cinematográfica: o de *teatralização* – encenação e legitimação de gestos, peculiaridades da fala e paradigmas sentimentais; o de *degradação* – para que o povo possa se ver, o nacional necessitaria estar ao seu alcance (“quer dizer, bem mais embaixo”); e o de *modernização* – frequentemente as imagens contradiziam as mensagens verbais e davam acesso a novas linguagens e “rebeliões”, atualizando mitos e introduzindo novos costumes e moralidades. Percebe-se já na noção de degradação um dos fatores que levaram a cultura de massa a ser tomada, muitas vezes, como “o outro” do modernismo³⁴ (HUYSEN, 1996).

32 MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: COSÍO VILLEGAS, Daniel; GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo; LORENZO, José Luis; BERNAL, Ignacio; CARRASCO, Pedro; LIRA, Andrés; FLORESCANO, Enrique; MANRIQUE, Jorge Alberto; VILLORO, Luis; VÁZQUEZ, Josefina Zoraida; DÍAZ LOPEZ, Maria Lilia; GONZÁLEZ, Luis; MARTÍNEZ, José Luis; ULLOA, Berta; MEYER, Lorenzo; MONSIVÁIS, Carlos. **Historia general de México**. México, D.F.: El Colégio de México, 1976. v. 4, p. 303-476.

33 Na sequência, o rádio e a televisão exponenciarão ainda mais essa característica.

34 Huyssen (1996) observa como ganhou força, no contexto europeu do século XIX, a ideia de que a cultura de massa está, de alguma forma, associada às mulheres, enquanto a cultural “real”, “autêntica”, permanece como prerrogativa dos homens.

1.1 Visadas conceituais

Nas páginas anteriores, procuramos convocar um corpo teórico referente ao melodrama – e ao folhetim – que, como adiantamos na introdução, nos permitisse estabelecer um diálogo entre concepções europeias (GLEDHILL, 1987, 2000; THOMASSEAU, 2005), norte-americanas (BROOKS, 1995; SINGER, 2001; BUCKLEY, 2018) e latino-americanas (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003; MEYER, 1996; CAMARGO, 2020). Sentimos necessidade, contudo, de interromper a lógica diacrônica do capítulo visando à discussão de questões conceituais propostas por quatro desses autores. Para isso, é importante termos em vista os objetos de estudo mais diretos de suas investigações – justamente para perscrutarmos as relações sujeito-objeto estabelecidas no âmago de tais reflexões.

Referimo-nos aos estudos do acadêmico estadunidense especialista em Literatura Comparada Peter Brooks, interessado principalmente nas obras de Honoré de Balzac e Henry James³⁵; da teórica de filmes britânica Christine Gledhill, voltada ao cinema anglo-saxão, majoritariamente o hollywoodiano; do comunicólogo hispano-colombiano Jesús Martín-Barbero, cujas investigações citadas até aqui prospectam o ecossistema midiático latino-americano – com destaque para o ambiente televisivo; e do crítico teatral brasileiro Robson Corrêa de Camargo, dedicado a pesquisas que partem do âmbito da atuação e da gestualidade.

Brooks (1995) aborda o melodrama como um *modo* imaginativo. Para ele, o *melodramático* ainda se constitui como um complexo de obsessões e escolhas estéticas fundamentais à compreensão do *sensorium* contemporâneo, despontando como uma das expressões mais significativas de uma era na qual a polarização e a hiperdramatização de forças em conflito parecem representar uma necessidade de localizar e tornar evidentes, legíveis e operacionais os modos de

35 Além das razões apontadas na **nota 11**, outra circunstância que leva Brooks (1995) a utilizar o termo “melodramático” é o fato de Balzac e James alocarem suas personagens em um contexto de “aparente realismo” – ou seja, o melodrama se configura para os dois escritores como um modo de conceituação e dramatização subjacente ao *ethos* realista que ambos manejam em seus trabalhos.

ser que consideramos importantes – mesmo que não possamos atribuir a eles qualquer sistema transcendental de crença. O melodrama é, assim, a afirmação de uma significação moral em um universo dessacralizado: “por mais sofisticados que nos tornemos, o apelo do melodramático continua sendo um fator central da nossa cultura”³⁶ (BROOKS, 1995, p. IX, tradução nossa). O trânsito entre o alto e o baixo, característico da imaginação melodramática, é outro aspecto responsável por colocá-la em diálogo com a condição pós-moderna – e um sintoma explícito dessa retroalimentação é o constante reativamento de melodramas do século XIX no panorama cultural da contemporaneidade.

Gledhill (1987, 2000) parte justamente das acepções de Brooks ao classificar o melodrama como um modo de percepção e articulação estética adaptável transversalmente a uma variada gama de gêneros e culturas nacionais. Para a autora, a ideia de “modo” carrega três das principais acepções apregoadas a essa estética: um tipo de ficção ou teatro; um gênero cinematográfico (ou audiovisual) específico; e uma maneira de ver o mundo profundamente arraigada à cultura popular³⁷. Assim, Gledhill (2000) toma da sociolinguística a noção de modalidade – ou seja, a capacidade de se conferir estruturalidade a determinados fenômenos culturais com o objetivo de compreender o conjunto de regras que os envolvem – para investigar o melodrama como um sistema de ficção dotado de um campo de forças semântico e de um senso próprio de experiências.

Martín-Barbero (1992a, p. 59-60, tradução nossa), de alguma forma, dialoga com esta concepção de Gledhill ao frisar que o melodrama:

36 “However, sophisticated we have become, the appeal of the melodramatic remains a central fact of our culture.”

37 Em seu percurso teórico, Gledhill (1987) realiza um apanhado histórico referente à relação entre os estudos fílmicos anglo-saxões e o melodrama, apontando este como “inibidor” da aceitação do cinema como um objeto de estudo “sério” sob o paradigma da Teoria Crítica na Europa e nos Estados Unidos – ao passo que a crítica literária, já na década de 1960, procurava recuperá-lo como forma popular e efêmera.

tem sido para o cinema, mais do que um gênero, um horizonte estético e político, [...] [além da] vertebração de qualquer tema, conjugação do poder da impotência social e das aspirações heroicas, de modo a interpelar o popular por meio da “compreensão familiar da realidade”. É o que permitirá ao cinema vincular a épica nacional ao drama íntimo, exhibir o erotismo sob o pretexto de condenar o incesto e dissolver, lacrimosamente, os impulsos trágicos ao despolitizar as contradições cotidianas.³⁸

Martín-Barbero (1992a, 2003) reconhece o melodrama como um *gênero* em um campo que se aproxima mais da pragmática da Comunicação do que de uma semiótica textual. Nestes termos, seus estudos mobilizam a noção de *matrizes culturais* e observam o funcionamento social das histórias – um funcionamento culturalmente expressivo das diferenças e também operador social de discriminações –, daí a ideia de gênero ser central entre a televisão e a cultura. Conforme Gomes (2011, p. 123, *itálico da autora*), o “gênero”, nesta acepção, não seria uma propriedade dos textos, mas algo que os perpassa, “que vincula a produção e o consumo dos textos midiáticos, que vincula estratégias de escritura e de leitura. Por isso Martín-Barbero entende que o gênero é uma estratégia de *comunicação* e, ainda mais, uma estratégia ligada aos vários universos culturais”.

É interessante perceber como os mais recentes *genre studies* desenvolvidos nos Estados Unidos dialogam com essa lógica de Martín-Barbero. Mittell (2004, 2015), a título de exemplo, também compreende os gêneros televisivos como categorias culturais, enquanto Miller (2017), ao abordar os gêneros emergentes no ambiente midiático da atualidade, entende-os como reconhecimentos sociais que

38 “[...] ha sido para el cine más que un género un horizonte estético y político, [...] vertebración de cualquier tema, conjugación de la potencia de la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde ‘el entendimiento familiar de la realidad’. Es lo que permitirá al cine enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto y disolver lacrimógicamente los impulsos trágicos despolitizando las contradicciones cotidianas.”

incorporam histórias, ideologias e contradições, funcionando como ações sociais recorrentes que ajudam a constituir a cultura.

A própria Gledhill já advogava em seus escritos por uma noção de gênero que fornecesse o espaço conceitual para a convergência de questões textuais e estéticas – preocupações tradicionais da(s) teoria(s) do cinema – junto aos interesses da indústria e das instituições, da história e da sociedade, da cultura e das audiências (tópicos centrais da Economia Política, da Sociologia e dos Estudos Culturais). “Para entendermos como o [âmbito] social e o cinema interagem, precisamos de um conceito de gênero capaz de explorar a cultura contextualmente e de modo mais amplo em relação a – ao invés de ser uma fonte originária de – mutações estéticas e complicações textuais”³⁹ (GLEDHILL, 2000, p. 221, tradução nossa).

Camargo (2020), por sua vez, define o melodrama como uma *estrutura dramática* enraizada no processo de formação, descoberta e definição dos modelos de encenação e de interpretação que se forjaram a partir do século XVII e adentraram o século XX. Essa estrutura permanece em constante transformação e diálogo com as formas artísticas contemporâneas, e seu êxito no decorrer do tempo motivou bons e maus resultados, como ocorre com todos os gêneros populares. Neste decurso, ela se estabeleceu como um importante laboratório de experimentação de técnicas de palco e de *engendramento dos sentimentos de sua plateia*, exigindo então uma interpretação que contemple diversos pontos de vista: histórico, cênico, cultural, antropológico etc.

Gledhill, Martín-Barbero e Camargo, desta forma, não se contrapõem ao interpretarem, respectivamente, o melodrama como modo, gênero e estrutura dramática. Mesmo tratando do cinema, Gledhill procura ampliar suas perspectivas, e também se refere à modalidade melodramática na condição de forma cultural. Já Martín-Barbero, ao abordar a televisão, convoca o melodrama à categoria de gênero

³⁹ “To understand exactly how the social and films interact we need a concept of genre capable of exploring the wider contextual culture in relationship to, rather than as an originating source of, aesthetic mutations and textual complications.”

devido à centralidade que esta noção possui em sua obra intelectual. E Camargo, por fim, vislumbra compreender como se deu a elaboração de um novo patamar de atuação no desenvolvimento da estética melodramática, em um processo no qual o trabalho dos intérpretes é concebido como um estímulo condensado de sensações sinestésicas profundamente imbricadas no tecido da encenação e na teia de signos e significados que chegam ao público. Ao pensarmos o melodrama como um fenômeno *transgênero*, temos uma ponte conceitual mais contundente entre essas perspectivas.

Também procuramos anotar algumas questões que se apresentam entre as visadas epistemológicas de Martín-Barbero e Brooks. Enquanto o norte-americano pensa em termos de uma *imaginação* melodramática, comum à modernidade de uma maneira geral, Martín-Barbero diagnostica a existência de um *imaginário* melodramático na América Latina: vendo suas culturas nacionais emergirem do neocolonialismo, os países deste território geocultural parecem ter encontrado no melodrama a melhor forma de representação de suas experiências (ou *clichês*) socioculturais, tornando-o a pedra de toque de seus processos de *integração sentimental* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Para entendermos a diferenciação entre essas duas concepções, faz-se necessário também sublinhar a distinção entre os conceitos de imaginação e imaginário (ANAZ, informação verbal⁴⁰) na obra destes autores. A imaginação para Brooks corresponde a uma *faculdade*, a capacidade do *homo sapiens* de criar o que não existe – isto é, a ficção – em concomitância e no mesmo plano (d)à percepção e (d)à razão (todas permeáveis ao *ethos* melodramático, no caso). Já a ideia de imaginário nos trabalhos de Martín-Barbero pressupõe uma heurística derivada de um *processo* sócio-histórico anterior; a noção de aptidão, neste devir, sobrepõe-se à de capacidade: não há acesso possível à memória histórica das nações latino-americanas que não passe

40 Comparação realizada por Silvio Anaz em aulas da disciplina “Processos Criativos e Imaginários Audiovisuais”, do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), ministrada no primeiro semestre de 2017.

pelo melodrama, elevado ao *status* de matriz cultural pela sua conexão com vida, os medos e as esperanças dos habitantes dessas nações.

1.2 Dos espetáculos populares ao “circo eletrônico”⁴¹

Retomemos o eixo diacrônico deste segmento da tese. Folhetim e melodrama encontraram nas terras brasileiras um fértil terreno para o seu florescimento. O folhetim, além de suas manifestações tradicionais (MEYER, 1996), influenciou sobremaneira a literatura de folhetos que surgiu no Nordeste no final do século XIX e atingiu seu ápice nos anos 1930 e 1940 (SANTOS, 2000; TEIXEIRA, 2006). O melodrama, a seu turno, não se manteve alheio ao teatro tradicional – na época citada, não era difícil encontrar textos de Pixérécourt montados no Brasil –, mas aportou com maior vigor debaixo das lonas do circo-teatro, onde assumiu sua essência maniqueísta de maneira despudorada (ANDRADE, 2010).

Espetáculo cênico popular, o circo-teatro surge de uma reação no cenário carioca da década de 1910 ao teatro musicado, ao usar elementos da concepção teatral erudita e a temática popular – o primeiro espetáculo encenado com cenários e figurinos requintados foi a opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehar, pelo Circo Spinelli, estrelada pelo palhaço Benjamim de Oliveira – e, ao longo do período em que se estabeleceu como entretenimento popular, absorveu influências da cultura de massa, mais marcadamente, embora não somente, do cinema e do rádio. Ao mesmo tempo, o picadeiro e, mais tarde, o palco (instalado atrás do picadeiro) se tornaram uma arena de negociação simbólica, em que linguagens e metáforas de outros meios iam

⁴¹ Tomamos emprestada de Mira (1995) a imagem da TV como “circo eletrônico” – posteriormente, Filho (2003) se valeria desta mesma metáfora no título de um de seus livros.

se encadeando sem restrições, adaptadas ao sabor da expectativa da plateia e sob o improviso do palhaço; ou, quando teatro sério, com o melodrama e o drama religioso assumindo a emoção incontida, quase sempre desembocando em catarses incentivadas por apoteoses cênicas. (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 75)

O caráter híbrido do circo-teatro, desta forma, reflete a *mes-tiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) intrínseca aos fenômenos socioculturais e comunicacionais latino-americanos forjados no decorrer do século XX⁴² (GARCÍA CANCLINI, 1997). Ao consubstanciar o erudito, o popular e o massivo, essa modalidade cênica despontou dirigida a uma plateia urbana em formação e em meio a um mercado cultural também emergente. Silva (2007) assinala três características do mundo circense necessárias à compreensão de tal contexto: o nomadismo, responsável pelos trânsitos entre o urbano e o rural (e, no plano simbólico, entre o popular e o massivo); a estrutura familiar, que possibilitava a transmissão oral dos saberes e das práticas circenses – configurando-se, na visão de Sousa Junior (2010), como uma prática de mediação responsável não só por agregar e integrar diferentes discursos, mas por utilizar o fazer artesanal para transmissão desse caráter híbrido em sua essência; e a habilidade sincretizadora do picadeiro com relação às demais manifestações culturais. “Esses três fios, esticados entre os mastros da cultura popular e da cultura massiva, perfazem a trama da rede urdida pelo circo-teatro e que irá amparar o circo enquanto espetáculo para os diversos públicos” (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 76).

Além do melodrama, integravam os repertórios das companhias circenses os mais variados gêneros, como a alta comédia, o drama sacro, a farsa, a chanchada e esquetes de diversas modalidades

42 Discorrendo acerca deste cenário no Brasil, Ortiz (1988) sublinha que, ao contrário do que ocorreria nas sociedades europeias, aqui não se produziu uma distinção clara entre a cultura artística e o mercado massivo – e nem as contradições decorrentes dessa confluência adotaram formas tão antagônicas.

(PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010; BOLOGNESI, 2010). Os circos-teatros necessitavam alimentar um “baú de peças” (SOUSA JUNIOR, 2010) que dispusesse de uma vasta gama de possibilidades para a execução de suas temporadas nas cidades, evitando assim a repetição de títulos e procurando atender ao perfil das “enchentes”⁴³ de cada localidade. Os espetáculos, ademais, deveriam incorporar a “intromissão” dos espectadores na narrativa dramática – estratégia, como vimos, também cara ao folhetim (MARTÍN-BARBERO, 2003): segundo Sousa Junior (2010), cabia ao artista, especialmente ao palhaço – que se vale do improviso para criar no palco ou picadeiro o texto não registrado, não ensaiado, visando à garantia do riso –, a incumbência de estar sempre pronto para incorporar na cena as interferências propostas pelos públicos populares.

Apesar desse leque dramático e de características que o perpassam como um todo, foi no coração da estética melodramática que o mundo circense encontrou o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção (PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010). Segundo Pimenta (2009, p. 89), “não é por acaso que o melodrama seja, hoje, o grande referencial da dramaturgia circense. Rindo e principalmente chorando, castigamos os costumes”. A autora aponta que, de um lado, as grandes companhias possuíam o referencial melodramático sensacional(ista) dos dramas equestres e das grandes pantomimas históricas; as pequenas trupes, por sua vez, devido à carência de condições estruturais e financeiras, procuravam manter um elenco reduzido para a execução de montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra. Nessas situações, o melodrama não se dava no caráter espetacular das peças, e sim no âmbito temático.

As companhias menores, além de melodramas franceses e portugueses⁴⁴ que se popularizaram no país – muitos deles por meio das traduções e/ou edições de José Vieira Pontes publicadas na coleção

43 Termo utilizado pela imprensa entre o final do século XIX e o início do século XX para se referir às multidões que abarrotavam a plateia dos espetáculos – circenses ou não (SOUSA JUNIOR, 2010).

44 Mergulhado no repertório do Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza, Andrade (2010) atenta para a importância da dramaturgia lusitana na formação do teatro brasileiro, lamentando a ausência de estudos no campo das Artes Cênicas voltados a essa questão.

Biblioteca Dramática Popular (SOUSA JUNIOR, 2010) –, se especializaram principalmente na adaptação de romances e folhetins para o picadeiro. O público do interior recebia com grande entusiasmo as companhias circenses que apresentavam a encenação de histórias até então conhecidas somente pelos depoimentos dos viajantes, portadores de notícias e novidades das capitais (PIMENTA, 2009).

Tal movimento também se deu no âmago do cordel nordestino, que possui raízes na literatura de folhetos publicada na Europa a partir do século XVI, chegando ao Brasil por meio da influência ibérica (SANTOS, 2000; TEIXEIRA, 2006). Todavia, apesar dessa manifestação cultural se fazer presente no país desde os tempos coloniais, o primeiro folheto brasileiro de que se tem notícia – *Testamento que faz um macaco, especificando suas gentilezas, gaiatices, sagacidade etc.*⁴⁵, de autoria desconhecida – data de 1865 (SANTOS, 2000; LUNA E SILVA, 2010). Conforme Santos (2000), o universo dos cordéis está intimamente atrelado a narrativas oriundas da tradição oral e de pelejas recriadas nos moldes das cantorias de repente. Essas tradições se retroalimentaram com estruturas e temas advindos de narrativas medievais e dos legados de tempos imemoriais, especialmente de repertórios ligados a temáticas bélicas, míticas ou heroicas, ou à exaltação de valores morais, sociais e religiosos (SIQUEIRA, 2009) – ao sabor, portanto, do *ethos* melodramático. Além disso, a literatura de folhetos brasileira também apresentou histórias inspiradas em romances e novelas dos séculos XIX e XX. Os cordelistas tomaram contato com edições baratas dessas obras, publicadas na imprensa como folhetins (TINHORÃO, 1994).

Teixeira (2006), amparado em Tinhorão (1994) e Meyer (1996), sublinha que o encontro entre a literatura de folhetos, o romance romântico e o folhetim se configurou como um complexo fenômeno de interação entre a cultura popular, a culta ou semiculta e a de massa, evidenciando as afinidades existentes entre os procedimentos composicionais mobilizados por formas discursivas tão diversas. A esta equação, ainda é necessário acrescentar o cinema: fontes de farta matéria-prima

45 O folheto, publicado originalmente em Recife, Pernambuco, foi encontrado por Orígenes Lessa (SANTOS, 2000; LUNA E SILVA, 2010).

para os poetas populares, os filmes influenciaram desde a composição de tramas e personagens até as ilustrações das capas dos folhetos (SANTOS, 2000).

É nesse mesmo contexto que o melodrama aporta no rádio, mesclando-se ali às manifestações brasileiras listadas nesta seção e às tradições orais da América Latina de modo geral – tais como o cancionero popular, o universo dos declamadores itinerantes e as práticas de leitura coletiva, como as que ocorriam nas fábricas de tabaco em Cuba. Na década de 1930, concomitantemente à consolidação da *soap opera*⁴⁶ estadunidense, as radionovelas conquistaram os ouvintes latino-americanos, especialmente o público feminino. Esses produtos tomaram como base o modelo seriado do folhetim⁴⁷ e privilegiaram enredos trágicos e lacriméjantes, encenados sob influência da estética e do estilo de representação dos circos – hábeis na conjugação entre a comicidade e o drama popular (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003). A interpretação dos atores assinalava marcadamente a distinção entre personagens boas e más; por essa razão, o *cast* das antigas emissoras de rádio “comporta[va] vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outros” (SPRITZER, 2005, p. 40). À sua maneira, tal dinâmica seguia uma estratificação de figuras e tipos presente nas manifestações populares pelo menos desde a *commedia dell’arte* (ANDRADE, 2010) – a mesma lógica observada na estruturação das mais variadas companhias de teatro ocidentais de meados do século XIX a princípios do século XX (MERISIO, 2006). Esse *modus operandi* fomentaria mais tarde as seleções de elencos para o cinema e para a televisão, levando os intérpretes a serem escalados por conta de seus tipos físicos (a ideia de “*physique du rôle*”) e do conceito de “talento”.

46 Enquanto as *soap operas* se estruturavam em dramas e ações que não possuíam um desfecho programado, permanecendo por anos e anos no ar, as radionovelas apresentavam narrativas que, tendo início, meio e fim previstos antecipadamente – ainda que passíveis de modificações –, geralmente não extrapolavam a duração de um ano (MEDEIROS, 2005).

47 Para Martín-Barbero (1992a, p. 55, tradução nossa, negrito do autor), inclusive, “mais do que na imprensa, o verdadeiro desenvolvimento do folhetim na América Latina encontrou **seu meio** no rádio” [“más que en la prensa, el verdadero desarrollo del folletín en Latinoamérica encontrará **su medio** en la radio”].

No Brasil, inicialmente foram os radioteatros de natureza melodramática realizados ao vivo que fizeram a fama do veículo radiofônico (CALABRE, 2006). Na década de 1940, contudo, teve início a soberania da radionovela, implementada no país por meio de iniciativas praticamente simultâneas da empresa norte-americana Colgate-Palmolive e do dramaturgo e diretor de cinema Oduvaldo Vianna (VICENTE; SOARES, 2016). Fiel ao significado original do termo *soap operas* (óperas de sabão), a filial brasileira da Colgate-Palmolive enxergou nas ficções radiofônicas contadas em capítulos um meio ideal para ampliar suas vendas, levando ao ar em 1941, pela Rádio Nacional⁴⁸ do Rio de Janeiro, a radionovela *Em Busca da Felicidade*, adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco. Enquanto isso, em São Paulo, Oduvaldo Vianna havia acabado de retornar da Argentina, onde cultivara, no ano anterior, certa experiência como escritor de radionovelas; ao assumir a direção da Rádio São Paulo (e poucos meses após a estreia de *Em Busca da Felicidade*), Vianna lança *A Predestinada*, trama de sua lavra – a primeira radionovela, portanto, escrita originalmente por um autor nacional (VICENTE; SOARES, 2016).

A partir daí, as ficções radiofônicas de longa serialidade tomaram de assalto a programação das principais rádios do país, passando a disputar a atenção do público com outras formas populares de entretenimento, como evidencia esta declaração de Oduvaldo Vianna – transcrita por sua esposa, Deocélia Vianna, que também escreveu para o veículo:

A pequena Rádio São Paulo passou a bater recordes de audiência. Na capital paulista, às nove horas da noite, a novela radiofônica andava pelas ruas dos bairros, de aparelhos ligados de todas as casas por onde se passava. Um belo dia, recebi uma carta de Piolin, o famoso palhaço, que estava no apogeu de sua carreira, datada de Botucatu. O velho

⁴⁸ A Rádio Nacional foi, à sua época, a emissora mais importante do país, alcançando seu ápice entre 1945 e 1956. Detentora de uma excelente infraestrutura financeira e administrativa, manteve em seu elenco nomes como Amaral Gurgel, Elza Gomes, Haroldo Barbosa, Mário Lago, Max Nunes e Paulo Gracindo (GOLDFEDER, 1980).

amigo me pedia para mudar o horário da novela e explicava: às segundas, quartas e sextas-feiras, o circo do famoso cômico ficava às moscas na velha cidade de Sorocabana [sic]. (VIANNA, 1984, p. 72)

Em seu trabalho, Calabre (2006) analisa 34 *scripts* de radionovelas transmitidas pela Rádio Nacional entre 1944 e 1946, identificando produções de cinco gêneros: suspense/policial (15 títulos)⁴⁹, drama (13), romance de amor (3), aventura (2) e mistério (1)⁵⁰. Neste conjunto, a pesquisadora identifica a predominância de narrativas ambientadas no meio urbano, especialmente na cidade do Rio de Janeiro – então capital da República –, e no tempo presente. Calabre (2006, p. 189) destaca, no entanto, que a maioria dessas radionovelas apresentava, por meio de seus protagonistas, “um mundo constituído por profissionais liberais e empresários, ou seja, um mundo composto pelas classes média e alta”; desta forma, as “mazelas da cidade” praticamente se ausentavam de tais ficções radiofônicas em detrimento de mansões, casas confortáveis e bairros urbanizados.

Vicente e Soares (2016) observam duas tendências no desenvolvimento da radionovela brasileira. Uma, de caráter hegemônico, se estabeleceu principalmente por meio da atuação de empresas do segmento de higiene corporal, que direcionavam seus investimentos publicitários no meio radiofônico ao patrocínio de narrativas mais conservadoras, fortemente vinculadas ao melodrama tradicional e aos modelos que vigoravam em outros países da América Latina. A outra corrente se voltava ao realismo, a questões nacionais e à crítica social, tendo Dias Gomes como um de seus expoentes – Gomes atuara no rádio

49 A própria Calabre (2006) resalta que essas 34 produções representam um universo deveras pequeno se comparado às 158 radionovelas exibidas pela Rádio Nacional no período de 1941 a 1946. Contudo, dado o sucesso que a categoria suspense/policial obtinha junto aos ouvintes por meio de outros formatos da ficção radiofônica, não é de se admirar que ela também figure como um dos principais gêneros no âmbito da radionovela.

50 Calabre (2006) trabalha, ainda, com a categoria comédia/sátira, mas não a identifica no conjunto que compôs o *corpus* empírico de sua investigação.

entre 1944 (um ano antes de se filiar ao Partido Comunista Brasileiro) e 1964. Ainda que marginalizada naquele momento, Vicente e Soares (2016) frisam que essa última tendência floresceria com maior vigor na televisão a partir do final dos anos 1960 – em um momento de transformações tanto para o mercado de bens culturais, que então observará sua consolidação no Brasil, quanto para a própria noção de “nacional” (ORTIZ, 1988). Trataremos melhor dessas questões mais adiante.

O formato ficcional da radionovela, de fato, migrou para a televisão com enorme sucesso, em um movimento observado no espaço latino-americano como um todo. É justamente por derivar de uma expressão cênico-dramática – o melodrama – ligada à força da ação e das imagens (isto é, ao contexto de sua representação) que a telenovela se converte em “um dizer que é feito e refeito conforme o tempo e o ‘lugar’ dos quais se olha, porque ela fala menos de seu texto do que do intertexto que formam as leituras”⁵¹ (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 15, tradução nossa). A incorporação da lógica industrial às antigas artes de narrar – desta vez no suporte televisivo – e a mistura anacrônica de temporalidades e discursos dá continuidade a uma tradição forjada pelo vigoroso trânsito entre o culto, o popular e o massivo.

O que é produzido na televisão não responde unicamente aos requisitos do sistema industrial ou a estratégias comerciais, mas também às exigências que provêm do tecido cultural e dos modos de ver. Estamos afirmando que a televisão não **funciona** sem assumir – e, ao assumir, legitima – demandas provenientes dos grupos receptores; mas, por sua vez, o veículo não pode legitimar essas demandas sem resignificá-las de acordo com o discurso social

51 “[...] un decir que se hace y rehace siguiendo el tiempo y el ‘lugar’ desde los cuales se mira, porque la telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman las lecturas.”

hegemônico.⁵² (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 20, tradução nossa, negrito do autor)

As possibilidades do/a gênero/imaginação/modo/estrutura dramática melodramático/a “se encontram neste duplo reconhecimento de como as coisas estão em uma dada conjuntura histórica e dos principais desejos e resistências contidos dentro disso”⁵³ (GLEDHILL, 1987, p. 38, tradução nossa). É possível, então, depreender um caráter *trans-histórico* (NÉIA, 2018) por parte do melodrama, pelo menos no que diz respeito à *imaginação moderna*. Esse caráter é reconhecido até mesmo por pesquisadores que mantêm uma postura mais “ortodoxa” com relação ao fenômeno – como Thomas-seau (2005, p. 136), que o enxerga “sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, ganha[ndo] novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória”. Tal porosidade, portanto, desponta no âmago da estética melodramática com um fator *estrutural*, responsável por filtrar e/ou absorver propriedades de variados gêneros, culturas e temporalidades.

Por essa razão, Xavier (2003) vê o melodrama, dentro do universo geral da mídia, como o lugar ideal das representações negociadas; ou, nos termos de Gledhill (1987, p. 37, tradução nossa), “a heterogeneidade da estética melodramática facilita o conflito e a negociação entre identidades culturais”⁵⁴. Caracterizando-se como

52 “Lo que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver. Estamos afirmando que la televisión no **funciona** sino en la medida en que asume – y al asumir legitima – demandas que vienen de los grupos receptores; pero a su vez no puede legitimar esas demandas sin resignificarlas en función del discurso social hegemónico.”

53 “[...] in this double acknowledgment of how things are in a given historical conjuncture, and of the primary desires and resistances contained within it.”

54 “The heterogeneity of the melodramatic aesthetic facilitates conflict and negotiation between cultural identities.”

um modo de ver o mundo que provém de um receptáculo sentimental (entranhado em nosso processo sócio-histórico, no caso latino-americano), o melodrama é capaz de organizar os elementos constituintes – e circundantes – das ficções televisivas em termos textuais e culturais. Isto se evidenciará ainda mais ao observarmos a história da telenovela brasileira, para a qual a estética – e a ética – melodramática(s) se configura(m) como articuladora(s) de noções e sentidos referentes à identidade nacional, responsável(is) por orquestrar gêneros, linguagens, relações mútuas e considerações discursivas em termos de miscigenação e mestiçagem.

Antes, porém, regulemos outras lentes que guiarão o nosso olhar.

2. ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: INTERAÇÕES ENTRE A COMUNICAÇÃO, A HISTÓRIA E OS ESTUDOS CULTURAIS

Lançando-nos a uma reflexão acerca de experiências culturais, estéticas e sociais propiciadas pela telenovela brasileira nas últimas seis décadas, procuramos nos munir de um olhar e de um pensamento interpretativo extradisciplinares (MORIN, 2003), indo ao encontro das perspectivas que Lopes (2003b) traça para o campo da Comunicação no Brasil. Assim, procedemos à articulação de uma abordagem multifária, “em que sejam convergentes as diversas ‘línguas’ teóricas” (SODRÉ, 2014, p. 168) – convocando, no caso, questões pertinentes à História e aos Estudos Culturais –, sempre a partir de um ponto de vista comunicacional.

Ao discorrer a respeito das relações da telenovela brasileira com a produção cultural e o campo acadêmico no início da década de 2000, Borelli (2001) defendia o desenvolvimento de pesquisas que, para além da análise dos meios, das indústrias culturais e das mídias, se atentassem às demais complexidades irradiadas por esse objeto – ou seja, “entre-vissem” meios e mediações (MARTÍN-BARBERO, 2003). Mais do que um veículo de comunicação, a TV deve ser encarada como um conjunto de práticas e experiências que envolvem desde o polo de produção das materialidades econômicas aos elementos constituintes de sua gramática (linguagens, formas narrativas, tecnicidades), além dos usos, apropriações e modos de leitura realizados pelos telespectadores.

Estamos falando, afinal, de toda uma cadeia de mediações que se constrói simultaneamente na produção e no consumo (GARCÍA CANCLINI, 1997), acionando a ideia de *processo* e a articulação de conhecimentos, valores e atividades que constituem “uma indissolúvel ‘prática-em-geral’, real e material, a ponto de se perder de vista qualquer distinção entre ‘cultura’ e ‘não cultura’” (HALL, 2003b, p. 133).

Freire Filho (2004) destaca cinco aspectos da televisão que merecem a atenção dos historiadores e pesquisadores do meio em geral, frisando que as investigações mais profícuas são aquelas que vinculam dois ou mais destes eixos⁵⁵:

- 1) *A televisão como instituição*, uma indústria e suas organizações, moldada pela política governamental e pela administração corporativa.
- 2) *A televisão como realização*, com foco na cultura e na prática profissional, cujo contexto histórico tende a ser delineado especialmente nos relatos autobiográficos.
- 3) *A televisão como representação e forma*, um enquadramento estético que toma emprestado o vocabulário da crítica literária, teatral e cinematográfica.
- 4) *A televisão como fenômeno sociocultural*, profundamente interconectado com a política, a esfera pública e a sociedade civil, com a cultura popular (e de massa), com o caráter mutável do lar e dos valores domésticos.
- 5) *A televisão como tecnologia*, um experimento científico que se tornou tanto um item doméstico quanto uma fonte crescentemente poderosa para uma mutação na estética social.

(FREIRE FILHO, 2004, p. 205, itálicos do autor)

⁵⁵ A título de exemplo, Williams (2016) articula questões concernentes aos aspectos três, quatro e cinco em seu clássico estudo referente à TV pública inglesa e à TV comercial estadunidense.

Conscientes de que nosso estudo se desdobra essencialmente a partir dos eixos dois, três e quatro – apesar de procurarmos perscrutar, na medida do possível, as outras duas linhas de observação –, partimos da *teoria barberiana da comunicação*⁵⁶ (LOPES, 2018) para compreender as transições continuadas e as rupturas, as disputas de sentidos da brasilidade e os movimentos de retroalimentação desta com o *ethos* melodramático na história da telenovela brasileira. As reflexões do comunicólogo hispano-colombiano Jesús Martín-Barbero nos são úteis por oferecerem chaves teórico-analíticas propícias à identificação das mutações culturais envolvidas na trajetória da ficção televisiva nacional ao longo dos anos, além de permitirem a visualização, em contextos mais específicos, das estruturas, operações e manobras técnicas, sociais e políticas empreendidas pela indústria televisiva na construção de representações.

Além disso, para uma interpretação equilibrada do desenvolvimento histórico, também arquitetamos nossa estratégia metodológica seguindo as diretrizes de Thompson (1981) no que diz respeito à intersecção de duas heurísticas, uma diacrônica e outra sincrônica – mesma lógica engendrada pelos mapas barberianos. Na visão de Schorske⁵⁷ (1979 *apud* CHARTIER, 1990, p. 64), tal procedimento é essencial à atividade do historiador da cultura: pela via diacrônica, é possível estabelecer a relação de um sistema de pensamento com manifestações anteriores de uma mesma atividade cultural; já pela sincrônica, pode-se determinar em que medida o conteúdo do objeto se associa “com o que vai surgindo ao mesmo tempo noutros ramos ou aspectos” daquele sistema intelectual.

No âmbito da recepção, Ronsini (2010) aponta que uma das funções da análise cultural pela via das mediações é a possibilidade de apreensão dos processos hegemônicos não estritamente por meio das

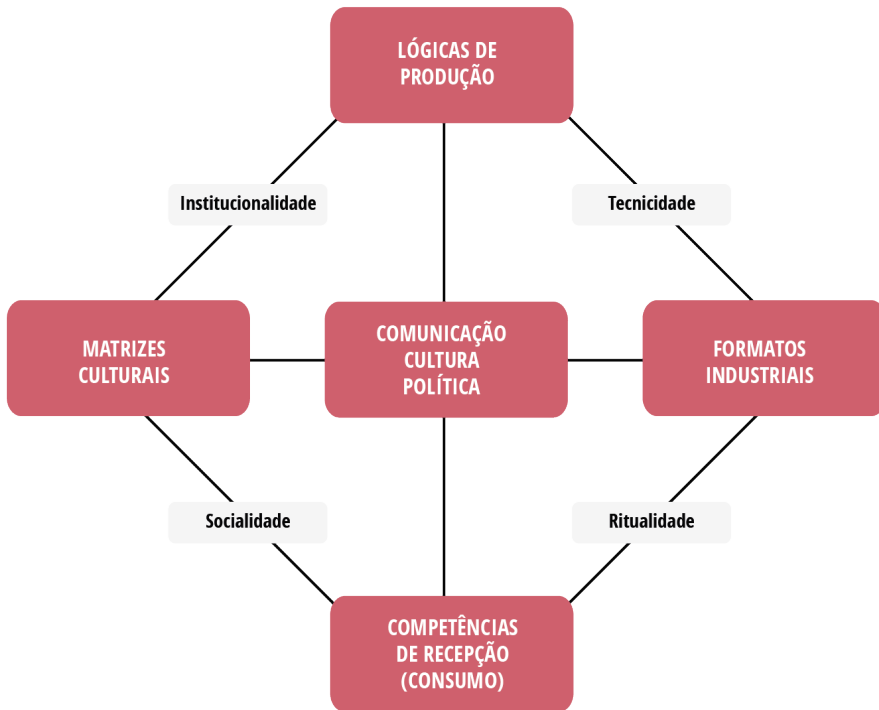
⁵⁶ Para Lopes (2018), o pensamento comunicacional de Martín-Barbero não se limita a uma teoria da recepção ou a uma teoria das mediações, mas constitui uma teoria da comunicação específica, dotada de uma epistemologia, metodologia e conceitos próprios.

⁵⁷ SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf, 1979. p. XXI-XXII.

condicionantes do poder político e econômico dos setores dominantes; para experienciá-la, o pesquisador deve cultivar uma disposição e uma sensibilidade de “ver-com” o público (MARTÍN-BARBERO, 1992b, 2011), dedicando-se a examinar a textura de distintos modos de experimentação do tempo e do espaço. Essa atenção aos “exercícios do ver” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001) de diferentes parcelas da audiência deriva, na visão de Lopes (2018), de uma atitude de caráter *epistemológico* que perpassa toda a obra de Martín-Barbero – e que, portanto, exige dos investigadores uma práxis fortemente conectada à esfera social, independentemente da instância do processo comunicacional problematizada em suas reflexões. Trata-se de uma operação responsável por alocar o popular-massivo não como tema, mas como *lugar teórico-metodológico* do campo da Comunicação.

Em nossos esforços para *cartografar o passado* (GADDIS, 2003) da telenovela brasileira, adotamos dois dos *mapas metodológicos das mediações* formulados por Martín-Barbero⁵⁸: o mapa das mediações comunicativas da cultura, de 1998; e a segunda versão do mapa das mutações culturais e comunicativas, datada de 2017. Tencionamos, desta forma, adequar nossos procedimentos técnico-empiricos às problemáticas teórico-epistemológicas que nortearam a estruturação do trabalho.

58 Uma estratégia semelhante foi utilizada na estudo de Gomes *et al.* (2018) referente à performance do duo alagoano Figueroas. Os autores objetivavam investigar de que forma a incorporação de diversas temporalidades por parte de um produto musical dá margem a uma disputa entre o massivo e o popular no âmbito do consumo – e, destarte, torna-se capaz de reorganizar a experiência social. Para isso, foram propostas algumas adaptações nos mapas barberianos a partir de trabalhos anteriores dos integrantes daquela equipe de pesquisa. Aqui, partimos do segundo mapa das mediações *ipsis litteris* (MARTÍN-BARBERO, 2003) e utilizamos uma versão atualizada do mapa das mutações culturais, publicada em textos de Lopes (2018) e Rincón (2018).

Figura 1. Mapa metodológico das mediações comunicativas da cultura

Fonte: Martín-Barbero (2003, p. 16)

Como nos explica o próprio Martín-Barbero (2003), o eixo horizontal deste mapa remete à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos – ou seja, à relação entre matrizes culturais (MC) e formatos industriais (FI) –, oferecendo-nos uma perspectiva *diacrônica*. O eixo vertical, a seu turno, apresenta um caráter *sincrônico* ao abarcar os trajetos entre as lógicas de produção (LP) e as competências de recepção (CR). Neste esquema rizomático, ainda devemos levar em conta os diferentes regimes de institucionalidade (forjados entre MC e LP), as diversas formas de socialidade (entre MC e CR), as tecnicidades (entre LP e FI) e as ritualidades (entre FI e CR).

Lopes (2018, p. 54) salienta que tal mapa torna viável a operacionalização da análise “de qualquer fenômeno social que relaciona comunicação, cultura e política, impondo-se como uma dimensão da articulação entre produtores, mídia, mensagens, receptores e cultura”. As lógicas de produção e as competências de recepção estabelecem entre si uma relação dialética, assim como as matrizes culturais e os formatos industriais. As mediações de institucionalidade, sociabilidade, ritualidade e tecnicidade, por suas vezes, “revelam a força da noção de processo comunicativo, que se completa nesta circulação” (GOMES *et al.*, 2018, p. 139).

A importância desse mapa está em reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas da vida cultural e política da sociedade. Portanto, o olhar não se inverte no sentido de ir dos meios para as mediações e nem das mediações aos meios, senão para ver a complexa teia de múltiplas mediações. Foi necessário ao autor repensar a própria noção de comunicação, noção essa que sai do paradigma da engenharia e se liga com as *interfaces*, com os nós das interações, com a comunicação-interação, com a comunicação *inter-mediada*. (LOPES, 2018, p. 56, *itálicos da autora*)

No mapa das mediações comunicativas da cultura, localizamos o melodrama como *matriz cultural* (MC) – condição já atribuída a ele por Martín-Barbero (1992b, 2003). A telenovela, na qualidade de expoente da ideia de *televisão como realização* descrita por Freire Filho (2004), se constitui como um *formato industrial* (FI), adquirindo particularidades a partir de sua apropriação ou *indigenização* (APPADURAI, 1994) pelos mercados televisivos latino-americanos nos quais ela passou a desempenhar uma espécie de “função barda” (BUONANNO, 1999; CASETTI; DI CHIO, 1999), contando histórias e registrando situações e preocupações caras àqueles espaços sociais. A correlação entre o melodrama (MC) e a telenovela (FI) deve, ainda, ser entendida

por intermédio das *lógicas de produção* (LP) e das *competências dos receptores* (CR) de cada um desses países.

A articulação entre o melodrama (MC) e as lógicas de produção (LP) se dá através dos interesses e poderes existentes, públicos e privados – eis a mediação de *institucionalidade* (MARTÍN-BARBERO, 2003), ou *a televisão como instituição* (FREIRE FILHO, 2004). Na esfera pública, tal eixo abrange desde as políticas regulatórias que guiam as telecomunicações até os interesses por parte daqueles que comandam o Estado na difusão e circulação de mensagens e valores específicos acerca de seus países⁵⁹. Seja por sua dimensão pedagógica ou pela tendência à polarização e à hiperdramatização de forças em conflito (BROOKS, 1995) (que podem, inclusive, servir a interesses políticos), o melodrama é perfeitamente capaz de absorver e, num duplo movimento, *operacionalizar e orquestrar* padrões e símbolos vinculados a essas forças. No âmbito privado, há os conglomerados de mídia que gerenciam as emissoras, detentores de uma capilaridade e de uma capacidade singulares na captura e reconfiguração de modelos, rituais e formas de interação.

Visto, porém, sob o prisma da *socialidade* – gestada no convívio dos homens em comunidade –, o melodrama (MC) se traduz em laços de afeto, tocando a vida cotidiana e, como ela, vivendo do tempo da repetição e da anacronia. Espaço de constituição de identidades e socialidades primordiais (MARTÍN-BARBERO, 1992b), o melodrama ativa e molda práticas “que conformam as diversas competências de recepção” (GOMES *et al.*, 2018, p. 140). A atenção a tais práticas nos permite visualizar dinâmicas da *televisão como fenômeno sociocultural* (FREIRE FILHO, 2004).

Da inter-relação entre telenovela (FI) e competências de recepção (CR), estabelecem-se a construção de ritos de acordo com o horário das ficções, além de modos de ver TV “ligados à memória social do gosto, da classe, do hábito” (LOPES, 2018, p. 55); falamos da mediação de *ritualidade*, constituída por “*gramáticas da ação* – do olhar, do escutar, do ler – que regulam a interação entre os espaços

59 Esses interesses tendem a se refletir em pressões ou, no caso de contextos autoritários, em atos de censura e até mesmo no fechamento de canais de TV.

e tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam os meios” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 19, *itálico do autor*).

Finalmente, a interdependência entre a telenovela (FI) e as lógicas de produção (LP) decorre a partir da combinação entre as possibilidades oferecidas pela capacidade tecnológica de cada época e a habilidade das empresas produtoras de se aproveitarem destas para convocar novas percepções e discursividades (GOMES *et al.*, 2018). Temos, portanto, a mediação de *tecnicidade* – “menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 18). Esse conceito, vinculado à dimensão da *televisão como tecnologia* (FREIRE FILHO, 2004; WILLIAMS, 2016), será retomado no quarto mapa elaborado pelo comunicólogo.

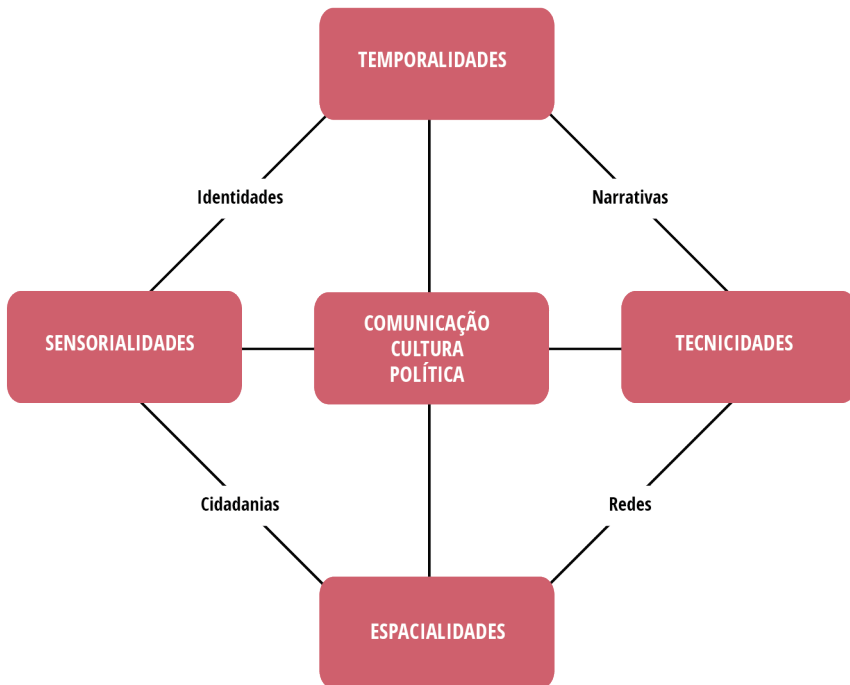
Já no terceiro mapa barberiano há a proposta de que as mediações passem a ser vistas como disparadoras e sintomas⁶⁰ das transformações envolvendo tempos e espaços. Martín-Barbero dialoga com autores como Huyssen (1996) para refletir sobre a crise da experiência moderna do tempo, perceptível por meio de fatores como as profundas transfigurações observadas na estrutura temporal do presente, a debilidade instaurada em nossa relação histórica com o passado e a multiplicidade de tempos vivenciados na simultaneidade da atualidade. O espaço também é decupado em múltiplas instâncias: verifica-se, por exemplo, a existência do espaço habitado – território feito de proximidade e pertencimento –, do espaço comunicacional tecido pelos meios digitais e do espaço imaginado da nação junto aos estratos de identidade que esta retroalimenta (LOPES, 2018).

Tais questões vêm ao encontro da problemática de nossa pesquisa. Optamos, porém, por tomar como referência o quarto mapa idealizado por Martín-Barbero, no qual o autor amadurece as reflexões que originaram o diagrama anterior e as correlaciona às imbricações entre tecnologia e política, entre os sentidos da técnica e as figuras do sensível (PEREIRA, T. N., 2020). O binômio *temporalidades/*

⁶⁰ Aludimos aqui à noção de princípio recursivo – descrita por Morin (2011, p. 74) como “um processo em que os produtos e os efeitos são, ao mesmo tempo, causas e produtores do que os produz”.

espacialidades permanece no eixo vertical, enquanto o horizontal agora abarca as mediações *sensorialidades/tecnicidades*.

Figura 2. Mapa metodológico das mutações culturais e comunicativas (segunda versão)



Fonte: Lopes (2018, p. 58)

As sensorialidades dizem respeito tanto aos distintos regimes de sensibilidade coexistentes em uma sociedade quanto à noção que, conforme Lopes (2018), correspondia à socialidade no mapa de 1998. As tecnicidades, a seu turno, também compartilham dos sentidos que prospectavam naquele esquema rizomático, mas agora se configuram como uma mediação básica para a compreensão das mutações culturais e comunicativas que atravessam tempos e espaços. Em meio ao

circuito projetado por este novo eixo horizontal, a ideia da *televisão como tecnologia* (FREIRE FILHO, 2004; WILLIAMS, 2016) desponha em sua totalidade.

Considerando o objeto e os objetivos desta investigação, podemos alocar a telenovela na mediação referente às *narrativas*, tensionada por temporalidades e tecnicidades – ou seja, como *representação e forma* (FREIRE FILHO, 2004), a TV está sujeita às competências de linguagem e às possibilidades tecno-estéticas vigentes em uma determinada época. É possível, desta maneira, perscrutarmos historicamente como as *conexões em rede* acionadas pelas ficções televisivas no Brasil passaram a se inscrever nos processos de narração e interpretação da nação, seja por parte da produção ou da recepção. A mediação da espacialidade, assim, adquire os contornos de ideia de comunidade imaginada (ANDERSON, 2008).

Partimos de uma concepção de rede que alude ao conjunto de relações sociais estabelecidas em espaços de convivência e conectividade, sejam estes concretos (a vizinhança) ou abstratos (a nação)⁶¹ (BRIGNOL; COGO; LAGO MARTÍNEZ, 2019). Em nosso estudo, por conseguinte, a mediação das redes se refere aos territórios de produção, circulação e recepção de sentidos articulados pela telenovela no Brasil, uma teia que engloba milhões de telespectadores – coconstrutores dessas “obras abertas” ou protointerativas (HAMBURGER, 2005, 2011), escritas concomitantemente à sua ida ao ar – e na qual histórias, identidades, representações e memórias são reelaboradas e ressemantizadas há praticamente 60 anos (MOTTER, 2001; LOPES, 2003a, 2009, 2014).

Para pensarmos acerca de sentidos da identidade nacional idealizados e reconfigurados no processo histórico da teledramaturgia brasileira, devemos olhar para as duas submediações à esquerda – *cidadanias e identidades*. Esses constructos se forjam na “partilha de um sensível” (RANCIÈRE, 2005) melodramático, isto é, de um *sen-*

⁶¹ Na contemporaneidade, tais interações se desdobram nos ambientes digitais, constituindo dinâmicas e processos fulcrais das mutações comunicativas e culturais do nosso tempo (BRIGNOL; COGO; LAGO MARTÍNEZ, 2019).

sorium retroalimentado pelo melodrama a cada época. Conectada às temporalidades e enraizada na perspectiva da *televisão como fenômeno sociocultural* (FREIRE FILHO, 2004), a mediação das identidades nos reporta a vínculos de pertencimento e a estruturas de significação (GEERTZ, 1989⁶² *apud* SIFUENTES; ZANINI, 2019) – ou, em outras palavras, a estratégias posicionais e políticas de autorreconhecimento da parte dos indivíduos e grupos sociais (RINCÓN, 2019). As cidadanias, por sua vez, ao dialogarem diretamente com as espacialidades, carregam “a densidade cultural do território” (RINCÓN, 2019, p. 271), tendo como pressuposto a nacionalidade (BONIN; MORIGI, 2019); logo, da mesma maneira que ocorre com a nação, também nas telenovelas há os “cidadãos imaginados” (GARCÍA CANCLINI, 2002). É nesse decurso que as sensorialidades procedem à construção de uma “pedagogia do que é ser brasileiro” (KORNIS, 2011, p. 97) no âmago de nossa teleficção.

Tomamos este quarto mapa como uma bússola para o engendramento de análises sicionarrativas (MARTÍN-BARBERO, 1992b) dentro do nosso *corpus* empírico. Nesse procedimento, partimos das *espacialidades* para apurar como a ficção televisiva forjou noções de brasilidade que incorporaram a ética e a estética melodramáticas e se consubstanciaram com todo um repertório enraizado na cultura e no imaginário popular do país. Essa mediação básica, trabalhada naquele devir em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), abrangerá as cidades/regiões/nações imaginadas pela telenovela brasileira no decorrer de sua história.

Ao lidarmos com uma ideia de lugar desvelada por um caráter subjetivo e cultural-simbólico (HAESBAERT, 2010), consideramos os territórios como um conjunto de formas representativas de fatores sociais do passado e do presente (SANTOS, 1990), forjadas por valores éticos e afetivos inter-relacionados com nossas práticas, representações, relações espaciais e apreensões cognitivas (BONNEMAISON; CAMBRÈZY, 1996; ESCOBAR, 2005). Mesmo no plano do imaginário – “conceituado

62 GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

[aqui] como um espaço público de imaginações sociais dentro de uma estrutura estética culturalmente condicionada”⁶³ (GLEDHILL, 2000, p. 232, tradução nossa) –, esses territórios são objeto de disputas políticas, intelectuais e morais (SAID, 2007; ANDERSON, 2008). Tais lutas ocorrem em meio a uma interação desigual entre seus diferentes atores, num reflexo de estigmas e contradições da formação sócio-histórica brasileira que reverberam na sociedade.

A seguir, detalhamos como as problematizações delineadas até aqui encontraram forma no nível metódico-técnico do trabalho – aquele em que são definidas as operações de coleta e de tratamento dos dados empíricos.

2.1 *Corpus empírico e operacionalização da análise*

Temos consciência de que as periodizações na História são delineadas para uma compreensão mais didática de recortes temporais dotados de singularidades que justifiquem tais classificações – tratam-se, portanto, de *interpretações* realizadas pelos pesquisadores com vistas à fundamentação de seus conceitos e pressupostos sobre determinadas marcas temporais. Em função disso, para melhor esquadriarmos a diacronia da telenovela brasileira, consultamos as principais periodizações que se dedicaram a identificar transformações e permanências na trajetória dessas ficções ao longo do tempo. Elas correspondem aos trabalhos de Fernandes (1982, 1987, 1994, 1997)⁶⁴, Campedelli (1985), Ramos e Borelli (1989), Hamburger (2005) e Lopes (2003a, 2009)⁶⁵.

63 “[...] conceptualised as a public space of social imaginings within a culturally conditioned aesthetic framework.”

64 De caráter seminal e marcada por um viés documental, esta obra de Fernandes teve sua primeira versão publicada em 1982, recebendo novos tratamentos em 1987, 1994 e 1997 – sempre atualizados com as telenovelas exibidas até o ano de republicação. A última revisão, lançada postumamente, foi resultado de uma atualização promovida por pesquisadores do Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTN) da ECA-USP – atual Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP). As três primeiras fases da periodização proposta pelo autor constam já na edição de 1982, enquanto a quarta aparece pela primeira vez na versão publicada em 1987.

65 Em 2003, Lopes apresenta uma primeira conceituação e distinção entre tramas *fantasiosas* e *realistas*. Seis anos depois, a autora consolida sua proposta de periodização para a história da telenovela no Brasil, substituindo o termo *fantasioso* por *sentimental* e acrescentando à sua cronologia a emergência de um novo estilo, o *naturalista*.

Pudemos constatar que, apesar dos intervalos temporais que separam as publicações, esses estudos pouco divergem nas delimitações temporais e definições de marcos. A fase que Hamburger (2005) toma como *fantasia* e Lopes (2009) por *sentimental* – delimitada entre 1951 e 1968 – é denominada de *folhetim exótico* por Campedelli (1985); Fernandes (1982, 1987, 1994, 1997), por sua vez, separa este recorte temporal em dois sem utilizar nomenclatura, apenas tomando *O Direito de Nascer* (Tupi, 1964) como marco divisório. Já o período *nacional-popular* (HAMBURGER, 2005) ou *realista* (LOPES, 2003a, 2009) é chamado de *telenovela-alternativa* por Campedelli (1985) – em comum, essas etapas têm como marco inicial a telenovela *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968), assim como o terceiro período indicado por Fernandes (1982, 1987, 1994, 1997). Há, ainda, a periodização proposta por Ramos e Borelli (1989), que aponta duas fases: a de *melodramas e inovações* (1963 a 1970) e a de *modernização* (décadas de 1970 e 1980). O início desta última se equipara ao período que Fernandes (1987, 1994, 1997) identifica a partir da estreia de *Véu de Noiva* (Globo, 1969), a era da *liderança global*. Finalmente, as duas periodizações que ultrapassam os anos 1990 – as de Hamburger (2005) e Lopes (2009) – se referem à telenovela *Pantanal* (Manchete, 1990) como o início de uma nova etapa, nomeada de *intervenção* ou *naturalista*, respectivamente.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, adotamos as periodizações de Hamburger (2005) e Lopes (2003a, 2009) não só por serem as mais atuais dentre os estudos consultados, mas por melhor conjugarem tanto questões estéticas concernentes às ficções televisivas quanto aspectos do contexto sociocultural em que as narrativas estão inseridas. A partir destes trabalhos, discutiremos a emergência de uma nova fase – a quarta – da história da telenovela brasileira, a qual denominamos *neofantasia* ou *neossentimental*. Em nosso entender, este período teria como marco inicial a telenovela *Os Dez Mandamentos*, exibida pela Record em duas temporadas entre 2015 e 2016. Essa questão merecerá uma abordagem pormenorizada em nosso sexto capítulo, mas ainda voltará à luz nas próximas páginas por conta das discussões relativas à condução metódico-técnica do trabalho.

Tomando como referência para a compreensão do processo histórico da telenovela os períodos *fantasia* ou *sentimental*; *nacional-popular* ou *realista*; *de intervenção* ou *naturalista*; e *neofantasia* ou *neossentimental* – que podem ser identificados como *temporalidades* na segunda versão do mapa barberiano das mutações culturais e comunicativas –, lançamo-nos ao levantamento e à mineração de dados referentes às tramas exibidas desde 1963, ano em que a Excelsior levou ao ar *2-5499 Ocupado*, a primeira telenovela brasileira diária⁶⁶. Nessa etapa, identificamos as seguintes categorias: emissora, faixa horária, país de origem dos roteiros e os principais autores⁶⁷ e diretores de cada uma das ficções sondadas⁶⁸.

Conforme Barbosa (2013), os pesquisadores da Comunicação que atuam de modo a refletir sobre as historicidades dos objetos da área devem levar em consideração todo e qualquer vestígio deixado pelo passado no presente, sejam tais vestígios procedentes de materiais científicos ou não. Por isso, para a coleta dos dados primários relacionados ao nosso *corpus*, recorremos a uma gama variada de fontes, a saber: os livros de Fernandes (1982, 1987, 1994, 1997) e de Ortiz, Borelli e Ramos (1989); a obra *Melhores momentos: a telenovela brasileira* (1980), lançada em fascículos e, posteriormente, também reunida em livro; a página *Teledramaturgia*, de Nilson Xavier; o site *Memória Globo*, vinculado ao grupo de comunicação que lhe dá nome; os anuários publicados pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) desde 2007; acervos de publicações como o jornal *Folha de S. Paulo* e a revista *Veja*;

66 Partimos de *2-5499 Ocupado* em nossa análise não só devido à escassez de materiais pertencentes à era pré-videoteipe da televisão no Brasil. Consideramos, com base em Simões (1986), que o VT é uma das primeiras tecnologias responsáveis por modificar a lógica operacional de nossa indústria televisiva, contribuindo para o processo de transição das audiências regionais rumo ao alcance, por parte das emissoras, de um público *nacional*. Além disso, julgamos a exibição diária das ficções uma característica *sine qua non* do formato telenovela – trata-se, afinal, de um dos mecanismos que permite a essas narrativas “se confundirem com a vida” e tomarem parte nas ritualidades e socialidades dos telespectadores (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003).

67 Para as categorias país(es) de origem do roteiro e autoria principal, consideramos o material textual – seja um argumento ou calhamaço de *scripts* – já pensado para sustentar o desenvolvimento de uma narrativa seriada no rádio ou na televisão. (Por isso não elencamos, por exemplo, os países originais e/ou os autores de livros, peças de teatro ou filmes que inspiraram adaptações para a TV.)

68 Essa sondagem se encontra disponível de maneira integral nos apêndices desta tese.

a *Hemeroteca Digital Brasileira*, portal vinculado à Biblioteca Nacional (BN) que permite a consulta a revistas e jornais como *Revista do Rádio*, *Intervalo* e *Diário do Paraná* (este pertencente aos Diários Associados); o site do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), no qual é possível encontrar exemplares da *Revista TV Sul Programas*; e os blogs *Revista Amiga e Novelas* e *Tudo Isso É TV*, páginas em que o colecionador Césio Vital Gaudereto disponibiliza exemplares digitalizados de outras revistas antigas especializadas em televisão.

Baseados em procedimentos executados por Calabre (2006), Stocco (2009), Santos (2010) e Ribeiro e Sacramento (2014) em investigações anteriores, procuramos detectar, ainda, a ambientação das tramas contempladas por nosso levantamento, identificando as espacialidades⁶⁹ e temporalidades de cada enredo. Assim, será por meio das *configurações socioespaciais* engendradas nas ficções que pensaremos acerca dos constructos da identidade nacional reconfigurados e ressemantizados pela telenovela brasileira ao longo de sua história. A intersecção entre o espaço-tempo das narrativas e o espaço-tempo dos processos socioculturais do país – ou, em outros termos, a análise das relações entre os componentes dos produtos televisivos e seus paratextos (GENETTE, 2009) – nos possibilitará enxergar algumas “entrelinhas” das telenovelas e mesmo aquilo que não foi tematizado por elas (seja devido a contingentes políticos, ideológicos ou mercadológicos, seja por conta do impasse de transformarmos em narrativa fraturas ainda não assimiladas pela memória histórica da nação).

Cruzando os achados empíricos com questões pertinentes a dinâmicas sócio-históricas e geoculturais do Brasil (e da América

69 Nos casos de telenovelas ambientadas no Brasil que não precisavam a localização de suas tramas em um estado específico, procuramos identificar a “grande região” às quais elas se referiam. Para efeitos comparativos, utilizamos de modo geral a divisão oficializada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 23 de novembro de 1970, que segmenta o país em cinco regiões: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul; tal regionalização é utilizada até os dias de hoje, tendo observado poucas variações desde sua implementação (CONTEL, 2014). Contudo, com relação às ficções exibidas antes da data de promulgação desta divisão regional, procuramos também categorizá-las de acordo com a regionalização vigente à época de sua exibição – que fora institucionalizada pelo mesmo IBGE em 31 de janeiro de 1942 e dividia o país em sete regiões: Norte, Nordeste Ocidental, Nordeste Oriental, Centro-Oeste, Leste Setentrional, Leste Meridional e Sul.

Latina como um todo), dividimos os títulos que trouxeram o próprio país como principal cenário de suas tramas em duas grandes categorias: os que foram ambientados nas capitais⁷⁰ e aqueles cuja ação se concentrou em cidades do interior. Trata-se de um binômio que encarna dicotomias historicamente imaginadas no âmago da brasilidade e da latinidade, tais como: ambiente urbano e ambiente rural; centro e periferia; modernidade e tradição. Pelo menos desde a paisagem cultural romântica, a ideia de ruralidade remete à oralidade, às crenças e à arte ingênua, enquanto o constructo urbano é comumente associado à escrita, à secularização e à arte refinada (MARTÍN-BARBERO, 2003). Como vimos no capítulo anterior, essa diluição do limiar entre o rural e o urbano, entre arcaísmos e inovações, figurou tematicamente já nas primeiras narrativas folhetinescas produzidas nas Américas (GLEDHILL, 1987; MARTÍN-BARBERO, 1992a), em um reflexo concreto da *modernidade não contemporânea* à qual Martín-Barbero (1998, 2003) se refere quando sublinha as descontinuidades e os *des-tiempos* característicos do espaço latino-americano – inclusive no que diz respeito à relação entre Estado e nação.

Voltando a nossos dados primários, ainda encontramos dificuldade em aferir algumas informações ao analisarmos os primórdios da telenovela diária no Brasil – por isso a consulta a revistas antigas foi fundamental, possibilitando-nos o resgate de matérias de bastidores que nos davam mais informações sobre as sinopses das ficções e pistas referentes às locações utilizadas pelas equipes de produção. Valem-nos, ainda, de aberturas de telenovelas disponíveis em canais do YouTube dedicados à memória televisiva; esses vídeos, muitas vezes, foram fundamentais para corroborarmos nossas percepções relativas à ambientação das tramas.

⁷⁰ Por conta do vultoso volume de telenovelas ambientadas no eixo Rio-São Paulo, esta categoria – a das capitais – foi subdividida em outras três: cidade de São Paulo; cidade do Rio de Janeiro; e outras capitais do Brasil.

Tabela 1. Ambientação espacial das narrativas por fases da telenovela brasileira (1963 a 2020)

ambient. fase	cidade de São Paulo	cidade do Rio de Janeiro	outras capitais do Brasil	interior do Brasil	exterior	outros tipos	não identificada	TOTAL
<i>fantasia ou sentimental</i> (1963 a 1968)	28	4	4	20	30	0	61	147
<i>nacional-popular ou realista</i> (1968 a 1990)	86	87	3	62	12	1	18	269
<i>de intervenção ou naturalista</i> (1990 a 2015)	58	80	6	67	4	1	0	216
<i>neofantasia ou neossentimental</i> (2015 a 2020)	13	13	2	10	7	0	0	45
TOTAL	185	184	15	159	53	2	79	677

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

Contabilizamos um total de 677 títulos⁷¹ exibidos entre 1963 e 2020 – último ano contemplado integralmente por nossa pesquisa. Infelizmente não foi possível delimitar a ambientação espacial de 79 tramas (11,7% do total), produzidas nos primeiros 11 anos abarcados por nosso levantamento. Observamos, porém, um dado importante já na execução dessa etapa do trabalho: à medida que a telenovela

⁷¹ Além da periodicidade diária dos capítulos, outro critério levado em consideração neste levantamento foi a veiculação das ficções em cadeia nacional – ou, no caso das telenovelas produzidas na década de 1960, quando a noção de rede ainda estava sendo gestada, a exibição em pelo menos duas praças ou por alguma emissora integrante de um conglomerado televisivo. É por essa razão que as produções da TV Paulista (1952-1966) veiculadas somente em São Paulo não integram nossos dados primários.

brasileira se *nacionaliza* – ou se *indigeniza*, nos termos de Appadurai (1994) –, adquirindo as especificidades que a caracterizam frente a outros modelos teledramatúrgicos mundo afora, a localização espacial da ação se configura cada vez mais como um elemento intrínseco às narrativas. Muitas das sinopses disponíveis nos sites *Teledramaturgia* e *Memória Globo* iniciam-se situando o enredo espacialmente – a ambientação temporal só aparece quando se trata de uma obra de caráter histórico.

Tradicionalmente, algumas telenovelas costumam apresentar uma espécie de prólogo ou primeira fase não muito longo/a e que, muitas vezes, não é ambientado/a no mesmo espaço que o restante da narrativa. Algumas tramas também possuem *plots*⁷² que se desenrolam ao mesmo tempo em localidades distintas – caso, por exemplo, das obras de Gloria Perez exibidas pela Globo entre 2001 e 2014, cuja ação se dividia entre o Rio de Janeiro e um país estrangeiro. Visando à padronização de nossa categorização, optamos por considerar como predominante a localidade em que se concentravam o maior número de personagens ou núcleos, ou aquela na qual se desenvolvia a maior parte da ação. Chegamos, então, às seis categorias que compõem a **tabela 1** – além daquela que abriga as tramas cuja ambientação não identificamos.

Finalmente, dos 598 títulos dos quais conseguimos determinar a localização espacial do enredo, dois não se enquadram em coordenadas geográficas que encontram respaldo na realidade: *Cinderela 77* (Tupi, 1977) e *Meu Pedacinho de Chão* (Globo, 2014)⁷³. O primeiro, escrito por Chico de Assis e Walther Negrão, é uma atualização da clássica história cuja versão mais conhecida é do francês Charles Perrault. Ambientada na cidade de Campo Dourado, no Reino da Abóbora, a

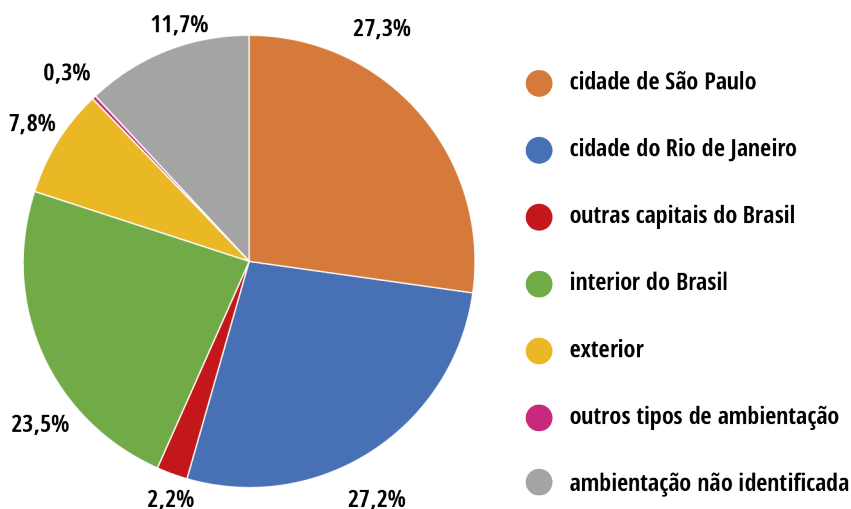
72 Campedelli (1985) define *plot* como um acontecimento em torno do qual “gravitam” as personagens. A autora considera as telenovelas brasileiras *multiplots*, visto que essas narrativas mobilizam diversos personagens e enredos além dos principais por conta de sua longa duração. Eco (1981* *apud* TUFTE, 2000) denomina ficções que apresentam essa característica como *histórias centrífugas*. [*ECO, Umberto. **The Role of the Reader**: Explorations in the Semiotics of Texts. London: Hutchinson, 1981.]

73 Há, ainda, *O Homem Que Sonhava Colorido* (Tupi, 1968), cuja trama se desenrolava em dois planos: um “real”, no interior do país, e outro “imaginário” (XAVIER, 201-). Em nossa tabulação, todavia, consideramos o espaço “real” como ambientação majoritária desta ficção.

trama mostrava o conflito entre os Gatos – jovens abastados, liderados por Cid Balu (o príncipe de Cinderela) – e os Ratos – jovens pobres sob o comando de Anjo, também pretendente da protagonista (XAVIER, 201-). Veiculada na fase *nacional-popular* ou *realista* da telenovela, a obra se destaca por confrontar esses rótulos: marcadamente metalinguística, *Cinderela 77* era protagonizada por Vanusa e Ronnie Von, outrora ídolos do movimento musical da Jovem Guarda, e contava até mesmo com um narrador, que apareceu para o público no último capítulo. Por conta disso, classificamos a ambientação espacial desta telenovela como pertencente ao “universo dos contos de fada” – ainda que, conforme indicado pelo próprio título da ficção, a temporalidade da narrativa correspondesse à atualidade da época.

Já a *Meu Pedacinho de Chão* de 2014 é um *remake* de uma telenovela de Benedito Ruy Barbosa coproduzida pela Globo e pela TV Cultura e exibida em 1971. Naquela primeira versão, Santa Fé, palco dos principais acontecimentos do enredo, era uma típica cidadezinha do Sudeste do Brasil, e a narrativa apresentava temas caros a toda a obra de Ruy Barbosa, como a vida e os problemas do homem do campo, os conflitos entre grandes proprietários de terra e seus familiares e subordinados. Muitas dessas questões se mantiveram na ficção de 2014⁷⁴, mas o diretor Luiz Fernando Carvalho conferiu ao *remake* uma atmosfera mágica, transformando-o em uma “novela-fábula” (MUNGIOLI; AMARAL, 2016). No último capítulo, descobrimos que toda aquela fantasia era fruto das brincadeiras e da imaginação do menino Serelepe, um dos protagonistas. Por essa razão, optamos por classificar a trama como ambientada no “mundo dos sonhos”, além de lhe atribuirmos a noção de “atemporal” – seguindo outros trabalhos que já a haviam identificado desta forma (LOPES *et al.*, 2015; MUNGIOLI; AMARAL, 2016).

74 Além disso, a telenovela contou com belas sequências nas quais suas personagens cantavam clássicos do cancioneiro popular brasileiro – o que não deixa de localizar a trama em um espaço sociocultural mais específico.

Gráfico 1. Ambientação espacial das telenovelas brasileiras de 1963 a 2020

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

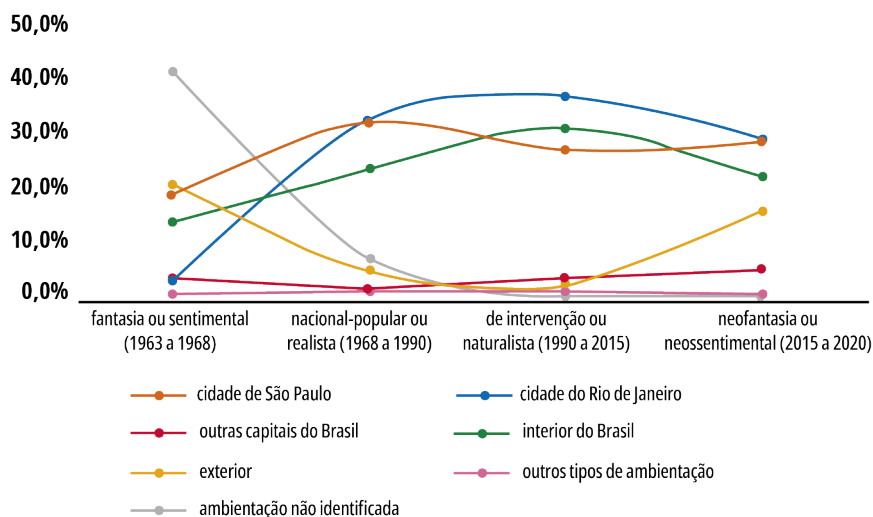
O dado mais evidente que se apresenta no **gráfico 1** é o fato de pouco mais da metade dos títulos levantados – 369 telenovelas, ou 54,5% do total – ter sido ambientada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Tal informação não surpreende, porém, quando olhamos para a história do desenvolvimento da televisão no Brasil: as duas localidades são os maiores mercados consumidores país e, desde cedo, se configuraram como os espaços mais propícios à instalação das cabeças de rede dos canais de alcance nacional. Este fator implicou não só a primazia das duas cidades e suas respectivas regiões metropolitanas na ambientação espacial das telenovelas – produtos que, por conta de sua longa duração e de todos os custos que essa característica acarreta à produção, dificilmente podem ser encabeçados por emissoras regionais –, mas também a invariável predominância de um *olhar sudestino*⁷⁵ nas tramas ambientadas em outras regiões do país. Voltaremos a essa questão ao tratarmos, no

⁷⁵ Como mencionado na **nota 69**, por mais que nossa pesquisa abranja um recorte temporal (sete anos) no qual a regionalização oficial do IBGE ainda era aquela promulgada em 1942, consideramos a divisão regional que vigorou no período majoritário de nossa investigação – e, por isso, referimo-nos a São Paulo e Rio de Janeiro como principais propulsoras desse “olhar sudestino”. (Na regionalização finda em 1970, São Paulo pertencia ao Sul, e o Rio – distrito federal até 1960 e capital do estado da Guanabara de 1960 a 1975 – ao Leste Meridional.)

quarto capítulo, das estéticas e estigmas retroalimentados pela televisão no constructo de “Brasil profundo” engendrado pelas ficções ambientadas em cidades do interior – especialmente no Nordeste.

No **gráfico 2**, podemos visualizar melhor as tendências de ambientação espacial das tramas por período da história da telenovela brasileira.

Gráfico 2. Ambientação espacial das telenovelas brasileiras por período



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

É possível notar que a constância na ambientação de enredos em São Paulo data desde a fase *fantasia* ou *sentimental* da telenovela, quando as então principais emissoras produtoras de ficção televisiva – Tupi e Excelsior – tinham suas sedes na capital paulista. Elas foram responsáveis, respectivamente, pela exibição de 51 e 49 títulos (o que, somado, equivale a 68% das tramas exibidas nesse período). Já a ascensão e estabilidade do Rio de Janeiro como cenário das narrativas, não por acaso, é observada desde que a Globo, inaugurada em 1965 na então capital do estado da Guanabara (atual capital fluminense) e ainda hoje lá sediada, modernizou suas produções na esteira da renovação de linguagem promovida por *Beto Rockfeller*.

Outro detalhe que nos chama atenção – fundamentando nossos argumentos relativos à fase *neofantasia* ou *neossentimental* da história da telenovela brasileira – é o aumento percentual das tramas ambientadas integralmente no exterior registrado de 2015 a 2020 em comparação aos dois períodos anteriores. Tal fato se deve majoritariamente às produções bíblicas da Record⁷⁶ (quatro ambientadas em localidades descritas no Antigo Testamento e uma contemplando a época da vida de Cristo) e, ainda, a duas telenovelas medievais – *Belaventura* (Record, 2017) e *Deus Salve o Rei* (Globo, 2018) – produzidas em meio ao sucesso da série estadunidense *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019).

Buscando aprofundar ainda mais o inter cruzamento desses dados com as quatro fases adotadas para a apreensão do percurso histórico da telenovela, elegemos quatro títulos visando ao desenvolvimento de análises que nos permitirão discutir mais detalhadamente não só as particularidades desses períodos, mas também as formas como se deu a *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre o *ethos* melodramático e sentidos da identidade nacional no cerne da ficção televisiva brasileira. Para isso, atentamo-nos aos requisitos enumerados por Pires (2008, p. 183) quanto à escolha de um caso para estudo: “a pertinência teórica; as características e a qualidade intrínseca do caso; a tipicidade ou a exemplaridade; a possibilidade de aprender com o caso escolhido; seu interesse social; sua acessibilidade à investigação”. Assim, selecionamos tramas exibidas no chamado *horário nobre* televisivo, no qual vão ao ar os programas que obtêm maior repercussão junto ao público e os principais investimentos publicitários destinados ao veículo. Tradicionalmente, a faixa horária da televisão brasileira denominada como “nobre” é aquela iniciada às 19h – acredita-se que, devido ao fim do expediente comercial de trabalho, a maioria das pessoas já esteja em casa nessa hora – e finalizada às 23h (LIMA, 2020).

⁷⁶ A exceção a esta regra é *Apocalypse* (2017), cuja ação decorre no presente e se desdobra no Rio de Janeiro, em Nova York (EUA), Roma (Itália) e Jerusalém (Israel). Em nossa tabulação, consideramos a primeira cidade elencada.

Na escolha desses títulos, privilegiamos ainda os quatro tipos predominantes de representações espaciais identificados em nosso levantamento. Elegemos, portanto, uma telenovela ambientada na cidade de São Paulo – *Antônio Maria* (Tupi, 1968); outra cuja ação se concentra majoritariamente na cidade do Rio de Janeiro – *O Clone* (Globo, 2001); uma que localiza sua trama em uma cidade (fictícia) do interior do Brasil – *Roque Santeiro* (Globo, 1985); e uma ambientada no exterior – *Os Dez Mandamentos*.

Tabela 2. Disponibilidade de fontes audiovisuais das telenovelas selecionadas para estudos de caso

ano de estreia	título	emissora	horário	autoria principal	direção geral	fontes audiovisuais disponíveis
1968	<i>Antônio Maria</i>	Tupi	19h	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	dois capítulos disponíveis no site BCC, da Cinemateca Brasileira; trechos avulsos no YouTube
1985	<i>Roque Santeiro</i>	Globo	20h30	Dias Gomes Aguinaldo Silva	Paulo Ubiratan	compacto em DVD lançado pela Globo Marcas; trechos no site <i>Memória Globo</i> ; íntegra disponível em coleção de fita (a partir da exibição da trama no Canal Viva em 2011)
2001	<i>O Clone</i>	Globo	21h	Gloria Perez	Jayme Monjardim Mário Márcio Bandarra Marcos Schechtman	íntegra disponível em coleção de fita (a partir da exibição da trama no Canal Viva entre 2019 e 2020) e na plataforma Globoplay, serviço OTT ⁷⁷ da Globo
2015	<i>Os Dez Mandamentos</i>	Record	20h30	Vivian de Oliveira	Alexandre Avancini	íntegra disponível na plataforma Netflix e no PlayPlus, serviço OTT da Record

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

77 Sigla para *over-the-top*: conteúdo, serviço ou aplicativo disponível on-line para o usuário.

Lembramos, conforme Hagemeyer (2012), que o recorte feito pelos estudiosos do audiovisual com vistas a uma análise de cunho historiográfico não é operacionalizado apenas em função de opções teórico-metodológicas: precisamos nos atentar, ainda, aos tipos de fontes disponíveis. Já ressaltamos anteriormente que pouca coisa chegou até nós da primeira década da telenovela diária. O advento do videoteipe não se converteu imediatamente na garantia de que as emissoras preservariam seus arquivos – ainda não existia uma consciência quanto à importância dos conteúdos televisivos como documentos históricos e registros de época. Por questões econômicas, muitas fitas eram reaproveitadas, enquanto outras se perderam em acidentes como enchentes ou incêndios. A própria Globo possui poucos de seus registros audiovisuais completos da década de 1960, até por ter adotado como política preservar o primeiro, o último e um ou outro capítulo esparso de suas telenovelas até meados dos anos 1970 – à exceção de títulos de sucesso comercializados para o exterior, como *O Bem-Amado* (1973).

Como frisa Freire Filho (2004), dada a inexistência de fontes primárias, cabe ao pesquisador reformular a noção de análise textual e recorrer a outros documentos pertinentes à produção a ser investigada – de imagens e fotos ao *entorno discursivo* (KLINGER, 1997, p. 109⁷⁸ *apud* FREIRE FILHO, 2004) da obra, composto por *scripts*, resenhas, críticas, cartas de telespectadores, memorial de realizadores, memorandos internos da emissora, fotos e planos de gravações etc. Adotamos esse *modus operandi* para *Antônio Maria*, trama que tanto apresenta traços tidos à época de sua exibição como modernos – e que se consolidariam a partir da exibição de *Beto Rockfeller*, exibida pela mesma Tupi e no mesmo ano de 1968 – quanto características melodramáticas que remetem ao folhetim clássico e identificam a fase *fantasia* ou *sentimental* da telenovela.

Levando em consideração que nos interessa mesclar essas questões ao estudo da galeria de histórias e tipos que se perpetuaram

⁷⁸ KLINGER, Barbara. Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies. *Screen*, v. 38, n. 2, p. 107-128, 1997.

em ficções posteriores ambientadas na cidade de São Paulo (vide títulos de Benedito Ruy Barbosa e Silvio de Abreu), procuramos agregar a essa discussão outras telenovelas escritas e/ou dirigidas por Geraldo Vietri na Tupi. O autor foi um dos mais prolíficos a trabalhar com o imaginário sobre migrações fomentado pelo menos desde o final do século XIX no tecido social da capital paulista, especialmente ao trazer para o centro de suas obras a figura do imigrante europeu caucasiano – além de *Antônio Maria* (1965), cujo protagonista é um português, há *O Cara Suja* (1965) (italiano), *Nino, o Italianinho* (1969) e *Meu Rico Português* (1975) – e, em menor grau, o migrante nordestino – *João Brasileiro, o Bom Baiano* (1978).

Capítulos das duas últimas obras citadas também se encontravam disponíveis no site *Banco de Conteúdos Culturais* (BCC), no ar desde 2009 sob responsabilidade da Cinemateca Brasileira – detentora do espólio da Tupi. Conteúdos da emissora paulista passaram a integrar a página em 2013, provenientes da digitalização de parte desse arquivo realizada no âmbito de um projeto coordenado pela Profa. Dra. Esther Império Hamburger, da Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Atualmente, no entanto, a manutenção de tal acervo (físico e digital) vê-se ameaçada por conta do processo de sucateamento e desmonte da Cinemateca Brasileira promovido pelo governo de Jair Bolsonaro – o próprio BCC saiu do ar no segundo semestre de 2020 sem nenhum tipo de justificativa por parte da instituição.

Por sorte, muitos dos capítulos de telenovelas da Tupi disponibilizados no site BCC também foram postados por fãs de televisão em seus canais no YouTube, o que possibilitou a finalização de nossa pesquisa sem maiores prejuízos. Esses fãs se aproveitam das plataformas digitais coletivas de compartilhamento de vídeos para o arquivamento de materiais relacionados a seu objeto de culto, principalmente gravações pessoais de antigos programas registradas originalmente em fitas VHS ou DVDs⁷⁹. Alguns desses usuários se tornaram conhecidos

79 Há, ainda, todo um comércio informal na esfera on-line a partir do qual é possível adquirir até mesmo versões integrais – provenientes de gravações caseiras – de determinadas tramas.

por esse tipo de atividade, passando até mesmo a receberem gravações e materiais originais de profissionais que, no passado, trabalharam nas emissoras de TV.

Maior acervo digital da memória popular e da memória do *establishment* da atualidade – na visão de Neiger, Meyers e Zandberg (2011) –, o YouTube se configura como uma espécie de *interarquivo* mediado tecnologicamente (PINCHEVSKI, 2011), comprovando a percepção de Appadurai (2003) quanto aos vínculos entre o arquivamento e a formação de comunidades voluntárias de memória. A atuação dos fãs na plataforma fomenta a curiosidade do público pela história de antigos canais da TV brasileira, como Tupi ou Manchete. Por vezes, porém, as práticas desses *fandoms* colidem com os interesses das emissoras em atividade – alegando violações de direito autoral, a Globo ameaça constantemente retirar do ar canais do YouTube com vídeos de suas antigas produções⁸⁰.

Conforme registramos na introdução, há praticamente 20 anos Freire Filho (2004) já observava a emergência de um interesse arqueológico relativo à televisão justamente em meio às discussões acerca do futuro do veículo. É sob essa lógica que as emissoras brasileiras passaram a valorizar seus próprios arquivos audiovisuais, enxergando-os como ativos comerciais e um poderoso arsenal na chamada “guerra do *streaming*” – como demonstra a disponibilização de telenovelas antigas a cada 15 dias pelo Globoplay, em uma estratégia iniciada em 2020⁸¹. As TVs apostam cada vez mais em suas plataformas OTT como repositórios de conteúdos televisivos do passado – além da Globo, a Record possui o PlayPlus, como mencionamos na **tabela 2**; o SBT, o SBT Vídeos, site de acesso gratuito; e a Band

80 A nosso ver, esses embates cancelam o reconhecimento obtido por tais fãs, convertidos em “profissionais amadores” (FLICHY, 2010) ao atuarem como agentes da memória da TV na era digital. Reforçam, ainda, as capacidades da recepção em confronto com as lógicas de produção, nos termos de Martín-Barbero (2003).

81 Na conferência de encerramento do XV Seminário Internacional Obitel, realizada virtualmente no dia 19 de novembro de 2020 por meio da plataforma Zoom, Erick Brêtas, diretor de Produtos e Serviços Digitais da Globo, revelou que as ficções televisivas do arquivo da emissora cujos licenciamentos e direitos já haviam sido negociados garantiriam ao Globoplay pelo menos três anos de lançamentos nessa dinâmica.

(antiga Bandeirantes) tem anunciado há algum tempo que se prepara para lançar um serviço de *streaming* com programas de seu acervo (CARVALHO, 2020).

Graças ao panorama esboçado acima, chegamos às outras três ficções selecionadas para estudos de caso. *Roque Santeiro*, trama de Dias Gomes desenvolvida pelo próprio autor e por Aguinaldo Silva, teve um compacto em DVD lançado pela Globo Marcas em 2011 e, no mesmo ano, foi reprisada integralmente no Canal Viva⁸², emissora da TV paga pertencente ao Grupo Globo e voltada à memória da TV brasileira. Recorremos a esta última edição da telenovela para a execução de nossa análise – e, como tal versão passou a figurar no catálogo do Globoplay em junho de 2021, ainda tivemos tempo de nos aproveitar dos materiais disponibilizados na plataforma para o engendramento dos vídeos 17, 18 e 19 de nossos anexos audiovisuais.

Roque Santeiro nos oferece férteis possibilidades de estudo, a começar pelo contexto no qual foi concebida para ir ao ar pela primeira vez na televisão: Dias Gomes se baseara em uma peça de teatro de sua autoria para elaborar a “novela das oito” que sucederia *Escalada* em 1975, quando a Globo comemorava dez anos desde sua fundação e cinco anos na liderança de audiência. A trama, porém, foi censurada e impedida de ir ao ar naquele momento, voltando aos planos da emissora dez anos depois, em tempos de redemocratização no país – o que não significou que ela escaparia de novas investidas da censura, como documenta Mattos (2019). Desta forma, podemos dizer que a obra perpassa as duas décadas contempladas pela fase *nacional-popular* ou *realista* da ficção televisiva – apresentando

82 O Viva costuma veicular telenovelas antigas respeitando a forma como elas foram ao ar pela primeira vez na TV aberta, com aberturas, vinhetas de intervalo, número de capítulos e edição originais. As exceções a esta regra até o momento foram: *Dancin' Days* (Globo, 1978; reprise em 2014), cujas fitas se desgastaram com o tempo e, por esse motivo, o canal se viu obrigado a recorrer a uma nova edição para levá-la ao ar (mantendo, no entanto, o número de capítulos originais); *Bebê a Bordo* (Globo, 1988; reprise em 2018), editada a partir de seu terceiro mês de reexibição sob alegação de baixa audiência, mas disponibilizada na íntegra na plataforma OTT da Globosat – braço do Grupo Globo no ambiente da TV por assinatura; e *Terra Nostra* (Globo, 1999; reprise em 2019), que teve exibida uma versão compacta comercializada para o mercado internacional por conta de direitos autorais envolvendo, principalmente, algumas músicas de sua trilha sonora – pela mesma razão, o canal trocou o tema de abertura da telenovela *Estrela-Guia* (Globo, 2001) quando a retransmitiu em 2019.

elementos, inclusive, para confrontarmos e melhor entendermos o que se configura como “realista” na tradição brasileira (e latino-americana de modo geral).

Além disso, *Roque Santeiro* é responsável por consolidar uma espécie de *amálgama de “Brasil profundo”* na trajetória de nossa telenovela. Ao contrário da versão concebida em 1975, o município de Asa Branca, palco dos acontecimentos da narrativa, não se localizava mais especificamente no interior da Bahia, mas em um ponto não identificado do Nordeste brasileiro. Esse aspecto se refletiu desde a cenografia – que incorporou símbolos de diferentes localidades do país – à variação dos sotaques dos atores (GRUPO GLOBO, 201-), fazendo com que a cidade fictícia se configurasse como um microcosmo do Brasil (PORTO, 2011). Tal modelo de ambientação serviu de base para outras tramas – especialmente do horário das 20h da Globo – nos anos seguintes. Aproveitando-se de outro constructo sociocultural e identitário fortemente presente no imaginário e na cultura popular nacional desde o final do século XIX, a teleficação passou a atuar na coconstrução de uma imagem de Nordeste que, inevitavelmente, parte da consciência do Sudeste, especialmente do eixo Rio-São Paulo – daí, por exemplo, o homogêneo “sotaque nordestino da novela das oito”, uma padronização dos diferentes registros de fala locais dos estados da região.

O Clone, de Gloria Perez, é o título da fase *de intervenção* ou *naturalista* que selecionamos para análise. A obra foi reprisada pelo Canal Viva entre 2019 e 2020, sendo disponibilizada pelo Globoplay no final deste último ano. Exemplar no que se refere à consubstanciação entre o melodrama e o estilo naturalista – algo concretizado no plano estético a partir da utilização de dispositivos documentarizantes (SANTOS, 2010) –, *O Clone* apresenta uma concepção de Rio de Janeiro que, com raízes históricas, sociais e simbólicas, encontrou nos enredos das 20h da Globo um espaço privilegiado para difusão – e refração (BAKHTIN, 1997): uma cidade símbolo de um Brasil urbano e contemporâneo, que concilia tradição e modernidade (STOCCO, 2009). Esta ficção, além disso, nos possibilita discutir como “o estrangeiro” (na condição de entidade socioespacial) é imaginado pela

telenovela brasileira, dado que segmentos de sua ação se desenrolam em Fez, no Marrocos.

Por fim, propomo-nos a examinar *Os Dez Mandamentos*, trama de Vivian de Oliveira que adapta a história bíblica de Moisés ao formato telenovela. Em nosso entendimento, a obra dá início a um novo período da ficção televisiva no país, resgatando um padrão explorado principalmente na fase *fantasia* ou *sentimental*: narrativas ambientadas não só em lugares, mas em tempos remotos. Das 53 telenovelas exibidas entre 1963 e 2020 cujas tramas se passavam inteiramente no exterior, 50 tiveram sua ação transcorrida no passado – infelizmente não foi possível identificar com precisão a ambientação temporal dos três títulos restantes desse total, a saber: *A Sombra de Rebecca* (Globo, 1967), *O Jardineiro Espanhol* (Tupi, 1967) e *Os Acorrentados* (TV Rio/Record, 1968). De qualquer modo, tendo em vista a predominância do binômio espaço exterior/tempo passado distante, esse dado nos revela um modelo significativo.

Isso, como já ressaltamos, é uma das razões que nos levou a adotar o prefixo *neo*- e a recorrer aos primórdios da telenovela brasileira para pensarmos na instauração de uma quarta fase do processo histórico desse gênero. A outra, conforme melhor argumentaremos em um momento mais propício, é o fato de enxergarmos as tramas mais recentes recorrendo a um arcabouço marcadamente melodramático e a fórmulas já consagradas na televisão no Brasil ao longo dos tempos; é desta maneira que, a nosso ver, a telenovela tem buscado afirmar sua distinção em meio à emergência de novas linguagens, novos gêneros e novas plataformas de produção, distribuição e consumo que caracteriza o cenário audiovisual contemporâneo.

Ao efetuarmos os estudos de caso elencados, inspiramo-nos, ainda, no trabalho de Santos (2017) dedicado à análise da representação da Baixada Fluminense proposta por *Senhora do Destino* (Globo, 2004). Unimos as perspectivas metódico-técnicas da autora – amparadas em parâmetros teórico-epistemológicos semelhantes aos nossos – às variáveis oferecidas pelos dois mapas metodológicos das mediações de Martín-Barbero destacados anteriormente. Também tomamos

como exemplo um artigo no qual Hamburger (2014), a partir da observação de seis capítulos de *Beto Rockfeller*⁸³, procura entender de que modo aquela trama captava e expressava as mutações da cena sociocultural paulistana registradas no final da década de 1960. Assim, ajustamos nossas lentes para visualizar os Brasis forjados em meio à arena de produção, circulação e recepção de sentidos acionada pelas quatro telenovelas selecionadas, atentando-nos à articulação, por parte do melodrama, de experiências estéticas e emocionais responsáveis pela reestruturação de representações da identidade nacional no âmago das narrativas.

Sabemos que algumas dessas produções já foram objeto de uma bibliografia considerável no âmbito dos estudos televisivos. Enxergamos tal fato, contudo, como uma vantagem para o desenvolvimento de nossa investigação, justamente pela possibilidade de dialogarmos com outros intérpretes que as confrontaram – no intuito de resgatar, rever, criticar certas problemáticas e até mesmo vislumbrar novas dimensões irradiadas por aqueles universos. Ademais, procuramos contextualizá-las no quadro mais geral tecido pela pesquisa, em um esforço para nuançar as periodizações adotadas – afinal, não podemos nos embriagar com os rótulos, mas com o conteúdo das garrafas⁸⁴.

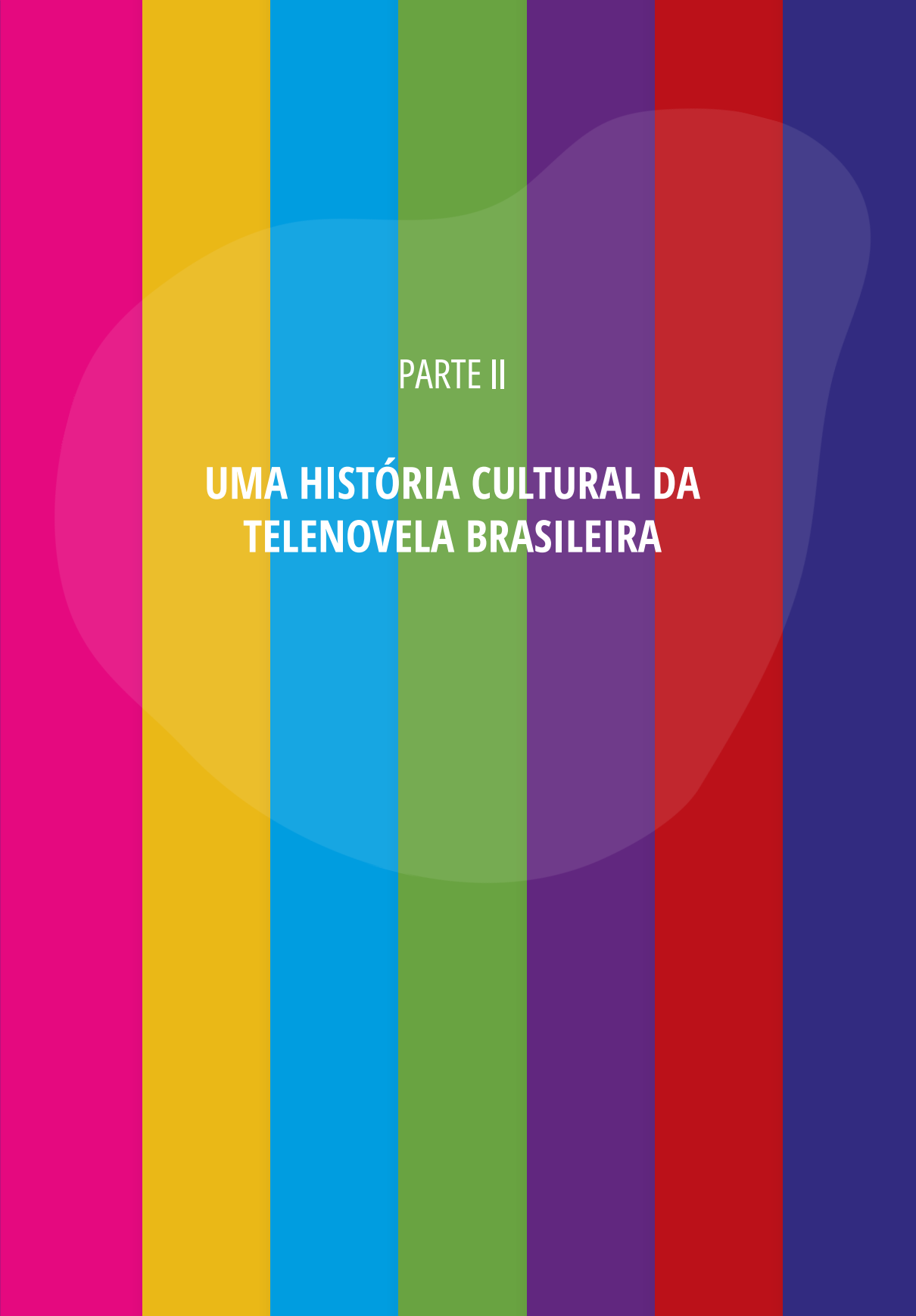
Freire Filho (2004) sublinha que a elaboração de uma história cultural da TV envolve não somente a descoberta de materiais concernentes ao *corpus* selecionado, mas também uma reflexão sobre como se engajar com aquele passado de forma analítica e imaginativa. Devemos perceber as conjunturas e os processos que assentavam as condições de possibilidades tanto para o funcionamento das

83 Capítulos 34, 35, 71, 72, 73, além de um não identificado. Material restaurado pela Cinemateca Brasileira no início dos anos 2010 por meio da execução do projeto Fapesp mencionado anteriormente.

84 Expressão utilizada por Elias Thomé Saliba durante aulas da disciplina “Nacionalismo e Produção Cultural no Brasil: Dilemas Metodológicos e Perspectivas de Pesquisa”, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ministrada no primeiro semestre de 2016. Saliba chama atenção para a necessidade de ultrapassarmos e confrontarmos as classificações apresentadas pelas periodizações, de modo a verificar se estas apresentam um caráter meramente internalista – mais ligado às condicionantes estéticas das obras – ou se também consideram as condições e o contexto de produção e recepção do objeto analisado.

instituições quanto para a construção dos discursos, dos imaginários, das representações e das práticas que circundavam, interpretavam e interpelavam a indústria televisiva e seus produtos. Esse procedimento viabiliza, ainda, a observação de interconexões entre a esfera cultural, a esfera política e instâncias ideológicas (ESCOSTEGUY, 2010, 2018). É com este espírito que mergulhamos na trajetória cultural e estética da telenovela brasileira – e na *geografia imaginada* por estas ficções – ao longo dos últimos 60 anos.



The background features a series of vertical stripes in vibrant colors: magenta, yellow, cyan, lime green, purple, red, and dark blue. Overlaid on these stripes are several large, semi-transparent circles in various shades of pink, yellow, green, and purple, creating a layered, abstract effect.

PARTE II

**UMA HISTÓRIA CULTURAL DA
TELENOVELA BRASILEIRA**



3. FASE FANTASIA OU SENTIMENTAL (1963 A 1968)

Como destacam Ricco e Vanucci (2017), a história da televisão brasileira possui diversos “inícios”, dada a vasta dimensão territorial do nosso país. Àquele de caráter oficial, marcado pela inauguração da TV Tupi em São Paulo no dia 18 de setembro de 1950, seguiram-se muitos outros no decorrer de aproximadamente duas décadas. Os Diários e Emissoras Associados ainda inaugurariam as primeiras emissoras do Rio de Janeiro (TV Tupi do Rio de Janeiro, em 1951); de Minas Gerais (TV Itacolomi, Belo Horizonte, 1955); do Rio Grande do Sul (TV Piratini, Porto Alegre, 1959); de Pernambuco (TV Rádio Clube de Pernambuco⁸⁵, Recife, 1960); da Bahia (TV Itapoan, Salvador, 1960); do Ceará (TV Ceará, Fortaleza, 1960); de Goiás (TV Rádio Clube de Goiânia, 1961); do Pará (TV Marajoara, Belém, 1961); do Espírito Santo (TV Vitória, instalada na cidade homônima em 1962); e da Paraíba (TV Borborema, Campina Grande, 1966). No decorrer da década de 1960, teríamos ainda a implementação dos primeiros canais de televisão do recém-inaugurado Distrito Federal (TV Brasília e

⁸⁵ A TV Rádio Clube de Pernambuco iniciou suas transmissões em 4 de junho de 1960. Dois dias antes, no entanto, a TV Jornal do Commercio, também de Recife, colocara no ar uma programação em caráter experimental – esta emissora, a seu turno, só seria inaugurada oficialmente em 18 de junho, daí o fato de considerarmos a TV Rádio Clube como a pioneira em Pernambuco (RICCO; VANUCCI, 2017).

TV Alvorada, 1960)⁸⁶; do Paraná (TV Paranaense, Curitiba, 1960); de Santa Catarina (TV Florianópolis na cidade de mesmo nome, 1964); do Amazonas (TV Manauara, Manaus, 1965); e do Mato Grosso (TV Morena, Campo Grande – então uma cidade do interior do estado –, 1965). Nos anos 1970, haveria a inauguração das primeiras emissoras de TV de Sergipe (TV Sergipe, Aracaju, 1971); do Rio Grande do Norte (TV Universitária, Natal, 1972); do Piauí (TV Rádio Clube de Teresina, 1972); de Rondônia (TV Rondônia, Porto Velho, 1974), do Acre (TV Acre, Rio Branco, 1974), do Amapá (TV Amapá, Macapá, 1975), e de Roraima (TV Roraima, Boa Vista, 1975)⁸⁷; e, finalmente, de Alagoas (TV Gazeta de Alagoas, Maceió, 1975).

Esses “começos” aqui listados são importantes porque significam também o início da produção local em cada um dos estados e/ou territórios federais brasileiros existentes à época. Necessitamos, no entanto, olhar também para o período de “gestação” da(s) TV(s). O périplo de Francisco de Assis Chateaubriand que culminaria na inauguração da TV Tupi de São Paulo, por exemplo, principiou-se em meados da década de 1940 (BARBOSA, 2010b). Nessa época, conforme Simões (1986), o proprietário dos Diários Associados encomendou uma pesquisa para uma agência publicitária estadunidense com o objetivo de perscrutar se o mercado brasileiro tinha condições para absorver e sustentar um veículo tão caro, dispendioso e complexo como a televisão, que surgira nos Estados Unidos em 1941. A resposta de que ainda não seria o momento para tal empreendimento no país – tendo em vista que a maior parte da população brasileira vivia na zona rural, a publicidade nacional era um tanto incipiente como negócio e mesmo nos EUA a TV ainda não havia se consolidado em definitivo (algo que ocorreria mais ao final da década) –, todavia,

86 As duas emissoras estrearam em 21 de abril de 1960, dia da inauguração de Brasília. A TV Brasília também pertencia aos Diários e Emissoras Associados (RICCO; VANUCCI, 2017).

87 Os governos dos então Territórios Federais do Amapá e de Roraima auxiliaram na implementação de emissoras de TV nas duas divisões administrativas em 1974, especialmente para a transmissão da Copa do Mundo daquele ano. Posteriormente, as duas emissoras foram adquiridas pelo empresário Philippe Daou e passaram a integrar a Rede Amazônica, fundada a partir da inauguração da TV Amazonas, em Manaus, no ano de 1972, e da qual já faziam parte a TV Rondônia e a TV Acre – todas de Daou (MORALES CONDE; SILVA, 2012).

não esmoreceu Chateaubriand: contando com o respaldo do império jornalístico que comandava, o empresário recorreu ao aporte financeiro de grupos da iniciativa privada (e de instituições oficiais) para, na sequência, encomendar à Radio Corporation of America (RCA) os equipamentos necessários à introdução do “cinema a domicílio”⁸⁸ no Brasil (SIMÕES, 1986).

Em 1954, em comemoração aos 35 anos da Rádio Clube de Pernambuco (também vinculada aos Diários Associados), Assis Chateaubriand enviou a Recife uma equipe técnica da TV Tupi do Rio de Janeiro, além de pequenas estações portáteis; instalaram-se, então, três televisores em frente à sede do Diário de Pernambuco (outro empreendimento Associado), e uma multidão acompanhou aquela que foi a primeira transmissão de TV do estado (BENTO, 2020). Dois anos depois, o governo federal outorgaria a Chateaubriand um significativo número de concessões, permitindo que seu conglomerado instaurasse estações de televisão nas principais capitais brasileiras. Já nos anos 1960, em meio ao caráter errático de implementação das emissoras geradoras, os estados que ainda demorariam a ter os seus próprios canais de TV recorreram às repetidoras, acompanhando a programação destinada inicialmente a outras localidades: o sinal das emissoras do Recife – TV Rádio Clube de Pernambuco e TV Jornal do Commercio – chegava à região de João Pessoa (Paraíba), em Natal (Rio Grande do Norte), em Maceió (Alagoas) e em Aracaju (Sergipe); esta última cidade também recebia o sinal da TV Itapoan, da Bahia. Teresina e alguns municípios do Piauí tomaram contato, primeiramente, com as imagens da TV Ceará, de Fortaleza, e, num segundo momento, com as da TV Difusora de São Luís (Maranhão). Em Manaus, no Amazonas, ocorria um fenômeno ainda mais curioso: as poucas televisões existentes até a criação da TV Manauara recebiam, de maneira precária, o sinal da Radio Caracas Televisión (RCTV), da Venezuela, inaugurada em 1953.

⁸⁸ Expressão eleita como “a mais didática para explicar ao leitor o que seria a tal televisão” (SIMÕES, 1986, p. 18) – difundida, por conseguinte, em anúncios publicados à época da inauguração do veículo no país.

Só este panorama já nos mostra qual será a tônica do processo de desenvolvimento da televisão no Brasil. Se, em um primeiro momento, temos uma programação voltada a um público local – que logo em seguida será incrementado e ganhará uma dimensão regional –, o advento do videoteipe e a formação das redes convergirão rumo à constituição de uma audiência nacional (SIMÕES, 1986), em um contexto norteado, ainda, pela ideia de integração do país edulcorada pela ditadura militar que tomará o poder em 1964 (MATTOS, 2002; LEAL, 2009; RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Forjam-se, assim, as variáveis mercadológicas que nortearão a produção televisiva como um todo: nos termos de Mota (2014), a partir desse contexto, os conteúdos da TV brasileira se tornaram essencialmente dependentes das constelações culturais do eixo Rio-São Paulo, deixando muitas vezes de lado as singularidades das culturas locais; além disso, a lógica do sistema de afiliação esvaziou consideravelmente a produção audiovisual regional, sobretudo a independente (JAMBEIRO, 2001). De alguma forma, “o chamado ‘Sudeste⁸⁹ *way of life*’ sufocou qualquer centelha de criatividade fora do eixo dominante” (MOTA, 2014, n.p.).

Realizada ao vivo em São Paulo e no Rio de Janeiro, a programação da televisão brasileira em seus primeiros anos é dotada de certo caráter elitista – o aparelho de TV, afinal, ainda se configurava como um bem de consumo acessível somente às classes mais altas (SODRÉ, 2001; REIMÃO, 2006). Entre espetáculos eruditos, shows de variedades e de música popular, o teleteatro despontou como o gênero dramático pioneiro do veículo, tornando-se uma espécie de “cartão de visitas” das emissoras ao longo da década de 1950 (BRANDÃO, 2010). Esses programas passaram a angariar prestígio junto à *intelligentsia* – o que, segundo Simões (1986), estava inteiramente contextualizado dentro do quadro mais geral da época: a implementação da televisão em São Paulo, por exemplo, ocorreu concomitantemente a inúmeras iniciativas culturais lideradas pela burguesia industrial do estado, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia

89 Tomando como referência a regionalização do Brasil oficializada pelo IBGE em 1970 (CONTEL, 2014).

Cinematográfica Vera Cruz, as Bienais de Arte e a inauguração de diversos museus; a cultura burguesa vigorava, então, como “a cultura”.

Ocorre que esse viés elitista era absolutamente circunstancial – inclusive, como vimos, devido a questões técnicas – para um meio de comunicação que surge em um momento de transição rumo à sociedade de massas (SIMÕES, 1986). Prova disso é que, em dezembro de 1951, um formato radiofônico de grande sucesso já ensaiaria seus primeiros passos no audiovisual. Walter Forster, radioator e “escrevinhador”⁹⁰, seria o responsável por criar e dirigir para a Tupi de São Paulo – cujo diretor artístico era Cassiano Gabus Mendes – aquela que é a considerada a primeira “novela de televisão” brasileira: *Sua Vida Me Pertence*. Nas palavras de Forster, “a história básica [da trama] era um homem que estava apaixonado por uma mulher e ela não dava bola para ele. E ele, então, disse a ela: eu vou te conquistar e você vai me amar, porque a sua vida me pertence” (40 ANOS, 1992).

Somente pelo título da obra e por essa descrição, podemos perceber a tônica capital do melodrama nos desígnios da narrativa – inclusive sob o ponto de vista moral, dada a lógica conservadora e patriarcal que parece conduzir a ação. A atração, que também apresentou o primeiro beijo da televisão nacional (um singelo tocar de lábios responsável por causar um verdadeiro *frisson* à época), ia ao ar duas vezes na semana e tinha como cenários um escritório, a sala de uma casa e um jardim, montados sob o esquema de módulos⁹¹ depois replicado em outras produções (FRANCFORT, 2015). As tramas seguintes não fugiriam muito a este modelo⁹², e mobilizariam ainda mais autores de radionovelas, já familiarizados com a carpintaria folhetinesca.

90 Alusão a livro de Vargas Llosa (2012) que, ambientado no Peru – mais especificamente na capital do país, Lima – da década de 1950, apresenta dentre suas principais personagens a figura de um autor de radionovelas.

91 Sistema de montagem e desmontagem dos cenários que otimizou a utilização dos estúdios, possibilitando a gravação de mais de um programa em um mesmo galpão (FRANCFORT, 2015).

92 Apesar de experimentações pontuais com tomadas externas rodadas em 16 mm (ORTIZ, 1989) – como ocorreu, por exemplo, com cenas de uma adaptação de *O Guarani*, de José de Alencar, realizada pela Record em 1954 (NOVELA, 2016) –, as produções, via de regra, privilegiavam os interiores.

Durante os primeiros dez anos da TV, são apresentadas inúmeras novelas que iam ao ar duas ou três vezes por semana, com uma duração média de vinte minutos por capítulo. As novelas [...] apareciam na programação vez ou outra e permaneciam no ar durante três ou quatro meses no máximo; quando terminava o último capítulo, a emissora colocava naquele horário outro tipo de programa, não necessariamente uma novela. Poderiam ser filmes, musicais ou revistas jornalísticas. [...] Segundo registrou a atriz Vida Alves em suas memórias, o número de capítulos era de até vinte, e a trama, num núcleo só, ou seja, a partir de um protagonista, a história ia acompanhando seus interesses, seus amigos, seus familiares, seus inimigos, seus amores etc. [...] Uma historinha de amor ajudava a vender pasta de dente ou água de colônia, como acontecia com as radionovelas. (BRANDÃO, 2010, p. 49-50)

Definitiva para a configuração da televisão brasileira⁹³ como um todo, a expertise radiofônica apresentará seus prós e contras. Acostumados a ler diante do microfone, os radioatores encontrarão dificuldades para memorizar os textos dos *scripts* e estender as capacidades corporais exercitadas por suas vozes⁹⁴ à gestualidade. O caráter amador e improvisacional – também dotado de potencialidades positivas e negativas – que marcava o lado artístico do veículo àquela altura se estendia, ainda, ao âmbito administrativo, em meio a gestões permeadas por dificuldades econômicas e efetuadas nos moldes dos

93 Não à toa, passada a sua curta fase “elitista”, o veículo será definido por alguns críticos como um “rádio com imagens” (ORTIZ, 1989).

94 Como Spritzer (2005), damos à voz o estatuto de corpo – afinal, nos meios acústicos, ela representa a única corporeidade acessível ao espectador (ouvinte). Já nos ocupamos desta acepção em trabalhos anteriores (NÉIA, 2013, 2019).

“capitães da indústria”, e não conforme modelos de negócio mais racionais e modernos (ORTIZ, 1989).

Os primeiros anos da televisão, no entanto – ou por causa disso –, povoariam o anedotário nacional com histórias como aquela referente à quebra de uma das câmeras que fariam a primeira transmissão da Tupi em setembro de 1950, contada com tanta propriedade por Lima Duarte: “o doutor Assis Chateaubriand tinha uma mania, porque quando vai zarpar navio, *pow!* [gesto de garrafada no casco da nau, remetendo à tradição de ‘batizado’ das embarcações], e então [fazia isso com] tudo que ele inaugurava... [...] Ele tinha essa mania, então ele disse: ‘eu dou por inaugurada a televisão na América Latina’. *Pow!* Quebrou a câmera, e a TV foi para o ar só com duas” (LIMA DUARTE, 2006). Outro “causo” diz respeito a um dos muitos tele-teatros veiculados à época – realizado, obviamente, ao vivo: em determinado momento da trama, percebendo que o marido adentraria o ambiente, uma personagem deveria queimar a carta do amante – a deixa para que o cônjuge dissesse “que cheiro de papel queimado”. Com a peça no ar e prestes a executar esta ação, a atriz se deu conta de que a produção não havia deixado a caixa de fósforos no local combinado. Para dar continuidade ao espetáculo, ela acabou por rasgar o papel que tinha em mãos. Eis que o intérprete do marido entra em cena dizendo: “*hum*, que cheiro de papel rasgado!”.

3.1 A telenovela diária

Apesar de ter se envolvido na implementação da “novela de televisão” não diária em 1951, Cassiano Gabus Mendes dispensaria a oportunidade de ser também o pioneiro a investir na “telenovela-folhetim” (CAMPEDELLI, 1985) de fato – isto é, a ficção televisiva diária. Conta-nos o próprio Gabus Mendes:

Apareceu um cidadão aqui chamado Peña Aranda. Ele trabalhava para a Colgate-Palmolive, que era uma firma muito interessada em novela, porque patrocinava novelas no México, na Argentina e tal.

Naquele tempo, a televisão argentina era superior à nossa e lá vai longe. Então ele veio aqui [na Tupi] com uma malinha embaixo do braço, cheio de *scripts* de novelas mexicanas e argentinas. [...] Então ele começou assim, entrou na minha sala e disse assim: “vamos fazer novela, todo dia um capítulo”. Eu quase matei o sujeito: “não, não é possível, não dá”. “Dá”, [falou] com aquele espanhol carregado – era muito simpático. “Se você trabalhar mesmo, pra valer, dá. Porque o público se amarra, você segura, tal e tal”. Aí ele fez uma preleção, e eu falei: “puxa, não é que esse...” Fiquei meio assim, mas falei “vamos estudar”. Nesse “vamos estudar”, ele lançou no [Canal] 9. E realmente pegou fogo. (FRANCFORT, 2015, p. 359-360)

O Canal 9 referido neste depoimento correspondia à Excelsior, fundada em 1960 em São Paulo por Mário Wallace Simonsen. O diretor artístico daquela emissora, Edson Leite, já conhecia o formato da telenovela diária das muitas vezes que viajara à Argentina (ALENCAR, 2004; RICCO; VANUCCI, 2017). Além disso, a tecnologia do videoteipe (VT) – utilizada pela primeira vez no país para registro da inauguração de Brasília, em abril de 1960 (JAMBEIRO, 2001) – oferecia recursos que garantiam maior fluidez e qualidade à consumação da empreitada, permitindo ainda que uma obra realizada na capital paulista fosse exibida na filial da Excelsior do Rio de Janeiro sem que os atores precisassem se deslocar àquela cidade para executá-la novamente. Assim, em 1963, *2-5499 Ocupado*, trama já gravada em VT e que estreara para ser veiculada às segundas, quartas e sextas-feiras no horário das 19h30, passa a ser transmitida diariamente ao longo de sua exibição.

Patrocinada pela Colgate-Palmolive, *2-5499 Ocupado* era uma adaptação de Dulce Santucci para a radionovela argentina *0597 da ocupado* (1955), de Alberto Migré, e contou com a direção de Tito de Miglio e com o casal de atores Glória Menezes e Tarcísio Meira – que

se firmariam como ídolos do veículo – interpretando os protagonistas. A trama girava em torno de Emily, uma detenta que exercia a função de telefonista do presídio onde se encontrava encarcerada. Um belo dia, ela atende a uma ligação de Larry, advogado que discara para aquele número por engano. Desconhecendo a real condição da moça, Larry passa a telefonar diariamente para Emily, e os dois acabam se apaixonando mesmo sem nunca terem se visto. O melodrama mais uma vez se sobressai na estruturação de uma narrativa marcadamente romântica, que apresenta “elementos ainda muito próximos da pioneira produção folhetinesca, fundada na idealização, no primado do sentimento e na impossibilidade da relação amorosa” (MARQUES; RIBEIRO, 2015, p. 204).

Ultrapassando o plano temático, porém, já podemos identificar alguns esforços que almejavam requintar o modelo implementado na produção das telenovelas não diárias. Não mais reféns das transmissões ao vivo, as equipes se viram livres para sair dos estúdios com maior frequência e captar externas ou cenas em outras localidades⁹⁵ – *2-5499 Ocupado*, por exemplo, teve sequências rodadas na Casa de Detenção de São Paulo, enquanto o casamento dos protagonistas de *Ambição*, exibida no ano seguinte, foi gravado na Igreja da Consolação, em uma estratégia promocional da Excelsior para que o público “participasse” do capítulo final daquela trama (RICCO; VANUCCI, 2017; XAVIER, 2011). Pouco a pouco, a geografia nacional começava a se tornar uma variável importante no processo de identificação dos brasileiros com a telenovela. Nos casos acima, ao mesmo tempo em que o público da metrópole paulistana passava a reconhecer o próprio

95 Ao falar da telenovela *Sangue na Terra* (Tupi, 1954), de Péricles Leal, Lima Duarte a descreve como uma narrativa rural que, ambientada na Serra da Borborema, no Nordeste (Oriental, à época), acompanhava a história do cangaceiro Antônio Silvino (ALENCAR, 2004). Não conseguimos, contudo, localizar outras informações acerca de como essa ambientação tomou forma na produção da trama, que seria refeita pela própria Tupi de São Paulo em 1960, ainda na época da TV ao vivo (ORTIZ, 1989). De qualquer modo, mesmo se tratando de uma exceção ao padrão que se configuraria naquela década – e diante de todas as limitações técnicas então impostas ao/pelo veículo –, não deixa de ser interessante pensar que, já em seus primeiros anos, a ficção televisiva nacional procurava dialogar em alguma medida com repertórios culturais patentes no imaginário da nação.

município nas narrativas⁹⁶, estas se tornavam disparadoras de sentidos e leituras da cidade na imaginação daqueles que não viviam nela.

Logo essas experiências seriam ainda mais radicalizadas: em 1964, a Tupi se deslocaria à Baixada Santista para gravar *Se o Mar Contasse*, sua terceira ficção diária (XAVIER, 201-). A Excelsior, a seu turno, arrendaria um circo no ano seguinte para as gravações de *Onde Nasce a Ilusão*, realizando a maior parte das sequências desta ficção ao ar livre e se aproveitando da infraestrutura da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. Em 1966, a emissora instalaria em um terreno atrás da Vera Cruz a primeira cidade cenográfica da TV brasileira, destinada à telenovela *Redenção* – a mais longa de nossa teledramaturgia, com 596 capítulos (ALENCAR, 2004; COSTA, 2016; XAVIER, 201-). A trama girava em torno do cotidiano do pequeno município que lhe emprestava o nome, localizado no interior paulista. Em cena, tínhamos a estação de trem, o posto médico, o bar, a prefeitura e a igreja da praça da matriz, além de figuras comumente associadas a essas localidades, como o pároco local, crianças brincando nas ruas e as fofoqueiras.

Seus personagens [os de *Redenção*] se movimentam em espaços familiares ao espectador, numa tentativa de se aproximar, *pelo menos em termos de cenário*, da realidade nacional. A estrutura central da trama permanece essencialmente a mesma: jovem médico que desperta paixões indiscriminadamente em “boas” e “más” mulheres e que, finalmente, após sofrer várias tentações, encontra a felicidade ao lado da jovem e bondosa esposa. (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 74, *itálico nosso*)

⁹⁶ Tais fatores de reconhecimento se dão até nos detalhes mais mezinhos: o título *2-5499 Ocupado*, por exemplo, trazia um número semelhante ao do telefone do Teatro Cultura Artística de São Paulo, no qual a Excelsior realizava seus shows (XAVIER, 201-).

Vídeo 1. Trechos do programa *Novela: 65 Anos de Emoções* (Cultura, 2016) referentes à telenovela *Redenção* (Excelsior, 1966) *(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)*



Fonte: *Novela* (2016) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Ressaltamos, contudo, que a utilização do VT ainda demandaria um tempo de maturação por parte dos produtores televisivos. No início dos anos 1960, as edições e montagens do material captado eram raras devido às dificuldades técnicas implicadas em tais processos – as gravações, portanto, eram feitas na ordem em que as cenas iriam ao ar⁹⁷. Para eliminar algum trecho ou encaixar uma passagem em determinada sequência, era necessário retalhar as fitas; nesse processo, jogavam-se fora os pedaços que não seriam aproveitados na edição final. Essas dificuldades começariam a ser superadas no final daquela década, com o advento do sistema de edição eletrônica – que, somado ao surgimento

97 Ricco e Vanucci (2017) registram que uma das primeiras produções a subverter essa dinâmica foi *Simplemente Maria* (Tupi, 1970): durante sua realização, o diretor Walter Avancini deu início a uma metodologia de gravação que, ao invés de seguir a exata sequência do *script*, consistia na captação de todas as cenas de um bloco de capítulos passadas em um mesmo ambiente; em seguida, realizavam-se todas as tomadas de outro espaço, e assim sucessivamente. O encadeamento sequencial delineado pelo roteiro se dava somente no momento da edição – a Tupi provavelmente já dispunha de um equipamento eletrônico para isso, conforme trataremos a seguir. Tal método dinamizou as gravações e diminuiu os custos de produção das telenovelas e, até hoje, é o padrão vigente na indústria televisiva brasileira.

dos equipamentos portáteis de gravação, provocaria outras modificações na indústria da televisão (MELHORES MOMENTOS, 1980).

A telenovela diária se configurou como um importante elemento rumo à horizontalização da programação da TV⁹⁸. A Excelsior foi a primeira a estabelecer tal lógica – a veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana – na sua grade, fomentando entre os telespectadores o hábito, ou a ritualidade (MARTÍN-BARBERO, 2003), de se assistir ao veículo rotineiramente. A programação horizontal passa a vigorar justamente naquele momento de transição das audiências do qual já falamos, isto é, quando a televisão começa a demonstrar suas potencialidades como meio de comunicação de massa, assumindo o papel que o rádio desempenhara nas décadas de 1940 e 1950⁹⁹ (JAMBEIRO, 2001). Estes dois fatores nada mais são do que sintomas da consolidação do videoteipe no ambiente televisivo brasileiro (MATTOS, 2002).

Após *2-5499 Ocupado*, figuraram no horário das 19h30 da Excelsior *Aqueles Que Dizem Amar-Se*, outra adaptação de Dulce Santucci para um original de Alberto Migré, e *Corações em Conflito*, versão de uma radionovela de Ivani Ribeiro adaptada para a TV pela própria autora; as três produções foram dirigidas por Tito de Miglio. Em 1964, Ribeiro assinaria para o mesmo canal a já citada *Ambição*, a primeira telenovela diária com texto original brasileiro¹⁰⁰. Centrada em um chefe de família que gastava mais do que podia, afogando-se em dívidas e prestações, *Ambição* era, nas palavras da própria Ribe-

98 Futuramente, essa estratégia será trabalhada pela Globo na implantação de um modelo “sanduíche” (HAMBURGER, 2005) – telenovela, telejornal, telenovela –, responsável por forjar um palimpsesto (LOPES, 2003a, 2009) que vigora até hoje na sua grade. Falaremos disso mais adiante.

99 Paralelamente à ascensão da TV no panorama midiático brasileiro, o rádio é impulsionado a um processo de regionalização, impingindo-se na busca por um público mais específico e segmentado (JAMBEIRO, 2001).

100 Dias (200-?) e Petreca (2006) atribuem este título à telenovela *A Morta sem Espelho*, escrita por Nelson Rodrigues para a TV Rio em 1963; a trama estreou em julho daquele ano, pouco depois de *2-5499 Ocupado*. Ao que tudo indica, *A Morta sem Espelho* foi, de fato, gravada em videoteipe, sendo exibida em São Paulo pela Record; seus capítulos, contudo, iam ao ar na TV Rio somente às terças e quintas, sempre entre 22h e 23h – por essa razão, inclusive, tal ficção não figura em nosso levantamento. Constatamos esta informação ao consultarmos os exemplares da *Revista do Rádio* relativos àquele ano disponíveis no banco de dados da *Hemeroteca Digital Brasileira* – a publicação possuía uma seção na qual divulgava a programação semanal das emissoras do então estado da Guanabara, criado em 1960 e incorporado ao Rio de Janeiro em 1975.

ro, “uma história enfocando o cotidiano de uma família classe média, com seus problemas, seus dramas, acertos e desacertos. O retrato de uma porção de gente que eu conhecia, gente viva encontrada pela vizinhança” (RODRIGUES, 2018, p. 137).

Ivani Ribeiro será uma das principais responsáveis por forjar o paradigma da telenovela brasileira. Com uma carreira consolidada no rádio, a autora naturalmente é uma das primeiras a migrar para a televisão já nos anos 1950 e a ser solicitada quando este veículo passa a necessitar de escritores hábeis no desenvolvimento de ficções diárias de longa duração. Ao mesmo tempo em que consegue manejar plenamente todo o arcabouço folhetinesco-melodramático que constitui a matriz cultural do formato telenovela, Ribeiro é mister em fazer a ação de suas narrativas derivar de questões do dia a dia, engendrando uma espécie de “celebração do ordinário” (GUIMARÃES, 2006) por meio dos modos de viver, pensar e sofrer de personagens populares – no duplo sentido da expressão: figuras pertencentes às classes mais baixas da população e capazes de angariar a simpatia do público. Suas ficções se apropriam do cotidiano e, paulatinamente, começam a participar dele (MOTTER, 2001) – vide o sucesso de *A Moça Que Veio de Longe*, sucessora de *Ambição*. Ivani Ribeiro assina a nova trama sob o pseudônimo de Valéria Montenegro, partindo de um texto de Abel Santa Cruz. Ao apresentar o romance proibido entre uma empregada doméstica, Maria Aparecida, e Raul, filho de seu patrão, Ribeiro não se restringiu ao original argentino, ampliando a quantidade de personagens, acrescentando novas situações ao enredo e modificando desfechos de modo a entregar ao público a história que ele desejava. “Estava implantada uma característica fundamental para o sucesso de uma novela: transformá-la numa obra aberta, sujeita a alterações com base na reação de quem a acompanhava” (RICCO; VANUCCI, 2017, p. 223). *A Moça Que Veio de Longe* foi responsável, ainda, por alçar os atores Rosamaria Murtinho e Hélio Souto, intérpretes de Maria Aparecida e Raul, à categoria de estrelas nacionais (XAVIER, 201-).

No que diz respeito ao caráter aberto, ou protointerativo (HAMBURGER, 2005, 2011), de nosso objeto, Ivani Ribeiro sublinha:

Pela sua própria natureza, a novela é, de certo modo, um *happening* – vai acontecendo sob as mais variadas injunções, embora se mantenha o espírito central, a proposta inicial. Isto demonstra que a feitura da novela não pode ser idêntica à de um romance: ela tem que viver da excitação diária que o *script* produz no próprio autor, depois de projetado no vídeo. (RODRIGUES, 2018, p. 303)

Nestes cinco anos que compõem a fase *fantasia* ou *sentimental* da telenovela brasileira, Ivani Ribeiro escreverá 18 ficções, 15 para a Excelsior e 3 para a Tupi¹⁰¹. Após alternar alguns trabalhos entre as duas emissoras, em 1964 ela romperá com a Colgate-Palmolive para assinar um contrato com a agência de propaganda McCann Erickson, passando a ser autora exclusiva da Kolynos – patrocinadora do horário das 19h30 da Excelsior (RODRIGUES, 2018; XAVIER, 201-). Livre da imposição de se dedicar a adaptações de *scripts* estrangeiros, Ribeiro continuará a investir no melodrama-cotidiano, utilizando-o como matriz para uma variada gama de temáticas e narrativas: *Onde Nasce a Ilusão*, como já mencionamos, abordará o mundo do circo; *A Indomável* (1965) transporá *A Megera Domada*, de Shakespeare, à São Paulo dos anos 1920; *Vidas Cruzadas* (1965) apostará em um tema caro àquele repertório de textos fundadores descrito por Balogh (2002), a questão do duplo – com a qual a autora já havia trabalhado em *A Selvagem* (Tupi, 1964). *A Deusa Vencida* (1965), *Almas de Pedra* (1966), *As Minas de Prata* (1966) e *A Muralha* (1968) se projetarão como verdadeiras superproduções de época – sendo que as três últimas derivaram de obras literárias (respectivamente, de *As mulheres de bronze*, folhetim de Xavier de Montépin; e dos romances homônimos de José de Alencar e Dinah Silveira de Queiroz).

101 Enquanto trabalhava nos roteiros de *A Moça Que Veio de Longe* e *A Outra Face de Anita*, exibidas pela Excelsior, Ivani Ribeiro também escrevia *A Gata* e *Se o Mar Contasse* para a Tupi – valendo-se do pseudônimo Valéria Montenegro (RODRIGUES, 2018).

Vídeo 2. Trecho do programa *Novela: 65 Anos de Emoções* (Cultura, 2016) referente à telenovela *A Muralha* (Excelsior, 1968)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



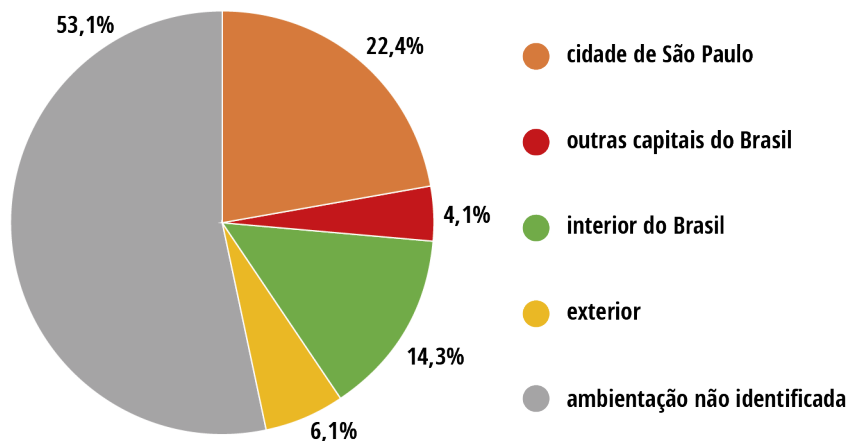
Fonte: *Novela* (2016);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Outra ficção de Ivani Ribeiro que encontra inspiração na literatura – mais precisamente no romance *E não sobrou nenhum*, de Agatha Christie – é *Os Fantoches* (1967), cuja ação se concentra majoritariamente dentro de um hotel de luxo. Esse princípio de ambientação já havia norteado *A Grande Viagem* (1965), obra que teve como cenários um transatlântico e uma ilha deserta. *Anjo Marcado* (1966) – trama contada em *flashback* a partir do desaparecimento da protagonista – e *O Terceiro Pecado* (1968) – fantasia sobrenatural passada na década de 1920 – são as obras restantes de Ribeiro neste período, comprovando toda a capacidade produtiva e versatilidade da autora (RODRIGUES, 2018; XAVIER, 201-).

Ivani Ribeiro ainda escreveria outras duas tramas para a Excelsior – estas já na fase *nacional-popular* ou *realista* da ficção televisiva nacional: *Os Estranhos* (1969), ficção científica que mobilizava o tema espacial em meio às expectativas da chegada do homem à Lua (e que contou com a participação de Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, demonstrando a capacidade da televisão em absorver os ídolos de outros setores culturais); e *Dez Vidas* (1969), ambientada nas Minas Gerais da

Inconfidência (XAVIER, 201-). Além de enfrentar problemas com a Censura Federal – em uma época na qual já havia sido promulgado o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), marcando o recrudescimento do regime militar –, *Dez Vidas* teve sua produção muito prejudicada pela situação em que se encontrava a Excelsior naquele momento. A emissora foi um dos únicos veículos de comunicação a se opor ao golpe militar de 1964; desde então, a relação do Grupo Simonsen com os chamados “governos da revolução” observou diversas tensões e animosidades (COSTA, 1986). A companhia aérea Panair do Brasil, também pertencente a Mário Wallace Simonsen, teve suas operações encerradas por meio de um despacho do Executivo federal emitido em 1965 – Simonsen, inclusive, viria a falecer naquele mesmo ano. A partir dali, conforme depoimento de Carlos Henrique Novis a Moya (2010, p. 390), a Excelsior já “estava com os seus dias contados”: vítima de perseguição política, a emissora ainda teve que enfrentar diversos problemas de gerenciamento interno, recebendo seu golpe mortal em 1970, quando foi cassada pelo governo Médici.

Gráfico 3. Ambientação espacial das telenovelas da Excelsior na fase *fantasia ou sentimental*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Nesses pouco mais de dez anos de existência, contudo, o Canal 9 deixou um legado significativo à história da TV. No âmbito da teledramaturgia, a Excelsior foi uma verdadeira usina de tendências. A implantação

da telenovela diária, a busca por uma diversificação narrativa, o estabelecimento de horários para as ficções – em um intercruzamento das lógicas horizontal e vertical da grade de programação – e o investimento contínuo no gênero fizeram a emissora se firmar como a segunda maior exibidora de tramas de longa serialidade no período *fantasia* ou *sentimental*, com 49 títulos (ou 33,3% do total). O braço televisivo do Grupo Simonsen ficou atrás apenas da Tupi, que levou ao ar 51 (ou 34,7%) das obras desta fase.

O fato de não identificarmos a ambientação espacial de 26 telenovelas apresentadas pela Excelsior neste período corrobora características já sublinhadas por Hamburger (2005) e Lopes (2003a, 2009) quanto às produções levadas ao ar ao longo desses primeiros cinco anos da telenovela diária. Temos basicamente 26 histórias genéricas que, mais do que vinculadas, são completamente *subordinadas* à estética melodramática, e podem se passar em qualquer lugar ou temporalidade; além disso, não conseguimos apurar outras informações referentes a gravações de externas ou locações de tais obras. Inferimos, por exemplo, que *2-5499 Ocupado* e *Ambição* eram ambientadas em São Paulo não pelas sinopses que encontramos, mas por conta da captação de tomadas dessas tramas em pontos da capital paulista, conforme informações divulgadas na imprensa da época e depoimentos de profissionais ligados a essas produções.

O **gráfico 3** nos revela, ainda, a preferência da Excelsior por enredos que se desenrolavam em localidades brasileiras – ao contrário do que ocorrera com outras emissoras à época, como a pioneira Tupi e a recém-inaugurada Globo, que privilegiaram, nesta fase, países do exterior como ambientação espacial de suas telenovelas. Uma das ficções mais notáveis da Excelsior cuja narrativa se desenvolvia fora do país é *O Morro dos Ventos Uivantes* (1967), adaptação de Lauro César Muniz para o clássico romance de Emily Brontë. Muniz, contudo, deu à Inglaterra do final do século XVIII tintas do Brasil de meados do século XX. Nas palavras do próprio autor:

Meu nacionalismo ferrenho me impunha uma obrigação: criar uma ponte entre a realidade inglesa e a brasileira. Fui fiel à essência do romance. Os personagens eram ingleses, mas consegui, por meio da

ascensão do herói Heathcliff e seu enfrentamento com Edgar, de família nobre, fazer um retrato das contradições de classes sociais que surgiram anos depois em nosso país, entre os aristocratas rurais e a nova classe sem raízes nobres. Mas, naturalmente, o sucesso foi o imortal amor entre Heathcliff e Catherine, que se casara com Edgar. A retomada deste tema [social] me propiciou, anos mais tarde, novelas como *Os Deuses Estão Mortos* na TV Record, *Escalada* e *O Casarão* na TV Globo. (MOYA, 2010, p. 95)

No ano anterior, Lauro César Muniz, proveniente da cena teatral paulistana, debutara na televisão com a telenovela *Ninguém Crê em Mim*, na mesma Excelsior. A trama partia do mito grego de Electra para contar a história de uma jovem que se lançava na busca pelo assassino de seu pai (XAVIER, 201-). Destoando da maioria das obras desta fase da ficção televisiva brasileira, a narrativa apresentava uma linguagem altamente coloquial – alguns estudiosos chegaram a apontá-la como “a semente que iria frutificar só dois anos mais tarde com *Beto Rockfeller*” (FERNANDES, 1982, p. 120); *Ninguém Crê em Mim*, no entanto, não obteve sucesso junto ao público. Uma situação curiosa descrita por Muniz a Bernardo e Lopes (2009, p. 159) ilustra bem o panorama mais geral da época: o dramaturgo chegou a ganhar o Troféu Imprensa de melhor roteirista por essa ficção; após a premiação, contudo, ele ouviu de Walter Avancini – diretor de *Almas de Pedra*, grande sucesso de 1966 – que não merecia o prêmio, pois ainda não havia assimilado plenamente a técnica da telenovela. Muniz acabou concordando com Avancini: “eu ainda era muito primário. E, a partir dessa provocação, passei a prestar atenção nas outras novelas, principalmente nas da Ivani [Ribeiro], que eram as melhores”.

O Morro dos Ventos Uivantes pertence àquela categoria de telenovela que se tornou uma das especialidades da Excelsior – e que, a partir da década de 1980, seria retomada pelas ficções de longa serialidade da Manchete e pelas minisséries da Globo: as grandes produções ambientadas no passado. O “Brasil histórico” (NOVELA, 2016) garantiu a primazia das tramas desta lavra por meio de títulos

como as já citadas *A Deusa Vencida*, *Almas de Pedra*, *As Minas de Prata*, *A Muralha* e *Dez Vidas*, as cinco de Ivani Ribeiro, além de *O Tempo e o Vento* (1967), adaptação do épico de Érico Veríssimo que mereceu elogios do próprio literato. Veríssimo chegou a escrever uma carta para a atriz Geórgia Gomide se dizendo impressionado por ela se portar, de fato, como a Ana Terra que ele havia imaginado. A obra foi vertida para a televisão por Teixeira Filho, autor que escreveria, no ano seguinte, o sucesso *A Pequena Órfã*, responsável por disparar outro miniciclo de produções temáticas naquele período: o de tramas que exploravam o filão da criança órfã/carente.

A orfandade é um motivo recorrente nas narrativas melodramáticas, pois está ligada, afinal, à problemática da origem e das fidelidades primordiais (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003). Zhang (2018) chega a se referir a um “imaginário do órfão” (“*orphan imagination*”), a partir do qual a criança abandonada desponta como expoente universal do desenraizamento social. No cânone ocidental, temos narrativas que versam sobre o tema desde a tradição bíblica de Moisés e a fundação de Roma (a história dos irmãos Rômulo e Remo) aos contos de Charles Dickens e Hans Christian Andersen, quase sempre construídas em chave sentimental. Crianças perdidas e obrigadas a lidar com questões do passado, de identidade ou de segurança emocional – um “Outro” em busca de um lugar no mundo e de si mesmo (ZHANG, 2018) – figuraram nesta fase da telenovela brasileira em tramas como *Ricardinho: Sou Criança, Quero Viver* (Bandeirantes, 1968) e *Sozinho no Mundo* (Tupi, 1968), além de *Tilim* (1970) e *Pingo de Gente* (1971), ambas produzidas pela Record já no período *nacional-popular* ou *realista*.

3.2 Em meio a um golpe de Estado, a consolidação da “telepoética das lágrimas”¹⁰²

A primeira telenovela diária da Tupi vai ao ar a partir de 2 de março de 1964: trata-se de *Alma Cigana*, adaptação da onipresente Ivani Ribeiro para um original argentino de Manuel Muñoz Rico. Em

102 Paráfrase remetendo a termo utilizado por Melo (2005) – “poética das lágrimas” – em estudo relativo à presença do melodrama no cinema clássico estadunidense.

meados do século XIX, na Espanha, a condessa Estela se apaixona pelo primo, o capitão Fernando; ele, contudo, é dado como morto em meio à guerra – provavelmente a Revolução de 1868, ou *La Gloriosa*, que daria início ao Sexênio Democrático e culminaria na Primeira República Espanhola. Desiludida, Estela entra para um convento e lá assume o nome de Irmã Tereza. Fernando, no entanto, não está morto, e volta para reconquistar a amada. Eis que o capitão conhece Esmeralda, uma cigana fisicamente idêntica à condessa. “Gêmeas, sócias ou uma mulher com dupla personalidade? Durante o dia, ela é uma freira convicta. À noite, aparece dançando em um acampamento como uma cigana” (XAVIER, 201-, on-line). Quando Fernando decide se casar com Esmeralda, Estela sai do convento e retorna para casa. Todos, então, descobrem a verdade: o pai de Esmeralda, quando jovem, se relacionara com uma cigana, que deu à luz duas meninas gêmeas; uma foi criada por ele e a outra pela mãe.

Às vésperas de completar um mês no ar, a história da condessa Estela e da cigana Esmeralda, interpretadas por Ana Rosa, seria obrigada a dividir as atenções dos telespectadores da Tupi com um pronunciamento do governador de São Paulo à época, Ademar de Barros, saudando os propósitos da “revolução” em curso no país (SIMÕES, 1986). Ao lado de Carlos Lacerda, da Guanabara, e de José de Magalhães Pinto, de Minas Gerais, Barros integrava um “triunvirato” das principais lideranças políticas da época que, entusiastas do golpe militar, acabariam por ter suas expectativas de pleitear a Presidência frustradas pelo novo regime (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Nesse contexto, de acordo com Simões (1986, p. 55), a “moça” atormentada entre o bem e o mal sob o desempenho de Ana Rosa – àquela altura, ainda não se sabia que eram duas personagens – fornecia uma representação melodramática e maniqueísta adequada ao momento histórico vigente: “a atmosfera política e a ficcional estão ambas dominadas pela rígida relação binomial”.

Os Diários e Emissoras Associados, a seu turno, também se manifestaram a favor do golpe impetrado pelos militares, principalmente por meio de seus jornais e revistas, que chegaram a divulgar uma “campanha esclarecedora” acerca do comunismo – uma “doutrina política obsoleta e ultrapassada, fragorosamente desmentida pelo progresso tecnológico e pela *democracia*” (SIMÕES, 1986, p. 57, *itálico nosso*), conforme publicado na edição de *O Diário da Noite* de 1.º de abril.

A “doutrina obsoleta e ultrapassada” encontra a sua contrapartida no imaginário televisivo da época. Principalmente nas telenovelas, onde tudo que a tal doutrina interdita ou impede explicitamente está liberado para ser usufruído vicariamente. Nos domínios da telenovela, ocorrem grandes aventuras individuais, a fortuna persegue os audazes e corajosos, as possibilidades de ascensão social tornam-se concretas (não há quaisquer conflitos entre classes, mas sim entre indivíduos) e, finalmente, são realizadas grandes jornadas até pontos distantes e exóticos. Em 1964, o gênero está agradando tanto que a TV Tupi paulista, mesmo jogando na certeza do sucesso, é surpreendida com a repercussão alcançada pela novela *O Direito de Nascer*. Em pouco tempo, o país inteiro discute a trajetória acidentada mas bem-sucedida do Dr. Albertinho Limonta. (SIMÕES, 1986, p. 57-58)

O Direito de Nascer já havia sido apresentada em 1951 pela Rádio Nacional – ao interpretar o papel de Albertinho Limonta naquela ocasião, inclusive, o ator Paulo Gracindo se tornara “bem-amado” pelo público muito antes de viver Odorico Paraguaçu na televisão. Albertinho é um jovem médico que, por ironia do destino, salva a vida do homem que sempre o perseguiu: Dom Rafael Zomora de Juncal, seu avô. Há cerca de 20 anos – na virada do século XIX para o século XX, na cronologia da história –, a filha de Dom Rafael, Maria Helena, se entregava a Alfredo Martins; este, porém, abandona-a ao saber que ela engravidara. Envergonhado, Dom Rafael manda Maria Helena e Mamãe Dolores – mulher negra que trabalha como criada da família – para uma fazenda, ordenando que outros empregados matem a criança assim que ela nascer. As duas descobrem o plano de Dom Rafael e fogem, mas são capturadas quando a jovem está prestes a dar à luz. Após o parto de Maria Helena, Mamãe Dolores consegue escapar com o recém-nascido; sua vida se transforma, então, em uma *via crucis* na qual não mede esforços para despistar os capangas de Dom Rafael

e, ao mesmo tempo, dar uma educação digna a Albertinho. Enquanto isso, Maria Helena é internada por Dom Rafael em um convento, passando a ser conhecida como a bondosa Sórora Helena. Como se vê, trata-se de uma narrativa profundamente melodramática, que objetivava purgar as emoções do público e levá-lo à catarse.

Transportado para a televisão brasileira por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho¹⁰³ e contando com a direção de Lima Duarte, José Parisi e Henrique Martins, o original do cubano Félix Caignet novamente catalisou as massas – de modo literal, inclusive: *O Direito de Nascer* arrastou multidões para o Ginásio do Ibirapuera em São Paulo (SP) e para os estádios do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro (RJ), e do Mineirão, em Belo Horizonte (MG), onde ocorreram festas após a exibição do último capítulo da trama naquelas praças (XAVIER, 201-). Uma justificativa para a euforia popular é que essas celebrações também contaram com a presença de atores do elenco da ficção, como Amilton Fernandes, que vivera Albertinho, e Isaura Bruno, intérprete de Mamãe Dolores.

Para Araújo (2004), a personagem Mamãe Dolores pode ser classificada como uma *mammy*, estereótipo estadunidense referente a escravizadas, ex-escravizadas ou empregadas domésticas negras altamente devotadas à família branca para a qual servem ou trabalham. Analisando diversas tramas exibidas entre a década de 1960 e meados dos anos 1990, o autor afirma que a coincidência entre um dos primeiros grandes sucessos de audiência da ficção televisiva nacional e a empatia do público por Mamãe Dolores – e pela própria Isaura Bruno – não se constituiu em uma garantia de representatividade ou da distribuição de bons papéis para as atrizes e os atores negros no decorrer do processo histórico da telenovela no Brasil.

103 De acordo com Gianfrancesco e Neiva (2007), Filho participou da elaboração dos 15 capítulos iniciais da trama e, em seguida, exilou-se na Argentina por conta da instabilidade do cenário político nacional à época. O autor, contudo, voltaria ao Brasil depois de seis meses.

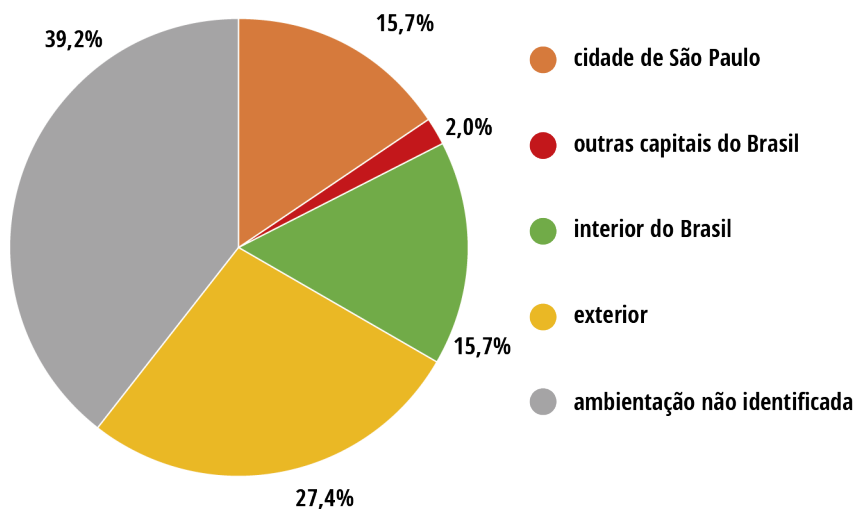
Vídeo 3. Trecho do documentário *A Negação do Brasil* (2000) referente à telenovela *O Direito de Nascer* (Tupi, 1964) (abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *A Negação* (2000);
código QR elaborado pelo autor (2021)

O Direito de Nascer foi sucedida por *O Preço de uma Vida*, outro texto de Félix Cagnet que trazia a Cuba do passado em sua ambientação. Desta forma, histórias cuja ação se desenrolava no exterior constituíram uma fatia significativa das produções da Tupi naquele período. A emissora “viajou” da Inglaterra – *Angústia de Amar*, *Meu Filho*, *Minha Vida* e *A Ponte de Waterloo*, todas de 1967 – à Hungria – *Somos Todos Irmãos* (1966) –, passando pela França – *Os Irmãos Corsos* (1966) – e pela Áustria – *Olhos que Amei* (1965) –, e retornando à Espanha de *Alma Cigana* – *O Jardineiro Espanhol* e *O Pequeno Lorde*, ambas de 1967. São ficções que, ambientadas preponderantemente em tempos remotos (sobretudo no século XIX), se inspiravam em clássicos da literatura ou em filmes de sucesso – lembremos da máquina melodramática que a tudo devora e não possui pudores em ressignificar, transubstanciar e, claro, plagiar (GLEDHILL, 2000), ainda mais em uma época na qual a informação e os bens de consumo não circulavam com tanta rapidez em âmbito global como na atualidade.

Gráfico 4. Ambientação espacial das telenovelas da Tupi na fase *fantasia* ou *sentimental*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Ultrapassando as fronteiras da Europa, *O Rouxinol da Galileia* (1968) ambientaria sua narrativa na Israel da época de Jesus – adiantando-se, portanto, exatos 50 anos à ficção da Record referente à vida do Nazareno. Já *Yoshiko, um Poema de Amor* (1967) teve o Japão como palco de seus principais desdobramentos. Essa teleficção foi inspirada em *El pecado de Oyuki*, quadrinhos seriados¹⁰⁴ mexicanos de grande sucesso em seu país de origem; curiosamente, a trama só seria convertida em telenovela no México na década de 1980, pelas mãos da própria autora da obra original, Yolanda Vargas Dulché. A América Central, por fim, se converteu na região mais visada pelas produções da Tupi em nosso continente – depois, é claro, do território nacional: além da Cuba de *O Direito de Nascer* e *O Preço de uma Vida*, tivemos as Antilhas do século XIX a situar a ação de *A Gata* (1964).

¹⁰⁴ Histórias em quadrinhos românticas ou sentimentais eram extremamente comuns na cena cultural da América Latina hispânica de meados do século XX. Voltado ao público feminino, este filão também se converteu em um importante espaço de atuação de quadrinistas mulheres.

Em termos percentuais, a fase *fantasia* ou *sentimental*, ao lado do período *de intervenção* ou *naturalista*, é a segunda que mais apresenta ficções ambientadas em outras capitais do Brasil. A liderança deste *ranking* pertence à fase *neofantasia* ou *neossentimental* – por conta, principalmente, de um movimento engendrado pela Globo nos últimos cinco anos para recuperar audiência em algumas das praças aferidas pela Kantar Ibope Media. Ao olharmos para tal panorama no recorte temporal abrangido por este capítulo, verificamos que essa situação se dá pelo fato de que a lógica de redes e afiliadas ainda estava sendo gestada. Em 1967, os militares promulgam o Decreto-Lei 236, limitando a dez o número de estações de TV que podem ser de propriedade da mesma pessoa em todo o território nacional – dentre estas, apenas cinco em VHF e no máximo duas no mesmo estado (JAMBEIRO, 2001; LEAL, 2009).

Por conta disso, podemos observar nesta fase algumas experiências de emissoras fora do eixo Rio-São Paulo na produção de telenovelas. É o caso, por exemplo, da TV Itacolomi, que levou ao ar *Estrada do Pecado* em 1965¹⁰⁵ – uma das primeiras incursões de Janete Clair no gênero que a consagraria nacionalmente e que ela ajudaria a consolidar. No ano anterior, a autora escrevera *O Acusador* para a TV Tupi do Rio de Janeiro, uma ficção não diária que se passava no interior de Pernambuco e, com tintas policiais, acompanhava a história de um homem que trocava de lugar com seu irmão gêmeo (XAVIER, 201-) – novamente o tema do duplo. Outra trama que trouxe Pernambuco como ambientação – só que, dessa vez, produzida na própria capital do estado, Recife – foi *A Moça do Sobrado Grande* (1967), realização da TV Jornal do Commercio exibida em São Paulo pela Bandeirantes. Essa interessante e promissora dinâmica regional, infelizmente, acabou se esvaindo com a consolidação do sistema de afiliação, a partir do qual as cabeças de rede capitaneariam processos industriais de produção televisiva majoritariamente a partir de centros instalados no Sul e no Leste Meridional¹⁰⁶/Sudeste do país (JAMBEIRO, 2001). Pouco

105 Devido ao fato de a TV Itacolomi pertencer aos Diários e Emissoras Associados, contabilizamos *Estrada do Pecado* entre as ficções contempladas pelo **gráfico 4**.

106 De acordo com divisão regional oficializada pelo IBGE em 31 de janeiro de 1942 e vigente até 23 de novembro de 1970 (CONTEL, 2014), o estado de São Paulo pertencia à Região Sul, enquanto o Distrito Federal do Brasil (até 1960)/estado da Guanabara integrava a Região Leste Meridional do país.

a pouco, tal lógica foi retirando a autonomia produtora das estações afiliadas – que até hoje, via de regra, destinam poucos espaços de suas programações para a discussão de questões locais e regionais, privilegiando o gênero jornalístico para isso e, não raro, dotando-o de um caráter sensacionalista.

3.3 Aventura e exotismo

Dentre outras emissoras que exibiram telenovelas neste período, temos, ainda, a Record, fundada em 1953 pelo empresário e comunicador Paulo Machado de Carvalho e responsável por levar ao ar 18 tramas (12,3%) integrantes de nosso levantamento. Duas delas eram telefolhetins do dramaturgo Nelson Rodrigues produzidos pela TV Rio, estação fundada em 1955 no município carioca e que, como tantas outras, acabou encerrando suas atividades na década seguinte devido à estrutura paternalista e familiar de sua direção – não sem antes contar em seu *cast*, contudo, com dois nomes que viriam a ser cruciais para a história do veículo: Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, posteriormente contratados pela Globo (COSTA, 1986).

Fundada em 1965 por Roberto Marinho, a Globo seria a terceira maior produtora de ficções de longa seriedade da fase *fantasia* ou *sentimental*, levando ao ar 20 títulos (13,6%). Inicialmente, a emissora apostaria em nomes do rádio para desenvolver suas ficções, como Moisés Weltman, José Castellar e Heloísa Castellar. No final de seu primeiro ano de vida, contudo, o canal procederia à contratação da cubana Glória Magadan para o gerenciamento do seu departamento de dramaturgia. Magadan chegara ao Brasil em 1964 para integrar a subdivisão da Colgate-Palmolive responsável pela adaptação de textos latino-americanos para as emissoras de TV brasileiras (HAMBURGER, 2005), e se tornaria célebre por escrever, produzir e supervisionar tramas ambientadas em cenários remotos, com personagens de nomes estrangeiros envolvidas em aventuras rocambolescas (LOPES, 2003a, 2009).

Em uma matéria intitulada *Juventude tem vez nas novelas; capa e espada está na moda* (1966), a revista *Intervalo* destaca o sucesso de *O Sheik de Agadir* (Globo, 1966), apontando-a como

propulsora de uma leva de ficções de aventura (que, obviamente, não dispensavam o caráter “romântico”) – *Os Irmãos Corsos*, na Tupi, estrearia naquele mesmo ano e também exploraria tal motivo. Magadan se inspirara na novela literária *Tarás Bulba*, de Nikolai Gogol, para criar uma história ambientada entre a França e o Marrocos no início dos anos 1940, em plena Segunda Guerra. Mesclando árabes, alemães nazistas e cidadãos franceses submetidos à ocupação das tropas de Hitler, *O Sheik de Agadir* se converteu em uma das tramas-símbolo desse período *fantasia* ou *sentimental* (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2003a, 2009), e é exemplar ao demonstrar como o exotismo e o fascínio pelo “Outro” – um outro imaginado (SAID, 2007) – também são fatores equacionados nas representações de países estrangeiros propostas pela televisão brasileira desde então.

Em 1967, Glória Magadan convocaria Janete Clair para modificar os rumos de *Anastácia, a Mulher sem Destino*, cujo enredo se desdobrava em uma longínqua França do século XVIII. O ator Emiliano Queiroz assinava a obra, que já havia extrapolado todos os seus custos – Queiroz criara papéis na trama para diversos amigos que, à época, lhe pediram emprego (XEXÉO, 2005). A solução criada por Clair para colocar a narrativa nos eixos entrou para a história da teldramaturgia nacional – sendo, de alguma forma, “replicada” posteriormente por Walcyr Carrasco em *Cortina de Vidro* (SBT, 1989) e por Silvio de Abreu em *Torre de Babel* (1998): um terremoto matou grande parte das personagens, e a ação observou um salto de vinte anos (COSTA, 2016). Com esse recurso, porém, a autora acabou por eliminar acidentalmente aquela personagem que sabia o grande segredo da trama (FILHO, 2003) – nada, no entanto, que as artimanhas do melodrama (o terreno da *não verossimilhança*) não fossem capazes de resolver. Assim, Janete Clair garantiu sua permanência na Globo, e suas futuras produções acabariam por obliterar as da própria Glória Magadan, que se desligaria do canal em 1969.

Anastácia, a Mulher sem Destino foi a primeira das oito novelas consecutivas que Janete Clair escreveu para a Globo, ininterruptamente, entre 1967 e 1972.

A seguintes foram *Sangue e Areia*, *Passo dos Ventos*, *A Rosa Rebelde*, *Véu de Noiva*, *Irmãos Coragem*, *O Homem Que Deve Morrer* e *Selva de Pedra* – com o agravante de *Irmãos Coragem* ter valido por duas: uma novela longa, ficou mais de um ano no ar. Ainda: enquanto redigia os últimos capítulos de *Passo dos Ventos* e os primeiros de *A Rosa Rebelde*, Janete encontrou tempo para, escondida da Globo, escrever a novela *Os Acorrentados* para a TV Rio. (XAVIER, 2011, on-line)

A trajetória de Janete Clair guarda muitas semelhanças com a de Ivani Ribeiro: radioatrizes e autoras de radionovelas de sucesso, as duas viriam a produzir incessantemente para a televisão, demonstrando uma capacidade e uma inventividade extremamente convenientes ao ritmo industrial que não só o novo veículo, mas aquele novo formato narrativo – a telenovela diária – impunha aos profissionais. Ao transformarem o caos em linguagem¹⁰⁷, Ribeiro e Clair praticamente forjaram o modelo teleficcional que serviria de referência – seja para segui-lo, negá-lo ou adaptá-lo – às próximas gerações de romancistas brasileiros.

As duas últimas emissoras produtoras de telenovelas que figuram em nosso levantamento nesta fase são as paulistas TV Cultura (6 títulos, ou 4,1%) – criada em 1960 pelos Diários e Emissoras Associados e incorporada, em 1969, à Fundação Padre Anchieta, instituição do governo do estado de São Paulo – e Bandeirantes (3,2%) – inaugurada já no final do período, em 1967, por João Jorge Saad. Esta última viverá um ciclo mais vigoroso na produção de narrativas de longa serialidade em meados do período *nacional-popular* ou *realista*, quando a Cultura¹⁰⁸, a seu turno, se dedicará ao que denominou de

107 Alusão a uma expressão utilizada como subtítulo de uma das seções da obra *Melhores momentos: a telenovela brasileira* (1980).

108 Na década de 1970, já sob a administração pública, a TV Cultura se destacará pela produção de teleteatros, formato descontinuado pelas emissoras comerciais em meio ao sucesso das telenovelas. A estação se tornará um espaço no qual diversos profissionais das Artes Cênicas – entre diretores (como Antônio Abujamra, que também se dedicou às narrativas seriadas, e Antunes Filho), dramaturgos (Consuelo de Castro, Lenita Plonczynski) e atores – experimentarão a linguagem audiovisual sem se afastarem das concepções estéticas e formais que desenvolviam nos palcos.

“telerromances”, adaptações da literatura que durarão em torno de 20 a 25 capítulos – formato que não deixa de guardar semelhanças com o das minisséries, que também surgirão nessa época.

É preciso frisar, por fim, que a compreensão da fase *fantasia* ou *sentimental* não deve se restringir a esses cinco anos de telenovelas diárias – aqui recortados para fins de operacionalização de nossa pesquisa. Sim, o período apresenta um volume assombroso de ficções (em média, 30 títulos por ano¹⁰⁹), fruto justamente da busca imitada por profissionais, emissoras e agências de propaganda ligadas a empresas de produtos de higiene pessoal, rumo à consolidação de uma linguagem e de um formato televisivos que caíram no gosto do público. Necessitamos, porém, observar esse cenário sob uma perspectiva longitudinal, compreendendo-o como resultado dos 12 anos anteriores nos quais a telenovela figurara na TV brasileira em sua forma não diária e, para além, dos 22 anos que datavam, em 1963, do momento em que a ficção radiofônica melodramática encontrara na radionovela sua melhor forma de expressão¹¹⁰. Na televisão, esse rio caudaloso encontraria um estuário na tecnologia do videoteipe, desaguando, no final de 1968, no delta *Beto Rockfeller*.

3.4 A paisagem humana (caucasiana) da Pauliceia

Atuante por detrás das câmeras da Tupi desde 1958 nas funções de autor, produtor e assistente de estúdio (PEREIRA, S. U., 2020), Geraldo Vietri foi um dos poucos na emissora a não encarar tão entusiasticamente o advento do VT. Em 1960, quando a nova tecnologia foi testada em meio à transmissão de um dos capítulos de uma telenovela não diária que dirigia dentro do programa *Revista Feminina*, Vietri vaticinou:

109 Para se ter uma ideia do que isso significa, a fase *nacional-popular* ou *realista* registrará, em média, cerca de 12 telenovelas por ano; já o período *de intervenção* ou *naturalista*, 9 – mesma média observada nesses cinco anos que apontamos como detentores de um caráter *neofantasia* ou *neossentimental*.

110 Isso, obviamente, em termos mais formais, resultantes da convergência, em um contexto de consolidação da indústria cultural, de fenômenos populares e massivos – como procuramos delinear no “prólogo” à saga da ficção seriada eletrônica contemplado pelo primeiro capítulo.

Aqui termina a televisão brasileira. Em primeiro lugar, o ator não precisa mais ter talento para interpretar, pode ser fabricado... porque errou, apagou, voltou... E mais: aqui termina o mercado de trabalho da televisão brasileira. O Sul vai acabar, vai acabar o Norte, vai acabar Belo Horizonte, ficarão apenas São Paulo e Rio de Janeiro. (LEDESMA, 2010, p. 20)

Geraldo Vietri será justamente um dos principais responsáveis por sedimentar em nossa teleficção um constructo da capital paulista que se perpetua até os dias de hoje. Na qualidade de autor – e, muitas vezes, diretor de suas próprias telenovelas –, Vietri se aproveitará de um imaginário fortemente presente na literatura, na música, no humor e em outras manifestações culturais responsáveis pela disseminação de imagens canônicas relacionadas à influência da imigração na história de São Paulo. Não raro, os textos que aludem à obra de Vietri sublinham a existência de um caráter *neorrealista* em suas narrativas e em sua *mise-en-scène*, sugerindo que a silhueta da metrópole paulistana adquire, nas produções encabeçadas pelo profissional brasileiro, a importância que cidades como Roma, Milão e Turim alcançaram em diversas narrativas cinematográficas italianas no imediato pós-guerra. Ao contrário da grande maioria do contingente humano mobilizado pela indústria televisiva nacional daqueles idos, Vietri não provinha do rádio, mas de rápidas passagens pelo teatro e pelo cinema (LEDESMA, 2010).

Apesar de sua impressão inicial a respeito da nova tecnologia, Geraldo Vietri dirigiu as nove telenovelas diárias exibidas pela Tupi no horário das 20h entre março de 1964 e fevereiro de 1966 – de *Alma Cigana* a *Um Rosto Perdido* (1965). Cinco dessas tramas eram adaptações de roteiros argentinos e duas de originais mexicanos – restando, portanto, outros dois títulos: *O Cara Suja* (1965) e *A Outra* (1965), ambos escritos por Walter George Durst. Enquanto *A Outra* foi inspirada em uma peça do dramaturgo italiano Dario Nicodemi¹¹¹, *O Cara Suja* (1965)

¹¹¹ Em nosso levantamento, consideramos o roteiro de *A Outra* como originário do Brasil pelo fato de a obra disparadora desta ficção não ter sido concebida como uma narrativa acústica/audiovisual seriada.

foi concebida por Durst e Vietri a partir de *El galleguito de la cara sucia*, narrativa argentina de Roberto Valenti que, criada como radionovela na década de 1950, ainda ganharia as histórias em quadrinhos e o cinema no seu país de origem – as primeiras, ao que tudo indica, em 1963, e o segundo em 1966, um ano após a exibição da telenovela brasileira.

Em *O Cara Suja*, o protagonista Ciccillo é um imigrante calabrês recém-chegado ao Brasil. Ciccillo acaba se apaixonando por Yara (Rita Cléos) – a quem chama de “*biondina*” (lourinha) –, moça pertencente a uma família tradicional paulista já um tanto desprovida das riquezas de outrora. Ela só se aproxima do italiano quando ele ganha um prêmio de loteria. A partir daí, Ciccillo põe todos os milionários decadentes para trabalhar (LEDESMA, 2010; XAVIER, 201-). As linhas gerais de tal situação seriam exploradas *ad infinitum* em nossa teledramaturgia, seja por meio do tom sóbrio de Jorge Andrade ou em chave cômica por Silvio de Abreu, colocando lado a lado quatrocentões e imigrantes, a alta sociedade e ricos emergentes – não se limitando, no último caso, a histórias ambientadas em São Paulo. Temos aí, afinal, a temática da ascensão social, problemática cara ao cânone folhetinesco que também se configura como um dos principais dilemas da brasilidade – consagrando-se, desta forma, como um dos *plots* ideais para a articulação entre melodrama e identidade nacional no âmago de nossa ficção televisiva. Em um país marcado desde sempre por desigualdades sociais profundas porque estruturais, a teledramaturgia transforma o desejo de ascensão das camadas mais baixas da população em “realidade”, seja por meio de um golpe do destino, seja como recompensa por uma trajetória virtuosa, a mesma que deve ser emulada pelo público caso este queira cultivar esperanças de ter o mesmo destino daquelas personagens que “venceram”. Reproduz-se, desta forma, o senso de hierarquia de que fala Thomasseau (2005).

Sérgio Cardoso foi o ator que deu vida a Ciccillo, o “cara suja” do título da trama. Cardoso ganhara projeção na cena teatral brasileira ainda em 1947, após vencer outros 84 candidatos na disputa pelo papel-título de *Hamlet* em um concurso promovido por Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) (MELHORES MOMENTOS, 1980). O reconhecimento de suas aptidões levaria o ator a ser contratado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) no final de

1949. Do ponto de vista da questão nacional, Lima (1983) considera essa companhia, dedicada nos seus primeiros anos principalmente à encenação de textos estrangeiros, uma espécie de “corpo estranho” na continuidade histórica das artes cênicas brasileiras. No início da década de 1950, diversos nomes se desligam do TBC para fundar seus próprios grupos, como Tônia Carrero, seu marido Adolfo Celi e o ator Paulo Autran; e os casais Cacilda Becker e Walmor Chagas; e Nydia Lícia e Sérgio Cardoso. Com o advento da televisão, muitos desses profissionais olharão com grande desconfiança para produções do veículo que não sejam os teleteatros. Contudo, com o tempo e as circunstâncias impostas pela realidade histórica, política e cultural do país – e com a TV investindo cada vez mais no gênero ficção, principalmente após o estabelecimento da telenovela diária –, alguns passarão a aderir com maior frequência ao vídeo, atraídos por melhores oportunidades salariais e pela possibilidade de provarem sua versatilidade para maiores audiências.

Desta forma, Sérgio Cardoso foi um dos expoentes de uma geração de atores que geriam a própria carreira e administravam suas companhias de modo a não se condicionarem – excessivamente – às engrenagens comerciais do entretenimento. No teatro, no cinema e, a partir de *O Cara Suja*, na televisão, Cardoso pôde se exercitar na interpretação dos mais diversos tipos de papéis. Na sequência, ainda na Tupi, ele interpretaria duas personagens na sucessora de *O Direito de Nascer*, *O Preço de uma Vida* – o “médico-monstro” Dr. Valcourt e o sobrinho deste –, além do judeu protagonista de *Somos Todos Irmãos* (1966) e do mendigo-filósofo de *O Anjo e o Vagabundo* (1966). Na Globo da era Magadan, Sérgio Cardoso daria vida a São Martinho de Porres em *O Santo Mestiço* (1968) e a três personagens – Abraham Lincoln, o abolicionista Dimitrius e o papel-título, Pai Tomás – em *A Cabana do Pai Tomás* (1969), telenovela de Hedy Maia (substituída posteriormente por Walter Negrão) baseada no romance homônimo de Harriet Beecher Stowe.

A escalação de Cardoso para a figura arquetípica estadunidense do *Uncle Tom* – um equivalente ao estereótipo brasileiro do Pai João, o homem negro que age de forma um tanto subserviente às figuras de autoridade brancas que o cercam (ARAÚJO, 2004) – dá conta

do *status* ao qual foram alçados esses atores *virtuosos*¹¹². Eles não deixavam de estar inseridos em uma dinâmica regida pelo *star system*. A fama que conquistaram junto ao público (e à crítica), no entanto, decorria menos de sua especialização (ou enquadramento involuntário) em uma figura específica – como ocorria nos palcos e picadeiros brasileiros da virada do século XIX para o século XX e ocorrerá com tantos e tantos atores nas telenovelas – e mais da diversidade de tipos que tais profissionais eram capazes de interpretar. Não nos surpreende que tal dinâmica se estenda à infância e à juventude da TV, quando o veículo ainda consolidava seu próprio panteão de estrelas. Nem a paradigmática *Beto Rockfeller*, responsável por formalizar mudanças até mesmo nos parâmetros de interpretação dos atores, escaparia a essa lógica: o nome que encabeça a vinheta de abertura da trama não é o de Luis Gustavo, que vivia a personagem-título, mas o de Maria Della Costa, atriz de enorme importância na cena teatral paulistana que, na trama, fazia as vezes da mãe da namorada rica de Beto.

Não poderíamos nos furtar a comentar, é claro, acerca do explícito componente racista que emerge no caso de *A Cabana do Pai Tomás*¹¹³, reflexo de uma violência que, mais do que permear, estrutura nosso processo sócio-histórico. Devemos, inclusive, ampliar essa questão à luz do que descrevemos acima. Enquanto a prática de *black-face* era difundida pelos circo-teatros, palcos e estúdios do Brasil – isto é, atores brancos pintavam o rosto e os braços para escurecer a pele visando à interpretação de personagens negras –, não figuravam mulheres ou homens pretas/os dentre esses *virtuosos* a quem tudo era permitido. Personalidades negras que se destacaram na cena cultural da época, como Benjamim de Oliveira e Grande Otelo, podem ser vistas como exceções que confirmam essa regra.

112 A escolha de Sérgio Cardoso como protagonista de *A Cabana do Pai Tomás* se deu a partir de dois fatores: de um lado, um esforço por parte da Globo para chamar atenção do público paulista, acostumado a ver o ator nas tramas da Tupi; do outro, uma exigência da agência de publicidade Colgate-Palmolive, patrocinadora da obra (XAVIER, 201-).

113 Às vésperas da estreia desta ficção, o ator e dramaturgo Plínio Marcos – que também possuía uma coluna diária no jornal *Última Hora* – organizou movimentos de protesto junto à classe artística repudiando o fato de um ator branco interpretar uma personagem negra (XAVIER, 201-).

Um ano antes de se envolver nesta celeuma, Sérgio Cardoso atingia o ápice de sua popularidade ao interpretar o português Antônio Maria, protagonista da telenovela homônima, exibida pela Tupi entre julho de 1968 e abril de 1969 na faixa horária das 19h. A trama significou o reencontro de Cardoso com Geraldo Vietri, diretor e autor principal daquela ficção. Vietri vinha de uma experiência frustrada com a telenovela *Os Rebeldes* – que também escrevera e dirigira –, exibida no ano anterior às 21h30. Conforme Ledesma (2010), a Tupi estava em uma crise financeira que a impedia de comprar textos estrangeiros naquele momento. Por isso, Cassiano Gabus Mendes permitiu que Geraldo Vietri realizasse o que há muito vinha pedindo para a direção do canal: a concepção de uma história original. Com seu enredo girando em torno das tensões geracionais e sociais entre pais e filhos, professores e alunos, *Os Rebeldes* é apontada por Ramos e Borelli (1989) como uma das tramas pré-*Beto Rockfeller* que procuraram, de alguma forma, reformular as temáticas e os referenciais de linguagem circunscritos até então ao modelo telefolhetinesco. A obra, no entanto, teve seu final precipitado por conta de mudanças na superintendência artística da emissora paulista: Gabus Mendes se transferiu para a Excelsior, e J. Silvestre assumiu o seu lugar reformulando toda a programação da Tupi e suspendendo as telenovelas das 21h30. Os 30 capítulos planejados para a conclusão de *Os Rebeldes*, então, foram reduzidos a três (XAVIER, 201-).

Já em 1968, Vietri foi encarregado da direção de *O Coração Não Envelhece*, título integrante do projeto *As Quatro Estações do Amor*, idealizado pelo novo superintendente do canal com o propósito de transmitir histórias leves e românticas entre o final da tarde e o início da noite. Silvestre, porém, não permaneceria no cargo. Cassiano Gabus Mendes retornaria à Tupi ainda no início daquele ano, encomendando imediatamente a Vietri uma narrativa que abordasse a devoção a Nossa Senhora Aparecida, tendo em vista a práxis religiosa do brasileiro médio (SIMÕES, 1986). Por sugestão de Sérgio Cardoso – que também voltava à emissora pioneira após sua participação em *O Santo Mestiço*, na Globo –, Vietri concebe essa trama centrada em um imigrante que acabara de chegar de Portugal.

Assim nascia *Antônio Maria*, a história de um homem culto e bem-educado, sempre pronto a recitar Camões ou Fernando Pessoa, que se emprega como motorista na casa de um milionário, dono de uma cadeia de supermercados em São Paulo. Antônio Maria logo conquista a simpatia de seu patrão, Adalberto Dias Leme (Elísio de Albuquerque), e de suas filhas, Heloísa (Aracy Balabanian) e Marina (Carmen Monegal) – que, naturalmente, se apaixonam por ele (XAVIER, 201-). Heloísa, contudo, é noiva de Heitor (Wilson Fragoso), rapaz que almeja dar um golpe no futuro sogro e, por isso, não admitirá ser “passado para trás” pelo português. Em meio a esse quatrielho amoroso, como todo bom herói romântico, Antônio Maria “não é o que aparenta ser, há um segredo em sua vida. E quando o mistério se desfizer, ficarão satisfeitos os melhores desejos do público: na verdade ele é rico, portanto, casará com a filha do patrão [Heloísa]” (MELHORES MOMENTOS, 1980, p. 135). O português veio ao Brasil fugindo de Amália, sua madrasta, mulher que nutre verdadeira obsessão por ele e se constituirá como mais um obstáculo ao amor entre o protagonista e Heloísa.

De acordo com Ramos e Borelli (1989, p. 74), *Antônio Maria* ilustra o processo de “aclimação” do melodrama na ficção televisiva brasileira:

Fiel ao padrão folhetinesco, origem desconhecida do herói, reações amorosas triangulares, polarização entre riqueza e pobreza, ela [*Antônio Maria*] procurava, no entanto, se adaptar ao panorama da vida urbana. Os personagens do antigo folhetim, que reforçavam um imaginário herdado da aristocracia (carruagens, reis, rainhas, duques e condes), passam a circular pelas ruas de São Paulo, agora de ônibus e automóvel, vestindo terno e gravata. Na opinião de Walther Negrão, autor em parceria com Geraldo Vietri, o personagem Antônio Maria significa uma ponte entre o herói folhetinesco e o das novelas mais contemporâneas:

“antes, o herói tinha que ser nobre; mais tarde passou a ser doutor; e só aos poucos é que se conseguiu trazê-lo para perto da gente do povo. Antônio Maria era português, chofer de família rica, mas ainda tinha em Portugal um pé na nobreza”.

Negrão fora chamado para auxiliar Vietri a escrever a trama por volta do capítulo 30. O criador estava estafado pela sobrecarga de trabalho, “afinal escrevia, dirigia, produzia e, à noite, ainda rodava o mimeógrafo para fazer a cópia do texto para todos os atores” (RICCO; VANUCCI, 2017, p. 254) – uma prova da insalubridade que permeava a vida de boa parte dos profissionais da televisão naquela época. Surgia ali a figura do colaborador, que futuramente se configuraria como peça vital, em todos os sentidos do termo, da produção de narrativas de longa serialidade por parte de nossa TV. Todavia, devido a desavenças com Cassiano Gabus Mendes, Walther Negrão não foi creditado na obra – e nem contratado pela Tupi: o então assistente conta que realizava suas funções às escondidas, e quem o pagava era o próprio Geraldo Vietri.

Como mencionamos na seção anterior, tomamos contato com dois capítulos de *Antônio Maria*. Um deles é o de número 223, quando a história já se encaminha para o final – o protagonista está noivo de Heloísa e não vive mais na casa dos Dias Leme. As personagens cultivam a expectativa do casamento de Maria Clara (Jacyra Silva), empregada de Adalberto, com o bombeiro Honório (Marcos Plonka), a ser realizado no dia seguinte. Por esse material, é possível perceber certo arrojamento narrativo no que diz respeito ao encaideamento de algumas cenas: a dúvida ou deixa de uma personagem ao fim de uma sequência só será respondida ou terá continuidade a partir da fala de outra na cena seguinte, recurso conhecido no jargão dos roteiristas como *link*. Isso ocorre na sequência que destacamos abaixo, quando Antônio Maria pergunta aos noivos onde eles pretendem passar a lua de mel – o que é respondido por uma sugestão da patroa de Maria Clara, Carlota (Maria Luiza Castelli).

Vídeo 4. Trecho da telenovela *Antônio Maria* (Tupi, 1968)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Antônio (2013);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

Por meio da atitude um tanto condescendente de Carlota ao ceder “um quarto melhor” para o futuro casal em sua casa – além da hesitação de Maria Clara e das tintas cômicas que dão tom ao folgazão Honório –, a cena também dá uma mostra de como as tensões relativas aos conflitos de classe e raça são diluídas em meio a outros interesses dramáticos. Conforme nos alertara Simões (1986), há uma tendência às disputas se estabelecerem entre os indivíduos, e não entre grupos sociais. Ora, apesar das polarizações caras ao melodrama, se os bons almejam a riqueza, nem todos os ricos podem ser maus. A ideia de que o dinheiro corrompe começaria a ser mais trabalhada na próxima fase da telenovela brasileira, com a figura do anti-herói. No entanto, mesmo quando as distinções de classe assumem um motor preponderante para o desenvolvimento das tramas, ainda poderemos observar certos apagamentos refletidos nas atitudes de personagens pertencentes a grupos historicamente marginalizados – agregados e empregados não raramente negros que são considerados “da família” e se conformam com sua condição social, compadecendo-se (e vivendo à mercê) dos dramas de seus patrões.

Outro detalhe deste trecho que podemos destacar é o seu fechamento, pensado para dar margem à ida do capítulo para o intervalo. Pelo material que nos chega até hoje relativo não só às obras de Geraldo Vietri, mas às telenovelas produzidas pela Tupi naquele período, percebe-se que esse tipo de desenho era comum na *mise-en-scène* das ficções da emissora, levando a câmera a focalizar algum objeto do cenário enquanto as personagens continuavam a conversar ou após suas saídas de cena. Como um segundo exemplo – agora em chave dramática –, trazemos a cena de encerramento do capítulo 301 de *A Fábrica* (Tupi, 1971), outra produção escrita e dirigida por Vietri. Nesta sequência, a família da personagem Elói (Gian Carlo) descobre que o rapaz passara no vestibular:

Vídeo 5. Trecho da telenovela *A Fábrica* (Tupi, 1971)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *A Fábrica* (2013);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Somente pela caracterização dos atores e dos cenários percebemos que, em relação a *Antônio Maria*, estamos progressivamente nos encaminhando para estamentos sociais de poder aquisitivo mais baixo. *A Fábrica* tem seu enredo construído a partir da história de amor entre um operário, Fábio (Juca de Oliveira), e a dona da tecelagem

onde ele trabalha, Isabel (Aracy Balabanian). O pai de Elói, Ernesto (Elias Gleizer), é outro operário da fábrica que dá título à trama. O ingresso do filho na universidade, portanto, não deixa de ser uma esperança de ascensão aos olhos dos integrantes da família – que, não podemos deixar de notar, conta com os serviços de uma empregada, Agripina (Teresa Santos), negra e descrita nas sinopses e textos de divulgação como “engraçada”.

Já estamos falando, portanto, de uma São Paulo da mão de obra industrial, categoria que, não por acaso, possui intersecções profundas com o imaginário da imigração arraigado à cultura da cidade. Trata-se do reflexo de um cenário de composição étnica diferente, por exemplo, daquele assentado no Rio de Janeiro – onde, nos tempos da República Velha, o operariado apresentava um maior percentual de brasileiros natos do que na capital paulista (MIZUBUTI, 2001). No âmbito da literatura, tal cenário foi largamente explorado por nomes como Juó Bananère (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) e Antônio de Alcântara Machado, representantes da paisagem cultural modernista do início do século XX, momento em que a capital paulista passou a se projetar como fonte e foco de criação cultural e centro econômico de porte nacional (SEVCENKO, 1992; SALIBA, 2002).

Essa geografia humana também será matéria-prima recorrente às obras de Geraldo Vietri. E, assim como os literatos citados, o autor-roteirista adota, em suas telenovelas, certo aspecto de crônica – ideal para alimentar um formato que exigia a produção diária de dezenas de laudas e também para um escritor que dividia seu tempo entre essa função e a de diretor das próprias tramas. Sob os ditames do melodrama, Vietri passa a enfocar “o miúdo” (aquilo que ele entendia como “o miúdo”) “e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1992, p. 14).

O sucesso de *Antônio Maria* (com Sérgio Cardoso no papel-título) comoveu o público e, de tabela, angariou imensa simpatia entre os comendadores e dirigentes das Casas de Portugal pelo Brasil afora,

indicando uma saída que vai pautar o “ciclo Vietri”. [...] Em seguida (1969/1970), é a vez dos italianos. *Nino, o Italianinho* mostra a paisagem humana do Bixiga, bairro tradicional e boêmio da capital paulista onde moram os representantes da colônia. O sucesso foi mais uma vez amplo e irrestrito. Em meio à ação dramática, surgem emoções nobres e positivas, muita solidariedade e o tragicômico habitual. *Houve até quem falasse – numa aplicação excessivamente elástica do termo – em influência neorrealista*. Em *A Fábrica* (1971), o personagem principal é um operário. E *Meu Rico Português* (1974/1975), segundo Ismael Fernandes, homenageava não só a colônia portuguesa como também a alemã. (SIMÕES, 1986, p. 94, *italico nosso*)

A ideia de que a produção de Geraldo Vietri, de alguma forma, tangencia características neorrealistas não soa tão disparatada se considerarmos as imbricações históricas dessa estética com o melodrama. Autores como Gledhill (1987, 2000), Xavier (2003) e Bayman (2009) veem o realismo e as formas melodramáticas enredados, muitas vezes, em relações complementares, e não em constante oposição. Bayman se dedicou especificamente a estudar a consubstanciação entre melodrama e neorrealismo no cinema italiano do pós-guerra. Para o pesquisador, esta última corrente deriva não de um realismo arraigado à necessidade de compreensão psicológica, mas do desejo de se mostrar uma realidade, por mais feia ou cruel que ela possa parecer. Ora, na Itália o palco operístico já unira o realismo do ambiente e do cotidiano com a estilização teatral. Quando a paisagem urbana, em um reflexo da retroalimentação entre a arte e as dinâmicas sociais, passa a ser tematizada nas primeiras narrativas cinematográficas daquele país, observa-se a amplificação do desespero dramático de protagonistas pobres e perseguidos. Paulatinamente, esse “mundano urbano” se apropria do melodrama como forma de expressão – ou seja, um *molde* – do sofrimento das pessoas comuns.

Após o final da Segunda Guerra, os graves problemas que então assolavam a paisagem social italiana são retratados por filmes simpáticos à onda popular de esquerda que desmantelou o fascismo. A proposta neorrealista desponta naquele contexto como mais uma resposta à questão *mater* do realismo – como a ficção pode relacionar a arte à realidade. A necessidade de exposição do “real” é logo suprida por meio do melodrama, que estimula uma relação de empatia entre o público e as personagens ao apresentar os dramas destas com vivacidade e autenticidade. Ao mesmo tempo, todavia, as narrativas não se furtam a questionar a realidade fora da moldura cinematográfica (BAYMAN, 2009).

Tais aspectos, em alguma medida, assemelham-se à “grandeza do ‘miúdo paulistano’” desvelada por Vietri em suas telenovelas. Ao se referir a *Nino, o Italianinho*, Juca de Oliveira, ator que vivera o papel-título da produção, descreve-a como “uma novela sobre a solidariedade humana, de como o ser humano necessita do outro e como o outro pode ser útil” (NOVELA, 2016). Oliveira também protagonizou *A Fábrica*, teleficção que nascera justamente após uma viagem de Geraldo Vietri à Itália: ao tomar contato com o panorama social da cidade de Milão, marcado por greves e reivindicações trabalhistas, Vietri concebeu uma trama na qual o cotidiano de operários e dirigentes de uma fábrica era narrado por meio de temas como o movimento sindical e a questão salarial – chamando atenção, obviamente, da Censura Federal e de outros agentes da ditadura militar então vigente (LEDESMA, 2010). Já o título seguinte do autor, *Vitória Bonelli* (Tupi, 1972), inspirava-se abertamente em *Rocco e Seus Irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), filme de Luchino Visconti, ao apresentar a história de uma mulher que, com a derrocada financeira da família, se via obrigada a abandonar o conforto da vida burguesa, transformando-se na responsável pelo sustento e união de sua prole.

Não podemos deixar de notar, no entanto, que o universo de Geraldo Vietri, apesar de sua humanidade patente, está alicerçado em um imaginário da imigração retroalimentado pelo projeto modernizante idealizado pelas elites de São Paulo – do qual o *branqueamento* fora um dos vetores. Ao analisar desde documentos oficiais

a jornais, fotografias e a produção de memorialistas e cronistas da capital paulista circunscritos no período da *Belle Époque* brasileira, Santos (2003) se depara com a ausência de outros matizes étnicos e culturais além daqueles representados, nas camadas mais baixas, pelos imigrantes caucasianos, especialmente os de origem italiana. Nos registros de uma Pauliceia que começava a crescer vertiginosamente, pobres negros, mestiços, caboclos, indígenas e caipiras, quando não silenciados ou estigmatizados, aparecem em segundo plano ou fora do foco central dos registros fotográficos – como a empregada Agripina no **vídeo 5**, relegada ao canto da cena.

Não deixa de ser curioso observar que, antes do engendramento de tal dinâmica – isto é, no período de acolhida da mão de obra imigrante no país –, os sentidos pejorativos até então atribuídos aos escravizados (já libertos naquele contexto) pela imprensa paulista seriam estendidos principalmente aos italianos. Trata-se, na verdade, de um processo de estigmatização iniciado com os indígenas, cujo legado na história da metrópole por vias institucionais se restringe ao nome de ruas e bairros, e que teve continuidade na representação da população negra pelos jornais para, então, ser dirigido aos imigrantes. Posteriormente, com a herança europeia servindo a outros fins, tais estigmas seriam redirecionados àqueles que substituiriam o contingente italiano nos trabalhos braçais mais pesados e em outras funções historicamente desvalorizadas: os migrantes nordestinos (PINA, 2018).

Meu Rico Português (Tupi, 1975) fora protagonizada por Jonas Mello, ator que também ganharia o papel principal das duas telenovelas seguintes de Geraldo Vietri – as últimas que ele escreveria/dirigiria para a Tupi: *Os Apóstolos de Judas* (1976) e *João Brasileiro, o Bom Baiano* (1977). Nesta, como o próprio título explicita, Mello viveria um jornalista que deixara Salvador¹¹⁴, sua terra natal, rumo a São Paulo “para esquecer velhas lembranças e abandonar a vida de ontem. [...] Da melhor sociedade baiana, João Brasileiro trocou um

114 Como se vê, desde aquela época não soava estranho aos produtores das telenovelas escalar o mesmo ator para viver tanto um português quanto um soteropolitano.

cinco estrelas pela pensão de Dona Pina [(Nair Bello)], uma *mamma* italiana sofrida e batalhadora” (XAVIER, 201-, on-line); a trama propunha, desta maneira, uma articulação entre dois dos constructos migratórios mais recentes fomentados no/pelo imaginário sócio-histórico da capital paulista. Em *Os Apóstolos de Judas*, Jonas Mello interpretou o feirante Judas, que tirava seu sustento de uma banca de peixes – e que receberia uma fortuna de Tomé (Sadi Cabral), homem idoso que fingia ser um mendigo quando, na realidade, era um milionário. Entre as personagens que orbitavam em torno do protagonista, temos a portuguesa Fátima da Conceição (Laura Cardoso), vendedora de frutas na feira.

Vídeo 6. Trecho da telenovela *Os Apóstolos de Judas* (Tupi, 1976)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *Os Apóstolos* (2013);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Vietri, assim, investia mais uma vez na nacionalidade da personagem que moldara o tipo de seus protagonistas na fase *fantasia* ou *sentimental* de nossa ficção televisiva. No final dos anos 1970, contudo, a Tupi já caminhava para seus últimos anos de vida. Geraldo Vietri pediria uma licença de 15 meses da emissora que o consagrara – e que ele havia ajudado a consagrar – para escrever, na Globo,

a telenovela *Olhai os Lírios do Campo* (1980), adaptação da obra homônima de Érico Veríssimo para o horário das 18h (LEDESMA, 2010). Por ironia do destino, Vietri nem voltaria à antiga casa, que acabara fechando as portas, nem finalizaria sua primeira e única trama na emissora carioca. Acostumado a dirigir as próprias obras, o autor se desentenderia com o também controlador Herval Rossano, diretor responsável por aquela faixa horária na Globo.

Em 1985, Geraldo Vietri escreveria e dirigiria um *remake* de *Antônio Maria* para a Manchete, na primeira incursão daquele canal em narrativas de longa serialidade. O profissional, no entanto, transportou a ação do enredo para o Rio de Janeiro¹¹⁵, onde estava sediada a emissora de Adolpho Bloch, e optou por revelar desde o início o segredo do protagonista. No mesmo ano em que a Globo finalmente levava ao ar *Roque Santeiro* – trama que também carregava o nome de sua personagem-título, um mentiroso (ainda que “puro”) (GOMES, 1975) –, a figura empostada e cavalheiresca de Antônio Maria soou um tanto anacrônica, independentemente dos esforços do ator português Sinde Felipe, a quem coube encarnar a personagem que consagrara Sergio Cardoso. A própria imprensa, à época, noticiava: “enquanto a Rede Globo, para evitar a saturação do gênero, procura modernizar suas novelas, investindo em temas e concepções novos, a Manchete segue a trilha oposta e resolve recuperar a fórmula do melodrama” (VOLTAM AS LÁGRIMAS, 1985, p. 23).

No último capítulo da *Antônio Maria* de 1968, as personagens não interagiram entre si, mas com o público: Geraldo Vietri apresentou uma sucessão de monólogos das figuras que utilizara para compor seu mosaico paulistano. Os atores olhavam diretamente para a câmera e expressavam as últimas palavras dos tipos que haviam interpretado nos últimos nove meses. A televisão, naquela época, ainda permitia

¹¹⁵ Aqui, lembramo-nos também da telenovela *Pão-Pão, Beijo-Beijo* (Globo, 1983), de Walther Negrão – o colaborador de Vietri na primeira versão de *Antônio Maria*. Negrão concebera uma trama com núcleos situados em São Paulo e no Rio de Janeiro: tínhamos o migrante nordestino Soró (Arnaud Rodrigues) e a *mamma* italiana Vitória (Lélia Abramo), tipos mais caros à paisagem humana da Pauliceia. Por questões operacionais, contudo, a obra acabou sendo ambientada inteiramente na capital fluminense (XAVIER, 201-).

esse tipo de experimentação¹¹⁶. O discurso final de Antônio Maria dá a medida exata do tom e da nobreza do herói melodramático clássico.

Vídeo 7. Última cena da telenovela *Antônio Maria* (Tupi, 1968)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Antônio (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

A essência deste herói seria mais paradigmática para a Tupi do que a do próprio Beto Rockfeller. Os enredos das duas tramas, a propósito, chegaram a convergir em um momento, quando He-loísa se dispôs a consultar uma cartomante e acabou encontrando Lu (Débora Duarte), o *affair* endinheirado de Beto – ou, melhor dizendo, de “Rockfeller” –, também à espera da sortista. A cena foi exibida em ambas as produções, configurando-se como o primeiro *crossover* – como se consolidou, na literatura internacional, o nome de tal prática – da telenovela brasileira. Se o mundo ao qual pertencia Lu se projetaria como o responsável pela abertura definitiva de novos caminhos em nossa ficção televisiva de modo geral, sendo adotado como parâmetro pela Globo já em 1969, o mundo

¹¹⁶ Onze anos depois, na mesma Tupi, um dos capítulos da telenovela *Dinheiro Vivo* exibiria na íntegra a edição do programa de TV aos moldes de *O Céu É o Limite* (formato de perguntas e respostas) que se constituía como uma das molas propulsoras daquela narrativa.

de Heloísa – que não era mais o dos *sheiks*, aristocratas ibéricos ou princesas desamparadas, mas ainda apresentava seu substrato melodramático mais à vista do que o outro modelo – prevaleceria nas ficções da TV pioneira na fase *nacional-popular* ou *realista*, como veremos a seguir.

Se, por um lado, a Globo procura uma ruptura radical com o passado de um país pobre e atrasado, através de um processo de identificação total com o modelo econômico vigente, fundado na circulação de bens sofisticados, a Tupi responde com a conciliação possível entre o velho e o novo, daí decorrer a impressão de que a Emissora Associada é *conservadora* (profissionais da Tupi e o próprio Vietri, em depoimento, também observam que a Globo contribui para a “degradação” dos costumes, enquanto as Associadas, com seus personagens mais íntegros...), é *paulista*, ao passo que a Globo é *moderna* e *carioca*. (SIMÕES, 1986, p. 94-95, *itálicos nossos*)

4. FASE NACIONAL-POPULAR OU REALISTA (1968 A 1990)

Não deixa de ser simbólico que o ano de 1968 – palco de rupturas políticas e estéticas no Brasil e no mundo – também signifique um marco na história da ficção televisiva nacional. Exatos 39 dias antes da promulgação do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) por parte da ditadura militar instaurada pelo golpe de Estado de 1964, a Tupi levava ao ar o primeiro capítulo de *Beto Rockfeller*. É importante compreender o que a concomitância desses dois fatores representa: com a atividade teatral sob forte censura e a TV em meio a um movimento de reconfiguração no que concerne à telenovela, observaríamos nos próximos anos um trânsito de autores e de seus respectivos projetos estéticos e ideológicos do teatro para a televisão.

Por meio dessa dinâmica, a década de 1970 se caracterizou como o momento de fusão da carpintaria radiofônica, proveniente do modelo dramático da radionovela – representado por nomes como Janete Clair e Ivani Ribeiro –, e da perspectiva crítica empreendida pelo teatro brasileiro nas décadas anteriores – circuito do qual despontaram Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Benedito Ruy Barbosa, entre outros. Esse movimento é reconhecido pelos próprios profissionais que atuavam no veículo à época: em uma edição do programa de entrevistas *Canal Livre*, da Bandeirantes, exibida em fevereiro de 1981, os críticos de TV Helena Silveira e Décio Pignatari, a jornalista

e dramaturga Maria Adelaide Amaral (hoje também ficcionista de TV), o psiquiatra e escritor Flávio Gikovate e o diretor Walter Avancini, junto a outras personalidades, sabatinavam o autor Lauro César Muniz. A partir de uma pergunta de Gikovate e de uma observação de Avancini, então diretor de teledramaturgia da Bandeirantes, Muniz destaca a importância de tal equação – a dramaturgia da radionovela consubstanciada à ótica estético-social do teatro daqueles idos – e narra como foi descobrindo e se apropriando das técnicas necessárias para a concepção e escrita de uma telenovela.

Sodré (2001) é outro a identificar esse processo no cerne da produção teleficcional brasileira, sublinhando que o drama da moral caseira ou doméstica vigente na lógica das tramas radiofônicas é logo absorvido pelas narrativas de TV. Isso faz com que elas se aproximem mais do mundo da palavra, na contramão de uma autonomia das imagens teoricamente pressuposta pela linguagem audiovisual. Pouco a pouco, porém, essa moral doméstica passa a incorporar o que ele chama de “ficção sem fantasia”, fatos reais e situações cotidianas inseridos no enredo das tramas. Assim, Sodré (2001) ratifica o pensamento de Martín-Barbero (2003) quanto à produção de um discurso, por parte das televisões latino-americanas, instaurado a partir da mescla ou *mes-tiçagem* das novas tecnologias audiovisuais com os dispositivos de narração e de reconhecimento mais tradicionais – e até mesmo arcaicos.

Beto Rockfeller, obviamente, não deve ser tomada como um “acontecimento Vesúvio”¹¹⁷. Como já vimos, não se trata da primeira trama a apresentar uma roupagem mais moderna e linguajar coloquial. Seu sucesso, no entanto, credencia-a como o marco responsável por consolidar a tendência da “ficção sem fantasia” na telenovela brasileira: a história do vendedor de sapatos que “tirava onda de bacana” e fingia ser parente de um famoso milionário estadunidense (daí o “Rockfeller” do título) conseguiu captar o espírito de seu tempo, tornando-se, por

117 Expressão empregada para designar uma ruptura que surgiu do nada. Utilizada frequentemente por Elias Thomé Saliba durante aulas da disciplina “Nacionalismo e Produção Cultural no Brasil: Dilemas Metodológicos e Perspectivas de Pesquisa”, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ministrada no primeiro semestre de 2016.

consequinte, atemporal – a efetivação dialética da ideia de *narrativa da nação*, conforme Lopes (2003a, 2009).

O que chamo de “recurso comunicativo da telenovela brasileira” foi sendo construído a partir da novela *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968). Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. [...] Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se em que cada novela deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasses de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. (LOPES, 2009, p. 25)

A telenovela passa, então, a coconstruir ativamente um repertório de referências compartilhado pelos telespectadores, repertório este que expressa, a seu modo, noções e estratos da *questão nacional*, estabelecendo um território de produção, circulação e recepção de sentidos no qual histórias, representações, memórias, afetos e sentidos de pertencimento – e também fraturas sociais e padrões de exclusão – são constantemente reelaborados e ressemantizados. Nessa dinâmica, camadas de drama e cotidiano são sobrepostas ao melodrama¹¹⁸, que se desloca para o segundo plano do conteúdo, mas continua a atuar de maneira proeminente na *forma* das narrativas, nutrindo-se de um coeficiente de realismo e moldando, estéticamente, os constructos de brasilidade forjados pelas obras ficcionais.

¹¹⁸ Nos termos utilizados por Aimar Labaki em aula do curso de extensão “Teledramaturgia”, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp), ministrada no dia 16 de abril de 2015.

4.1 TV Tupi e a “cor local” paulista

Em trecho de arquivo resgatado pelo programa *Novela: 65 Anos de Emoções* (Cultura, 2016), Lima Duarte, diretor de *Beto Rockfeller*, lembra como Cassiano Gabus Mendes – responsável pelo argumento da trama, depois desenvolvida por Bráulio Pedroso – lhe descreveu pela primeira vez o enredo da obra:

E o Cassiano deu a ideia, falou assim: “olha, tem duas ruas em São Paulo que são paralelas, a Augusta e a Teodoro Sampaio. [...] Eu quero fazer a história de um homem que nasceu na Teodoro Sampaio e quer fazer a vida na Augusta – ou seja, um homem que tenta ascender socialmente sem pagar todos os tributos que essa coisa exige. E você sabe que ninguém ascende de graça”. (NOVELA, 2016)

Essa fala explicita como elementos caros à configuração geográfica brasileira – com a ideia de espaço geográfico compreendida aqui como um conjunto indissociável de sistemas de ações e de sistemas de objetos (SANTOS, 1999) – passam a ter importância já no momento de concepção do enredo das telenovelas, para além do caráter meramente ilustrativo verificado nas ambientações de ficções do período *fantasia* ou *sentimental*. Parafraseando Rincón (2019), podemos dizer que a trama de *Beto Rockfeller* se apropria da densidade sociocultural de São Paulo ao se valer de personagens que, baseadas em tipos identificáveis nas ruas da capital paulista, travavam diálogos coloquiais ao som de *hits* nacionais e internacionais do momento (LIMA DUARTE, 2006), acentuando relações de contiguidade entre a esfera diegética da narrativa e o mundo extradiegético da audiência (HAMBURGER, 2014). Forjava-se, então, uma das principais tendências que vigorariam dali por diante em nossa ficção televisiva: a correspondência entre o *habitus* (BOURDIEU, 2007) do “mundo narrado” pelas produções e do “mundo vivido” do telespectador (LOPES, 2009).

Sublinhamos, contudo, o tema da ascensão social, caro ao melodrama desde os folhetins do século XIX (MARTÍN-BARBERO, 1992a). Como assinalamos previamente, a mobilidade de classe se converterá em

um dos principais dilemas das noções de brasilidade matizadas pela telenovela: as camadas mais baixas poderão “concretizar” o desejo de ascender socialmente – isto é, de se tornarem *classe média*¹¹⁹ (STRAUBHAAR, 2007) – no plano da teleficção. A classe média, por sua vez, terá suas projeções refletidas nos retratos da alta sociedade (paulistana e carioca, principalmente) propostos pela TV. Tais construções encontraram um terreno fértil para sua solidificação em meio aos processos de mudanças econômicas, sociais, políticas e ideológicas que caracterizaram os últimos anos da década de 1970 e toda a década de 1980. Em meio à aceleração da cultura do consumo e da expansão tecnológica no panorama global, observaram-se transformações de base material que, ao se refletirem em reorientações estéticas, do gosto e da visualidade, também foram absorvidas pelas telenovelas brasileiras (WAJNMAN; MARINHO, 2006).

Vídeo 8. Trechos do programa *Novela: 65 Anos de Emoções* (Cultura, 2016) referentes à telenovela *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) *(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)*

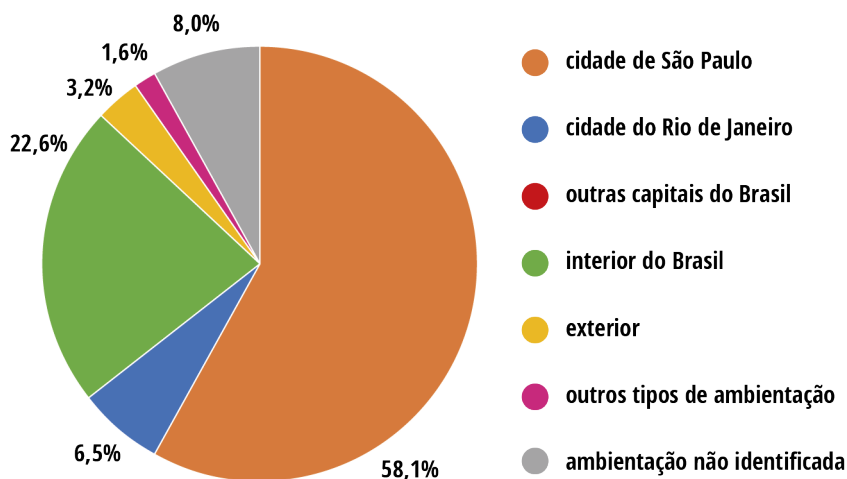


Fonte: *Novela* (2016) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

¹¹⁹ Para Straubhaar (2007), esse constructo da mobilidade social se consolidará no imaginário do telespectador brasileiro com maior vigor a partir de *Dancin' Days* (Globo, 1978), trama na qual a protagonista Júlia Matos vai de ex-presidiária a figura notável da sociedade carioca.

Ainda com relação a *Beto Rockfeller*, Bráulio Pedroso destaca outro elemento que a diferenciava da maior parte das tramas anteriores: a presença de um “herói” que não era dotado de qualidades edificantes, ao contrário do padrão proveniente do folhetim tradicional, especialmente aquele de raiz europeia (MARTÍN-BARBERO, 1992a), que vigorou na fase *fantasia* ou *sentimental* da teledramaturgia brasileira¹²⁰. Conforme Pedroso, “o Beto era um mentiroso, um arrivista, um carreirista. Então a novidade foi o anti-herói” (NOVELA, 2016). Ao cotejarmos os processos históricos da ficção televisiva no Brasil e nos Estados Unidos, não deixa de ser curioso notar que a TV norte-americana alcançará sua “terceira era de ouro” (MARTIN, 2014) justamente quando suas séries, a partir de 1999, passam a investir em protagonistas que destoam do arquétipo do herói clássico – dentre outras características sobre as quais discorreremos oportunamente –, enquanto nossa teleficção começou a trabalhar com esse tipo de personagem pelo menos desde o final dos anos 1960, ou seja, 30 anos antes.

Gráfico 5. Ambientação espacial das telenovelas da Tupi na fase *nacional-popular* ou *realista*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

¹²⁰ Como demonstramos anteriormente, inclui-se nessa categoria o próprio Antônio Maria, protagonista da produção homônima.

Mesmo tendo encerrado suas atividades em 1980, a Tupi detém o segundo lugar do *ranking* das emissoras com o maior número de telenovelas inéditas exibidas no período *nacional-popular* ou *realista*, com 62 títulos – ou 23,1% do total. Como podemos ver no **gráfico 5**, as tramas cuja ação se desenrolava na cidade de São Paulo correspondem a mais da metade dessas ficções (36, para sermos mais exatos). Das 14 produções ambientadas no interior do Brasil, constatamos que 10 delas tiveram suas histórias localizadas em municípios paulistas, enquanto outras três traziam como cenários cidades do Sudeste do Brasil de maneira geral. Desta forma, só uma trama – *Aritana* (1978), de Ivani Ribeiro – não foi ambientada na região.

Neves e Carvalho (2014) apontam *Aritana* como a única telenovela brasileira a trazer, de fato, uma discussão pertinente aos povos originários do país em sua trama central. A personagem-título, interpretada por Carlos Alberto Ricelli, era filho de uma mulher indígena e de um homem branco – recurso utilizado recorrentemente pelas produções televisivas de modo a justificar a escalação de atores brancos para os papéis de indígenas. As terras da etnia à qual pertencia Aritana, localizadas ao norte do Mato Grosso, no Xingu¹²¹, eram cobiçadas pelo tio do protagonista, um rico fazendeiro que pretendia negociá-las com um grupo estadunidense (FERNANDES, 1982). Apesar de ter contado com a assessoria dos indigenistas Orlando, Cláudio e Álvaro Villas-Bôas e do antropólogo Olympio Serra, então administrador do Parque Indígena do Xingu (MT), além das boas intenções de sua autora no apoio à causa indígena, *Aritana* não escapou de estigmas gestados desde o início da colonização portuguesa no Brasil – quando “a ocupação sistemática das terras indígenas, além de promover um grande genocídio entre os primeiros indígenas contactados, marcou também o começo dos austeros processos de intervenção nas práticas culturais destes povos” (NEVES; CARVALHO, 2014, p. 71) – e consagrados na paisagem cultural romântica por meio da literatura, vide exemplos

121 Chama atenção a quantidade de externas dos capítulos de *Aritana* disponibilizados no BCC da Cinemateca Brasileira. Trata-se, provavelmente, de uma das tramas produzidas pela Tupi na década de 1970 que mais se utilizou deste recurso – assim como *Mulheres de Areia* (1973), ambientada no litoral paulista.

presentes na poesia de Gonçalves Dias e na prosa de José de Alencar. Aritana é descrito como alguém que “confia no ser humano, é puro, incorruptível e, mesmo quando passa a viver na cidade, não se deixa vencer pelas tentações” (XAVIER, 201-, on-line), enquadrando-se no estereótipo do indígena que não conhece nada alheio às atividades de sua aldeia; sua “fala errada da língua portuguesa” obedece, ainda, à mesma lei de formação discursiva presente no Brasil no século XVI¹²² (NEVES; CARVALHO, 2014). Ressalta-se, por fim, que o elenco principal da ficção não contava com a participação de nenhum indígena – estes só apareciam como figurantes.

Na página final do roteiro do último capítulo de *Aritana*, Ivani Ribeiro registrou a seguinte mensagem à equipe:

Da batalha, entre mortos e feridos, salvaram-se todos, segundo se espera. Apesar de tudo, chegamos ao final. Reitero que a minha intenção ao escrever *Aritana* foi a melhor possível – pretendendo um trabalho sério, pesquisado, verdadeiro, dependendo muito da cooperação e boa vontade. Talvez o voo fosse mais alto [do] que as nossas forças. Mas valeu a pena tentar, com o exemplo da obstinação do índio.

São Paulo, 27 de março de 1979.

(RODRIGUES, 2018, p. 274-275)

¹²² A imposição da língua portuguesa aos povos nativos é apontada por Neves e Carvalho (2014) como um dos fatores a fomentar essa ideia da “fala errada” dos indígenas – um enunciado discursivo que se oporia à suposta uniformidade linguística do português vigente no Brasil.

Vídeo 9. Trechos da telenovela *Aritana* (Tupi, 1978)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fontes: *Aritana* (2015, 2020) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Os Estúdios Silvio Santos cederam os serviços de Ivani Ribeiro à Tupi entre 1977 e 1979, época em que a autora escreveu *O Profeta* (1977) e a própria *Aritana*, suas últimas telenovelas para a emissora. Ela fora contratada pela produtora do apresentador e empresário que, no decênio seguinte, viria a obter a concessão do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT); dessa parceria, nasceu *O Espantalho*, exibida em 1977 pela Record em São Paulo e pela TVS no Rio de Janeiro – Silvio Santos adquirira um significativo volume de ações da primeira estação e era o proprietário da segunda. Ivani Ribeiro é, talvez, o principal nome da fase pós-*Beto Rockfeller* da Tupi. Com a falência da Excelsior, para a qual escreveu *Os Estranhos* (1969) e *Dez Vidas* (1969) no início do período *nacional-popular* ou *realista*, Ribeiro voltou à TV pioneira e assinou tramas como *Mulheres de Areia* (1973), *A Barba Azul*¹²³ (1974) e *A Viagem* (1975), as

123 *A Barba Azul* foi a primeira telenovela a estrear no mesmo dia – 1.º de julho de 1974 – em todas as localidades abrangidas pela Tupi e suas emissoras afiliadas. Até meados da década de 1970, as estações de TV não possuíam uma rede nacional integrada, o que ocasionava o atraso de alguns dias na apresentação dos capítulos das telenovelas entre as diferentes praças. A Tupi, desta forma, se tornou também o primeiro canal a uniformizar sua programação em rede nacional – seguida pela Globo, que adotou tal procedimento em novembro de 1974, a partir da exibição de *O Rebu* (XAVIER, 201-).

três protagonizadas por Eva Wilma e grandes êxitos de público. Após a rescisão de seu contrato com os Estúdios Silvio Santos e a interrupção das atividades da Tupi, Ivani Ribeiro se tornou uma peça fundamental do ciclo de produções fomentado pela Bandeirantes no início dos anos 1980. Em 1982, ela foi para a Globo escrever *Final Feliz*, sua última trama original – Ribeiro permaneceria no canal carioca reeditando alguns de seus antigos sucessos até 1995, ano de seu falecimento.

Outro nome de destaque da dramaturgia da Tupi nesta fase é Teixeira Filho, que, após uma passagem de três anos pela Excelsior, voltou à emissora onde se dedicara, juntamente com Thalma de Oliveira, à adaptação de originais de Félix Caignet no período anterior. Filho foi o autor, dentre outros títulos, de *Ídolo de Pano* (1974), telenovela de grande apelo popular, mas duramente alvejada pela crítica especializada por seu caráter marcadamente melodramático (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2007). O autor também trabalhou – ao lado de Carmen Lúcia, sua esposa – em uma segunda versão de *O Direito de Nascer* (1978) para a TV brasileira; desta vez, a trama teve sua ação transferida da Cuba para o México do início do século XX. Em 1980, quando a Tupi se viu obrigada a encerrar suas atividades, Teixeira Filho trabalhava na telenovela *Maria Nazaré*, cuja trama, ambientada no Nordeste da época do cangaço, seguiria uma moça que parte de uma das capitais da região rumo ao sertão em busca de um caminho espiritual; nesse ínterim, ela se apaixona por um líder cangaceiro, descobrindo por meio desse amor a possibilidade de “praticar” a justiça divina com as próprias mãos¹²⁴ (XAVIER, 201-). Algumas sequências da trama chegaram a ser gravadas sob a direção de Carlos Zara; porém, ao contrário do que ocorrera com *Drácula* (1980) – que saíra do ar após a exibição de seus quatro primeiros capítulos, mas teve sua produção retomada pela Bandeirantes com o título de *Um Homem muito Especial* (1980) –, o projeto não foi levado adiante.

É interessante observar como a narrativa de *Maria Nazaré* propunha, em alguma medida (principalmente em termos de ambientação),

124 A protagonista – a Maria Nazaré do título – seria vivida por Eva Wilma e mesclaria traços de figuras como Maria Bonita e Joana D’Arc, enquanto seu par, o cangaceiro Fogaréu, caberia a Carlos Augusto Strazzer e consubstanciaria características de Lampião e Antônio Conselheiro (XAVIER, 201-).

uma diversificação do padrão hegemônico seguido pela Tupi em seu último decênio. Esse padrão fora balizado pela combinação de entrecos melodramáticos com *pitadas de atualidade* (SIMÕES, 1986), configurando ficções que Ramos e Borelli (1989) classificam como *folhetins modernizados* – uma espécie de entremeio entre a proposta de *Beto Rockefeller* e o modelo dramatúrgico da fase *fantasia* ou *sentimental*. A Globo, em contrapartida, se aproveitou da fórmula sedimentada pela trama do “bicão” paulistano para redefinir radicalmente toda a sua linha de produção de telenovelas, afastando-se do estilo imposto por Glória Magadan nos anos 1960. Para Simões (1986), o que difere os dois canais nesse contexto é que a estação carioca soube se firmar de fato como uma indústria – algo também sublinhado por Kornis (2011) –, contando com um departamento de pesquisas que, poucos anos após sua fundação, já se valia de métodos eficazes de apuração das preferências da audiência; desta forma, a emissora desenvolveu critérios e prioridades relativos às escolhas da programação que reduziram sua margem de erro a uma taxa ínfima. A Tupi, por sua vez, subordinada à gestão errática dos Diários e Emissoras Associados, sempre “demora[va] para obter um diagnóstico da situação e, quando o consegue[ia], sua interpretação é[ra] incompleta ou, na melhor das hipóteses, a ação desencadeada é[ra] ineficiente” (SIMÕES, 1986, p. 85).

Todavia, além de ser responsável pelo primeiro marco a significar uma mudança de *paradigma* na história da telenovela brasileira, a Tupi deixou seus rastros no processo de articulação da São Paulo imaginada pelas ficções televisivas nacionais – como *Antônio Maria* já nos evidenciou. A emissora atuou ativamente, ainda, na consolidação de noções e sentidos relativos ao interior paulista, deslocando sua equipe de produção para várias cidades do estado em diferentes momentos de sua trajetória. Do período versado por este capítulo, podemos destacar, a título de exemplo, *Camomila e Bem-Me-Quer* (1972), que teve suas externas captadas em Itu; *Mulheres de Areia*, cujas filmagens se concentraram em Itanhaém, no litoral; e *Os Inocentes* (1974), com diversas gravações realizadas em Roseira, Pindamonhangaba e Guaratinguetá, no Vale do Paraíba (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2007). Essa “cor local”, portanto, respalda o sucesso e o fato de, até hoje, as tramas do

canal pioneiro permanecerem na memória da população de tais municípios: elas apresentavam, afinal, um universo muito mais tangível aos paulistas do que o imaginário carioca cristalizado pelas ficções da Globo a partir da década de 1970¹²⁵ (STOCCO, 2009) – fator que também possui uma dimensão técnica, vinculada ao processo de transmissão do sinal televisivo de afiliadas de canais cariocas no interior de São Paulo.

Mesmo com investimentos mais incisivos em telenovelas que seguiam a equação do folhetim modernizado (RAMOS; BORELLI, 1989), a Tupi ainda dedicou alguma atenção a apostas mais ousadas no segmento – como *Super Plá* (1969), trama de Bráulio Pedroso imediatamente posterior a *Beto Rockfeller*. A produção acompanhava a história de Plácido, que se transformava em super-herói cada vez que tomava o refrigerante homônimo à obra (FERNANDES, 1982). No ano seguinte, Pedroso foi para a Globo¹²⁶, onde se revezou com Dias Gomes, Jorge Andrade e Walter George Durst na autoria de telenovelas para o horário das 22h até meados de 1978. Em 1973, no entanto, o autor retornou rapidamente à Tupi para desenvolver *A Volta de Beto Rockfeller*, continuação da trama que o tornara célebre. Ao contrário do que ocorrera em 1968, porém, esta prequela não obteve sucesso (SÉRGIO, 2010).

No decorrer da década de 1970, coube principalmente a Sérgio Jockyman a tarefa de levar algum tipo de frescor às ficções da emissora pioneira. O autor investiu majoritariamente em títulos classificados por Ramos e Borelli (1989) como *novelas-comédias* – a exemplo de *A Gordinha* (1970), *Na Idade do Lobo* (1972), *O Conde Zebra* (1973), *O Machão* (1974), *O Sheik de Ipanema* (1975) e *Vila do Arco* (1975)¹²⁷.

125 Pude constatar essa realidade na prática ao ministrar, entre 2018 e 2019, uma palestra voltada à história da telenovela no Brasil nos municípios de Várzea Paulista, Guarujá, Cubatão, São Bento do Sapucaí, Lorena, Ilhabela, Caraguatatuba, Santa Fé do Sul, Ilha Solteira, Guaratinguetá, São José dos Campos, Monteiro Lobato e Santo André. A atividade foi oferecida de forma gratuita à população dessas localidades por meio do Programa Pontos MIS, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), e alcançou um público total de aproximadamente 130 pessoas (NÉLA, 2021).

126 Nesta emissora, as telenovelas de Bráulio Pedroso seriam marcadas pela sátira à alta sociedade carioca.

127 Campedelli (1985) registra o termo *telenovela-chanchada* para designar a maior parte das tramas apresentadas pela Globo às 19h nos anos 1980. Acreditamos, contudo, que as obras aqui elencadas também se enquadram em tal categoria – assim como a maioria das produções da Record exibidas no período *fantasia* ou *sentimental*, além das duas telenovelas da Bandeirantes protagonizadas por Dercy Gonçalves (*Cavalo Amarelo* e *Dulcinéa Vai à Guerra*, ambas de 1980), dentre outros títulos que manifestaram um caráter humorístico acentuado.

Enquanto *A Gordinha*, *Na Idade do Lobo*, *O Conde Zebra* e *O Sheik de Ipanema* partiam de argumentos originais, *Vila do Arco* era uma adaptação do romance *O alienista*, de Machado de Assis. *O Machão*, a seu turno, nascera como um *remake* de *A Indomável* (Excelsior, 1965), trama de Ivani Ribeiro que transpunha *A Megera Domada*, de Shakespeare, para a São Paulo dos anos 1920¹²⁸; Jockyman assumiu a obra, exibida às 20h30, quando o marido de Ribeiro, Darcio Ferreira, destacado inicialmente para conduzi-la, passou a se dedicar à finalização de outra ficção da esposa, *Os Inocentes* – a atração das 20h da Tupi na época –, permitindo que a escritora se voltasse dali em diante à criação da próxima telenovela das 19h da estação, *A Barba Azul*.

Por fim, destacamos que, em seu penúltimo ano de existência, a Tupi levou ao ar uma das primeiras telenovelas a abordar de modo mais explícito em seu enredo questões relativas à ditadura cívico-militar então vigente no país¹²⁹. *Dinheiro Vivo* (1979), de Mario Prata, tinha sua trama construída a partir da aparição de um ex-seminarista no programa *Três Milhões de Cruzeiros*, uma competição de perguntas e respostas (XAVIER, 201-). A protagonista, ao vê-lo na televisão, reconhece-o como um namorado que, em 1969, integrava o movimento estudantil paulista e fora dado como morto após um acidente na Via Dutra – provocado, tudo levava a crer, por razões políticas. Além desse entrecho, o primeiro capítulo da produção mostrava o Dr. Leonardo Pacheco (Sergio Mamberti), personagem que também seria selecionada para participar do programa *Três Milhões de Cruzeiros*, andando em meio a uma multidão na rua enquanto é possível ouvir uma mulher convocando os transeuntes a participarem de um “comício pela anistia ampla, geral e irrestrita”.

128 Este mote também seria aproveitado em *O Cravo e a Rosa* (Globo, 2000).

129 Outra ficção que merece destaque nesse sentido é *O Grito* (Globo, 1975), de Jorge Andrade: um dos *plots* da trama dizia respeito a um jovem que, no passado, delatara um professor por “suspeita de atividades subversivas”, e temia a reação de sua namorada, filha de um acadêmico, caso ela viesse a saber de seu ato (ANZUATEGUI, 2013).

Vídeo 10. Trecho da telenovela *Dinheiro Vivo* (Tupi, 1979)
 (abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
 aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
 por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Dinheiro (2013);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

4.2 “No ar, mais um campeão de audiência”: o padrão Globo de qualidade

Com a dispensa de Glória Magadan – que ainda escreveria para a Tupi a telenovela *E Nós, Aonde Vamos?* (1970) antes de ir embora do Brasil –, a Globo dá início ao processo de *modernização* de sua dramaturgia. Essa perspectiva também perpassará o jornalismo e a área de entretenimento da emissora, preocupada com a instauração de uma racionalidade na lógica de sua produção televisiva que fosse ao encontro daquele contexto de integração nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2014). Assim, ao tomarem como exemplo o modelo consagrado por *Beto Rockfeller*, as ficções da estação carioca passam a apostar, nos termos de Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124), na “superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno”, absorvendo profissionais oriundos, principalmente, do teatro – muitos deles de esquerda (RIDENTI, 2014) – e atraindo um público culturalmente mais distinto.

Contradições na metrópole, conflitos políticos e cultura popular num clima fantástico, atores e atrizes enfocados “simplesmente” como seres humanos, valores sociais e morais em choque. A preocupação norteadora é o “retrato da realidade”, “espelho da realidade”, “fidelidade à realidade”. Tarefa difícil: inserir a forma realista, com pretensões críticas, no interior do principal produto da indústria cultural. (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 94-95)

Difícil, mas não impossível: já tratamos anteriormente das imbricações entre as estéticas melodramática e neorrealista. A mescla entre melodrama e realismo caracterizou, ainda, boa parte da produção cinematográfica estadunidense dos anos 1950 (XAVIER, 2003) – uma das razões para Alencar (2004) se referir à indústria teledramatúrgica nacional como a “Hollywood brasileira”, dado o triunfo de tal fórmula em nosso contexto. Ramos e Borelli (1989) apontam os principais fatores responsáveis por desenredar esse processo: (1) a própria modernização do país e da sociedade, demandando uma reformulação das narrativas televisivas de modo a nutrir as exigências de novas fatias do público; (2) a incorporação daqueles profissionais provenientes da área teatral, dotados de uma visão estética talhada pelo realismo crítico; e (3) uma demanda indireta por parte do Estado quanto a temáticas referentes à “nossa realidade”. Por essa última razão, Sacramento (2012) afirma que a busca por novos enfoques para a produção televisiva se configurou, naquele contexto, mais como uma forma de legitimar a ordem conservadora do que de encampar as propostas político-culturais de esquerda.

Contudo, se alguns artistas e intelectuais mais ortodoxos enxergaram a ida de seus colegas para a televisão como uma espécie de *hamartia*¹³⁰ ou “capitulação ideológica frente à burguesia” (RIDENTI, 2014, p. 287), estes vislumbraram inicialmente a possibilidade de gerar

¹³⁰ “Palavra grega para *erro*. Na tragédia grega, [...] o herói não comete uma falta por causa de ‘sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu’ (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1453a).” (PAVIS, 2011, p. 191, itálicos do autor).

um pensamento crítico a uma plateia de milhões de pessoas. Profissionais como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha¹³¹, e Dias Gomes prospectavam o veículo “não apenas como uma instância reprodutora da ideologia burguesa, mas também como uma possibilidade de estabelecer uma educação cívica, sentimental e política, sobre amplos setores da população diante da consolidação do regime militar” (SACRAMENTO, 2012, p. 260). Esta visão é claramente um sinal do *romantismo revolucionário*¹³² que Ridenti (2014) identifica no pensamento de alguns intelectuais de esquerda que atuaram no cenário político-cultural brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970.

Neste panorama, a Globo emerge como um espaço propício à interação dessas forças – algumas, como sublinhado, antagônicas entre si (RAMOS; BORELLI, 1989). No âmago das narrativas ficcionais da emissora, é possível identificar um sincretismo de ideologias, estilos, “recursos narrativos [...] e mercadológicos” (CAMPEDELLI, 1985, p. 39) – caso do *merchandising* –, orquestrado justamente pela retroalimentação entre o melodrama e esse realismo apoiado na estrutura do cotidiano, “em que os elementos da realidade se constroem como representação do cotidiano vivido, numa busca de fidelidade com o efeito de verossimilhança potencializado ao máximo” (MOTTER, 2004, p. 258-259). Em outras palavras, opta-se pela deflagração de uma operação de *transparência* (XAVIER, 2005) no que diz respeito às ideias de representação e ficção, de forma a diluí-las sob a realidade construída dramaturgicamente (MOTTER, 2004).

As narrativas dessas novelas¹³³ se desenvolvem em torno de uma tensão principal entre modernidade

131 No programa da temporada do espetáculo *Papa Highirte*, de sua autoria, realizada em 1979 no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, Vianinha registra: “Uma peça de teatro não escrevo para dizer o que sei, mas descobrir coisas. É um processo de pesquisa, de investigação. Na televisão, transmito coisas, valores conquistados, eu reafirmo. Com os dois, eu me gratifico.” (GUIMARÃES, 1984, p. 95).

132 Dentre outras referências, Ridenti (2014) se apoia no estudo de Saliba (1991) relativo à “imaginação utópica” desencadeada pelo Romantismo entre fins do século XVIII e meados do século XIX na Europa. Munido deste referencial, o autor procura analisar os matizes intermediários entre as utopias de povo-nação e de inspiração social presentes nos pensamentos culturais de esquerda que vigoraram entre os anos 1950 e 1980.

133 Aqui, Hamburger (2005) se refere especificamente às telenovelas *Irmãos Coragem* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *Roque Santeiro* (1985) e *Vale Tudo* (1988), todas da Globo. Acreditamos, porém, que tradição e modernidade – binômio motriz de nosso processo sócio-histórico – permearão forma e conteúdo do gênero telenovela brasileira como um todo, por isso estendemos as conclusões desse trecho a um painel mais geral.

e tradição estruturadas em termos de uma *oposição entre locações metropolitanas e pequenas cidades do interior*. Essas oposições configuram um *eixo principal* que alinhava outras oposições: entre ricos e pobres, poderosos e desprovidos de poder, honestos e desonestos, pais e filhos, adultos e jovens, homens e mulheres. Ao articular tais oposições em termos de universos classificados como “tradicionais”, essas novelas aludiram a um paradigma persistente de representação do Brasil como o “país do futuro”, paradigma que, de certa forma, referenciou os militares e os comunistas, a direita e a esquerda. Ao captar e expressar com maestria o universo ideológico no interior do qual diversas forças políticas se posicionavam, ironicamente as novelas se tornaram um espaço privilegiado, estabelecendo crescentes conexões com outros domínios públicos. (HAMBURGER, 2005, p. 119-120, *itálicos nossos*)

O trecho acima corrobora nossa tese acerca da importância adquirida pela geografia – ou pela *imaginação geográfica brasileira* – na condição de eixo articulador das narrativas ficcionais da televisão. A ambientação espacial das tramas, neste período, adquire um caráter menos genérico do que aquele verificado no estágio *fantasia* ou *sentimental* da telenovela. A Globo terá um papel relevante nessa dinâmica: a despeito de investir preponderantemente no constructo do Rio de Janeiro como síntese do Brasil (STOCCO, 2009), as ficções da emissora também partirão, já na década de 1970, para outros cenários e estados (como Bahia, Mato Grosso, Goiás e Paraná). O canal carioca executa esse movimento em um contexto de consolidação de sua rede nacional, com vistas à promoção de mecanismos de identificação com os habitantes de diferentes regiões do país (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2014).

Entre 1969 e 1975, a Globo formalizou um modelo de programação em sua grade noturna que, com algumas variações em diferentes contextos, permanece praticamente o mesmo até os dias de hoje. Esse palimpsesto (LOPES, 2009) se vale de uma dinâmica “sanduíche” (HAMBURGER, 2005) entre ficção e noticiário, e procura levar em

conta os diferentes tipos de público e seus hábitos (CAMPEDELLI, 1985; ALENCAR, 2004), propondo uma espécie de “hierarquização” das telenovelas – o que se refletirá, de alguma maneira, nas escolhas da ambientação espacial das tramas. A *novela da seis* (18h), destinada originalmente às domésticas e donas de casa, nasceu dedicada às adaptações literárias, e, ainda hoje, é voltada a títulos de época ou românticos¹³⁴ (foi, por acaso, a última faixa de teledramaturgia a ser implementada em definitivo no período supracitado). A *novela das sete* (19h) incorpora ao público-alvo da faixa anterior os adolescentes e “a mulher que trabalha fora” (CAMPEDELLI, 1985, p. 38), apresentando enredos atuais e mais leves, em chave jovem ou de comédia. A *novela das oito* (20h) – atualmente *das nove* (21h) –, a principal produção da emissora e destaque em seu alto *prime time*, é dirigida para toda a célula familiar, com histórias que se nutrem de temas sociais e adultos (LOPES, 2009). Por fim, a *novela das dez* (22h) – encerrada oficialmente em 1978, mas retomada pontualmente pela Globo – possuía um caráter naturalmente seletivo, privilegiando narrativas experimentais (CAMPEDELLI, 1985). Nesse ínterim, há a exibição de um telejornal regional, que já figurou antes da telenovela das 18h e, atualmente, vai ao ar entre as ficções das 18h e das 19h; e do *Jornal Nacional* (1969-presente), principal noticiário televisivo do país, veiculado antes da trama das 20h/21h.

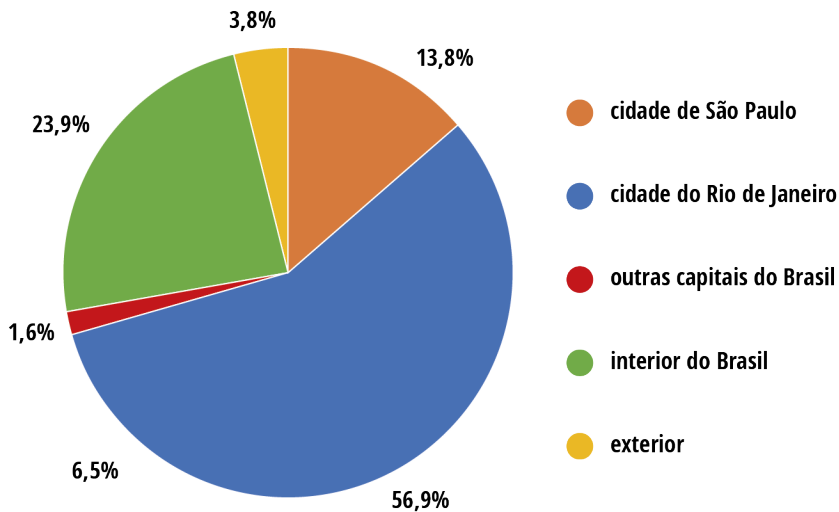
Todos os parâmetros aqui abordados – de caráter estético, comercial ou ideológico, abrangendo desde as políticas empresariais ao contingente humano – convergem para forjar o chamado *padrão Globo de qualidade*. O *know how* e a expertise adquiridos pelo canal carioca desde o início dos anos 1970 culminaram na criação de uma marca específica para a emissora – um modelo almejado por suas concorrentes (CARDOSO, 2008). No engendramento desse padrão, destacam-se os nomes de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni), que ocuparam os principais cargos de comando

134 Para Aimar Labaki, o horário das 18h é aquele que mais preserva as características “radiofônicas” das produções que originaram as telenovelas: a faixa, afinal, abrange justamente o momento em que as pessoas estão finalizando os afazeres do dia e/ou retornando às suas casas; por essa razão, necessita de tramas que não exijam uma completa atenção visual dos telespectadores, daí a natureza mais descritiva dos diálogos dessas produções. O autor manifestou esse ponto de vista em aula do curso de extensão “Teledramaturgia”, ministrado em 2015 no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp).

da emissora na fase circunscrita por este capítulo; e de Daniel Filho, peça-chave nas mudanças ocasionadas na dramaturgia do canal.

A Globo foi a estação que mais exibiu telenovelas no período *nacional-popular* ou *realista* – posição que também manterá nas próximas fases –, anotando 130 títulos (ou 48,3% do total). Desse montante, 73 obras tiveram suas tramas ambientadas integralmente ou com a principal parte da ação concentrada na cidade do Rio de Janeiro. Confirma-se aí tendência já verificada por Stocco (2009), principalmente com relação às ficções exibidas no horário das 20h: das 35 produções levadas ao ar nessa faixa horária, 24 (68,6%) se passavam na capital fluminense, outras 10 (28,6%) no interior do Brasil e 1 (2,8%) no exterior – *A Rosa Rebelde* (1969), telenovela de Janete Clair realizada ainda sob a gestão de Glória Magadan.

Gráfico 6. Ambientação espacial das telenovelas da Globo na fase *nacional-popular* ou *realista*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Véu de Noiva (1969), também de Janete Clair, é a produção que inaugura o processo de modernização da ficção televisiva da Globo. De acordo com Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124-125, *itálico nosso*), essa telenovela, que contou com a direção de Daniel Filho,

[...] abusa[va] das cenas externas, dos diálogos curtos e de uma linguagem coloquial. As imagens exploravam as belezas naturais do Rio de Janeiro e os lugares da moda da cidade. Personagens de ficção se mistura[va]m com pessoas famosas, como o poeta Vinicius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira. Outra novidade foi a consolidação do mercado de trilhas sonoras, com a inauguração da gravadora Som Livre. Fez muito sucesso a música de abertura, “Teletema”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar.

A novela foi divulgada da seguinte forma: “Em *Véu de Noiva*, tudo acontece como na vida real. A *novela-verdade*”.

A emissora começava ali a forjar a imagem de um Rio de Janeiro (e, conseqüentemente, de um Brasil) onde imperavam a modernidade e a liberação dos costumes (STOCCO, 2009). Essa representação é operada principalmente por meio do tratamento *realista* (LOPES, 2009) dado às narrativas – característica sobre a qual discutimos anteriormente – e encontra respaldo, segundo Stocco (2009), em razões simbólicas e históricas, como o fato de a cidade ter sido a capital do país por dois séculos – do Brasil Colônia ao Império e, finalmente, à República.

Janete Clair é um dos principais nomes a fomentar esse imaginário às 20h. *Selva de Pedra* (1972), outra trama de sua autoria, sintetiza já em seu título um dos principais sentidos circulantes na televisão acerca do município carioca e do ambiente urbano de modo geral. Como nos lembra Hamburger (2005, p. 118), “as tomadas documentais de ruas, calçadas, carros, faróis e edifícios na vinheta [de abertura da telenovela] aludem ao anonimato da vida pública na cidade grande”. Essa impressão é reforçada, ainda, pela sobreposição de uma escultura metálica ao rosto do ator Francisco Cuoco, intérprete de Cristiano Vilhena, protagonista da trama. Além disso, o logotipo da obra possui um detalhe gráfico que nos remete a uma espécie de esfinge, como se a cidade, a “selva de pedra”, lançasse àqueles

que ousassem enfrentá-la – e que, àquela altura, eram muitos¹³⁵ – o desafio que atemoriza os seres humanos desde os tempos de Édipo: “decifra-me ou te devoro”.

Vídeo 11. Vinheta de abertura da telenovela *Selva de Pedra* (Globo, 1972)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Selva (2013);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Pecado Capital (1975), *O Astro* (1977), *Pai Herói* (1979) e *Coração Alado* (1980) são outras obras da autora ambientadas no Rio de Janeiro. As quatro tramas articulam de modo acentuado uma justaposição sociogeográfica que caracteriza marcadamente o ideário carioca imaginado pela teledramaturgia brasileira nos últimos 50 anos: de um lado, a Zona Sul, “o luxo, o requinte, a sofisticação dos abastados” (STOCCO, 2009, p. 62); do outro, o subúrbio, no qual se vê “a informalidade, simplicidade, expansividade, a alegria dos menos abastados” (*ibidem*). Regiões ou bairros situados longe do centro e onde o custo de vida é mais barato – o que lhes confere um caráter mais popular –, as localidades suburbanas acionam, na ficção televisiva, uma visão descrita

135 Dados do Censo Demográfico divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelam que, entre 1970 e 1980, 30% de toda a população rural brasileira existente no primeiro ano se transferiu para o perímetro urbano. Se recortarmos apenas a região Sudeste, esse percentual vai a 40,3% (ALVES; SOUZA; MARRA, 2011).

por Stocco (2009) como semelhante àquela atribuída às cidades do interior: um ambiente de aspecto predominantemente residencial, dotado de um pequeno comércio (padaria, boteco, lojas de pequeno porte) e de muitas casas simples, sem prédios ou edifícios. Por conseguinte, essas áreas também padeceriam das mesmas mazelas imputadas àqueles municípios, como menor acesso à educação, a bens culturais e a determinados serviços e recursos, além da falta de oportunidades de ascensão social. As relações sociais, de parentesco e hierárquicas ali estabelecidas, contudo, seriam mais presentes e poderosas, havendo maior convivência, troca, solidariedade e auxílio mútuo entre os vizinhos (COUTINHO, 1993). Não raramente, as personagens que têm suas ações mais circunscritas a esses espaços apresentam traços cômicos e caricaturais, frutos de um humor que estaria ligado “à alegria, ao otimismo e à simplicidade” (STOCCO, 2009, p. 61) irradiados por essa concepção de subúrbio.

Escrita às pressas para substituir a versão censurada de *Roque Santeiro* (1975), *Pecado Capital* é uma das primeiras tramas a trabalhar com essa oposição geográfica de modo mais explícito: seus protagonistas eram um taxista, Carlão (Francisco Cuoco), e uma jovem operária, Lucinha (Betty Faria), que formavam um triângulo amoroso com um rico empresário, Salviano (Lima Duarte). *Pecado Capital* marca a incursão definitiva das obras de Janete Clair em uma espécie de *realismo social*¹³⁶ (GRUPO GLOBO, 201-) – a autora já experienciara essa modalidade em *Fogo sobre Terra* (1974), mas teve muitas de suas intenções frustradas pela ação da censura. Dali em diante, Clair se valeria de uma galeria de tipos das classes populares cariocas, cujo estilo de vida seria representado como espontâneo, comunitário, sem formalismos e marcadamente emocional, com predomínio do corporal sobre o intelectual (RONSINI,

136 Xavier (201-) aponta que, na concepção de *Pecado Capital*, Janete Clair se inspirara no universo dos tipos populares do subúrbio carioca apresentado em *Bandeira 2* (Globo, 1972), telenovela das 22h escrita por seu marido, Dias Gomes. Não nos soa exagerado afirmar que essa influência pode ser perspectivada a longo prazo e como uma via de mão dupla; nesta relação, afinal, é Clair quem primeiro adquire desenvoltura no que diz respeito à escrita dramática para a TV. Seria interessante, a propósito, refletirmos acerca dos casais de profissionais que se dedicaram ao veículo: se, no âmbito da atuação, há a parceria paradigmática de Glória Menezes e Tarcísio Meira, no campo da escrita temos, além de Clair e Gomes, Ivani Ribeiro e Darcio Ferreira – que, não raro, auxiliava a esposa quando esta escrevia duas telenovelas ao mesmo tempo – e Carmen Lúcia e Teixeira Filho. Não por acaso, todos esses casais tiveram uma trajetória anterior no rádio, ambiente do qual também é possível destacar o casal Deocélia Vianna e Oduvaldo Vianna. Numa época em que os profissionais desses veículos se viam envolvidos em uma produção após a outra, era natural que desenvolvessem suas relações pessoais no ambiente de trabalho.

2011). Incluem-se nesse panteão de personagens a Lili (Elizabeth Savalla) e o Neco (Flávio Migliaccio) de *O Astro* – ela, taxista, e ele um barbeiro; a Ana Preta (Glória Menezes) de *Pai Herói*, dona de uma gafeira; e a Maria Faz-Favor (Aracy Balabanian) de *Coração Alado*, cobradora de ônibus.

Consubstanciado ao realismo, o melodrama permanece de soslaio no desenvolvimento dos entrecchos e dos rumos morais das narrativas, moldando – novamente o duplo sentido de moldura externa e estruturação interna – os dilemas da brasilidade que permeavam o circuito televisão e sociedade daquele contexto. Ao sair do interior e entrar em contato com a atmosfera frívola que cerca seus parentes ricos na metrópole, o protagonista de *Selva de Pedra*, Cristiano, se vê tentado a renegar seu passado para prosseguir em sua escalada social – mas, como já frisou Lima Duarte, “ninguém ascende de graça”: ele terá que enfrentar o desejo de vingança de sua mulher, vítima de uma teia de mentiras que, desenovelada na reta final da trama, possibilitará o final feliz do casal. Temos, portanto, uma típica jornada melodramática que consegue tematizar “os desafios morais com que se defrontam os que desejam manter seus laços de família e comunitários e subir na escala social” (HAMBURGER, 2005, p. 118-119).

Tal mote serviria novamente a Janete Clair para sua experiência mais radical de incursão no realismo: em *Pecado Capital*, as figuras clássicas da heroína e do herói melodramáticos têm seus contornos ainda mais tensionados. Ao contrário das mocinhas ingênuas e sofredoras que, até então, eram a regra nas telenovelas, Lucinha era dotada de um gênio intempestivo e um forte sentido de independência, e acaba por seguir a carreira de modelo. Quanto a Carlão, ele até resiste, em um primeiro momento, a gastar o dinheiro que achara em uma maleta esquecida em seu táxi, pois sabe que aquele montante é fruto de um assalto. No entanto, quando os problemas de saúde de seu pai se agravam, o motorista não pensa duas vezes, recorrendo à pequena fortuna que fora parar em suas mãos por acaso. Eis a sua falha trágica (*hamartia*), que o leva à desmedida (*hybris*¹³⁷): movido pela ambição, Carlão resolve abrir sua própria frota de táxi e, assim,

137 “Palavra grega para ‘orgulho ou arrogância funesta’. A *hybris* leva o herói a agir e a provocar os deuses, apesar de seus avisos.” (PAVIS, 2011, p. 197).

ascende socialmente... Não de graça. Deixando-se levar pelas garras da *moira*¹³⁸, isto é, do destino cego, resta ao (anti-)herói uma única sina.

O último capítulo explicou a *tragédia urbana* nacional que a autora desenvolveu durante a novela. Carlão [Francisco Cuoco], que agira de má-fé, morre assassinado entre as obras do metrô, e sua morte é notícia de jornal. No mesmo noticiário, um destaque social chama a atenção dos leitores: o casamento de Lucinha (Betty Faria) e o rico empresário Salviano (Lima Duarte). (XAVIER, 201-, itálico nosso)

Vídeo 12. Sequência final da telenovela *Pecado Capital* (Globo, 1975)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Grupo Globo (201-);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Gilberto Braga é outro autor atuante na faixa das 20h que, por meio de suas ficções, ajudou a sedimentar a imagem de um Rio de Janeiro – ou, mais precisamente, da Zona Sul da cidade – como espaço de liberalização dos costumes. Títulos como *Dancin' Days* (1978), *Água Viva*

¹³⁸ “A palavra grega *moira* provém do verbo *meíresthai*, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde *Moira* é *parte, lote, quinhão*, aquilo que a cada um coube por sorte, o *destino*.” (BRANDÃO, 1986, p. 140, itálicos do autor).

(1980), *Brilhante* (1981), *Louco Amor* (1983) e *Corpo a Corpo* (1984) traziam para o primeiro plano das narrativas os conflitos da alta sociedade e as tentativas de escalada social da classe média carioca. *Dancin' Days* foi um marco no que se refere à reorientação estética do gosto e do consumo no país, tanto por conta das estratégias diretas de *merchandising* implementadas na trama – especialmente no espaço da discoteca – quanto pela difusão da moda *disco* (das músicas às meias *lurex* utilizadas pela protagonista), sintoma de uma civilização urbano-tecnológica (WAJNMAN; MARINHO, 2006). Não à toa a telenovela aparece no filme *Bye Bye Brasil* (1980), de Cacá Diegues, como símbolo de mais uma batalha perdida pela Caravana Rolidei, grupo de artistas mambembes que percorria os confins do território nacional, para as antenas de TV recém-instaladas nas pequenas cidades – ou, como eles apelidaram-nas, as “espinhas de peixe” – e tudo que elas significavam. “As populações locais continuavam analfabetas, ainda tinham fome e morriam de malária, mas passavam a ter a opção de ver a novela *Dancin' Days* com Sônia Braga. Estavam, finalmente, conectadas ao Brasil”, registra Silva (1997, p. 2) numa clara alusão às assimetrias e contradições perpetradas e/ou retroalimentadas pela dinâmica de integração nacional que, perpassando desde a política governamental às lógicas de produção das estações de televisão, regia aquele contexto.

Vídeo 13. Trecho do filme *Bye Bye Brasil* (1980)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Bye Bye (2007);
código QR elaborado pelo autor (2021)

O estilo de Gilberto Braga lhe valeria o epíteto de “nosso Balzac” (BERNARDO; LOPES, 2009), dada a sua contumaz abordagem do comportamento e dos valores da elite urbana, precisamente a carioca, por meio da forma (tele)folhetinesca. Em entrevista a Bernardo e Lopes (2009, p. 111), o escritor declara: “os espectadores esperam que haja *glamour* [em suas tramas], e eu tento atender a essa expectativa”. Com *Vale Tudo* (1988), no entanto, essa equação incorporaria outras variáveis: Braga divide a autoria da obra com Leonor Bassères, sua habitual colaboradora desde *Brilhante*, e Aguinaldo Silva, que vinha do sucesso de *Roque Santeiro*, escrita com Dias Gomes, e de sua primeira investida solo na dramaturgia televisiva, *O Outro* (1987). Em comparação com as produções anteriores assinadas por Gilberto Braga, *Vale Tudo* apresenta uma maior galeria de personagens das classes populares (mais comuns às obras de Silva), que dividem o protagonismo da trama com os “núcleos Zona Sul” – a própria heroína, Raquel (Regina Duarte), pertence ao primeiro grupo. Ainda estão presentes, no entanto, tipos como a arrivista social – no caso, Maria de Fátima (Glória Pires) – e a vilã da classe alta que não mede esforços para conseguir o que quer – Odete Roitman (Beatriz Segall), personagem incorporada ao imaginário nacional como o protótipo de setores demófbos de nossa elite econômica, desdenhosos de tudo que diz respeito ao Brasil.

Se Odete, cumprindo um desígnio previsto pela lógica melodramática, é punida ao final da narrativa por meio da morte, o mesmo não ocorre com os outros vilões – dentre eles, a própria Maria de Fátima –, que se evadem do país e desfrutam da impunidade. Tornou-se célebre a cena em que Marco Aurélio (Reginaldo Faria), responsável por diversas falcaturas impetradas na *holding* que situa (e dinamiza) parte do enredo, foge em um helicóptero e “dá uma banana” para o Brasil. De acordo com Hamburger (2005, p. 117), *Vale Tudo* mobilizou uma experiência emotiva de falência nacional, chamando atenção para as consequências não antecipadas da modernização: “talvez a apropriação melodramática que *Vale Tudo* faz da política sugere que, no Brasil, as coisas não mudam. Em lugar de exaltar o ‘país do futuro’ construído em outras novelas, exibiu-se um Brasil enredado nas malhas repetitivas do melodrama”.

Vídeo 14. Trecho da telenovela *Vale Tudo* (Globo, 1988)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Vale (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Como já sublinhamos, Rio de Janeiro e São Paulo constituem os principais mercados consumidores do Brasil e as praças nas quais as estações de TV instalaram suas cabeças de rede. A capital paulista, porém, só se firmará como um cenário recorrente do alto *prime time* da Globo na fase de *intervenção* ou *naturalista* da telenovela – ela servira de ambientação a *O Ébrio* (1965), primeira trama exibida pelo canal às 20h, retornando ao horário apenas em 1990, com *Rainha da Sucata*. Na década de 1970, São Paulo figurou somente em seis títulos da emissora carioca: *O Feijão e o Sonho*¹³⁹ (1976), de Benedito Ruy Barbosa (baseado no romance homônimo de Orígenes Lessa), às 18h; *A Próxima Atração* (1970), de Walther Negrão, e *Uma Rosa com Amor* (1972), de Vicente Sesso, às 19h; *Os Ossos do Barão* (1973) e *O Grito* (1975), ambas de Jorge Andrade, e *Nina* (1977), de Walter George Durst, às 22h. A partir da exibição de *Plumas e Paetês* (1980), de Cassiano Gabus Mendes, a cidade se torna presença frequente no

139 Esta trama ainda teve sua ação desenvolvida no interior paulista e em Santa Catarina.

horário das 19h por meio das produções de Silvio de Abreu e do próprio Gabus Mendes.

Jorge Andrade e Silvio de Abreu trabalharão com um ideário muito similar acerca de São Paulo: “o da cidade em que a elite é formada por quatrocentões semifalidos e imigrantes novos ricos, em contraste com uma classe de trabalhadores de origem [majoritariamente] italiana, valentes e engraçados” (STYCER, 2016b, on-line). Trata-se, como vimos, de um arcabouço próximo daquele perscrutado por Geraldo Vietri. A diferença é que Abreu explorará tal constructo por meio da comédia, consolidando, ao lado de Cassiano Gabus Mendes, o estilo do horário das 19h da Globo. Andrade, por sua vez, privilegiará o drama em suas telenovelas – ele ainda partirá desse mesmo imaginário do processo de urbanização paulistano para escrever *Ninho da Serpente* (1982) e *Sabor de Mel* (1983) na Bandeirantes.

Oriundo do teatro, Jorge Andrade conceberá sua obra para a televisão como a extensão de suas peças, apresentando no audiovisual as mesmas inquietações que o moviam a escrever para o palco – assim como os outros autores de sua geração que migraram para a TV. Sua primeira telenovela, *Os Ossos do Barão*, foi resultado de uma fusão de dois de seus textos teatrais: aquele que empresta seu nome à teleficção, escrito em 1963, e *A Escada*, de 1960. Já em *O Grito*, Andrade dá um passo adiante na experimentação e se vale de um tema caro ao expressionismo¹⁴⁰, corrente que permeou algumas de suas criações no teatro (AZEVEDO, 2014), para retratar São Paulo como uma metrópole opressora e claustrofóbica, pela qual ecoam a angústia e a solidão dos seres humanos. Na visão de Anzuategui (2013), Jorge Andrade consegue, com *O Grito*, apresentar uma visão humanista e densa de questões que englobam desde o momento social e político do país até alguns de seus próprios conflitos pessoais e familiares, e isso se dá justamente porque o dramaturgo tem a oportunidade de exercitar sua

140 Referimo-nos aqui ao próprio motivo do grito – expressão do sofrimento não racionalizado, desagradável –, imortalizado no imaginário ocidental por meio da pintura homônima de Edvard Munch data de 1893. Conforme Anzuategui (2013), a telenovela de Jorge Andrade se vale desta alegoria para a distinção entre os clamores importantes (humanos, emocionais) e os ruídos que apenas incomodam e não possibilitam reflexão ou amadurecimento.

rigorosa ótica autoral no desenvolvimento de uma narrativa de longa extensão – ou, como preferimos, de *longa serialidade*.

Junto a Bráulio Pedroso e a Lauro César Muniz, Andrade compõe, ainda, uma tríade de dramaturgos que problematizarão estruturalmente o *tempo* no âmago de produções exibidas durante o período *nacional-popular* ou *realista* da telenovela brasileira. Em *O Rebu* (Globo, 1974), trama de 112 capítulos, Pedroso desenvolveu uma narrativa que se passava em dois dias: o da realização de uma festa, na qual ocorria um assassinato, e o seguinte, quando se desdobravam as investigações em torno do crime; além disso, a obra se valia de sequências de cenas sem ordem cronológica ou simultaneidade. Muniz, por sua vez, atravessou três períodos distintos (década de 1900; anos 1920 e 1930; e 1976, a atualidade da época) em *O Casarão* (Globo), seguindo a história da família – e seus agregados, desafetos e afins – que ocupava o edifício homônimo à ficção; ao contrário de outras telenovelas cujos enredos atravessaram um longo período temporal¹⁴¹, no entanto, a narrativa de *O Casarão* não se desenvolvia de forma cronológica: as três épocas enfocadas se intercalaram em todos os 168 capítulos da produção. Jorge Andrade, por fim, trabalhou com a suspensão e dilatação do tempo em duas de suas ficções: *O Grito* e *Gaivotas* (Tupi, 1979). Na primeira, toda a ação ocorria no tempo diegético de uma semana – estendida por 125 capítulos; essa informação, contudo, só foi revelada abertamente ao público no último capítulo da trama. Quanto à segunda, dez dias de reunião entre pessoas que estudaram juntas no passado perduraram por 131 capítulos¹⁴².

Vale a pena observar a sequência que abre o primeiro capítulo de *O Grito* conforme redigida por Jorge Andrade no *script* encaminhado para gravação:

141 Como exemplos de tramas da fase *nacional-popular* ou *realista* que se estruturaram a partir deste recurso, temos *Escalada* (Globo, 1975), do próprio Lauro César Muniz, e *Os Imigrantes* (Bandeirantes, 1981), de Benedito Ruy Barbosa.

142 É possível depreender esta informação a partir do material relativo a *Gaivotas* disponibilizado no BCC da Cinemateca Brasileira. A maior parte das personagens chega ao solar do protagonista Daniel (Rubens de Falco), onde ocorrerá a reunião da turma de 1949 do Externato Pacheco, no segundo capítulo da trama. As ações dos outros capítulos, então, se passam todas naquela casa de campo e arredores. No último, o 131.º, há uma conversa entre o casal Mônica (Elizabeth Gasper) e Paulo (Serafim Gonzalez) na qual ele fala “amanhã nós vamos embora [do solar], é o décimo dia” (GAIVOTAS, 2013).

A câmera focaliza em ZOOM o Viaduto do Chá e o Vale do Anhangabaú, quando é mais intenso o movimento. TAKES sucessivos mostram o “homem” dentro da cidade. NÃO SE TRATA DE MOSTRAR A CIDADE, MAS O HOMEM DENTRO DELA. Assim, a câmera, sempre em movimento, vai focalizando o homem em diversas atividades, dando sempre a impressão de massa humana: nas ruas, nos bares, nos Bancos, restaurantes, lanchonetes, livrarias, lojas, escritórios, fábricas, praças, hospitais, escolas, transportes, descendo de trens, em museus, em desfiles de alta-costura, praticando esportes, nos cinemas, nas construções, em elevadores apinhados, seguindo em filas para embarque em aviões etc. É PRECISO QUE SE DÊ A IMPRESSÃO DE METRÓPOLE SUPERPOVOADA. O movimento intenso, apressado, agitado é importantíssimo. Sobrepondo-se aos takes, um avião desce em Congonhas. CORTE. (ANDRADE, 1975, n.p., maiúsculas e grifos do autor)

Ainda que a obra se aventure por outras modalidades estéticas além daquelas que vigoraram com maior intensidade nas produções do período, essas indicações se configuram como mais um indício de que as tramas das telenovelas não mais consideravam as localidades um adendo genérico ao enredo, como no padrão predominante da fase anterior. E Andrade pode até ressaltar que a sequência não deveria mostrar a cidade em si, mas, segundo Labaki¹⁴³, é visível o esforço do autor em tecer, primeiramente, um painel geral e o clima que permeará a narrativa antes de adentrar propriamente na apresentação das personagens. Dado o caráter de valorização simbólica

¹⁴³ Análise feita por Aimar Labaki em aula do curso de extensão “Teledramaturgia”, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp), ministrada no dia 30 de abril de 2015.

que pode ser atribuído à geografia (SANTOS, 1990; HAESBAERT, 2010) e o peso que São Paulo possui na articulação da trama – focada em um edifício que, pertencente a uma família quatrocentona sem os recursos financeiros de outrora, foi loteado e passou a abrigar as várias classes sociais –, podemos dizer que, no caso de *O Grito*, a capital paulista assume o protagonismo virtual da ação.

Em termos percentuais, o interior do Brasil representa uma fatia muito mais significativa das ambientações adotadas pelas telenovelas da Globo nesta fase *nacional-popular* ou *realista* do que a cidade de São Paulo. Isso se deve de modo geral às ficções veiculadas às 18h, horário dedicado exclusivamente a adaptações literárias até o início da década de 1980. Um dos principais responsáveis por forjar um imaginário rural do país em nossa teledramaturgia – neste período e nos próximos – é Benedito Ruy Barbosa. Contratado pela Colgate-Palmolive nos anos 1960, Ruy Barbosa primeiro atuou como supervisor das telenovelas patrocinadas pela multinacional; em 1966, foi alçado ao posto de autor e escreveu duas tramas consecutivas para a Tupi: *Somos Todos Irmãos* e *O Anjo e o Vagabundo*, ambas protagonizadas por Sérgio Cardoso. Depois de uma passagem pela Record, Benedito Ruy Barbosa assinaria *Meu Pedacinho de Chão* (1971), coprodução da TV Cultura e da Globo que já contemplava o universo interiorano e brejeiro explorado posteriormente pelo novelista na faixa das seis da emissora carioca – vide *À Sombra dos Laranjais* (1977), *Cabocla* (1979), *Paraíso* (1982), *Voltei pra Você* (1983) e *Sinhá Moça* (1986). Entre *Cabocla* e *Paraíso*, contudo, Ruy Barbosa se desentendeu com a Globo e foi para a Bandeirantes, onde escreveu *Os Imigrantes* (1981), telenovela-saga que, como o próprio nome explicita, narrava a história de três homens de diferentes nacionalidades recém-chegados ao Brasil; ambientada entre o interior e a capital de São Paulo¹⁴⁴, a trama se iniciava no final do século XIX e se estendia até a década de 1950.

¹⁴⁴ Temos, mais uma vez, aquele ideário de São Paulo sobre o qual discorremos anteriormente, focado na figura do imigrante europeu caucasiano.

No horário das 20h, a espacialidade rural figurou primeiro em *Irmãos Coragem* (1970), trama urdida por Janete Clair de modo que, se a ambientação interiorana não fizesse sucesso, ela pudesse transferir a ação da narrativa para o Rio de Janeiro: dos três irmãos que davam nome à obra, dois eram garimpeiros e um, jogador do Flamengo. Clair, no entanto, não precisou modificar sua concepção original: *Irmãos Coragem* foi um sucesso, atraindo para a assistência de telenovelas um público masculino e se tornando a primeira ficção da Globo de grande repercussão nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Janete Clair voltaria ao interior do país em *O Homem Que Deve Morrer* (1971) – substituta de *Irmãos Coragem* – e *Fogo sobre Terra*, tramas fortemente prejudicadas pela censura.

Em *O Homem Que Deve Morrer*, Clair se propôs a construir uma alegoria da vida de Jesus Cristo por meio da trajetória do protagonista, Ciro Valdez (Tarcísio Meira), mas o tema foi considerado impróprio pelos agentes de Brasília; o herói da história, então, teve seus poderes mediúnicos vinculados à problemática extraterrestre (FILHO, 1988; XAVIER, 201-). *Fogo sobre Terra*, a seu turno, mostrava os impactos da construção de uma hidrelétrica na vida da população de uma cidade fictícia do interior do Mato Grosso – cidade esta que seria submersa pelas águas. Levada ao ar em meio à construção de Itaipu, a trama apontava para as consequências do progresso indiscriminado, o que não deixava de soar como uma crítica à política desenvolvimentista da ditadura militar. Por conta disso, a obra foi alvo de sucessivos vetos. O diretor da produção, Daniel Filho (1988, p. 177), declarou: “fizemos três novelas em uma só: uma que foi escrita, outra que foi realizada e uma terceira que foi ao ar”.

No último capítulo de *Fogo sobre Terra*, vence o progresso. A barragem da usina hidrelétrica é inaugurada em meio a uma grande comemoração. Enquanto alguns celebram, o pequeno município de Divineia desaparece do mapa. Nara, tia de criação do protagonista, contudo, se recusa a sair de sua casa. É tragada pelas águas. (Não podemos deixar de registrar que Nara, personagem de origem indígena, era interpretada por uma atriz caucasiana, Neuza Amaral – como de praxe em nossa ficção televisiva.)

Vídeo 15. Trecho da telenovela *Fogo sobre Terra* (Globo, 1974)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Grupo Globo (201-);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Lauro César Muniz será outro a escrever para o horário das 20h da Globo explorando ambientações além da cidade do Rio de Janeiro. Seu foco incidirá no interior paulista, retratado em *Escalada* (1975), *O Casarão*, *Os Gigantes* (1979) e *O Salvador da Pátria* (1989). As obras de Muniz, a exemplo do que ocorrera com Benedito Ruy Barbosa, não se restringirão à Globo nesse período: antes de ingressar no canal carioca, o autor registrara uma passagem bem-sucedida pela Record, onde escrevera *As Pupilas do Senhor Reitor* (1970) – trama baseada no romance português homônimo de Júlio Dinis –, *Os Deuses Estão Mortos* (1971) e *Quarenta Anos Depois* (1971). E, à época em que fora entrevistado na Bandeirantes para o programa *Canal Livre*, Lauro César Muniz estava às vésperas de estreiar nessa emissora a telenovela *Rosa Baiana* (1980), ambientada em Salvador.

Fernandes (1982) aponta que *Os Deuses Estão Mortos* marcou o início de um ciclo espontâneo na obra de Lauro César Muniz referente à história de São Paulo. A trama focalizava a disputa da liderança da fictícia cidade de Ouro Negro entre uma família monarquista

e outra republicana em plena efervescência da abolição da escravidão e da proclamação da República – isto é, nas últimas décadas do século XIX. *Quarenta Anos Depois* dava sequência a essa história, iniciando sua ação em 1928 para mostrar a decadência da família outrora monarquista em uma sociedade cujas linhas de força residiam na industrialização e na ascensão da classe média. O ciclo delineado por Fernandes (1982, 1987) prosseguiu com *Escalada* – a trajetória de um caixeiro-viajante que, iniciada nos anos 1940, culminava na atualidade da época – e foi encerrado por *O Casarão*.

Por fim, ao falarmos desse interior do Brasil *emoldurado e moldado* pelas ficções televisivas, faz-se imperativa a referência a Dias Gomes. No período *nacional-popular* ou *realista*, Gomes escreveu três tramas paradigmáticas relacionadas a essa questão: *O Bem-Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985), telenovelas que trouxeram uma galeria de histórias e tipos que se perpetuariam em produções posteriores ambientadas no Nordeste brasileiro. Primeira telenovela a cores da televisão brasileira, *O Bem-Amado* centrava sua narrativa na figura de Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), que se elegera prefeito de Sucupira, no litoral da Bahia, com a promessa de construir um cemitério no local. Ergue-se o campo santo, mas ninguém morre na cidade. Odorico resolve, então, recorrer a Zeca Diabo (Lima Duarte), um matador de aluguel, para transformar alguma viv'alma em alma morta. Zeca Diabo, contudo, se regenerara por conta de uma promessa, e não está disposto a quebrá-la. Após diversas peripécias decorrentes desta situação, é o próprio Odorico quem inaugura sua obra.

Cenas de *O Bem-Amado* circulam até hoje em mídias sociais digitais suscitando a comparação entre alguns eventos da trama e acontecimentos da cena política contemporânea do país. Todavia, além do *plot* central, gostaríamos de chamar atenção para outra trilha do enredo: a história de Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Zelão se salvara de morrer no mar em meio a um temporal, e atribui isso a uma promessa feita a Bom Jesus dos Navegantes – a de que ele voaria até as alturas para provar sua fé. Bom Jesus jurou ao pescador que ele conseguiria, e Zelão passa boa parte da trama construindo pares de asas feitos com pano, metal e madeira. Toda vez que se predispõe

a voar saltando da torre da igreja, contudo, é impedido pelo pároco local ou por algum outro evento. Ao final do último capítulo, Zelão finalmente alça voo. A cena, no entanto, se distingue esteticamente do resto da telenovela. Seria uma espécie de epílogo, no qual é dada ao telespectador a opção de acreditar se aquilo de fato ocorrera ou não.

O voo de Zelão simboliza o mergulho da telenovela brasileira em um realismo outro, um pouco diferente do sentido que viemos apregoando ao termo até aqui. Ribeiro e Sacramento (2010, p. 126) classificam as obras de Janete Clair como detentoras de um *realismo romântico*, “uma produção estética melodramática profundamente sintonizada com as modas, os comportamentos e os temas contemporâneos”. Com *Fogo sobre Terra* e *Pecado Capital*, as tramas de Clair adquirem aquele *realismo social* do qual fala Xavier (201-) – uma estética que pode ser estendida às obras de Lauro César Muniz e a alguns trabalhos do próprio Dias Gomes. A partir de *O Bem-Amado*, emerge o *realismo mágico*, gênero que marcara a literatura latino-americana do século XX. Essa multiplicidade de realismos nos leva a algumas perguntas: afinal, o que se configura como o “real” para o Brasil? E qual, dentre esses Brasis, é o Brasil “real”? Há um Brasil “real”?

Vídeo 16. Sequência final da telenovela *O Bem-Amado* (Globo, 1973)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *O Bem-Amado* (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Por caminhos diversos e erráticos, autores de várias partes do continente ensaiavam novos caminhos, buscavam interpretar (mais do que analisar) e compreender (mais do que explicar) as mudanças e os surtos de paralisia por que cada país ou região passava, as angústias sociais, os combates tantas vezes inglórios, tecidos à luz do sol e na obscuridade dos porões. [...] Entre a década de 1940 e o princípio dos anos 1970, escritores de toda a América Latina, dentro e fora da ficção, formularam conceitos e cunharam termos capazes, no seu entender, de expressar uma *realidade singular*. (PINTO, 2013, p. 35, *italico nosso*)

Dias Gomes recorreria ao motivo do voo em *Saramandaia* – desta vez, mais do que em *O Bem-Amado*, como uma metáfora pela ânsia da liberdade na época da ditadura (MATTOS, 2019): o protagonista, João Gibão (Juca de Oliveira), nascera com asas e é obrigado a cortá-las e a ocultá-las sob as suas roupas. Ainda frustrado com a censura a *Roque Santeiro* – assunto ao qual voltaremos ao final deste capítulo –, Gomes declarou às vésperas da estreia de sua nova trama das 22h:

A tentativa é fugir do realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da *própria e dura realidade do Nordeste*. (MATTOS, 2019, p. 190, *italico nosso*)

A atriz Dina Sfat integrava o elenco de *Saramandaia* como a personagem Risoleta. Segundo a própria Sfat, Risoleta lembrava muito outro papel que marcara sua carreira na televisão: a prostituta Zanolha, de *Gabriela* (1975) – adaptação de Walter George Durst

para romance de Jorge Amado¹⁴⁵. Em uma entrevista na qual parecia demonstrar certa insatisfação com algumas questões relacionadas à produção da trama, Dina Sfat ponderou:

Se a novela se passa no Nordeste, e se a gente tem tão bons atores lá, o ideal seria haver um deslocamento até o próprio cenário da história. [...] Isso é o ideal, mesmo porque até os que se deslocarem para lá acabarão por assimilar melhor o sotaque. Acho fantástico observar o sotaque, porque é uma maneira de não apagar a história. *O que está acontecendo no Norte-Nordeste é que a população de lá está recebendo uma grande carga de informações e modos do Sul, sofrendo, portanto, uma influência que acabará por descaracterizar sua linguagem.* Uma novela como *Saramandaia* tem o mérito de preservar essa cultura própria de uma região. (PORFÍRIO, 1976, p. 12, itálico nosso)

4.3 Ciclos de produção de telenovelas em outras emissoras

Somadas, Globo e Tupi foram responsáveis por 192 telenovelas exibidas na fase *nacional-popular* ou *realista* – ou 71,4% do total de obras do período. Na sequência, temos a Bandeirantes, com 22 títulos (8,2%); a Record, com 21 (7,8%); o SBT, com 17 (6,3%); a Manchete, com 10 (3,7%); e, por fim, a Excelsior – em seus últimos dois anos de funcionamento, como dissemos anteriormente –, com 7 produções (2,6%).

Já pincelamos algumas realizações da Bandeirantes no decorrer de nosso texto, com destaque para *Os Imigrantes*. A emissora demonstrou um enorme vigor na produção de telenovelas entre o final

¹⁴⁵ O universo de Jorge Amado também fornecerá diversos vetores ao ideário de Nordeste sedimentado na ficção televisiva. Não à toa, Amado é o romancista mais adaptado para a TV, tendo seis telenovelas, cinco minisséries e diversos casos especiais ou unitários inspirados em suas obras (XAVIER, 201-).

da década de 1970 e o início dos anos 1980, absorvendo grande parte dos profissionais da Tupi no setor. Infelizmente, contudo, seu departamento de dramaturgia foi descontinuado em 1983.

A Record, por sua vez, teve um momento de maior intensidade na realização de telenovelas do início desta fase até 1973. Depois, observou um hiato de 25 anos na execução dessas obras, que só foram retomadas quando o canal já estava há praticamente dez anos sob uma nova administração. Uma quebra pontual nesse panorama é verificada em 1977, com a exibição de *O Espantalho*, produzida pelos Estúdios Silvio Santos.

O empresário Silvio Santos, a propósito, receberia a concessão para criar uma rede de televisão nacional em 1981, assim como Adolpho Bloch. Ambos participaram de concorrência pública realizada pelo governo federal para distribuição das concessões das extintas Tupi e Excelsior. Naquele mesmo ano, Silvio Santos fundaria em São Paulo o Sistema Brasileiro de Televisão ou, simplesmente, SBT. Seus investimentos na teledramaturgia neste período se resumirão à compra de ficções importadas ou à adaptação de textos mexicanos. Mesmo os poucos roteiros nacionais produzidos pela emissora nesta época remeterão ao “padrão Televisa” – o que não deixa de ser uma estratégia em prol de uma identidade própria, uma forma de se colocar como alternativa à emissora líder (STRAUBHAAR, 2007).

Em 1983, Adolpho Bloch inaugurou, no Rio de Janeiro, a Rede Manchete. Inicialmente, o novo canal descartou a possibilidade de produzir telenovelas, apostando em formatos de curta serialidade. Bloch constatou, porém, que uma ficção com maior número de capítulos seria menos dispendiosa – e mais hábil a fidelizar o público – do que diversas obras de menor duração. As telenovelas da Manchete, então, se caracterizaram pela diversidade temática, abordando questões não contempladas pelas tramas da Globo. Com *Dona Beija* (1986), a emissora resgatou o padrão das superproduções de época da Excelsior, acrescentando ao filão uma forte dose de erotismo. *Corpo Santo* (1987) e *Olho por Olho* (1988), a seus turnos, exploraram a violência carioca; as duas telenovelas foram cocriadas por José Louzeiro, jornalista policial e escritor de romances-reportagens que também se notabilizara pelos roteiros dos filmes *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1976) e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), ambos dirigidos

por Hector Babenco. Em 1990, a emissora de Adolpho Bloch levaria ao ar o seu maior sucesso – assunto para nosso próximo capítulo.

4.4 A teleinvenção do “Brasil profundo”¹⁴⁶

Em 1975, a Globo completava uma década de existência e cinco anos na liderança de audiência. Para comemorar a data, a emissora planejava uma mudança na linguagem de suas telenovelas das 20h, horário então liderado por Janete Clair (XAVIER, 201-). Apesar de procurar dar às suas obras uma moldura mais realista, Clair não abria mão de expedientes melodramáticos e fantasiosos para o alinhavo das tramas. Tal estilo, na visão dos diretores da empresa, encontrava-se saturado, e um primeiro passo na direção de uma renovação foi dado no início daquele ano, com a promoção de Lauro César Muniz da faixa horária das sete para as oito – Muniz, então, escreveu *Escalada*, da qual já tratamos anteriormente. Conforme Filho (1988, p. 175), no entanto, o canal ambicionava dar um passo ainda mais ousado: “talvez fosse o momento de passar o horário das dez, que era mais de experiência e pesquisa de linguagem, para as oito”.

A estação resolveu encomendar a Dias Gomes uma sinopse para aquela que seria a primeira produção a cores do seu principal horário de ficções televisivas. Na ocasião, o escritor concebeu *A Fabulosa Estória de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a Que Era sem Nunca Ter Sido*, ou simplesmente *Roque Santeiro*. O título em sua integridade imediatamente nos remete à literatura de cordel nordestina – e à influência que esta recebeu do folhetim¹⁴⁷ (SANTOS, 2000). A sinopse e o roteiro dos 20 primeiros capítulos foram encaminhados

146 Referência ao título do trabalho de Albuquerque Júnior (2011) – *A invenção do Nordeste e outras artes* – que embasou as principais reflexões deste tópico.

147 Tal influência se manifestava já na própria forma de divulgação dos folhetos: muitos cordéis eram intitulados com sentenças que praticamente apresentavam um resumo da narrativa – em uma tendência observada tanto na Europa quanto no Brasil. Esses títulos longos e detalhados, anunciados em voz alta nas feiras ou nas ruas, tinham uma evidente função comercial: a de atrair e reter a atenção das pessoas para a comercialização do material. No caso de histórias que se estendiam por mais de um folheto – isto é, apresentavam um caráter *seriado* –, os autores procuravam manter a mesma capa para todos os segmentos, acrescentando ao nome original um subtítulo esclarecedor e próprio a cada volume (como “segunda parte” ou “conclusão”) (SANTOS, 2000).

para a Censura Federal – prática comum à época. Com a aprovação de Brasília, a Globo deu início à produção da obra sem maiores preocupações. A uma semana da estreia, entretanto, viria o primeiro sobressalto: como nos conta Mattos (2019, p. 149), após assistir aos 10 primeiros capítulos editados para irem ao ar, a mesma censora que liberara a obra para as 20h expediu, juntamente com outro colega, uma advertência acusando *Roque Santeiro* de cultivar “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhe à Igreja”. A nota recomendava não só diversos cortes que tornavam a ação da trama incompreensível, mas que a telenovela fosse reclassificada para exibição após as 22h.

Apesar de receosas, muitas pessoas dentro da Globo acreditavam que, como ocorrera em ocasiões anteriores, a emissora chegaria a um entendimento com o governo, viabilizando a exibição da ficção. Daniel Filho, diretor encarregado da produção, prosseguiu com as gravações para garantir que a telenovela estreasse com uma frente de 36 capítulos¹⁴⁸. Paralelamente, a Globo tentava reclassificar a trama das 22h exibida à época, *Gabriela*, para as 20h, de modo que *Roque Santeiro* pudesse ser realocada no horário das dez. O recurso, todavia, também foi indeferido pela Censura, que deixou ainda mais clara sua objeção à exibição da obra de Dias Gomes, qualquer fosse o horário. *Roque Santeiro*, então, se tornava a primeira telenovela brasileira a ser inteiramente censurada tendo capítulos já gravados¹⁴⁹ (MATTOS, 2019).

Conforme Mattos (2019), a censura a *Roque Santeiro* naqueles idos constituía o segundo ato de uma história que começara dez anos

148 Xavier (201-) nos alerta para um desencontro envolvendo esta informação: de acordo com Xexéo (2005), *Roque Santeiro* possuía 51 capítulos escritos, quase 30 gravados e 10 editados quando foi vetada pela censura; Oliveira Sobrinho (2011), o Boni, registra, contudo, que a produção da trama gravara 36 capítulos antes da proibição de sua exibição.

149 Isso também ocorreria com *Despedida de Casado* (Globo, 1977), trama de Walter George Durst que abordava a questão da separação conjugal (MATTOS, 2019; XAVIER, 201-). Já nos tempos da Nova República, a telenovela *O Marajá* (Manchete, 1993), de José Louzeiro, Eloy Santos, Regina Braga e Alexandre Lydia, seria proibida de ir ao ar no dia de sua estreia devido a uma decisão judicial obtida por Fernando Collor de Mello, ex-presidente da República; por meio da figura de Elle, mandatário recém-empossado que cultivava o plano de governar seu país por 30 anos, a obra propunha uma sátira à eleição e ao *impeachment* de Collor – a personagem Elle era interpretada por um ator que havia ganhado notoriedade ao estrelar diversas campanhas publicitárias como sócia do político (XAVIER, 201-).

antes. Para a concepção da trama, Dias Gomes havia se inspirado em uma peça teatral de sua autoria, *O berço do herói* (1963), que fora proibida pelo governo militar em 1965. No drama, Cabo Jorge, um pracinha da Força Expedicionária Brasileira (FEB), se torna um mártir ao ser dado como morto na Itália após a tropa da qual fazia parte vencer os nazistas. Os habitantes de sua cidade natal passam a lucrar com o mito. Cabo Jorge, contudo, não morrera, e sim desertara. Quando ele reaparece, os poderosos do local fazem de tudo para escondê-lo. Na versão para a TV, Gomes retira a patente militar do protagonista – “uma pequena sacanagem” (XEXÉO, 2005, p. 76), em suas palavras, com os militares do governo de turno – e o transforma em um “santeiro”, um artesão de imagens de santos, que supostamente morreu ao defender a cidade de Asa Branca da invasão do bandido Navalhada e seus capangas. O autor só não contava que a “sacanagem” seria descoberta pela ditadura por meio de uma conversa telefônica que travou com o historiador Nelson Werneck Sodré, grampeado clandestinamente pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), como revelaram documentos posteriores (XEXÉO, 2005; MATTOS, 2019; XAVIER, 201-).

De modo emergencial, a Globo escalou uma reprise compacta de *Selva de Pedra* para o horário das 20h enquanto remetia à Censura Federal outras três sinopses para aprovação – duas adaptações de romances (*O resto é silêncio*, de Érico Veríssimo, a cargo de Marcos Rey; e *Os cangaceiros*, de José Lins do Rego, sob a responsabilidade de Walter George Durst) e uma do próprio Dias Gomes (*Saramandaia*, que viria a ser liberada e produzida para as 22h no ano seguinte) (MATTOS, 2019). Após os vetos às três propostas, a emissora convocou às pressas Janete Clair – então “rebaixada” ao horário das 19h, para o qual escrevia *Bravo!* –, incumbindo-a de conceber uma produção que aproveitasse o mesmo elenco já escalado para *Roque Santeiro*. Provando mais uma vez sua inventividade e capacidade de renovação, Clair escreveu *Pecado Capital*, título que incorporou o substrato social almejado pelo canal para a faixa horária e se converteu em um dos maiores sucessos da autora (ALENCAR, 2004; XAVIER, 201-).

Partamos agora rumo ao terceiro ato da história tematizada nesta seção: em 1985, com o advento da Nova República, a Globo

decidiu retomar o projeto de *Roque Santeiro* para as 20h. Dias Gomes, alegando que não poderia se desvencilhar de seus compromissos com a Casa de Criação Janete Clair¹⁵⁰ (BARROS, 1985), escolheu Aguinaldo Silva para dar continuidade à obra sob sua supervisão. Silva vinha de uma parceria frustrada com Gloria Perez em *Partido Alto* (1984), também às oito, e roteirizara, a partir do livro homônimo de Jorge Amado, a minissérie *Tenda dos Milagres*, que iria ao ar ainda naquele ano. Em determinado momento, entretanto, criou-se um mal-estar entre os dois escritores¹⁵¹, e Gomes reassumiu a autoria total da narrativa a partir do capítulo 162 (MATTOS, 2019). O imbróglio foi parar na imprensa, com cada um reivindicando para si a “paternidade” do fenômeno em que se converteu a ficção.

Roque Santeiro é uma das produções expoentes da era dos “grandes campeões de audiência”¹⁵² da Globo. Outras telenovelas exibidas anteriormente pela emissora já haviam registrado marcas significativas – caso da primeira exibição de *Selva de Pedra*, na qual um dos capítulos chegou a ter 100% dos televisores ligados no horário sintonizados em sua exibição (FERREIRA; COELHO, 2003; NOVELA, 2016). Aqui, contudo, estamos tratando de um contexto em que a televisão alcançava praticamente a totalidade do território nacional¹⁵³ (JAMBEIRO, 2001). Uma história comezinha, mas simbólica do sucesso alcançado por *Roque Santeiro* nos foi contada por Aguinaldo Silva: o autor se recorda de, à época da exibição da trama, ouvir da sua janela o som característico da vinheta de intervalo da produção – o “plim” feito pelo “q” de *Roque*, estilizado no logotipo

150 Idealizada – e descontinuada – pela Globo nos anos 1980, a Casa de Criação Janete Clair funcionava como uma espécie de laboratório destinado à formação de roteiristas e projetos para o departamento de dramaturgia da emissora.

151 Segundo Mattos (2019), Gomes ficara enciumado com o fato de Silva aparecer mais na imprensa do que ele. Os dois roteiristas também tinham ideias distintas acerca do que deveria ocorrer na reta final da trama.

152 Capa da revista *Veja* publicada em 2 de outubro de 1985 se referia à obra como “a novela de maior audiência de todos os tempos” (MATTOS, 2019).

153 Jambeiro (2001) registra que, em 1974 – dois anos após a exibição de *Selva de Pedra*, portanto –, havia cerca de nove milhões de aparelhos de TV no país (distribuídos em 43% dos lares brasileiros); no início da década de 1980, esse número mais do que dobrara, chegando a vinte milhões.

como uma auréola – vindo de todos os apartamentos da sua vizinhança no horário em que a teleficção era veiculada¹⁵⁴.

Com seus 209 capítulos exibidos entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986, *Roque Santeiro* contou com a colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis na feitura dos roteiros, direção de Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo e direção geral de Paulo Ubiratan. Daniel Filho, que seria o diretor da versão de 1975, atuou como supervisor da produção (GRUPO GLOBO, 201-).

O enredo da telenovela gira em torno do município de Asa Branca, conhecido em razão dos milagres atribuídos a Roque Santeiro (José Wilker), rapaz hábil em modelar santos de barro ou madeira. Como mencionamos previamente, Roque foi considerado um herói ao “morrer” enfrentando um perigoso bandido, Navalhada, que invadira a prefeitura da cidade com seu bando e ameaçara atacar a população caso não lhes arranjassem uma grande quantia em dinheiro e dois carros para a fuga. O único com condições de atender às exigências do malfeitor era Sinhozinho Malta (Lima Duarte), espécie de mandachuva da região. Malta, no entanto, não dispunha em sua fazenda de todo o dinheiro exigido por Navalhada. Roque é enviado por Malta já com uma parte da monta para negociar com os bandoleiros, e retorna dizendo que Navalhada atacará a população local se não receber o valor total da quantia. Malta e os demais habitantes de Asa Branca fogem, mas o santeiro decide ficar para, em suas palavras, “proteger a igreja da profanação dos bandidos”, e não há quem o demova da ideia. No dia seguinte, um corpo é encontrado desfigurado no rio, e todos acreditam se tratar do Roque. Após algum tempo, a então menina Lugolina (Cassia Kis), a Lulu, se recupera de uma enfermidade ao tomar contato com a lama da área onde fora achado o suposto corpo de Roque, e conta a todos que o santeiro lhe apareceu em uma visão. A cidade logo se torna o destino de romeiros interessados nos poderes miraculosos da lama e na história de seu mártir, passando a explorar turística e comercialmente o mito de Roque Santeiro (GOMES, 1975).

154 Informação fornecida por Aguinaldo Silva em entrevista ao autor desta tese. São Paulo, 19 de julho de 2016.

Outra figura importante na trama é Porcina (Regina Duarte), conhecida como a viúva de Roque – para suplício de Mocinha (Lucinha Lins), que todos acreditavam ser a única mulher na vida do rapaz. Figura extravagante, ambiciosa e prepotente, Porcina, na verdade, fora levada a Asa Branca por Sinhozinho Malta, seu amante. Vaidoso e mulherengo, Malta tem como principal objetivo a construção de um aeroporto na cidade, negócio que lhe renderá uma fortuna – ele adquirira todas as terras à margem do campo onde se pretende erigir o empreendimento. Dentre outras personagens, destacam-se o padre Hipólito (Paulo Gracindo), “padre-povo” (GOMES, 1975, n.p.) conservador, aliado da beata Pombinha (Eloísa Mafalda) na cruzada contra a inauguração da boate Sexus – cuja proprietária, Matilde (Yoná Magalhães), é protegida de Malta. Pombinha, por sua vez, é mulher do prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura), o seu Flô, um verdadeiro fantoche nas mãos de Porcina e Malta. A ex-namorada de Roque, Mocinha, é filha de dona Pombinha e Flô, e jurou morrer donzela depois do ocorrido com o amado – para frustração do professor Astromar Junqueira (Rui Resende), erudito local que lhe faz a corte. Astromar ganhou notoriedade após ter escrito “um folheto em versos alexandrinos contando a história da cidade, da fundação ao episódio de Roque Santeiro” (GOMES, 1975, n.p.); é conhecido, ainda, por um boato que corre a seu respeito: o de que ele vira lobisomem nas noites de lua cheia. Temos aí a incidência do realismo mágico.

O primeiro capítulo da telenovela mostra a chegada da equipe de Gerson do Valle (Ewerton de Castro), diretor de cinema, a Asa Branca. Gerson dirigirá um filme sobre a história de Roque – não sem antes submeter o roteiro à Viúva Porcina. No papel do mártir local, o ator Roberto Mathias (Fábio Jr.), mulherengo incorrigível que acaba se envolvendo com a própria Porcina; com a filha de Sinhozinho Malta, Tânia (Lídia Brondi); e com Lulu, casada no presente da ação com Zé das Medalhas (Armando Bógus) – dono de uma pequena indústria que se vale do mito de Roque para a venda de medalhas, camisas, amuletos, esculturas etc. Outro a viver da lenda é o pai do santeiro, Salustiano (Nelson Dantas): abalado, teve uma “crise de misticismo” (GOMES, 1975, n.p.), construiu um casebre de madeira sobre o rio e

de lá não sai há 17 anos; passou a ser conhecido como Beato Salu, e os romeiros vão ao seu encontro para lhe dar comida e dinheiro em troca de conselhos.

Ninguém desconfia do que realmente ocorreu naquele fatídico dia em que Navalhada e seu bando invadiram Asa Branca: na primeira vez em que foi ter com os malfeitores, Roque conseguiu convencê-los com sua lábia de que nada de valor havia naquele local miserável. O rapaz, que há muito cultivava o sonho de desbravar o mundo, se aproveitou da situação para fugir com o dinheiro de Sinhozinho Malta e com o ostensório de ouro da igreja. “Durante todos aqueles anos, Roque estivera fora do país, vivendo uma vida de aventuras. Multiplicou o dinheiro roubado, enriquecera, mas sempre roído pelo remorso. Principalmente por ter roubado o ostensório” (GOMES, 1975, n.p.). Arrependido, Roque Santeiro volta a Asa Branca no presente disposto a reparar seus erros, e se depara com o fato de ter se transformado em mártir. Todos os que tomam conhecimento de seu retorno ficam em choque – Sinhozinho Malta e a “Viúva” Porcina entre eles. A elite local, então, se divide entre aqueles que pregam a revelação da verdade, como o padre Hipólito, e os que defendem a manutenção da lenda – pois, afinal, dela se beneficiam. Paralelamente, Roque e sua “viúva” (a que era sem nunca ter sido) têm um envolvimento romântico. Está formado o quiproquó amoroso caro à matriz cultural melodramática do formato telenovela.

Em estudo exploratório voltado aos “mundos” irradiados por cinco personagens emblemáticas da telenovela brasileira – escolhidas a partir de questionário on-line compartilhado em redes sociais digitais –, Lopes *et al.* (2019, p. 36-37, negritos e itálicos dos autores) destacam algumas das respostas que obtiveram com relação a Porcina:

Viúva Porcina foi lembrada pelos leitores especialmente pelo “*exagero*”, “*humor*” e “*deboche*”, características que, para além do visual, estavam presentes no sotaque nordestino carregado, nos gestos, nas gargalhadas e na **atuação**, considerada pelos leitores como “*perfeita, divertida e lúdica*”. Por-

tanto, a personagem, segundo os espectadores, era “icônica”, “carismática” e “engraçada”, pois “para a época foi marcante, até hoje nos lembramos [dela], com seu jeito de falar e postura inesquecíveis”. Devido ao seu comportamento moralmente duvidoso, Porcina foi interpretada pelos leitores a partir de seu “empoderamento feminino”, uma mulher “à frente da minha época, determinada... amada... extravagante”, “ousada” e “autêntica”. Assim, as **questões femininas/feministas** colaboraram para a ruptura do ideal de mulher servil e comportada, estabelecendo o contraponto com a personagem Mocinha – noiva de Roque que, após a “morte” do amado, fez voto de castidade e jurou não mais casar. Porcina, então, rompeu com o conservadorismo ao seguir os ditames de sua vida como falsa viúva e, posteriormente, compondo um triângulo amoroso com Roque e Sinhozinho Malta, o que a fez ser vista como “determinada” e “forte”.

A figura da Viúva Porcina, sob o princípio hologramático¹⁵⁵ (MORIN, 1999, 2011), expressa tanto a trajetória do anti-herói da trama (o que morreu sem perder a vida) quanto funciona como um elo entre os interesses de Roque e dos mandatários de Asa Branca, que farão de tudo para que a lenda prevaleça à verdade. Desta forma, a personagem é alçada ao posto de coprotagonista da ficção – ao lado do próprio Roque Santeiro e de Sinhozinho Malta –, carregando em sua essência e estruturação as contradições entre tradição e modernidade. Tal binômio, fruto de um ambiente geocultural no qual o novo e o velho se chocam o tempo todo (GARCÍA CANCLINI, 1997; MARTÍN-BARBERO, 2003), alinhava os enredos e a própria noção de telenovela brasileira.

¹⁵⁵ Em um holograma, o menor ponto da imagem contém a quase totalidade da informação do objeto representado. Esta ideia, de acordo com Morin (1999, 2011), ilustra um princípio constituinte tanto do mundo biológico quanto do mundo sociológico: o de que o todo está na parte e a parte está no todo. O autor dá a tal princípio justamente o nome de hologramático.

Lopes *et al.* (2019) observam que Porcina oscila entre estereótipos e rupturas relativos ao feminino, o que não a habilitaria para o *status* de heroína ou “mocinha” tradicional do melodrama, mas tampouco permite que a classifiquemos simplesmente como vilã¹⁵⁶. A personagem compartilha de características que se enquadram no tipo de anti-herói que Vogler (2015) descreve como *tortuoso* – aquele que, mesmo agindo à margem dos comportamentos sociais, é dotado de certa honradez e algum caráter, e acaba por alcançar a redenção no final da história. Segundo Rocha (2016), este é o modelo de anti-herói mais comum nas telenovelas devido ao papel moralizante herdado da pedagogia melodramática. Trata-se, inclusive, de uma atribuição que pode ser utilizada para definir o próprio Roque Santeiro, assim descrito na sinopse original da trama: “ele é um grande mentiroso. Mas, apesar de tudo (o episódio famoso não foi seu único pecado), ainda é um puro” (GOMES, 1975, *n. p.*).

A uma matéria publicada na imprensa no dia da estreia de *Roque Santeiro*, Dias Gomes declarou que a ficção tinha como proposta “contar uma história bem brasileira, de um jeito bem brasileiro, despida de modelos estrangeiros” (BARROS, 1985, p. 25). Esse conceito se reflete nos versos da música *Cópias mal feitas*, de Alceu Valença, que integra o primeiro disco da trilha sonora da produção¹⁵⁷: ao cantar “quando será que nós iremos perceber / que o nosso corpo, nossa dança, nossa música / é nosso canto, nossa roupa, nossa única / maneira de caminhar”, o músico alude a certo desprezo pelo ideário nacional, tomado muitas vezes como inferior em comparação ao arcabouço cultural de outros

156 Para Rocha (2016), a vilania feminina na telenovela brasileira é resultado não só de modelos provenientes da matriz melodramática ou, no que diz respeito à aparência, de uma trajetória histórico-cultural e massivo-industrial da beleza e do corpo, mas também das lutas feministas. Acompanhando e muitas vezes antecipando comportamentos liberalizantes (HAMBURGER, 2007, 2014), as vilãs das telenovelas se afastam do *ethos* cristão da renúncia e do sacrificado redentor, da doçura, da abnegação e do valor familiar. Deste modo, as narrativas teleficionais vão ao encontro de uma representação que autoriza à mulher sentimentos e comportamentos antes relegados aos homens – sentidos ligados a estruturas de poder e liberdade, aos desejos pessoais e egoístas. “As vilãs são personagens que falam de ser mulher e de ser mulher em determinado momento histórico” (ROCHA, 2016, p. 251), ainda que aprisionadas ao Mito da Beleza.

157 O primeiro disco de *Roque Santeiro* obteve enorme sucesso, vendendo mais de meio milhão de cópias com apenas três meses de comercialização (GRUPO GLOBO, 201-). Isso levou a gravadora Som Livre a abrir um precedente e, pela primeira vez, deixar de produzir a trilha sonora internacional de uma telenovela para lançar um segundo volume da trilha nacional (BRYAN; VILLARI, 2014). De alguma forma, essa estratégia também se alinha à perspectiva artística prospectada por Dias Gomes para a obra.

países (especialmente de nações do Norte global). Paradoxalmente, tal aceção não deixa de ser um dilema da brasilidade, definido por Nelson Rodrigues como “o complexo de vira-lata” do brasileiro – algo que, na visão de Valença, viria “desde o ciclo do açúcar”.

De fato, como já pudemos constatar de modo patente por meio da sinopse, *Roque Santeiro* incorporou diversos elementos de nossa cultura popular. Mas não é bem verdade que a obra dispensaria totalmente a influência de “modelos estrangeiros”. Uma primeira réplica à incisividade da afirmação de Dias Gomes destacada acima viria do poeta e crítico de TV Décio Pignatari – ele, no entanto, embasaria seus argumentos nas pressupostas origens de outra obra do escritor, *O pagador de promessas* (1960), peça transformada em filme em 1962 (premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes) e que também ganharia uma adaptação para a TV em 1988, no formato de minissérie:

Como o seu *Roque Santeiro* está indo ao ar global (consegui assistir a quatro minutos e meio até agora), o Noites Gomes deitou falação **auto-promomarketingue**. Deitou, mas não rolou – pelo menos no que depender de mim. O Dias, que se tornou conhecido com a peça *O pagador de promessas*, lembra-se?, disse o seguinte: “Mais uma vez, fiz uma obra nacional, bem nacional, para não dever nada ao estrangeiro.” [...] *O pagador de promessas* é uma chupação de uma longa tradição hagiomito-ficcional, que finca as suas raízes na Baixa Idade Média, com as fantásticas e fascinantes histórias do eremita do deserto, Antão, e suas tentações. (PIGNATARI, 1985, p. 60, negrito do autor)

Mantendo o tom irônico e mordaz do trecho, Pignatari discorreria ainda sobre as apropriações da lenda de Santo Antão por

diversos objetos da cultura, da pintura (como o quadro *As Tentações de Santo Antônio*, pintado por Hieronymus Bosch na época da Renascença) ao cinema (*Ace in the Hole*, ou *A Montanha dos Sete Abutres* no Brasil, filme de 1951 dirigido por Billy Wilder). Quanto a supostas fontes inspiradoras de *O berço do herói* ou *Roque Santeiro*, já havia circulado pouco antes da estreia da telenovela uma nota insinuando que a história continha “mais [do] que uma simples semelhança” (ESTILO, 1984, p. 30) com o romance *O falecido Matias Pascal* (1904), de Luigi Pirandello.

Mesmo que tais especulações tivessem algum fundamento, ainda estamos no plano daquele conjunto de narrativas fundadoras que subjazem no imaginário popular ocidental (BALOGH, 2002) e que, se pensarmos na segunda versão do mapa das mutações culturais e comunicativas elaborada por Martín-Barbero, são reiteradamente retrabalhadas a partir das tecnicidades e do *sensorium* de cada época. Assim, ao lidar com este repertório na construção de suas narrativas, Dias Gomes pode ser comparado aos poetas que se especializaram na adaptação de obras literárias universais para os folhetos de cordel – autores que, conforme Santos (2000), atuavam como intermediários entre o mundo letrado e o público popular.

A própria literatura de cordel brasileira, como vimos anteriormente, se nutre desse arcabouço: com o advento da imprensa de massa, as narrativas oriundas da cultura oral nordestina (contos, lendas, anedotas e repentes) passam a se retroalimentar com folhetins, romances e novelas literárias, conquistando pouco a pouco a materialidade da escrita (SANTOS, 2000). No final do século XIX, em meio ao processo de modernização da imprensa no Brasil¹⁵⁸ (BARBOSA, 2010a), temos um Nordeste – ou *Nordestes* – que passa(m) a *se imaginar* (ANDERSON, 2008) por meio de publicações

¹⁵⁸ Considerado um dos primeiros cordelistas brasileiros de que se tem notícia, o paraibano Leandro Gomes de Barros se fixou no Recife em 1889, presenciando um contexto em que jornais e gráficas se desfaziam de antigas máquinas de impressão em detrimento de outras mais modernas. Barros, então, adquiriu alguns daqueles equipamentos obsoletos e montou a primeira gráfica voltada à impressão de folhetos de cordel no Nordeste (TAVARES, 2005).

em folhetos independentes do sistema literário institucionalizado. Com a intensificação dos fluxos migratórios saídos da região no início do século XX, especialmente em direção ao sul do país¹⁵⁹, observamos uma acentuação na circulação de noções e sentidos da(s) identidade(s) – e da(s) espacialidade(s) – nordestina(s) fundados na saudade e na tradição (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Esse fenômeno se dá por conta de práticas e “artes de fazer” (CERTEAU, 1994) dos migrantes que, relacionadas a uma estratégia mnêmica, buscam uma constante manutenção do que significa “ser nordestino”; assim, aqueles outros espaços (o exterior, o longínquo, o fora dali) descritos no repente e na literatura de folhetos passam paulatinamente a conotar a própria região deixada para trás – um Nordeste que, na verdade, é uma “invenção”, um “Outro” (SAID, 2007), conjugado ainda por um processo mais amplo, perceptível na literatura, nas artes, na ciência e na cultura brasileiras de forma geral, e para o qual Albuquerque Júnior (2011) dá o nome de *nordestinização*.

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 79)

Voltando a *Roque Santeiro*, observamos que a trama não se limita a um conjunto mais genérico de textos da cultura ocidental,

¹⁵⁹ Daí a substituição da mão de obra imigrante pela dos migrantes no estado de São Paulo, fenômeno ao qual aludimos no capítulo anterior.

referindo-se de forma direta – isto é, intertextualmente – a, pelo menos, três produtos da indústria cultural estadunidense. O primeiro registro que identificamos nestes termos ocorre quando Porcina relembra seu passado: um *flashback* a mostra ainda menina vagando pelo sertão nordestino ao lado de sua mãe e de uma tia. A sequência dialoga de modo inequívoco com aquela imagem de um Nordeste de misérias, assombrado pela fome – já tomada por Dias Gomes, lembremos, como a “própria e dura *realidade*” daquela região: em meio àquela jornada, as três caçam um calango para comer. Quando acendem o fogo para cozinhar o animal, são atacadas por um bando também famélico. A mãe de Porcina acaba por morrer nesse ataque, e a menina jura que “jamais passará fome novamente” – temos, portanto, uma citação direta a uma cena consolidada no imaginário audiovisual ocidental por meio do filme *...E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939): ao final da primeira parte da película, a protagonista Scarlett O’Hara profere estas mesmas palavras, em um momento que marcará uma guinada em sua trajetória.

Vídeo 17. Cena da telenovela *Roque Santeiro*

(Globo, 1985) referente ao passado de Porcina

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Roque (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Mais sugestiva do que evidente é a alusão à série *Dallas* (CBS, 1978-1991) – produção que se tornou, inclusive, um marco para as investigações envolvendo o melodrama dentro dos estudos de mídia¹⁶⁰. O site *Memória Globo* (201-) sublinha que parte da caracterização de Sinhozinho Malta – pulseiras, relógios e colares de ouro, além dos chapéus – encontrou inspiração na ficção estadunidense. O par de chifres que adornava o para-choque da limusine de Malta também nos remete a certo imaginário vinculado à cultura texana como um todo. Tal referência se tornou mais explícita quando Sinhozinho Malta e Viúva Porcina viajaram a Dallas para uma exposição de animais – a imprensa chegou a dizer que Lima Duarte e Regina Duarte contracenariam com alguns atores do seriado homônimo à cidade em cenas para a telenovela.

Por fim, como também foi comentado pelas revistas e colunas da época especializadas em televisão, temos a última cena da trama, inspirada no filme *Casablanca* (1942). Roque e Porcina estão prestes a embarcar em um avião para deixar Asa Branca; ela vê, então, a limusine de Sinhozinho Malta se aproximando, e passamos a ouvir a música *As Time Goes By* tocada com uma gaita. Foram gravados dois finais¹⁶¹, mas, naquele que foi ao ar, Porcina escolhe ficar com Malta. Os dois terminam às gargalhadas enquanto a câmera acompanha o avião de Roque sobrevoando a cidade – sua igreja, seus ambulantes, os romeiros, a estátua do mártir na praça central... O santeiro concordara em deixar Asa Branca sem desfazer a lenda acerca de sua morte. *O mito prevalece sobre a verdade*.

A decisão de Viúva Porcina pelo corrupto, autoritário e simpático Sinhozinho Malta em detrimento do apático, sem firmeza de caráter e duvidoso Roque estava implicitamente relacionada ao governo de José Sarney. Enquanto a personagem era uma viúva “sem nunca ter sido”, Sarney também era presidente sem nunca ter sido eleito. Outra referência está no

160 Referimo-nos, aqui, à paradigmática pesquisa de Ang (1985) relativa à recepção de *Dallas* na Holanda.

161 Algumas fontes dizem que há, ainda, um terceiro final, no qual Porcina terminaria com Rodésio (Tony Tornado), seu capataz. (XAVIER, 201-)

fato de que Sinhozinho Malta era associado à ditadura militar. Ou seja, a opção de Porcina pode ser relacionada ao continuísmo (JOHNSON, 1988¹⁶²; PORTO, 2011). Além disso, como Roque Santeiro (o herói lendário), Tancredo Neves foi mitificado como redentor (MIGUEL, 1998¹⁶³). Se Roque liberou Asa Branca de Navalhada e seu bando, Tancredo regatava a democracia da ditadura. Morto, tornou-se, também, um mito. (SACRAMENTO, 2012, p. 404)

Vídeo 18. Sequência final da telenovela *Roque*

Santeiro (Globo, 1985) – o final que foi ao ar

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Roque (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

É interessante perceber como esses exemplos não deixam de nos remeter novamente às práticas dos compositores de cordel, que igualmente encontraram no cinema farta matéria-prima para seus trabalhos

162 JOHNSON, Randal. *Deus e o Diabo na Terra da Globo: Roque Santeiro and Brazil's "New Republic"*. *Studies in Latin American Popular Culture*, n. 7, p. 77-88, 1988.

163 MIGUEL, Luis Felipe. Em torno do conceito de mito político. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 41, n. 3, 1998.

– de tramas e personagens até ilustrações para a capa de seus folhetos (SANTOS, 2000). Por conseguinte, antes de denotarem certa fragilidade na retórica de Dias Gomes relativa à ausência de “modelos estrangeiros” em *Roque Santeiro*, tais casos nos despertam justamente para o caráter arbitrário inerente aos constructos de identidade cultural e/ou nacional – e, consequentemente, à própria ideia de nação (ANDERSON, 2008).

Outra declaração de Gomes dada no decorrer da exibição de *Roque Santeiro* que nos chamou atenção foi a seguinte: “a Nova República é uma velha que fez plástica” (DIAS; TEIXEIRA, 1985, p. 47). A afirmação remete justamente à ideia de continuísmo referida por Sacramento (2012). Dias Gomes, outrora otimista com o discurso de que a política de cortes da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) seria substituída pela lógica da classificação indicativa, manifestava sua insatisfação com o fato de que as intervenções por parte dos profissionais do governo não haviam cessado. Depois dessa declaração do autor, no entanto, consta que o chefe da DCDP foi desaconselhado pelo ministro da Justiça a prosseguir com aquele *modus operandi* na análise dos roteiros da telenovela. A partir do capítulo 110, nada mais foi cortado (MATTOS, 2019).

A associação de Sinhozinho Malta ao ideário do regime militar também é sublinhada por Ribeiro (2005, p. 106), que vê na personagem uma espécie de simulacro dos políticos, “em geral nordestinos, que, depois de servir a todos os ditadores, se haviam reciclado com a volta da democracia. Apareciam como grandes homens da República. [...] A novela era ficção no varejo, mas dizia a verdade no atacado”. Por diversos momentos, Malta é chamado por outras personagens de “coronel” – alcunha que ele rejeita veementemente. Na sinopse original da obra há essa referência: “não é o tipo clássico do velho coronel” (GOMES, 1975, n.p.), apesar de sua condição de chefe político de Asa Branca. Nota-se aí um esforço rumo à matização de mais uma entidade pertencente àquela ideia geral de Nordeste como um “Outro” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Dilui-se a figura do coronel, permanecem as relações coronelistas. Ao contrário de Porcina, talvez Sinhozinho Malta não seja tendo sempre sido.

Na versão da trama concebida em 1975, Asa Branca seria uma cidadezinha do interior baiano; dez anos depois, partiu-se do princípio de que a terra natal de Roque se situaria geograficamente em um ponto *não especificado* do país (BARROS, 1985), provavelmente no Nordeste brasileiro (XAVIER, 201-). Os cenógrafos da obra, desta forma, optaram por uma colagem de símbolos de diferentes localidades nacionais. “Misturou-se o colonial carioca com o nordestino, construções da região Centro-Oeste com elementos do Sul, tudo com o objetivo de representar em Asa Branca o Brasil por inteiro” (GRUPO GLOBO, 201-, on-line). Tal dinâmica se estendeu aos sotaques das personagens, assim discriminados pelo site *Memória Globo* (201-): “nordestino (Sinhozinho Malta e Porcina), mineiro (Seu Flô), gaúcho (o delegado) e carioca (Matilde, Ninon e Rosaly)”. Esses procedimentos, de algum modo, dão uma dimensão concreta à seguinte afirmação de Albuquerque Júnior (2011, p. 343, *italico nosso*):

O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em *lugar nenhum*, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseam*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.

Temos aqui as bases para o que chamamos de *amálgama de “Brasil profundo”*. Dentro da ideia de se forjar um microcosmo de Brasil (PORTO, 2011) – no qual se percebe a permanência perversa do anacronismo (HAMBURGER, 2005) –, há toda uma articulação de imagens e discursos canônicos orquestrada tanto pelo melodrama quanto pelos regionalismos que atravessam a questão da nação

no país desde o século XIX; são estes regionalismos que antecedem e criam as regiões, e não o contrário (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Referimo-nos, ainda, a constructos que não deixam de conter o pitoresco, o exótico, pois concernem a um “Outro” (SAID, 2007). Procede-se, então, à incorporação do Brasil urbano, da modernidade, *do eixo Rio-São Paulo*, neste “Outro”, o Brasil rural, da tradição, em um processo que se transubstancia nas próprias peripécias do enredo de *Roque Santeiro* – vide a chegada da equipe de cinema em Asa Branca, ou o *plot* de Matilde e suas meninas.

Neste ínterim, por mais que haja “Outros”, no plural, eles convergem, na *visão sudestina*, para uma só entidade, representada majoritariamente na ficção televisiva por essa ideia de “o” Nordeste. Mesmo os “diversos sotaques” que aparecem em *Roque Santeiro* – condicionados, de alguma maneira, àquela lógica da “fala errada” (NEVES; CARVALHO, 2014) – são contrapostos a *um* português “padrão”, “correto”, forjado pela televisão no decorrer de sua história e manifesto principalmente no jornalismo¹⁶⁴. Esse “sotaque neutro”, pelo que vimos, não é o nordestino, não é o mineiro, não é o gaúcho, não é nem o carioca. Talvez um “carioquês apaulistanado” (MEDEIROS, 2019). Com certeza, uma invenção.¹⁶⁵

Após a exibição de *Roque Santeiro*, houve diversas produções do horário das 20h da Globo que, permeadas pelo ideário do realismo mágico, foram ambientadas em cidades fictícias do Nordeste, trazendo em suas narrativas personagens “folclóricas” e situações cômicas e surreais (XAVIER, 2011) – todas capitaneadas por Aguinaldo Silva, coautor da trama de Roque, Porcina e Malta: *Tieta* (1989), ainda no período *nacional-popular* ou *realista*; e *Pedra sobre Pedra*

164 Durante muito tempo, a ideia de um “sotaque neutro” figurou, inclusive, entre as diretrizes do padrão Globo de qualidade para a área jornalística (MENDES, 2006).

165 Rastros dessas questões podem ser verificados na história do nosso teatro. Até o início do século XX, não se admitia outro português nos palcos que não o europeu. Posteriormente, atores e diretores se impingiram na busca por uma “dicação correta” do falar brasileiro, de modo que os diálogos chegassem melhor ao público – variável que pode ser percebida no “padrão TBC”, por exemplo. Em 1956, na Bahia, ocorreu o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, no qual se objetivava regular um “ideal” de fala (VIEIRA, 2020). Por motivos óbvios, tais preocupações também se estenderam ao meio radiofônico.

(1992), *Fera Ferida* (1993), *A Indomada* (1997) e *Porto dos Milagres* (2001), já na fase *de intervenção* ou *naturalista*. Como vimos no **gráfico 2**, disposto no capítulo referente à nossa metodologia, o interior do Brasil registrou um aumento percentual significativo ao compararmos a ambientação espacial do total geral de telenovelas exibidas entre um período e outro – provavelmente motivado pelo sucesso de *Pantanal*, sobre a qual falaremos adiante: de 23% dos títulos exibidos de 1968 a 1990 para 31% das obras levadas ao ar entre 1990 e 2015, superando, nesta última fase, o número de ficções ambientadas na cidade de São Paulo.

Se, na década de 1970, algumas tramas de Dias Gomes já haviam se dedicado a explorar o Nordeste – principalmente a Bahia – como âncora da brasilidade (VIANA; SAID, 2012), com *Roque Santeiro* a telenovela brasileira atinge uma equação que será replicada com maior assiduidade dali em diante. Da forma como foi levada ao ar entre 1985 e 1986, a “fabulosa” história de Roque, Porcina e Sinhozinho Malta se impôs como uma espécie de paradigma às representações posteriores do que se convencionou a chamar de “Brasil profundo” na televisão – “Brasis Outros” na ótica das emissoras cabeças de rede, sediadas no eixo Rio-São Paulo. Permeando tais sentidos, temos o melodrama, já mais incorporado ou “aclimatado” (RAMOS; BORELLI, 1989) à carpintaria dramática dos profissionais oriundos do teatro.

O gênero/modo melodramático se destaca em *Roque Santeiro* por se consubstanciar à farsa e à picardia, nada anormal para uma estética com características que deitam raízes na *farsa atellanica* e que já estabelecera uma profunda capilaridade com a comédia nos picadeiros dos circos-teatros brasileiros. Assim, a trama de Dias Gomes demonstra exemplarmente como, nesta fase *nacional-popular* ou *realista*, o melodrama se mostrará hábil em orquestrar jogos dicotômicos que emergem na arena das representações da identidade nacional articulada pelas telenovelas. Na reclusão entre primeira(s) e terceira(s) pessoa(s) sob o ponto de vista das emissoras de TV – uma inter-relação que absorve estéticas e estigmas historicamente dados –, emerge um Brasil lido como microcosmo.

Vídeo 19. Cenas da telenovela *Roque Santeiro* (Globo, 1985) – festa na praça: maculelê e ciranda
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Roque (2021) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

5. FASE DE INTERVENÇÃO OU NATURALISTA (1990 A 2015)

Em 1989, após o final de *Vida Nova*, exibida às 18h na Globo, Benedito Ruy Barbosa se desligaria mais uma vez da emissora carioca – como já ocorrera no início dos anos 1980, quando o autor foi para a Bandeirantes e escreveu *Pé de Vento* (1980) e *Os Imigrantes* (1981). A convite do diretor Jayme Monjardim, Ruy Barbosa teve a oportunidade de executar, na Manchete, um antigo projeto seu, rejeitado pelo canal de Roberto Marinho: uma telenovela ambientada no Pantanal mato-grossense. Em 27 de março de 1990, estreava o marco *Pantanal*.

Becker (2010) contextualiza o sucesso desta ficção em meio ao conturbado quadro político e econômico do início daquela década. Onze dias antes da estreia da trama de Benedito Ruy Barbosa, o então presidente Fernando Collor de Mello, o primeiro eleito após a redemocratização do país, implementara uma política fiscal que, dentre outras medidas, procedera ao bloqueio das cadernetas de poupança.

Pantanal surge justamente nesse momento em que os brasileiros ficaram sem as suas economias e as suas aspirações, escoadas pelo ralo. Mas, por uma feliz coincidência, ela falava de outro mundo,

de um mundo rural, selvagem e distante, que só se podia ver na televisão aos domingos às sete da manhã, em programas destinados ao homem do campo. Então, *o sonho de um paraíso urbano, liberal, hipermoderno e baseado no poder de consumo começa a ser substituído pela ideia de um paraíso perdido e recuperado, baseado na simplicidade da vida e naquilo que o dinheiro já não podia mais necessariamente comprar. Pantanal* parecia prometer a devolução dos sonhos que Colloz confiscou e as fantasias de um dia poder viver no paraíso, num lugar mágico, bonito, sensual, livre de toda a turbulência do mundo urbano, onde os homens poderiam existir em comunhão com a natureza. Desse modo, *a telenovela resgatou algo da identidade rural da sociedade brasileira, negligenciada e silenciada durante o processo de modernização do país.* (BECKER, 2010, p. 240-241, *itálicos nossos*)

Uma brasilidade rural pouco explorada anteriormente pelos meios de comunicação despontava no alto *prime time* televisivo: *Pantanal* ia ao ar às 21h30, logo após a telenovela da faixa das oito da Globo. Gravada na localidade que lhe dava nome, a produção, ao mesmo tempo, se distancia e se aproxima da amálgama de “Brasil profundo” consolidada pelas ficções brasileiras de longa serialidade que retrataram o Nordeste. A ambientação constitui, de fato, a principal novidade da atração naquele momento; a presença de elementos sobrenaturais no enredo de *Pantanal*, contudo, já levou alguns estudiosos – como Becker (2010) e Greco (2016) – a lhe atribuírem o caráter de *realismo mágico* ou *fantástico* apregoados àquelas outras tramas, especialmente por conta da lenda que girava em torno da protagonista Juma Marruá (Cristiana Oliveira) e de sua mãe, Maria (Cássia Kis): a de que as duas viravam onça quando eram ameaçadas.

Vídeo 20. Trecho da telenovela *Pantanal* (Manchete, 1990)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



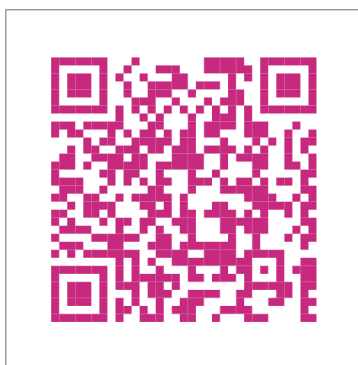
Fonte: *Pantanal* (2017);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

Com direção de Jayme Monjardim, publicitário familiarizado com o meio rural, o texto ganhou um visual cinematográfico inédito. A Manchete disputava o espaço conquistado pela concorrente, de representação da nacionalidade, com uma interpretação diferente do país, que valorizava maravilhosas paisagens bucólicas, mulheres sensuais, muitas vezes nuas, e o misticismo. Ao Brasil “do futuro”, promovido pelos folhetins eletrônicos produzidos pela Globo nos 20 anos anteriores, a Manchete contrapunha uma nostalgia *high-tech*, em tons pós-modernos, pelo Brasil do passado. Enquanto a Rede Globo valorizava uma imagem do Brasil como país “desenvolvido”, a emissora rival apelou para o Brasil “exótico”. (HAMBURGER, 2005, p. 126-127)

O erotismo em *Pantanal*, na visão de Becker (2010, p. 250), possui um caráter lírico, dado que as cenas eram emolduradas pela natureza e investiam na “espontaneidade do amor ingênuo e despojado”. A autora sublinha que a trama desencadeou uma onda de erotização na televisão – à qual ela dá o nome de “síndrome do *Pantanal*”. Lembremos, no entanto, que a telenovela *Tieta*, no ano anterior, já apresentava a modelo Isadora Ribeiro nua em sua abertura, criada a partir de vetores semelhantes àqueles que balizaram *Pantanal*: paisagens naturais consubstanciadas à sensualidade feminina e à capacidade *high-tech* da videotécnica. Esse contexto se deve majoritariamente ao advento do fim da Censura Federal, em 1988, com o promulgação da Constituição Cidadã. Depois de tanto tempo sob o julgo da caneta dos censores – especialmente durante o período da ditadura militar, instaurada antes mesmo de o veículo completar 14 anos –, a televisão vivia uma espécie de “puberdade tardia” que não se restringiu, no âmbito das telenovelas, às tramas exibidas em horários mais avançados: mesmo ficções das 18h da Globo chegaram a apresentar glúteos masculinos e bustos femininos desnudos – casos de *Barriga de Aluguel* (1990) e *Salomé* (1991), respectivamente.

Vídeo 21. Vinheta de abertura da telenovela *Tieta* (Globo, 1989)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *Tieta* (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Entre sensorialidades e tecnicidades que exploravam a natureza ao limite – de cenas bucólicas do meio ambiente aos corpos humanos –, o melodrama orquestrou justamente o ideário romântico que coroava *Pantanal*, procedendo ao estabelecimento de tipos daquele cenário: além das mulheres-onças, tínhamos o Velho do Rio (Cláudio Marzo), pai do protagonista maduro da trama, José Leôncio (também Cláudio Marzo). Ao desaparecer e ser dado como morto, Joventino¹⁶⁶ se transformara em uma entidade protetora da região; o mesmo ocorreria com seu filho no final da telenovela.

Enquanto José Leôncio, agora convertido em Velho do Rio, caminha junto a seus netos na cena final da trama, aparecem os seguintes dizeres:

O Homem é o único animal
que cospe na água onde bebe;
o Homem é o único animal
que mata pra não comer;
o Homem é o único animal
que corta a árvore
que lhe dá sombra e frutos.
Por isso está se condenando
à morte.

(palavras do Velho do Rio, meu pai)

BENEDITO RUY BARBOSA

(PANTANAL, 2016)

¹⁶⁶ O protagonista jovem da obra, filho de José Leôncio, também se chamava Joventino. Isso demonstra a importância que os valores e a tradição familiar possuem dentro do universo de Benedito Ruy Barbosa.

Na concepção e estruturação de suas narrativas, Benedito Ruy Barbosa é extremamente hábil ao lidar com a sentimentalidade do público, garantindo momentos completamente emocionais e pungentes. Ele geralmente escreve suas ficções tendo em mente uma espécie de “ponto de chegada” – e sabendo que, naquele momento, levará a audiência à catarse absoluta. As telenovelas de Ruy Barbosa são conhecidas por se valerem de grandes “barrigas”, jargão utilizado para se referir a momentos da trama em que não ocorrem acontecimentos relevantes, que levem a história para frente (FILHO, 2003). Isso ocorre porque o autor não dispõe de pressa alguma ao contar suas histórias, desenvolvidas no tempo dos *causos* caipiras.

Cabe frisar, ainda, que a moralidade melodramática está profundamente enraizada nesse Brasil rural explorado por Benedito Ruy Barbosa. A própria alusão de Becker (2010) a uma ideia de “amor ingênuo”, mesmo em meio à nudez dos atores e a cenas de sexo – mais em chave de um instinto primevo do que da sensualidade propriamente dita (pelo menos tematicamente) –, dá uma mostra de como se estabelecerão as relações entre as personagens nesses universos. Temas como a “honra” e a virilidade estão sempre em debate.

Após *Pantanal*, a Manchete investiria em *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990), “telenovela-itinerante” cuja equipe de produção tráfegaria por diversos pontos do país para reproduzir a lógica das caravanas de rodeio que dava o tom à ficção. A trama explorou ao máximo o *slogan* da emissora de Adolfo Bloch à época, “o Brasil que o Brasil não conhece” (HAMBURGER, 2005), representado já na sua abertura. A vinheta desvelava a pluralidade de tradições, culturas, costumes, arquiteturas, credos e paisagens naturais do país (SENS, 201-?¹⁶⁷ *apud* XAVIER, 201-), apresentando uma profusão de artefatos, cores e cenas vinculados a diversos estratos da brasilidade.

167 SENS, André Luiz. *Blog Televisual*, [201-?].

Vídeo 22. Vinheta de abertura da telenovela *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (Manchete, 1990)¹⁶⁸

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Abertura (2016);
código QR elaborado pelo autor (2021)

O título de longa serialidade sucessor de *A História de Ana Raio e Zé Trovão*, *Amazônia* (1991), dava continuidade ao filão “biomas” iniciado por Pantanal. Desta vez, entretanto, não houve sucesso. A Manchete foi vendida em 1992 para a Indústria Brasileira de Formulários (IBF), mas, pouco tempo depois, o Grupo Bloch retomou sua administração. O canal realizaria sua última produção de sucesso, *Xica da Silva*, em 1996, encerrando suas atividades dois anos depois e deixando inacabada a telenovela *Brida*, adaptação do *best-seller* homônimo de Paulo Coelho que estreara em 1998 com o objetivo (frustrado) de recuperar os índices de audiência da emissora. Era o fim de um ciclo de menos de duas décadas e de 20 telenovelas. Uma história curta, mas extremamente prolífica. Seu legado supera qualquer juízo de valor quantitativo.

¹⁶⁸ Este vídeo apresenta a versão da abertura de *A História de Ana Raio e Zé Trovão* utilizada pelo SBT em 2010. Para a reexibição da trama, o canal de Silvio Santos realizou pequenas mudanças na vinheta concebida pela Manchete, atualizando o logotipo da ficção e retirando a logomarca de um posto de gasolina que patrocinou a obra em 1990.

5.1 Da janela vê-se o Corcovado – e a telenovela de braços abertos para as questões sociais

Com o sucesso de *Pantanal*, a Globo acabou abolindo uma prática que vigorara durante toda a fase *nacional-popular* ou *realista* da telenovela: a exibição das cenas dos próximos capítulos das ficções. A emissora programou uma trama inédita para ser exibida logo após *Rainha da Sucata* (1990), sua telenovela das 20h30 da época – ou, em outras palavras, para competir diretamente com *Pantanal*: tratava-se de *Araponga* (1990). Assim, de modo a evitar a migração maciça do público para a Manchete, o final do capítulo de *Rainha da Sucata* era imediatamente sucedido pelo início do capítulo de *Araponga*.

Além da divulgação de trechos do que ocorreria nas telenovelas do dia seguinte, as cenas dos próximos capítulos eram espaços utilizados pela emissora para divulgação das trilhas sonoras de suas produções. Com o fim deste recurso, a vinheta de encerramento das tramas se tornou outro espaço estratégico para essa promoção, deixando de privilegiar o tema de abertura em favor da execução de músicas que se alternavam periodicamente. No decorrer da década de 1990 e com maior força nos anos 2000, também em virtude do aumento do tempo de arte dos capítulos de suas ficções, a Globo começou a se valer com maior intensidade de outro procedimento: a utilização de imagens de arquivo conhecidas como *stock-shots* – cenas de paisagens urbanas ou naturais que, captadas uma única vez, serviriam para múltiplas produções. Assim, as diversas telenovelas da emissora ambientadas no Rio de Janeiro exibirão as mesmas imagens das praias, da Avenida Atlântica e seus calçadões, do Corcovado, do Pão de Açúcar ou dos Arcos da Lapa, sempre acompanhadas por uma música, para dar a entender que houve uma passagem de tempo na diegese da trama. Da mesma forma, os títulos ambientados em São Paulo não se furtarão à utilização de *takes* da Avenida Paulista – repleta de carros e de transeuntes –, do Parque Ibirapuera, da Marginal Tietê e, mais recentemente, da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira.

Vídeo 23. *Stock-shot* levado ao ar em capítulo da telenovela *Laços de Família* (Globo, 2000)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



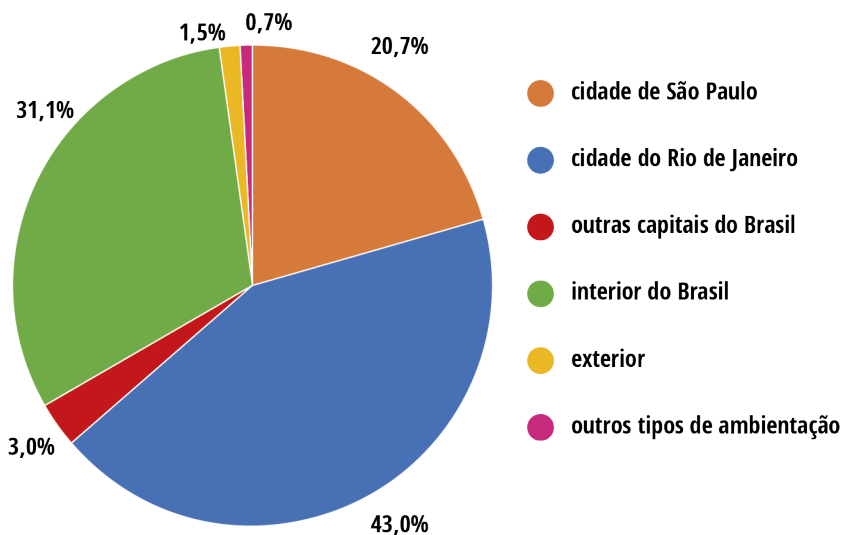
Fonte: *Laços* (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Essa repetição de imagens que, por conseguinte, se tornarão canônicas, encontrará seu ápice nas tramas das 20h/21h de Manoel Carlos, nas quais é possível ver paisagens e cenas cotidianas do Rio de Janeiro ao som de longos trechos de bossa nova. Ainda que algumas telenovelas, ao lançarem mão de tal recurso, se aproveitem de efeitos gráficos que, aplicados a esses excertos, tendem a afluir rumo à identidade estética pensada para cada produção, isso acarretará fatalmente na perpetuação de um imaginário específico da cidade na consciência do público – um Rio de Janeiro “tipo exportação”. Esses *takes*, afinal de contas, se associam àquele tempo do ciclo do qual fala Martín-Barbero (2003), imiscuindo-se à lógica da repetição cara ao melodrama. Em termos dramaturgicos, tais imagens não deixam de atuar como um dos materiais redundantes que devem se alternar com as surpresas e viradas da história – estratégia necessária, na visão de Eco (1981)¹⁶⁹

¹⁶⁹ ECO, Umberto. **The Role of the Reader:** Explorations in the Semiotics of Texts. London: Hutchinson, 1981.

apud TUFTE, 2000), para a manutenção da estabilidade das narrativas folhetinescas.¹⁷⁰

Gráfico 7. Ambientação espacial das telenovelas da Globo na fase *de intervenção* ou *naturalista*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Outro recurso formalizado no decorrer deste período *de intervenção* ou *naturalista*, demarcando ainda mais a especificidade da telenovela brasileira frente a outros paradigmas dramáticos latino-americanos, é aquilo que se convencionou a chamar de *merchandising* social. As tramas passam a se utilizar intencionalmente de ações pedagógicas com o objetivo de promover valores e princípios éticos e universais, difundir conhecimentos e estimular a mudança de atitude diante de assuntos de interesse público, pautando um pensamento crítico por parte da sociedade (LOPES, 2009). Disparadas por meio de desdobramentos e peripécias do enredo, essas ações se aproveitam do caráter didático e

¹⁷⁰ Arriscamo-nos a dizer, ainda, que o caráter contemplativo desses *stock-shots* deita raízes justamente nas longas imagens de paisagens que caracterizaram a proposta estética de *Pantanal*.

expositivo inerente ao melodrama para se integrarem à diegese das narrativas de modo orgânico. Um exemplo disso ocorre na cena exibida ao final do vídeo abaixo, recortada da telenovela *Laços de Família* (Globo, 2000): a personagem Pedro (José Mayer) fica sabendo que Camila (Carolina Dieckmann) passará por um transplante de medula e, sem saber como se dá esse tipo de procedimento, demonstra preocupação a Edu (Reynaldo Gianecchini); este, na condição de médico, explica a Pedro que o transplante não envolve maiores complicações.

Vídeo 24. Trecho de entrevista do autor Manoel Carlos
ao programa *Ofício em Cena* (GloboNews, 2016)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Manoel Carlos (2016);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Por trás da proposta do *merchandising* social, é possível identificar o sentido de ordenamento que caracterizava a estética melodramática como a retórica da “instituição moral” (a República) instaurada pela Revolução Francesa (NICOLSI, 2009) – aquela capacidade que o melodrama demonstrou, à época (e ainda demonstra, sob outros aspectos), de realizar os desejos dos estratos mais baixos da população ao mesmo tempo em que preservava o senso de hierarquia, buscando o fortalecimento de entidades como a família, a

propriedade, a virtude e a honra (THOMASSEAU, 2005). Além disso, segundo Nicolosi (2009), essas ações pedagógicas também carregam a moral oculta que Brooks (1995) verifica nas obras de Honoré de Balzac e Henry James – isto é, a parábola moral subjacente às situações banais do cotidiano realista representado por esses autores.

Frisamos que a noção (e utilização) do *merchandising* social se consolida, de fato, como *prática consciente da esfera produtora* no decorrer dos anos 1990. A Globo utiliza o termo “ações socioeducativas” para abrigar temáticas sociais abordadas por todas as suas telenovelas, independentemente da época em que estas foram ao ar – é o que ocorre, por exemplo, nas abas do site *Memória Globo* referentes a *O Espigão* (1974) e *Vale Tudo* (1988), obras que tangenciaram discussões relativas, respectivamente, à ecologia e aos direitos da população LGBTQIA+. Se, por um lado, isso explicita alguns dos rastros que nos levaram à concepção do *merchandising* social, por outro também pode dar a entender que a emissora se utilizava deliberadamente de tal recurso desde a década de 1970.

É a partir de *Barriga de Aluguel* (1990) que observaremos na teledramaturgia da emissora carioca um caráter mais acentuado no tratamento dessas questões, que então convergirão para a lógica das ações pedagógicas alçadas ao *status* de *merchandising* social. Com *Explode Coração* (1995), a emissora terá o primeiro *case* de grande sucesso nesta seara – aquele que servirá como diretriz para as produções subseqüentes: a trama se dedicou a temas como a exploração do trabalho infantil e o desaparecimento de menores de idade, auxiliando na localização de mais de 60 crianças ao exibir, em meio à narrativa e nos créditos de encerramento dos capítulos, depoimentos de mães e fotos de filhos desaparecidos (GRUPO GLOBO, 201-). Não por acaso, tanto *Barriga de Aluguel* quanto *Explode Coração* foram escritas por Gloria Perez.

O *merchandising* social está intimamente ligado a outro expediente verificado com maior intensidade neste período histórico da telenovela: a utilização de dispositivos *naturalistas* (LOPES, 2009), que não raramente nos permitirão identificar, no nível da imagem, uma estrutura estilística típica dos documentários (SANTOS, 2010).

À ficção, serão incorporados trechos de reportagens, programas jornalísticos, materiais de arquivo e depoimentos de pessoas reais. Esses referentes – qualidades, ações, acontecimentos e objetos do mundo “real” presentes nas narrativas¹⁷¹ – se mesclarão a técnicas de filmagem (como imagens trêmulas, sinalizando que a câmera está na mão do cinegrafista) e a elementos vinculados à edição e montagem das obras que, conforme Santos (2010), acionarão no âmbito da telenovela aquilo que Odin (2012) qualifica como *leitura documentarizante*. Trataremos com maior profundidade dessas questões ao final deste capítulo, em nossa análise de *O Clone* (Globo, 2001).

Vídeo 25. Trechos da telenovela *Explode Coração* (Globo, 1995)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *Explode* (2020) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Sem a pretensão de realizarmos uma listagem exaustiva, destacamos outras tramas da fase *de intervenção* ou *naturalista* da ficção televisiva brasileira que, de alguma forma, se lançaram à prática

¹⁷¹ Greimas e Courtés (1979* *apud* SANTOS, 2010) defendem que o conceito de referente deve, ainda, englobar o mundo “imaginário”, visto que a noção de mundo “real” soa demasiadamente estreita. [*GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.]

do *merchandising* social: *De Corpo e Alma* (1992) abordou a doação de órgãos; *Renascer* (1993), a questão das crianças de rua; *História de Amor* (1995), o paraesperte; *A Indomada* (1997), a problemática do turismo sexual envolvendo crianças e adolescentes; *Zazá* (1997), a AIDS; as já citadas *Laços de Família* e *O Clone*, a leucemia e a dependência química, nesta ordem; *América* (2005), a deficiência visual; *Páginas da Vida* (2006), a síndrome de Down; *Caminho das Índias* (2009), a esquizofrenia; *Viver a Vida* (2009), a tetraplegia; *Salve Jorge* (2012), o tráfico internacional de mulheres¹⁷². Todas essas produções foram exibidas pela Globo, mas o recurso não se restringe à emissora – em 2009, por exemplo, a telenovela *Poder Paralelo*, na Record, tratou da reinserção de ex-presidiários na sociedade.

Casos paradigmáticos ocorreram com as telenovelas *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003) e *Cheias de Charme* (Globo, 2012), cujas abordagens em torno dos direitos dos idosos e das domésticas, respectivamente, contribuíram para debates públicos que, por suas vezes, culminaram na aceleração da aprovação do Estatuto do Idoso e da PEC das Domésticas no Congresso Nacional. *Mulheres Apaixonadas*, trama de Manoel Carlos, também problematizou em seu enredo a questão da violência contra a mulher; três anos depois, haveria a promulgação da Lei Maria da Penha.

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como uma narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas, que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade. (LOPES, 2009, p. 32)

172 Das ficções aqui elencadas, cinco são de Glória Perez e quatro de Manoel Carlos.

Em meio a essa arena de produção, circulação e recepção de sentidos envolvendo as mediações de institucionalidades, sensorialidades, cidadanias e narrativas (televisivas, no caso), Hamburger (2005) nos chama atenção para as conexões efetivas observadas entre os telespectadores e os autores das ficções – mais um matiz do caráter *de intervenção* das telenovelas deste período. Escritas, afinal, concomitantemente à sua ida ao ar, as tramas são fortemente permeáveis à ação de seu contexto¹⁷³, refletindo-o, refratando-o (BAKHTIN, 1997) e nele expandindo seu raio de ação, outra perspectiva que desvela a questão de molduras e moldurações (KILPP, 2003) à qual nos referimos na introdução desta tese.

O Rei do Gado (Globo, 1996) é um dos títulos que se destaca neste sentido, propondo imbricações profundas entre ficção e realidade, entre a esfera privada e a esfera pública da nação. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, a telenovela concederá uma visibilidade inédita ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) por incorporar, em sua trama, a luta pela reforma agrária. *O Rei do Gado* contou, inclusive, com a participação dos então senadores Benedita da Silva e Eduardo Suplicy no velório do senador da ficção, Caxias (Carlos Vereza).

A abordagem do problema da reforma agrária no programa de maior audiência da televisão brasileira, um melodrama com ampla vocação folhetinesca, repercutiu. No início de *O Rei do Gado*, o tema da reforma agrária é secundário, mas vai ganhando importância no decorrer da narrativa. Embora não integre o centro dramático da história, foi responsável pela repercussão inédita da novela em fóruns centrais de política institucional, mobilizando políticos, articulistas e lideranças populares, em geral homens que se envolveram publicamente

173 Também é por isso que, de acordo com Motter (2001), uma narrativa se torna única para milhões de telespectadores. A audiência, afinal, está permanentemente envolvida com os fatores estruturais e conjunturais que conformam e transbordam (d)as telenovelas – o enredo, as personagens, os atores, o contexto sociopolítico do momento e, até mesmo, questões de caráter puramente subjetivo.

no debate e se identificaram como membros do público da novela. Por propiciar publicidade inédita ao MST, a novela atuou sobre a agenda política do momento a partir de um ponto de vista próprio, que não coincide com o dos agentes sociais e políticos envolvidos. (HAMBURGER, 2005, p. 136)

Já na década de 2000, *Senhora do Destino* (Globo, 2004) seria outra telenovela a dinamizar a nação, tanto em termos de público quanto no âmbito das representações. Santos (2017) observa que aquela trama, escrita por Aguinaldo Silva, procedia à construção de uma Baixada Fluminense que mesclava legalidade e ilegalidade, violência e paz, samba e jogo do bicho. Tal constructo antecipava uma tendência fartamente explorada pela ficção televisiva brasileira nos anos seguintes: o olhar para lugares socialmente desvalorizados, engendrado em meio às modulações socioeconômicas experienciadas pelo país naquele momento. Essa dinâmica possibilitaria que uma “nova classe” se visse representada na televisão – ainda que sob a lógica de estereotipização cara ao melodrama, retroalimentado por estigmas sociais.

5.2 Brasilidade e latinidade no jardim dos caminhos que se cruzam¹⁷⁴

O SBT inicia a fase *de intervenção* ou *naturalista* imerso em mais uma tentativa de estabilização e “abrasileiramento” de seu núcleo de teledramaturgia. O canal vinha de uma experiência malsucedida com a telenovela *Cortina de Vidro* (1989), realizada pela produtora independente Miksom. O título da ficção aludia ao prédio no qual a própria produtora estava sediada em São Paulo, utilizado como motor do enredo; após a exibição de cerca de 15 capítulos, no entanto, a Miksom foi notificada de que deveria deixar o local, pois parte do edifício havia sido

¹⁷⁴ Alusão ao texto de Balogh e Mungioli (2009) referente a adaptações e *remakes* na ficção televisiva brasileira; as autoras, a seu turno, se inspiraram em um conto de Jorge Luis Borges – *O jardim de veredas que se bifurcam* (1941) – para dar título ao trabalho.

vendida. O autor da trama, Walcyr Carrasco, não titubeou: à la Janete Clair – lembremos de *Anastácia, a Mulher sem Destino* (Globo, 1967) –, destruiu o prédio em um incêndio, matou diversas personagens para enxugar os gastos da produção e mudou os rumos da ação (XAVIER, 201-).

De qualquer forma, aquela obra passou despercebida pelo público. O investimento seguinte da emissora de Silvio Santos na área foi capitaneado pelo diretor Walter Avancini, que, junto ao dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, concebeu *Brasileiras e Brasileiros* (1990) – alusão ao modo como o ex-presidente José Sarney se dirigia à nação em seus pronunciamentos (XAVIER, 201-). Formando com seu logo uma estilização da bandeira do Brasil, a obra se insere naquele movimento observado por Hamburger (2005) quanto à apropriação do verde e amarelo e de outros signos diretamente ligados à pátria pelas telenovelas na virada dos anos 1980 para os anos 1990, explicitando o sentido de arena nacional imaginária que essas narrativas adquiriram; não deixa de ser curioso constatar que isso também ocorreu em um canal que sempre primara pela exibição ou adaptação de tramas mexicanas. Inicialmente, *Brasileiras e Brasileiros* centrava sua ação na periferia de São Paulo, em uma academia de luta livre. Este mote, no entanto, não atraiu o público, e o enredo passou a focar em um drama familiar protagonizado por personagens endinheiradas – uma troca, portanto, de uma proposta ainda de caráter *nacional-popular* ou *realista* pela lógica que vigorara com maior intensidade nos tempos áureos da radionovela e no período *fantasia* ou *sentimental* de nossa ficção televisiva. O sucesso só viria para o SBT com a substituta de *Brasileiras e Brasileiros*, a mexicana *Carrossel* (Carrusel, Televisa, 1989).

Em 1994, a emissora de Silvio Santos encontrou um caminho que, de alguma maneira, dialogava com sua tradição no âmbito das adaptações ao mesmo tempo em que primava pelo caráter nacional das ficções: a realização de *remakes* de telenovelas brasileiras de sucesso, realizadas no passado por outras emissoras. Não por acaso, o canal produziu, primeiramente, *Éramos Seis* (1994), trama com profunda identificação com o público paulista – já realizada, até então, outras quatro vezes na televisão: em 1958, pela Record, e em 1960, pela TV Itacolomi, ainda na época da TV ao vivo; e em 1967 e 1977

pela Tupi (XAVIER, 201-). Essa última versão do livro de Maria José Dupré foi a disparadora do *remake* do SBT, que alcançou uma boa repercussão junto ao público e à crítica.

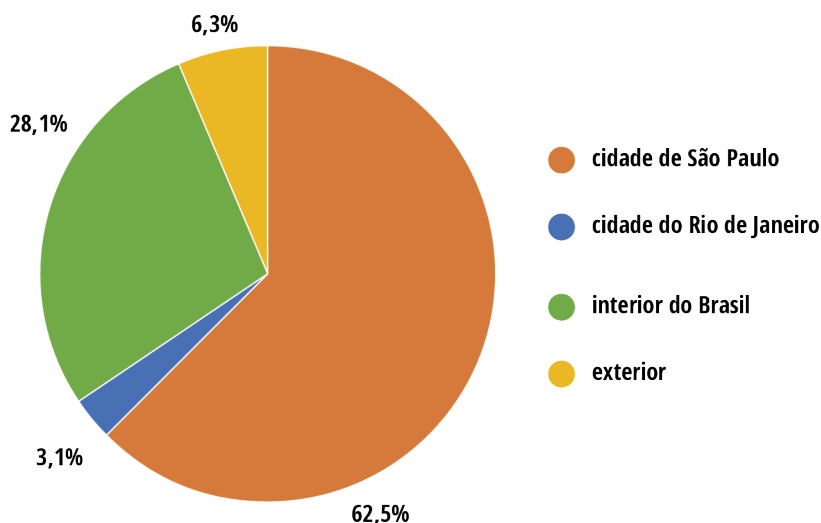
Conforme Greco (2015), as novas versões de antigas telenovelas subsidiam um repertório ficcional coletivo que faz com que o presente e o passado dialoguem a partir de vestígios mnêmicos concernentes à história de vida dos telespectadores. Assim, a produção de *remakes* soava ideal a uma emissora cuja maior fatia da audiência era (e ainda é) composta por pessoas de menor poder aquisitivo e idade mais avançada – e que, por conta disso, procura calcar sua programação em atrações de caráter marcadamente popularesco, como programas de auditório ou de distribuição de prêmios (HERGESEL, 2019).

A *Éramos Seis*, seguiram-se as novas versões de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1994) e *Sangue do Meu Sangue* (1995). Em 1996, o SBT investiria ainda mais em telenovelas “nacionais, *pero no mucho*”, dedicando-lhes três horários em sua programação: em 6 de maio daquele ano, estrearam *Colégio Brasil* (18h30), *Antônio Alves, Taxista* (20h) e *Razão de Viver* (21h). *Colégio Brasil* era uma trama de caráter infantojuvenil realizada pela produtora independente JPO; *Antônio Alves, Taxista* derivava de um original argentino – as gravações da obra ocorreriam, inclusive, naquele país; e *Razão de Viver* era um *remake* de uma telenovela que o próprio SBT exibira no passado, *Meus Filhos, Minha Vida* (1984) – história que, assim como *Éramos Seis*, trazia um dos arquétipos femininos mais característicos do melodrama: o da *mater dolorosa*, a mãe capaz de qualquer sacrifício pelo bem de seus filhos.

O público, no entanto, seria catalisado naquele ano por duas ficções das emissoras concorrentes: *O Rei do Gado* e *Xica da Silva*. A emissora de Silvio Santos obteria maior retorno com a exibição das telenovelas mexicanas protagonizadas pela cantora Thalía. *Dona Anja* (1996), baseada em romance homônimo do escritor gaúcho Josué Guimarães (e urdida para fazer frente ao erotismo de *Xica da Silva*), e o *remake* de *Os Ossos do Barão* (1997) marcam a finalização deste ciclo, dando lugar a produções nacionais como: as adaptações de outros dois textos argentinos – *Chiquititas*, telenovela infantil que durou cinco temporadas (de 1997 a 2001), e *Pérola Negra* (1998); uma terceira versão de *O Direito*

de Nascer, guardada no acervo do canal até 2001, quando finalmente foi ao ar; e *Fascinação* (1998), primeira telenovela de Walcyr Carrasco após o sucesso de *Xica da Silva*, que o autor escrevera para a Manchete sob o pseudônimo de Adamo Angel porque, à época, trabalhava para o SBT.

Gráfico 8. Ambientação espacial das telenovelas do SBT na fase de *intervenção* ou *naturalista*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Nos anos 2000, o SBT firmaria uma parceria com a Televisa que exacerbava a exibição de telenovelas importadas para estabelecer mais um ciclo contínuo de adaptações de roteiros internacionais. A Televisa é a perfeita ilustração daquela imagem da “máquina melodramática” que a tudo devora (GLEDHILL, 2000), caracterizando-se pela produção de *remakes* de tramas do próprio México e de toda a América Latina¹⁷⁵; a amplitude do mercado hispânico, é claro, facilita e impulsiona tal dinâmica. Assim, as versões mexicanas de ficções venezuelanas, argentinas e

¹⁷⁵ Em 2017, a Televisa chegou a levar ao ar uma adaptação de *O Bem-Amado* (Globo, 1973), cujos direitos do texto foram vendidos à emissora mexicana pela família do autor Dias Gomes. Até *scripts* turcos têm sido “tragados”, nos últimos anos, pelas engrenagens desta grande “máquina melodramática”.

cubanas ganhariam mais uma roupagem no Brasil, em um processo que dimensiona o vigor do trânsito de histórias melodramáticas no panorama latino-americano – algo verificado desde os tempos da era de ouro das ficções radiofônicas.

Este novo ciclo foi composto por 12 títulos exibidos entre 2001 e 2007 praticamente de modo consecutivo. As narrativas dessas ficções se passavam ora no município de São Paulo – para controle dos custos de produção, já que lá está instalada a sede do SBT –, ora em alguma cidadezinha fictícia, representada genericamente de forma a remeter ao interior paulista. Em termos de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), podemos até estabelecer algumas conexões entre os “mundos narrados” por essas tramas e a realidade brasileira: a telenovela *Canavial de Paixões* (*Cañaveral de pasiones*, no original, realizada em 2003 no Brasil), por exemplo, como o próprio nome sugere, trazia a cultura canavieira como pano de fundo, o que pode nos remeter a alguns municípios do Centro-Sul do país que ainda têm essa atividade agrícola como motor de suas economias. Conforme o padrão verificado na fase *fantasia* ou *sentimental* da ficção televisiva brasileira, no entanto, as ambientações espaciais dessas obras detinham um caráter preponderantemente ilustrativo.

Vídeo 26. Vinheta de abertura da telenovela

Canavial de Paixões (SBT, 2003)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Abertura (2019);

código QR elaborado pelo autor (2021)

Procedendo ao resgate do passado – traço que forja a identidade do canal junto ao público –, o SBT adquiriu alguns títulos da massa falida da Manchete, levando ao ar *Xica da Silva* em 2005, *Pantanal* em 2008, *Dona Beija* (1986) em 2009 e *A História de Ana Raio e Zé Trovão* em 2011. O sucesso de *Xica da Silva* motivou a Bandeirantes a comprar *Mandacaru* (Manchete, 1997) e exibi-la às 22h em 2006. A Band – como a emissora passou a ser conhecida a partir da década de 1990 – produziu cinco telenovelas entre 1995 e 1998, e alcançava relativo sucesso nos anos 2000 com *Floribella* (2005), adaptação brasileira de um texto infanto-juvenil da argentina Cris Morena, mesma autora de *Chiquititas*. A ideia era que *Mandacaru* inaugurasse um novo horário para a veiculação de obras de longa serialidade na programação do canal. Todavia, a atração seguinte no horário, *Paixões Proibidas*, coproduzida com a emissora portuguesa RTP, frustraria esses planos: seus baixos índices de audiência levaram a Band a transferi-la para o horário das 17h30. A situação é um exemplo da relação claudicante que a maioria das emissoras *off*-Globo possui com a telenovela brasileira.

Voltando ao SBT, as coproduções com a Televisa deram lugar a teleficções escritas pela esposa de Silvio Santos, Íris Abravanel. A primeira, *Revelação* (2008), era uma trama original; a segunda, *Vende-se um Véu de Noiva* (2009), a fusão de outra sinopse de Abravanel com o texto radiofônico de Janete Clair que já havia inspirado a telenovela *Véu de Noiva* (Globo, 1969); a terceira, *Corações Feridos* – gravada em 2010, mas só levada ao ar dois anos depois –, derivava da telenovela *La mentira*¹⁷⁶, de Caridad Bravo Adams. Procurando ampliar sua competitividade na teledramaturgia, a emissora paulista procedeu à contratação do autor Tiago Santiago, que vinha do grande sucesso da saga *Caminhos do Coração/Os Mutantes* (2007-2009), exibida na Record. Santiago, contudo, só veria duas de suas ideias executadas pelo canal: um *remake* da telenovela *Uma Rosa com Amor* (Globo, 1972), em 2010; e *Amor e Revolução* (2011), primeira ficção de longa serialidade a ter o período da ditadura militar como motor de toda a sua narrativa, não somente como um entrecho ou

176 Esta trama originou, ainda, a telenovela *Calúnia* (Tupi, 1966), além de uma produção da Televisa realizada em 1998 e veiculada, sob o título de *A Mentira*, pelo próprio SBT no início dos anos 2000. (XAVIER, 201-)

uma espécie de prólogo; a trama, porém, foi duramente criticada pela imprensa e não registrou bons índices de audiência.

Em 2012, o SBT passou a investir em um filão que já lhe garantiria sucesso em outras ocasiões: as telenovelas infantis – produzidas, inicialmente, sob um *modus operandi* também familiar ao canal. *Carrossel* (2012), a segunda versão de *Chiquititas* (2013), *Cúmplices de um Resgate* (2015) e *Carinha de Anjo* (2016) foram adaptações de textos importados – esta última realizada por Leonor Corrêa, as três primeiras por Íris Abravanel. Tais obras seguem uma lógica semelhante à das *soap operas*, chegando à casa dos 500 capítulos. A emissora não hesita em recorrer à inserção de clipes em meio à ação ou a outros truques de edição para deixar as tramas o maior tempo possível no ar. *As Aventuras de Poliana* (2018), telenovela de Íris Abravanel inspirada na série de livros *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter, foi a primeira ficção deste ciclo de produções do SBT com roteiro originalmente brasileiro.

Apesar de uma trajetória errática nos 25 anos compreendidos por este capítulo, a emissora de Silvio Santos foi a segunda maior produtora de telenovelas da fase *de intervenção* ou *naturalista*, com 32 títulos (14,8%). A Globo, na primeira posição, foi responsável por 135 ficções (62,5%). Em terceiro lugar, temos a Record, com somente um título a menos que o SBT (31, equivalente a 14,3% do total), seguida pela Manchete e pela Bandeirantes, empatadas com 9 ficções (4,2%) cada.

5.3 Violência e “Brasil profundo” na metrópole

Em 1989, a Record, emissora mais antiga em atividade no país, foi adquirida por Edir Macedo, fundador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus¹⁷⁷ (IURD). Sob esta nova administração, a estação demorou para retomar a produção de ficções televisivas, investindo no gênero apenas no final da década de 1990 – majoritariamente com minisséries de temática evangélica, servindo à denominação religiosa

¹⁷⁷ A Igreja Universal do Reino de Deus foi criada em 1977, no Rio de Janeiro, por Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares (GRECO; LIMA; PEREIRA, 2018).

agora vinculada à empresa. A primeira telenovela da Record que identificamos no período *de intervenção* ou *naturalista* é *Canoa do Bagre* (1997), de Ronaldo Ciambroni. Acompanhando o cotidiano de um grupo de pescadores de uma pequena vila do litoral paulista, *Canoa do Bagre* trazia entre suas personagens um pastor, que ministrava cultos a outras figuras da ficção (XAVIER, 201-).

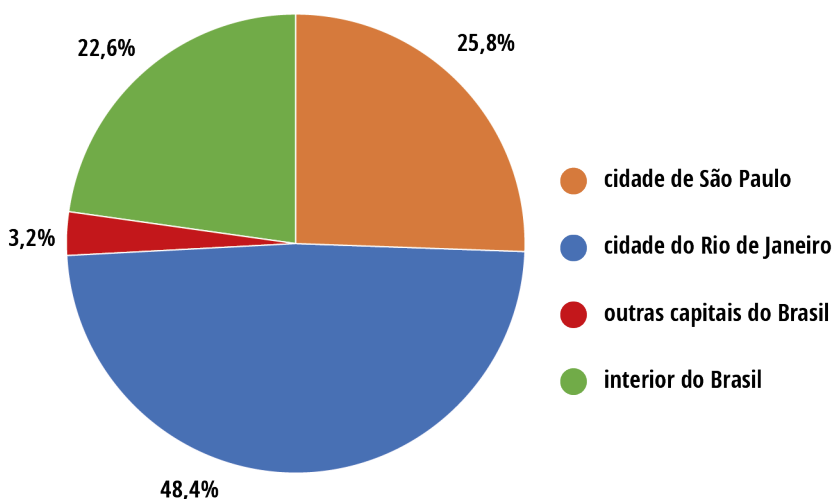
Entre 1998 e o início de 2004, a Record exibiu sete títulos de longa serialidade, alguns deles realizados por produtoras independentes. Dentre essas produções, podemos destacar *Louca Paixão* (1999), *remake* de *2-5499 Ocupado* (Excelsior, 1963), e *Vidas Cruzadas* (2000), ambientada na cidade de Recife. *Louca Paixão* e outras três ficções tiveram São Paulo como ambientação majoritária de suas narrativas, enquanto o enredo de *Estrela de Fogo* (1997) desenovelava-se no interior paulista, assim como alguns núcleos de *Marcas da Paixão* (2000) – que, por sua vez, também apresentou parte de sua ação situada no sertão da Bahia.

Já no final de 2004, no entanto, a emissora colocaria em prática um projeto intitulado “A caminho da liderança”, iniciado com a exibição, na faixa das 19h, da telenovela *A Escrava Isaura*, uma nova versão para a TV do romance de Bernardo Guimarães que inspirara a trama de sucesso da Globo exibida em 1976, às 18h. O diretor das duas produções era o mesmo: Herval Rossano. A história da escravidão *branca* perseguida por seu senhor mais uma vez cativaria o público. Após a veiculação de outra teleficção de época, *Essas Mulheres* (2005), a Record estrearia naquele mesmo horário *Prova de Amor* (2005), de Tiago Santiago – autor que dividira a confecção dos roteiros de *A Escrava Isaura* com Anamaria Nunes. Esta produção trouxe o Rio de Janeiro contemporâneo como cenário, consagrando-se como um grande êxito enquanto sua principal concorrente no horário, *Bang Bang* (2005), sátira ambientada no Velho Oeste estadunidense, não correspondia às expectativas da Globo em termos de audiência.

Diferentemente das concorrentes da estação carioca em outros períodos – Tupi, SBT e Manchete –, a estratégia da Record não consistia em fugir do estilo de telenovela forjado pelo padrão Globo de qualidade, mas se *aproximar* dele. Ora, qual mais poderia ser o

“caminho da liderança” senão aquele traçado pela emissora líder? Contando com o dinheiro do arrendamento de sua programação das madrugadas à IURD, a Record dispunha de caixa para contratar profissionais oriundos da Globo – de autores a atores, diretores e técnicos. Sediado em São Paulo, o canal ainda procederia à instalação de um moderno complexo de estúdios de gravação para suas telenovelas no Rio de Janeiro, o RecNov. Este processo, consequentemente, repercutiu na esfera da ambientação espacial das ficções televisivas: a Globo não detinha mais um total monopólio das representações da capital fluminense.

Gráfico 9. Ambientação espacial das telenovelas da Record na fase de *intervenção ou naturalista*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Em 2006, a Record estrearia uma segunda faixa para a exibição de telenovelas, levando ao ar às 20h30 *Cidadão Brasileiro*, de Lauro César Muniz – nome de destaque do alto *prime time* da concorrente entre os anos 1970 e 1980. *Cidadão Brasileiro* nada mais era do que uma segunda versão de *Escalada*, que o próprio Muniz escrevera para a Globo em 1975. Após sucessivas mudanças de horário, a trama teve seu último capítulo exibido às 22h, dando lugar a *Vidas Opostas*

(2006), de Marcílio Moraes. O enredo desta ficção partia de um motivo clássico do melodrama: o herói de classe alta que se apaixona pela moça pobre. A principal variação em comparação a outras obras que se utilizaram anteriormente deste *plot*, contudo, consistia no fato de que a heroína em questão vivia em uma favela carioca – espaço que, na qualidade de centro da ação, só havia aparecido em uma telenovela até então: *Guerra sem Fim* (Manchete, 1993)¹⁷⁸.

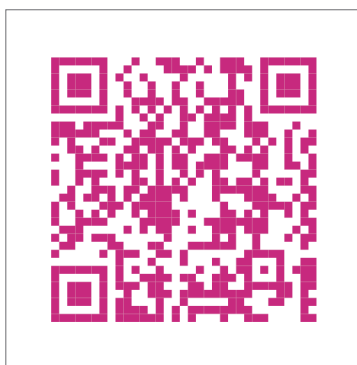
Contextualizando esta ficção televisiva em um panorama mais amplo, convém lembrar que o Brasil observava, à época, um *boom* de filmes ambientados em favelas (SALVO, 2012). Trata-se de um movimento que, iniciado já na retomada do cinema brasileiro (HAMBURGER, 2011), vivenciaria um marco significativo com a indicação do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, a quatro categorias do Oscar (LUSVARGHI, 2007). Tal situação, afinal, projetava o Brasil – e *uma imagem do Brasil* – no circuito audiovisual internacional. A violência, o tráfico e a miséria associados àqueles ambientes também ganhavam destaque na grande mídia, em uma dinâmica que não deixava de reforçar ou transpor estigmas sociais (SOARES; LIESENBERG, 2007).

Com *Vidas Opostas*, de Marcílio Moraes, veterano da Globo, a Record ousa levar para a novela o universo da pobreza e da violência carioca, que o cinema da retomada tematizou em *Como Nascem os Anjos* (1996), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Invasor* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de Elite I* (2007) e *II* (2010), entre outros. Naquele mesmo ano, a Globo exibe *Falcão: Meninos do Tráfico*, documentário de MV Bill e Celso Athayde que busca um ponto de vista “de dentro” ou de “pertencimento”. (HAMBURGER, 2011, p. 81)

¹⁷⁸ *Guerra sem Fim* foi realizada às pressas pela mesma equipe que trabalhava em *O Marajá*, trama à qual já nos referimos na **nota 149**. Com a suspensão desta produção, José Louzeiro, um dos autores titulares, baseou-se no estilo que caracterizara suas telenovelas nos anos 1980 – a fusão do melodrama com o “policial reportagem” (RAMOS, 2004) – para a concepção da nova atração.

A protagonista de *Vidas Opostas*, Joana (Maytê Piragibe), vivia na fictícia comunidade do Torto. Guia de esportes de aventura, ela se encanta por Miguel (Léo Rosa), jovem milionário praticante de escaladas, e é correspondida. Ele, entretanto, terá que desfazer o noivado com a estilista Erínia (Lavínia Vlasak), enquanto Joana será objeto de desejo de dois irmãos que disputam a liderança de uma quadrilha de traficantes: Jeferson (Ângelo Paes Leme), seu ex-namorado, e Jacson (Heitor Martinez). Além disso, há uma batalha envolvendo setores da polícia e do judiciário, personificada pelo delegado Nogueira (Marcelo Serrado), um mau-caráter, e pelo promotor Leonardo (Luciano Szafir). “A trama retrata o universo dos marginais, a vida nas cadeias, as gangues e guerras entre quadrilhas, misturando amor e violência, riqueza e pobreza, sonho e realidade brutal, honestidade e corrupção, ordem e caos, heroísmo e vilania” (XAVIER, 201-, on-line). Jogos dicotômicos vêm à tona já nessa descrição, dando-nos um pouco a noção de como o melodrama atuou na narrativa de *Vidas Opostas* ao explorar essa interface da brasilidade.

Vídeo 27. Trecho da telenovela *Vidas Opostas* (Record, 2006)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Vidas (2018);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

A violência, um dos maiores estigmas vinculados à imagem das favelas – ao lado da pobreza –, já havia provocado algumas fraturas na imagem do Rio de Janeiro “tipo exportação” promovida pelas telenovelas da Globo. O sequestro das personagens Íris (Deborah Secco) e Ingrid (Lília Cabral) em um posto de conveniência, resultando na morte desta última, e a bala perdida que vitimou Fernanda (Vanessa Gerbelli) se configuraram como importantes peripécias dos enredos de *Laços de Família* e *Mulheres Apaixonadas*, respectivamente, provando que nem o Leblon idealizado de Manoel Carlos estava imune à criminalidade.

Diversos capítulos de *Vidas Opostas* chegaram a superar a audiência da Globo, especialmente às quartas-feiras, quando os programas da linha de shows¹⁷⁹ da emissora carioca tradicionalmente dão lugar a partidas de futebol. Essa, porém, é somente a consequência mais imediata do êxito da obra de Marcílio Moraes. No ano seguinte, a também fictícia favela da Portelinha despontou como um dos principais cenários de *Duas Caras* (Globo, 2007), exibida às 21h; a trama de Aguinaldo Silva, não obstante, buscava uma chave alternativa à violência ao explorar aquela espacialidade (HAMBURGER, 2011). Este seria um procedimento padrão às ficções de longa serialidade da Globo ambientadas nos morros cariocas – o que não quer dizer que essas narrativas não se valeriam de estereótipos ou outras imagens canônicas ligadas à categoria do popular. A *geografia dramática* vista em telenovelas anteriores que tomaram o Rio de Janeiro como palco, com os dramas mais sérios vinculados à Zona Sul e os núcleos de humor circunscritos aos subúrbios, será replicada nas produções que alocarão algumas de suas personagens nas favelas. Como nos alerta Santos (2019), a teledramaturgia brasileira não raramente vê subúrbio e favela como constructos similares: ambos, afinal, são agrupamentos urbanos que podem fragmentar a solidez geralmente atribuída ao Estado (DAS; POOLE, 2008). Nesse processo, constatamos a emergência de uma *amálgama de periferia*, orquestrada principalmente por meio da capacidade niveladora e tipificadora do melodrama.

179 Programas levados ao ar nas duas faixas horárias seguintes à telenovela das 20h/21h da Globo – geralmente referidas como “primeira linha de shows” e “segunda linha de shows”.

Assim como verificamos na articulação, por parte da ficção televisiva, daquele imaginário relativo ao “Brasil profundo”, aqui a favela será tomada como um “Outro”. Agora, no entanto, as mazelas estão geograficamente mais próximas da tradicional “primeira pessoa” da esfera narrativa das telenovelas, a metrópole (dada, como já ressaltamos, a localização das sedes das redes de TV). A pobreza e a violência irrompem na esquina – um assalto, um tiroteio, um sequestro-relâmpago –, em um vórtice que ocasiona fissuras naquele protótipo de um Rio de Janeiro símbolo da modernidade, a cidade que outrora oferecia o melhor de “dois mundos” (STOCCO, 2009), e acaba por *remoldurar e remodelar* as noções de “nós” e de “Outros”, com as representações destes últimos sempre resvalando em estigmas sociais. É desta maneira que as telenovelas passam a tematizar com maior incidência os desvãos da criminalidade de uma cidade em que o tráfico, o poder público, a polícia e forças paramilitares há muito mantêm íntimas relações.

5.4 Rio “tipo exportação” e conexão Brasil-Marrocos

Exibida pela Globo entre 1.º de outubro de 2001 e 15 de junho de 2002, na faixa horária das 21h – ainda conhecida, todavia, como “horário das oito” –, *O Clone* contabilizou 221 capítulos. A telenovela foi criada e escrita por Gloria Perez, que desde 1992 prescinde de colaboradores na roteirização de suas tramas. Pertencente ao núcleo de Jayme Monjardim, a produção contou com a direção de Teresa Lampreia e Marcelo Travesso e a direção geral de Jayme Monjardim, Márcio Márcio Bandarra e Marcos Schechtman.

Gloria Perez resgatava uma arquitetura narrativa iniciada em *Explode Coração*, ficção que conjugara o universo da cultura cigana às possibilidades tecnológicas então emergentes, principalmente a internet. A tônica novamente é a dicotomia tradição/modernidade. O motivo do duplo, tema transcultural, é potencializado pelo avanço científico ao se transmutar no advento do clone, fenômeno que dá nome à trama.

Mais uma vez retomamos um tema que já abordamos em *BARRIGA DE ALUGUEL*, em *DE CORPO E ALMA*, em *EXPLODE CORAÇÃO*: vamos falar das experiências humanas que não foram vividas pelas gerações anteriores à nossa. Vamos falar sobre como o avanço da ciência modifica a vida cotidiana do homem, colocando-o em situações absolutamente novas, para as quais ele não tem nenhuma referência no passado. Situações que ele deve enfrentar com um coração antigo, com todo um modo de sentir e de pensar inadequados a ela, e dentro de uma realidade social onde elas ainda não cabem. Como nas novelas citadas, a ciência será pano de fundo. O que está em primeiro plano é a vivência emocionada de uma nova situação de vida, o confronto entre o clone e o clonado. O tema é atual, polêmico, capaz de mobilizar e provocar impacto. Ao mesmo tempo, em sendo tão novo, guarda ainda a magia das maravilhas apenas imaginadas pela mente humana.

(PEREZ, 2001, n.p., maiúsculas da autora)

A ação de *O Clone* se inicia nos anos 1980, quando Jade (Giovanna Antonelli) e Lucas (Murilo Benício) se conhecem no Marrocos e se apaixonam. Jade é muçulmana, mas foi criada no Brasil; ela acabou de perder a mãe, por isso fora viver com seu tio Ali (Stênio Garcia) na cidade de Fez. Ali é um homem agarrado às crenças e tradições árabes, e está empenhado em arranjar bons casamentos para Jade e para sua outra sobrinha, Latiffa (Letícia Sabatella), com rapazes de sua cultura. Já Lucas tem um irmão gêmeo, Diogo, que sucederá o pai, Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria), nas empresas da família. Diogo, no entanto, sofre um acidente de helicóptero e morre logo nos primeiros capítulos. Com a tragédia, Lucas será obrigado a abandonar Jade e a assumir os negócios dos Ferraz junto a Leônidas. O rapaz, então,

acaba se casando com Maysa (Daniela Escobar), antiga namorada de Diogo, enquanto Jade, por intermédio de Ali, se une a Said (Dalton Vigh). Eles, porém, não se esquecerão um do outro.

Paralelamente, o cientista Albieri (Juca de Oliveira), padrinho de Diogo e amigo de Ali, decide clonar Lucas a partir de uma célula somática, vislumbrando trazer o afilhado “de volta à vida”. A célula é introduzida em segredo nos óvulos de Deusa (Adriana Lessa), manicure que almeja ter um filho por meio de inseminação artificial. Deusa, desta forma, serve a Albieri como uma barriga de aluguel para o clone de Lucas, batizado por ela de Léo. Vinte anos depois, Lucas e Léo virão a disputar a mesma mulher: Jade, sempre em confronto com as imposições sociais e religiosas ligadas à sua família e religião.

Já na sinopse da trama, Gloria Perez sublinha – literalmente:

Convém registrar também que não vamos, propositalmente, diferenciar as correntes do islamismo, de modo a não tomar o partido de nenhuma delas. Assim, não se dirá se as personagens que representam o mundo muçulmano são xiitas ou sunitas – essa é uma polêmica desnecessária para a novela, e estaremos atentos para evitá-la. (PEREZ, 2001, n.p., grifo da autora)

De alguma maneira, *O Clone* dá continuidade a uma tradição orientalista¹⁸⁰ iniciada em nossa ficção televisiva já no período *fantasia* ou *sentimental* – mais uma vez, como na amálgama de “Brasil profundo” ou no caso subúrbio/favela, há uma tendência a se olhar para o “Outro” por meio de um viés nivelador. Considerada por Hamburger (2005) e por Lopes (2009) uma das tramas-símbolo daquela fase, *O Sheik de Agadir* (Globo, 1966) também trazia o Marrocos como palco parcial de sua ação, localizada temporalmente nos primeiros anos da década de

180 A partir das considerações de Said (2007), tomamos a ideia de “Oriente” como relativa aos países, sociedades e grupos a leste da Europa que ainda hoje são retratados na cultura ocidental majoritariamente sob o signo do exotismo e da inferioridade. O próprio autor leva em conta que essa noção pode soar estranha às Américas – onde o termo está mais associado ao Extremo Oriente, principalmente à China e ao Japão.

1940. *O Homem Proibido/Demian, o Justiceiro*¹⁸¹ (Globo, 1967), por sua vez, era ambientada em um principado da Índia do final do século XIX. Depois disso, no período *nacional-popular* ou *realista* da telenovela, as representações de árabes ganharam contornos de estereótipos presentes na cultura popular e na literatura brasileira (PORTO, 2018), como o do imigrante sírio-libanês que se dedica ao comércio de miudezas nas grandes cidades, enriquecendo a partir disso, ou circula pelos rincões do país e é conhecido como “turco”¹⁸². Essa representação pôde ser vista em telenovelas como *Gabriela* (Globo, 1975), *Éramos Seis* (Tupi, 1977), *O Astro* (Globo, 1977), *Os Imigrantes* e *Tieta* (Globo, 1989)¹⁸³.

Nesta fase de *intervenção* ou *naturalista*, *O Clone* e *Caminho das Índias* (Globo, 2009), outra trama de Gloria Perez, não deixaram de persistir na construção de uma imagem do oriental sob o signo do exotismo: as crenças, valores, aspirações e ensinamentos religiosos de árabes e indianos foram apresentados numa espécie de contraponto entre “nós” (brasileiros e ocidentais) e os “Outros” (orientais). Assim, a orquestração da ideia de Oriente nessas narrativas se deu por meio de uma geografia imaginativa que foi traçada tendo como referência um Brasil moderno e articulado, representado nas duas produções pelo Rio de Janeiro, em contraposição a uma África ou a uma Ásia distante e exótica (SANTOS; NÉIA, 2021).

Porto (2018), entretanto, considera que *O Clone* trafegou de forma frutífera por esse limiar ao privilegiar uma comparação entre árabes/muçulmanos e brasileiros/cristãos que, ao invés de acentuar diferenças, envolvia aproximações e similaridades. Calcada na história de

181 Como já sublinhamos, naquela época os programas de TV ainda não eram exibidos em cadeia nacional. No Rio de Janeiro, primeira praça na qual foi transmitida, esta telenovela recebeu o nome de *O Homem Proibido*. Ao ser levada ao ar em outras cidades, contudo, a trama teve seu título alterado para *Demian, o Justiceiro* (GRUPO GLOBO, 201-).

182 “Historicamente, a designação de ‘turco’ foi criada por políticos brasileiros para os viajantes portadores de passaportes emitidos pelo Sultanato Otomano, desde o final do Século XIX até a Primeira Guerra Mundial. Depois da criação da Síria e do Líbano como entidades geopolíticas sob o mandato colonial francês na década de 1920, as listas de imigração brasileiras passaram a incluir as categorias de ‘sírio’ e ‘libanês’. No entanto, desde o final do século XIX até o presente, o termo ‘turco’ geralmente tem sido usado pela elite e pelo povo em geral para designar as pessoas com origem do Oriente Médio.” (KARAM, 2009, p. 30-31).

183 No período contemplado pelo presente capítulo, a figura do “turco” mascate” se fará presente em *Renacer* (Globo, 1993).

amor entre uma muçulmana e um brasileiro, a obra se aproveitou de um conjunto de ideias e imagens sedimentadas na cultura brasileira com relação aos árabes precisamente para aproximá-los deste “nós”, levando os telespectadores a uma relação de alteridade. A mobilização de discursos canônicos referentes a essa etnia possibilitou, então, uma leitura positiva acerca de árabes e mulçumanos em um contexto no qual os acontecimentos de 11 de setembro de 2001 ainda eram recentes.

Até mesmo a dimensão estereotipada do melodrama pode ser entendida como uma estratégia narrativa de acomodação do diferente, introduzindo o outro e promovendo seu reconhecimento em meio ao público receptor. Além disso, *O Clone*, ao retomar as velhas imagens canônicas relacionadas aos imigrantes de países árabes que vieram tentar a sorte no Brasil, lançou mão de uma memória já familiar, cujas representações fazem parte do imaginário popular brasileiro, já consagradas na literatura e na televisão por meio de muitos personagens “turcos” presentes em telenovelas anteriores. (PORTO, 2018, p. 349)

Essa aproximação se traduzia, inclusive, na ponte aérea Brasil-Marrocos da ficção: as personagens se deslocavam do Rio de Janeiro a Fez, ou no sentido inverso, com uma notável rapidez, gerando inclusive piadas por parte do público com relação a essa situação – assim como o fato de os marroquinos retratados na narrativa falarem português. Na sinopse original da telenovela, Gloria Perez procura justificar este último dado: “patriarca da família, ALI fala diversas línguas, incluindo o português. Assim, *temos desde logo resolvido o problema da comunicação* nos capítulos que se passam no Cairo¹⁸⁴: *JADE fala*

184 Na versão da sinopse a que tivemos acesso, previa-se que Jade moraria no Egito no começo da trama. Consta, porém, que a Globo não obteve autorização do governo egípcio para realizar tomadas naquele país (GRUPO GLOBO, 201-). Isso provavelmente levou Gloria Perez a alterar seu planejamento inicial: no primeiro capítulo, Albieri, Diogo e Lucas apenas passam pelo Egito; para as cenas em que eles admiram as Pirâmides de Gizé, foram utilizados *stock-shots* junto à técnica de *chroma key*, por meio da qual uma imagem é sobreposta à outra. De qualquer forma, o fato de Jade ser uma muçulmana que, no início da história, residia com a mãe no Brasil, fez com que a personagem, na condição de protagonista, representasse de forma mais assertiva o mote narrativo de *O Clone*: o limiar entre a cultura ocidental e oriental (LOPES *et al.*, 2019).

em português com o tio e com a prima LATIFFA” (PEREZ, 2001, n.p., maiúsculas da autora, *itálicos nossos*).

O Clone acabou incorrendo naquilo que Rubens Figueiredo define como “exotismo romântico”¹⁸⁵, munindo-se de tradições e procedimentos que, derivados do orientalismo literário, foram adaptados, modelados e reelaborados reiteradamente pelos meios de comunicação no decorrer do século XX. Todo o ideário da trama central convergiu para essa tendência, e até mesmo momentos cômicos, como os sonhos da personagem Nazira (Eliane Giardini), se valeram de tal imaginário.

Vídeo 28. Desfecho da personagem Nazira na telenovela *O Clone* (Globo, 2001)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *O Clone* (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Alicerçadas em estratégias narrativas similares aos das histórias das *Mil e uma noites*, essas cenas mostravam Nazira dando vazão a seus desejos, reprimidos por conta da posição que ela ocupava (e na qual também se colocava) na família de Said. Foram momentos

¹⁸⁵ Figueiredo utiliza essa expressão ao falar do livro *O alforje*, de Bahiyyih Nakhjavani, vertido por ele para o português. O tradutor considera que Nakhjavani, autora integrante da diáspora iraniana, tem um estilo “que remete antes à recriação da literatura oriental processada pelos colonizadores (britânicos e franceses) do que à literatura real daqueles povos (Pérsia, Índia, Império Árabe)” (ENTREVISTA, 2018, p. 24) que figuram na obra.

que contaram, ainda, com a participação de outras personagens, autorizadas ali a subverterem as características que as definiam no “mundo vivido” da ficção – transmutado nessas ocasiões em um “mundo sonhado”. No último capítulo, estes dois mundos convergem, sob a mesma lógica – mas em outra chave – do voo de Zelão das Asas em *O Bem-Amado* (Globo, 1973): fica a critério do telespectador definir se a sequência correspondente ao **vídeo 28** acontecera de fato ou não.

Não é só isso, no entanto, que faz com que *O Clone* seja exemplar no que diz respeito ao *ecletismo* (HAMBURGER, 2005) inerente à telenovela, verdadeiro *compósito de gêneros* (LOPES *et al.*, 2016), e à *matriz cultural* que a estrutura, o melodrama. A produção se valeu, ainda, de convenções formais do documentário, outro dispositivo que distinguiu determinadas cenas do conjunto geral da obra – característica que, paradoxalmente, conferiu *unidade* à trama. Ao abordar a problemática da toxicodependência, tematizada através da filha de Lucas e Maysa, Mel (Débora Falabella), de outras personagens jovens e do advogado Lobato (Osmar Prado), *O Clone* recorreu a depoimentos de vítimas de drogas que, intercalados ao longo dos capítulos, interrompiam a leitura fictivizante (ODIN, 2012) da narrativa.

Vídeo 29. Cena da telenovela *O Clone* (Globo, 2001)

com inserção de depoimento de vítima de drogas

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *O Clone* (2020);

código QR elaborado pelo autor (2021)

Há um *fade* – a imagem escurece – e um efeito sonoro é inserido, causando uma sensação dramática. Com o “gancho” da ideia de família ou dos problemas familiares resultantes do uso das drogas, um “anônimo”, usuário de drogas em tratamento, relata sua luta e a vontade de sobreviver à doença. [...] As vítimas de drogas que deram seus depoimentos em *O Clone* foram enquadradas em *superclose* ou planos de detalhe para que seus rostos não fossem identificados. O efeito dramático dessas cenas foi assegurado pelas evidentes expressões tristes dos depoentes e das irreversíveis sequelas pelo uso contínuo das drogas. (SANTOS, 2010, p. 150)

Podemos identificar facilmente o melodrama nessas sequências: os depoentes sempre frisavam que, de alguma forma, estavam superando ou haviam conseguido superar as mazelas do vício, apesar de todo o sofrimento que causaram a si próprios e àqueles que os cercavam. Além disso, Santos (2010) sublinha que, ao serem submetidos à edição para soarem claros e concisos, esses relatos tinham sua forma e seu tempo determinados pela estrutura da trama – justamente o que reforçava o efeito do real e garantia a autenticidade dos assuntos tratados.

Por meio da trajetória da personagem Mel, *O Clone* também apresentou rastros dos estigmas que, nos anos seguintes, afetariam parcialmente a imagem do Rio de Janeiro “tipo exportação” até então predominante nas telenovelas. Em determinado momento do enredo, desesperada porque Mel desaparecera mais uma vez, Maysa sobe o morro atrás da filha. Temos, portanto, mais um elemento da geografia da capital fluminense incorporado às espacialidades da telenovela – para além do binômio Zona Sul/subúrbio. Trata-se, contudo, de uma representação da favela vinculada à questão da violência e do tráfico, fruto de um processo de mediatização que fomentou a perpetuação e a sedimentação de tal constructo.

Vídeo 30. Cenas da telenovela *O Clone* (Globo, 2001)

referentes à ida de Maysa à favela atrás de Mel

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *O Clone* (2020) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

O bairro de São Cristóvão corresponde, em *O Clone*, ao vetor do subúrbio. Por ali, ao lado de Latiffa e seu marido, Mohamed (Antonio Calloni), que se estabeleceram no Brasil, figuravam personagens populares – no duplo sentido desta acepção –, cômicas, as mais caricatas da trama, reiterando o padrão hegemônico observado nas produções ambientadas na capital fluminense. Alguns desses tipos: Raposão (Guilherme Karan), mecânico que encarnava o típico malandro carioca, vivendo de pequenos golpes e trapagens; um dos funcionários de Raposão, Ligeirinho (Eri Jonhson), outro a “engambelar” diversas das personagens daquele núcleo com sua lábia; Odete (Mara Manzan), sempre disposta a ir ao Piscinão de Ramos e com o seu bordão, “cada mergulho é um *flash!*”, na ponta da língua; e Dona Jura (Solange Couto), proprietária de um bar que vivia a bradar “n’*é* brinquedo, não!”.

No decorrer da narrativa, o estabelecimento de Jura recebeu inúmeras personalidades da vida real, em mais uma demonstração de como ficção e realidade se imbricaram nesta fase da telenovela. As visitas de Pelé e de outros ex-jogadores da Seleção Brasileira de Futebol

foram especialmente marcantes não só por promoverem a união de duas manifestações culturais-chave na construção de sentidos vinculados à identidade nacional (o futebol e a telenovela), mas por terem ocorrido às vésperas da conquista do quinto título da Copa do Mundo para o Brasil. Vale a pena destacar, por fim, outro cenário contemplado pela produção: a gafieira Estudantina, localidade real onipresente nas obras de Gloria Perez – o que estabelece um vínculo ainda mais direto entre a geografia imaginada pela telenovela e o Rio de Janeiro da realidade.

Vídeo 31. Cena da telenovela *O Clone* (Globo, 2001) referente à visita de ex-jogadores da Seleção Brasileira de Futebol ao bar de Dona Jura *(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)*



Fonte: *O Clone* (2020);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Após *O Clone*, Gloria Perez escreveu *América* (Globo, 2005), telenovela que adicionou à problemática das interculturalidades cara à autora a questão das migrações humanas. A protagonista, Sol (Deborah Secco), era uma brasileira que morava em Vila Isabel, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e se via farta de todas as dificuldades que tivera de enfrentar desde a infância, sonhando com uma vida melhor nos Estados Unidos. Depois de ter seu visto negado algumas vezes,

Sol decide entrar ilegalmente naquele país com o auxílio de um “coio-te”¹⁸⁶, Alex (Thiago Lacerda). Lá, ela se estabelece em Miami e acaba por se casar com Ed (Caco Ciocler), um tradutor estadunidense, com o intuito de adquirir seu *green card*. O que era para ser apenas uma relação por conveniência, no entanto, acaba se transformando em paixão, e Sol se vê dividida entre Ed e o ex-namorado Tião (Murilo Benício), que ficara no Brasil para investir na carreira de peão de rodeios.

O comportamento errático é uma constante das heroínas de Perez, especialmente no âmbito das relações amorosas: em busca de sua autonomia, elas sempre transgridem e/ou não se submetem às regras e à ordem vigentes, daí o fato de, muitas vezes, também serem liberadas sexualmente, ainda que não deixem de se guiar pelo ideal do amor romântico. Jade é, talvez, o maior expoente desse protótipo de mocinha, envolvendo-se com Lucas, Said, Zein (Luciano Szafir) e Léo no decorrer de *O Clone*. Em determinado momento, ela se vê obrigada, ainda, a escolher entre seu amor por Lucas e a convivência com a filha, Khadija (Carla Diaz), optando, naquele instante, pela manutenção de sua vida sentimental – o que a afasta do *ethos* da renúncia e do sacrifício redentor, da abnegação e do valor familiar que, de acordo com a tradição melodramática, deve reger a conduta das personagens “boas”, especialmente as femininas.

No final da telenovela, Jade e Lucas finalmente conseguem viver a plenitude de seu amor sem terem de deixar suas famílias de lado. Jade compreende que ela buscava em sua relação com Léo, o clone do título, tudo que não vivera com Lucas nos anos em que os dois estiveram afastados. Léo, a seu turno, se vê assombrado interna e externamente pelo fato de ser um milagre da ciência – o próprio envolvimento com Jade, principiado de modo espontâneo da sua parte, não deixa de se transfigurar em uma busca por suas origens quando ele descobre que é um clone de Lucas. E Albieri, seu padrinho (e criador), é forçado a enxergar que sempre fora motivado não por valores éticos ou pela possibilidade de contribuir para o avanço da engenharia

186 Como são conhecidas as pessoas que se especializaram na travessia clandestina de grupos humanos do México para os Estados Unidos..

genética, mas pela vaidade: se, no início da trama, ele não tem coragem de assumir e arcar com as consequências de seu feito, conforme o tempo passa lhe pesa cada vez o arrependimento de não ter revelado ao mundo o sucesso de sua experiência. De alguma forma, Albieri se satisfaz quando seu segredo vem a público; para fugir de uma condenação, entretanto, opta por desaparecer nas dunas do deserto do Saara, acompanhado de Léo.

Caminho das Índias, já mencionada neste espaço, é constantemente comparada a *O Clone* pelo próprio público por explorar novamente os aspectos de uma cultura distante – em termos geográficos, quando menos – dos costumes brasileiros. Para Costa Júnior e Maciel (2015, p. 100), porém, aquela telenovela não se mostrou tão matizada quanto a trama de Jade e Lucas, valendo-se de um modelo narrativo ocidental para narrar “outro tipo de história, cuja possibilidade de aproximação com a realidade social e cultural do povo retratado deixa lacunas e provoca imagens distantes dos costumes e das crenças que deseja abordar”. Os autores consideram que a Índia da ficção, cenário do amor proibido entre a filha de um homem da casta dos comerciantes e um *dalit*, um intocável, não refletiu a multiplicidade de fatores sociais e a complexidade presentes no “mundo vivido” da sociedade indiana contemporânea. De qualquer maneira, *Caminho das Índias* é, até hoje, uma das produções da Globo mais vendidas para o exterior, além de ser a primeira telenovela brasileira a ganhar um Prêmio Emmy Internacional.

As obras de Gloria Perez nos desvelam um interessante limiar relativo à questão da verossimilhança nas teleficções nacionais. A autora procura equilibrar fortes doses de romantismo e fantasia à abordagem de temas sociais, urdindo tais características com uma habilidade inequívoca. Certos “arroubos” de suas telenovelas, todavia, motivados por aquele mecanismo folhetinesco do “e então” descrito por Martín-Barbero (2003), provocam situações que público e crítica muitas vezes classificam como incoerentes em meio ao desenovelar do enredo. *Salve Jorge* ilustra muito bem essa questão: sua narrativa se propunha a tratar do tráfico internacional de pessoas, assunto que fatalmente nos leva à crueza do real – crueza essa que compõe, justamente, uma

das bases do naturalismo. Os telespectadores, contudo, manifestaram nas redes sociais digitais um ostensivo estranhamento diante de cenas e situações um tanto alheias à lógica realista que *emoldurava* a história: Livia Marini (Claudia Raia), a grande vilã da trama, era uma criminosa experiente no aliciamento e na deportação de vítimas, mas se dava ao luxo de parar na farmácia enquanto andava com bebês destinados ao tráfico em seu carro; a protagonista, Morena (Nanda Costa), deu surras homéricas nas responsáveis por sua condição ilegal e exploração em outro país – nunca, no entanto, recebeu uma reprimenda à altura; personagens entravam na igreja para rezar e se encontravam “por coincidência” (as coincidências tão caras aos melodramaturgos) em plena madrugada... Como resposta às acusações de inverossimilhança que recebeu à época, Perez cunhou uma frase que se tornou símbolo dessa elevação da instância melodramática e da dinâmica do “e então” à última potência: “é preciso voar!”.

Desta forma, não é exagero afirmar que, temática e dramaturgicamente, o aspecto naturalista característico da fase recortada por este capítulo se consubstancia junto a elementos verificados nos primeiros cinco anos da telenovela diária em grande parte das produções assinadas por Gloria Perez. Nestas, porém, há a operação de outro *sensorium* e de outras tecnicidades junto à estética melodramática. O ideário do Rio de Janeiro como palco dos comportamentos liberais e da modernização dos valores é fundamental nessa articulação, sempre compondo um binômio junto a culturas “Outras”, não raro representadas sob o signo do exotismo. As narrativas, então, constroem-se a partir do encontro daquilo que a autora considera o “melhor” de dois mundos – seja de duas *paisagens geográficas* do plano real (a capital fluminense contraposta a outra localidade), seja de duas *paisagens históricas* da telenovela brasileira (*fantasia* ou *sentimental* e *de intervenção* ou *naturalista*).

6. FASE NEOFANTASIA OU NEOSSENTIMENTAL (2015 À ATUALIDADE)

Como este capítulo contempla os anos mais recentes da teleficção nacional, adotaremos um tom preponderantemente ensaístico para manifestar uma hipótese cuja comprovação não se restringe ao período recortado pela pesquisa. Assim, apesar de recorrermos em alguns momentos aos dados primários coletados na fase empírica, dispensaremos um recurso que utilizamos nas outras seções: os gráficos referentes à ambientação das tramas exibidas pelas principais produtoras de telenovelas de cada período. Nossos argumentos serão postos à prova, ainda, pelos desafios impostos às emissoras em decorrência da pandemia de covid-19, responsável por paralisar todo o setor audiovisual brasileiro em 2020 e fazer com que as estações de TV recorressem a seus acervos para suprirem as demandas estabelecidas pela grade de programação. Com isso, além da reapresentação de telenovelas antigas em horários destinados desde sempre – com exceções pontuais na história – a obras inéditas, também observamos a exibição, nas cadeias abertas, de produtos pensados inicialmente apenas para o *streaming*. Trata-se de um cenário incomum que, com certeza, merecerá maior atenção por parte dos estudiosos da mídia; no momento, porém, não o abrangeremos em nossas reflexões.

Nos últimos dez anos, a aceleração do desenvolvimento tecnológico fez com que o ecossistema midiático brasileiro observasse

sensíveis reconfigurações entre seus atores e redes. Em meio a tais rearranjos, identificamos um movimento progressivo rumo ao que Fachine, Figueirôa e Cirne (2011) chamaram, em outra ocasião, de simbiose entre telecomunicações, televisão e informática. A TV aberta, detentora da centralidade do cenário audiovisual nacional, passou a buscar com ainda mais intensidade novas experiências de linguagem no universo digital, nas narrativas de sucesso provenientes de outros meios e nas modalidades emergentes de consumo de informação e entretenimento (MENDES; AMARAL, 2016). No final da década de 2000 e início da década de 2010, as emissoras viam as plataformas de *streaming* e VoD já existentes – e as mídias digitais como um todo – com certa desconfiança, encarando-as muitas vezes como “concorrentes” diretas da televisão. Com o passar dos anos, porém, a adesão do público a estratégias de transmidiação começou a chamar atenção dos produtores televisivos, que então se dispuseram a investir de modo mais contundente nesse diálogo com o propósito de engajar e atrair o público da internet para a TV (LE MOS; NÉIA; SANTOS, 2019).

Essas questões se refletem nas transformações identificadas nos gêneros e modos de produção audiovisuais. Observam-se, no interior de formatos tradicionais da ficção televisiva, mudanças caracterizadas pela hibridização de formas e conteúdos (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016) e, não raro, pela ruptura de um estatuto pragmático, por meio do qual os telespectadores costumam reconhecer tanto os gêneros televisuais de modo geral como suas estratégias discursivas (MUNGIOLI, 2012). Tais “inovações” nos formatos midiáticos – especialmente a mixagem, responsável por reconfigurar as técnicas dos meios de representação de gênero – têm sido objeto de diversos estudos. Mittell (2015), por exemplo, se atenta tanto para os progressos formais do modelo narrativo da televisão (pensando-os, obviamente, a partir da cena audiovisual estadunidense) quanto para as transformações de normas estabelecidas por meio de uma prática criativa.

Os pesquisadores costumam apontar consensualmente *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) como marco inicial de uma nova “era de ouro” das teleficções dos Estados Unidos (MARTIN, 2014).

Desde então, as séries norte-americanas apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada, quando não da série como um todo. Nesse contexto, Mittell (2015) vê a emergência de uma *televisão complexa*, na qual há, inclusive, a operação de um modo melodramático: dialogando com o pensamento de Gledhill (1987, 2000), o autor crê que o melodrama deve ser entendido como uma faceta comumente difundida nas narrativas televisivas, e não exclusiva das *soap operas* ou de qualquer outra categoria. Assim, este gênero/imagem/modo/estrutura dramática, antes visto/a com ressalvas pelos produtores de TV do Norte global, tem o seu sentido expandido, passando a integrar de forma ainda mais evidente séries e outros formatos que trazem à tona possibilidades mais fluidas de identificação e reconhecimento junto àquele público. Mittell (2015) ressalta, ainda, que diferentes séries da televisão estadunidense do começo dos anos 2010 abarcavam tanto narrativas “femininas” como “masculinas” – desde melodramas que, centrados em homens, possuíam um discurso abertamente feminista (cujo conflito dramático levava os protagonistas a experimentarem o efeito melodramático feminino), a gêneros tradicionalmente masculinos protagonizados por mulheres.

Paralelamente a esse processo de “telenovelização” das séries nos Estados Unidos, o Brasil observará uma tendência de “serialização” de suas telenovelas (LOPES *et al.*, 2020). A partir da década de 2000, com a popularização de teleficções norte-americanas potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes (BUTTON, 2010) – a TV a cabo e os DVDs e *Blu-rays* em um primeiro momento e as plataformas de *streaming* posteriormente –, diversas telenovelas brasileiras investiram, de modo mais acentuado¹⁸⁷, em

187 Anteriormente, afinal, tramas como a própria *Roque Santeiro* (Globo, 1985), além de *Vale Tudo* (Globo, 1988) e *Tieta* (Globo, 1989), já haviam sido hábeis na mescla entre a estrutura seriada folhetinesca e arcos mais concisos envolvendo suas personagens. Este último recurso dialoga com um modelo de serialização para o qual Mittell (2015) dá o nome de *series* – forma episódica, em que os arcos são fechados e geralmente não ultrapassam uma unidade dramática –, ao passo que o *modus operandi* do folhetim pode ser descrito como *serial* – forma contínua, dividida em capítulos, na qual há um arco dramático alinhavando toda a narrativa. A hibridização entre esses dois regimes de serialidade na história da teledramaturgia brasileira é um tema com ricas possibilidades de desdobramento, merecendo um estudo circunstanciado.

plots e arcos mais curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens à ação (LOPES *et al.*, 2016). Podemos citar como exemplos *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003), *Kubanacan* (Globo, 2003), *Senhora do Destino* (Globo, 2004), *Pé na Jaca* (Globo, 2006), *Paraíso Tropical* (Globo, 2007), *Caras e Bocas* (Globo, 2009) e *Poder Paralelo* (Record, 2009).

No início do decênio seguinte, observaríamos um curioso paradoxo. Em 2010, a imprensa registrava certa “dificuldade” de determinada parte do público em acompanhar a “velocidade” da narrativa de *Passione*, telenovela de Silvio de Abreu exibida pela Globo na faixa horária das 21h¹⁸⁸. A ficção apresentava, em seu início, índices de audiência abaixo das expectativas do canal. Após a realização de um primeiro grupo de discussão, constatou-se que o fato de o enredo se desenrolar de modo acelerado era um dos fatores que incomodava uma parcela mais tradicional dos espectadores das produções exibidas no horário, especialmente as donas de casa. O trecho abaixo explicita – não sem uma dose de desdém relativa a essa fatia do público – como a tensão entre o tempo do progresso linear e o tempo do ciclo (MARTÍN-BARBERO, 2003) se dava em meio à arena de produção, circulação e recepção de sentidos engendrada por *Passione*:

As novelas ficaram mais velozes e movimentadas ao longo das décadas. Folhetins sem firulas como *Belíssima* (Globo, 2005), do próprio Silvio de Abreu, ou *A Favorita* (Globo, 2008), de João Emanuel Carneiro, comprovaram que o público atual aprecia tramas que espelhem a vida agitada nos centros urbanos. Em *Passione*, Abreu apostou que se poderia acelerar a ação ainda mais. Esbarrou, contudo, no que parece ser um limite intransponível: infelizmente, é preciso um tanto de “enchecção de linguiça” para que certos estratos da audiência

¹⁸⁸ *Passione* foi a última trama do alto *prime time* da emissora carioca a receber o epíteto de “novela das oito”.

(aqueles menos escolarizados, ou que sintonizam a novela de forma errática) não fiquem boiando. (MARTHE, 2010, p. 134)

Dois anos depois, entretanto, *Avenida Brasil* se converteria em fenômeno midiático (LOPES *et al.*, 2013) justamente por se valer, dentre outras características, de diversas reviravoltas e de *plots* mais ágeis, que duravam de uma semana a um mês. A narrativa investia incisivamente em fortes ganchos dramáticos nos três níveis apontados por Tufte (2000) como constituintes da dramaturgia das telenovelas, isto é: em meio ao *arco mais amplo da história*; de um *capítulo* a outro; e mesmo entre *cenas* de um único bloco – além, é claro, das sequências que antecediam a ida para o intervalo comercial.

Localizada no Rio de Janeiro contemporâneo, a telenovela [*Avenida Brasil*] atualizou diversas convenções do gênero. Em vez do discurso “modernizante” dos títulos das décadas de 1970 e 1980, ela fala sobre uma nação já moderna, onde, após 30 anos de melhorias nas condições (longe de ideais) de acesso, grande parte da população havia tido acesso à educação e saúde públicas. A trama aborda a inclusão deste novo segmento ao mercado consumidor. Mobilidade social significava também mover a trama, ter acesso e comentar sobre, não necessariamente com elogios, mas em geral ridicularizando, os estilos de vida e alimentação dos ricos. (HAMBURGER; GOZZI, 2019, p. 6)

O protagonismo que a chamada “nova classe C” assume no roteiro da trama (LOPES *et al.*, 2013) se reflete, inclusive, na geografia narrativa estabelecida pelo autor, João Emanuel Carneiro, com relação ao Rio de Janeiro. Como destaca o crítico de televisão Raphael Scire¹⁸⁹,

¹⁸⁹ Scire fez essa observação no sétimo episódio do podcast *Isso Só Acontece em Novela*, idealizado e apresentado por ele junto ao autor desta tese. Produzido pelo Programa Pontos MIS, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), *Isso Só Acontece em Novela* foi disponibilizado na plataforma Spotify em 2020.

ao contrário da grande maioria das ficções das 20h/21h da Globo ambientadas na capital fluminense e veiculadas até então, *Avenida Brasil* trazia seus protagonistas, Nina (Débora Falabella), Jorginho (Cauã Reymond), Carminha (Adriana Esteves) e Tufão (Murilo Benício), residindo no bairro do Divino, localidade fictícia do subúrbio; o chamado “núcleo de humor” da história – Cadinho (Alexandre Borges) e suas três esposas –, em contrapartida, se concentrava na Zona Sul, outrora idealizada no horário nobre da emissora como palco dos dilemas mais “sérios” da classe média e da classe média alta (STOCCO, 2009).

Além das questões narrativas, Hamburger e Gozzi (2019) destacam que *Avenida Brasil* partilhava de algumas das características cinematográficas encontradas em séries estadunidenses recentes – traços estruturantes daquilo que Butler (2010¹⁹⁰ *apud* HAMBURGER; GOZZI, 2019) identifica como interpretações formais da linguagem televisiva contemporânea. A telenovela de 2012 se valeu não só de referências intertextuais envolvendo outras teleficções, mas de referências intermediárias relativas a músicas, livros e filmes. Ademais, na visão dos autores, “certos personagens chama[va]m atenção para a artificialidade do universo folhetinesco por meio de notáveis performances não naturalistas e falas reflexivas” (HAMBURGER; GOZZI, 2019, p. 6).

Cercada de expectativas por conta do sucesso de *Avenida Brasil*, a trama subsequente de João Emanuel Carneiro no horário das 21h da Globo, *A Regra do Jogo* (2015), optou por radicalizar algumas das experiências vistas na história de vingança da anti-heroína Nina. A ambiguidade das personagens foi ainda mais intensificada, assim como a estratégia de “serialização” da narrativa: “*A Regra do Jogo* [...] trouxe uma tensão explícita entre capítulo e episódio: cada capítulo foi numerado¹⁹¹ e recebeu um título que aludia aos acontecimentos do

190 BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. New York; London: Routledge, 2010.

191 Esta prática remete, ainda, à fase *nacional-popular* ou *realista* da ficção televisiva brasileira, quando as telenovelas da Globo apresentavam, no início de cada capítulo, uma cartela com o número referente àquela unidade dramática – talvez para facilitar o controle da Censura Federal com relação ao que ia ao ar, possibilitando ao departamento de Estado checar se, de fato, a emissora havia seguido as solicitações de corte determinadas pelos censores. Em 1989, após a aprovação da Constituição Cidadã e com o consequente encerramento da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), tal expediente foi descontinuado pelo canal.

dia, ligados ao núcleo central” (LOPES *et al.*, 2016, p. 173). Desta vez, no entanto, o sucesso tardou a chegar: *A Regra do Jogo*, assim como o *Jornal Nacional* (Globo, 1969-presente), sofreu sucessivas derrotas para *Os Dez Mandamentos* (2015), dramatização da saga bíblica de Moisés produzida pela Record.

A emissora de Edir Macedo investia continuamente em narrativas religiosas desde 2010, quando estreou a minissérie *A História de Ester*, e em 2015 resolveu estender esse estilo aos seus títulos de longa serialidade, alocando-os às 20h30. *Os Dez Mandamentos*, então, passou a alcançar expressivos índices de audiência, fazendo com que a Globo estendesse a duração do *Jornal Nacional* – concorrente direto da trama bíblica da Record – e exibisse sua telenovela das 21h da época, *Babilônia*, cada vez mais tarde. Isso não impediu, no entanto, que a trama de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga registrasse os menores índices de audiência do horário e fosse submetida a incontáveis reformulações, terminando praticamente descaracterizada com relação à sua proposta original. Quando *A Regra do Jogo* estreou, a narrativa de Moisés chegava ao momento em que a primeira das dez pragas caía sobre o Egito, motivando a Record a também estender a duração de seus capítulos – que passaram a se encerrar, não raramente, às 22h.

O ponto culminante dessa disputa se deu com o capítulo de *Os Dez Mandamentos* que levou ao ar a cena da abertura do Mar Vermelho. Nesse dia, a Record viu seus índices superarem com larga vantagem os números registrados pela Globo. Além disso, a *hashtag* #MarVermelho chegou a figurar nos *trending topics* mundiais do Twitter (LOPES *et al.*, 2016). A telenovela “seriada” da Globo, repleta de elementos que procuravam revigorar o formato para além de equações narrativas mais tradicionais, teve sua primeira metade obliterada pelo épico bíblico da emissora concorrente, só recuperando parte da audiência perdida naquela faixa horária em sua reta final. O sucesso de *Os Dez Mandamentos*, por sua vez, não se restringiria ao Brasil: a partir da exportação desta trama, a Record ampliou sua penetração no mercado televisivo latino-americano. De acordo com dados do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel), três produções

religiosas da Record – a minissérie *Milagres de Jesus* (2014-2015), a própria *Os Dez Mandamentos* e *A Terra Prometida* (2016), outra telenovela – figuraram entre as dez teleficções nacionais ou provenientes da Ibero-América mais vistas na Argentina, no Chile e no Uruguai em 2016 e 2017. Em 2018, *O Rico e Lázaro* (2017) e *Jesus* (2018) foram transmitidas pela Univision para a população hispânica dos Estados Unidos, alcançando naquela país uma visibilidade que nem as telenovelas da Globo haviam conquistado até então (PINÓN, 2019). Além do aspecto universal das narrativas e da aposta em cenas espetaculares, o sucesso desses produtos encontra respaldo no fortalecimento da onda conservadora verificada no espectro sociopolítico do continente nos últimos anos, como discutiremos oportunamente.

6.1 “Seriemanía” no país da “novelomania”¹⁹²

Conforme monitoramento anual realizado pelo Obitel no Brasil, o número de séries nacionais e inéditas exibidas pela TV aberta vem ultrapassando o de telenovelas desde 2017. Os canais pagos, por sua vez, viram a produção e exibição de conteúdo brasileiro (majoritariamente séries) crescer consideravelmente desde a implementação, em 2011, da Lei 12.485 – a chamada Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), ou simplesmente Lei da TV Paga –. Deve-se a essa lei a consolidação de um modelo de negócios no qual se destaca a atuação de produtoras independentes (LEMOS, 2015), que também têm se aliado às emissoras abertas e às plataformas de vídeo sob demanda na produção de conteúdo nacional.

Para Richeri (2017), o VoD constitui a parte mais dinâmica do setor televisivo, referindo-se a uma maneira de distribuir e de se pensar as obras audiovisuais utilizando redes de banda larga de operadoras de comunicação; desta forma, o usuário pode acessar – e fruir no

192 Com o termo “seriemanía”, referimo-nos ao que Silva (2014) identifica na contemporaneidade como “cultura das séries” – ou seja, a formação de um repertório em torno destas ficções que, por meio de fatores como a sofisticação das formas dramáticas, o atual contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual, converge para uma espécie de telefilia transnacional. Defrontamos tal fenômeno com a “cultura de telenovela” (LOPES; LEMOS; CASTRO, 2018) – a “novelomania” – tão cara ao contexto nacional.

momento em que desejar – conteúdos à sua escolha, baseado em um menu ou catálogo. Segundo levantamento da BB Business Bureau¹⁹³, empresa de consultoria no âmbito das telecomunicações, mídia e entretenimento, o Brasil possuía, em 2018, 78 plataformas OTT¹⁹⁴, que ofereciam um repositório de 72 mil filmes e 12,9 mil séries (SILVA, 2018). Dentre essas plataformas, há serviços oferecidos por canais de TV aberta – como Globoplay (Globo) e PlayPlus (Record) –, de TV paga – Canal Sony, Telecine On –, operadoras de TV paga – Globosat Play (ou Canais Globo, conforme recente *rebranding* da marca), Net Now –, OTTs “puros”, que não dependem de serviços de TV paga – como Netflix, Prime Video e mesmo HBO Go –, e empresas de tecnologia – Microsoft Movies&TV.

Entre os serviços sob demanda em atividade no Brasil, o mais popular é a Netflix – com 18% do mercado –, seguida pelo Globoplay – com 4% (BB BUSINESS BUREAU, 2018). Essas duas plataformas se destacam pela produção de ficções brasileiras originais e exclusivas. Operando no país desde 2011, a Netflix já coproduziu cerca de dez séries nacionais, com títulos como *3%* (2016-2020) e *Cidade Invisível* (2021-presente) alcançando repercussão global. De alguma maneira, diversas das ficções latino-americanas realizadas pelo serviço de *streaming* estadunidense ilustram aquela tendência de “telenovelização” das séries (LOPES *et al.*, 2020) a qual já nos referimos com fatores para além da serialidade, como a adesão explícita a entrecos melodramáticos – vide *Ingobernable* (2017-presente), “dramalhão” mexicano pessimista quanto à cena sociopolítica daquele país, e a *elevated soap opera*¹⁹⁵

193 Atenta ao mercado de TV paga e multiplataforma dos países latino-americanos, a BB Business Bureau divulga bianualmente os resultados de suas investigações no setor. No levantamento realizado pela consultora em 2020, contudo, não constam dados relativos exclusivamente aos serviços de *streaming* e VoD – trata-se, afinal, de um ambiente ainda não regulado, marcado por certa opacidade nas estratégias de seus atores, empresas privadas que dificilmente trazem a público números oficiais relativos à sua penetração no mercado. Por conta disso, optamos por trabalhar com as informações publicadas pela BB Business Bureau ainda em 2018.

194 Apesar da expressiva oferta, o Brasil ainda estava atrás de outros países da América Latina nesse mercado, como Argentina e México – com 99 e 94 plataformas, respectivamente.

195 De acordo com os realizadores da série – um produtor brasileiro e uma escritora estadunidense –, este foi o termo empregado pela Netflix ao encomendar a obra. Vale ressaltar, ainda, que o idioma utilizado na sala de roteiro de *Coisa Mais Linda* foi o inglês.

brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-presente), que aborda o surgimento da bossa nova no Rio de Janeiro dos anos 1950 sob uma perspectiva feminina/feminista. Estes dois exemplos demonstram como a Netflix procura cativar o público da região por meio de equações calcadas na ideia de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), nas quais o melodrama, consubstanciado à cultura latina, atua como um mecanismo de produção textual (COLÓN ZAYAS, 2019) – orquestrado, muitas vezes, sob a lógica algorítmica que emerge como trunfo desses provedores de TV pela internet defronte à expertise dos produtores locais (CORNELIO-MARÍ, 2020).

O Globoplay, a seu turno, foi criado em 2015 como uma evolução do Globo.tv+, plataforma de VoD anterior da Globo que já era uma versão atualizada do serviço por assinatura Globo.com. O novo sistema OTT da emissora, contudo, só passou a investir maciçamente na ampliação de seu catálogo em 2018, quando adquiriu um número expressivo de produções internacionais (narrativas seriadas, filmes e afins) e lançou duas séries originais – *Assédio* e a primeira temporada de *Ilha de Ferro* – que, diferentemente de produtos anteriores, só tiveram seus episódios pilotos exibidos pela TV aberta naquele ano, em uma faixa denominada *Cine Globoplay*. A plataforma passou a potencializar, a partir dali, “a aquisição de audiência de *streaming* por meio da difusão de seus produtos no sistema *broadcasting*” (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018, p. 61).

Em abril de 2019, a Globo adotaria uma estratégia ainda mais ousada, envolvendo a distribuição de uma telenovela inédita no *streaming*: após a exibição da estreia de *Órfãos da Terra* às 18h, o canal anunciou que os outros capítulos da atração estariam disponíveis no Globoplay com um dia de antecedência à veiculação na TV. Conforme Néia e Santos (2020), a trama de Thelma Guedes e Duca Rachid se caracterizou por mesclar a matriz cultural melodramática a uma problemática emergente no cenário global: a questão das diásporas forçadas e dos refugiados. Ao fazer com que *Órfãos da Terra* circulasse primeiramente pelo ambiente on-line em meio a pressões mercadológicas e a novas lógicas de produção e recepção audiovisual, a Globo viabilizou a uma audiência múltipla e cada vez mais multifacetada novos rearranjos

quanto à assistência da teleficação brasileira fora da rigidez de uma grade horária fixa com fluxo unidirecional (LOPES *et al.*, 2020). Trata-se de um movimento que lança um olhar para o futuro, pois os fãs de telenovelas ainda têm a televisão como principal fonte de entretenimento, mas estão se conectando cada vez mais a outros meios, especialmente o *smartphone*, para o consumo de conteúdos audiovisuais (KANTAR IBOPE MEDIA, 2020).

Caso um telespectador com acesso ao Globoplay visse um capítulo [de *Órfãos da Terra*] pela televisão e ficasse interessado sobre o que aconteceria no próximo, ele poderia recorrer à plataforma para sanar sua curiosidade. Como, porém, a distribuição no ambiente on-line se dava capítulo a capítulo – emulando a lógica da TV –, e não em blocos, modelo mais comum às séries *on-demand*, ele teria que aguardar mais um dia para ver a sequência no Globoplay ou dois dias para acompanhá-la na TV aberta. Ainda há, portanto, certo limite quanto às ritualidades – e serialidades – ao alcance do espectador de telenovelas¹⁹⁶. (LOPES *et al.*, 2020, p. 113)

A estratégia foi bem-sucedida: *Órfãos da Terra* alcançou índices de audiência satisfatórios em sua transmissão na TV aberta e, segundo o então diretor geral da emissora, Carlos Henrique Schroder, registrou um aumento de 40% de audiência para o Globoplay (STYCER, 2019). Apesar disso, a Globo optou por reservar ao *broadcasting* a primeira exibição dos últimos cinco capítulos da trama – isto é, a lógica tradicional de oferta do conteúdo televisivo voltou a vigorar quando a narrativa chegou aos seus momentos decisivos (LOPES *et al.*, 2020; NÉIA; SANTOS, 2020). Esse *modus operandi* também foi

196 Na plataforma de VoD, porém, o telespectador também se encontrava livre dos *breaks* comerciais (apesar da permanência das vinhetas que indicavam a ida e a volta para esses intervalos) e das cenas do capítulo anterior editadas no formato de prólogo – estratégia de recapitulação adotada por todas as telenovelas da Globo a partir da segunda metade da década de 2010.

aplicado à distribuição da sucessora de *Órfãos da Terra*, *Éramos Seis* (2019), enquanto a 27.^a temporada da *soap opera Malhação* (2019), a partir de determinado momento, passou a ter os cinco capítulos que compunham suas semanas disponibilizados na plataforma OTT do canal no domingo anterior à exibição daquele bloco na TV aberta.

As reconfigurações nos domínios do acesso e consumo da teledramaturgia brasileira deslocam a experiência televisiva para as redes, o que permite que as ficções circulem por múltiplas plataformas, janelas e modalidades (MASSAROLO *et al.*, 2015). Assim, a TV unidirecional descrita por Williams (2016) foi afetada e afeta todas as áreas do ecossistema audiovisual: produção de conteúdo, engenharia de transmissão e recepção, formas de fruição das atrações, impacto da programação na sociedade, estratégias de publicidade, modelos de negócio, opinião pública, psicologia, sociologia, desenvolvimento e introdução de novas tecnologias (BECKER *et al.*, 2018). Neste cenário, as “histórias curtas” emergem como uma possível tendência cultural e tecnológica – refletindo, no ambiente televisivo, a *raison d'être* da cultura oral contemporânea (LOPES *et al.*, 2015).

De fato, observamos recentemente no cenário nacional um movimento semelhante a outro ocorrido em 1979, com o advento das chamadas “séries brasileiras”: naquele momento, a Globo estreou em sua linha de shows três séries que tinham como proposta delinear “um ‘painel do Brasil’ onde fosse possível discutir a ‘realidade brasileira’” (MIRANDA; PEREIRA, 1983, p. 57): *Carga Pesada*, centrada em dois caminhoneiros que desbravavam um “Brasil rural” contemporâneo¹⁹⁷; *Malu Mulher*, trazendo a problemática feminina (e feminista) com maior contundência à televisão; e *Plantão de Polícia*, que abordava o noticiário policial como alegoria do cotidiano do Rio de Janeiro – destoando, portanto, do “Rio vitrine” da telenovela das 20h. Nos últimos anos, diversas séries procuraram refletir e refratar (BAKHTIN, 1997) diferentes perspectivas – sociais, culturais, mercadológicas e, até mesmo, políticas e ideológicas – da realidade do Brasil:

¹⁹⁷ Recordemo-nos de que, naquele momento, as tramas rurais na emissora praticamente se resumiam às telenovelas de época do horário das 18h.

1 *Contra Todos* (Fox, 2016-), *Carcereiros* (Globoplay/Globo, 2017-2021) e *Irmandade* (Netflix, 2019-presente) se voltaram ao universo dos presídios brasileiros; *Unidade Básica* (Universal TV, 2016-presente) e *Sob Pressão* (Globo, 2017-presente), à saúde pública; *Rotas do Ódio* (Universal TV, 2018-presente), aos crimes de intolerância; *O Mecanismo* (Netflix, 2018-2019), à cena política do país (ainda que de modo extremamente controverso); *Sintonia* (Netflix, 2019-presente), à vida em uma favela paulistana; e *Cidade Invisível*, a uma espécie de atualização de lendas do folclore nacional.

Além disso, políticas de financiamento e estímulo à produção audiovisual empreendidas ao longo dos anos 2010 culminaram na realização de séries e minisséries que, provenientes das cinco regiões do país, foram ao ar nas TVs públicas estaduais e nacionais. Essas políticas começaram a ser implementadas já ao final do segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, no rastro da inauguração da emissora estatal TV Brasil. Posteriormente à promulgação da Lei 12.485, foram lançados os editais Prodav/TVs Públicas – duas edições nas gestões de Dilma Rousseff e uma no governo de Michel Temer –, que possibilitaram uma continuidade no âmbito da produção independente fora do eixo Rio-São Paulo. Ficções de curta serialidade que abordavam temas vinculados a questões de classe e gênero, representatividade negra, memória histórica da nação, sustentabilidade e direito das minorias foram realizadas por meio desses editais para serem levadas ao ar nas TVs públicas estaduais. Algumas dessas obras, então, ganharam janela nacional quando exibidas pela TV Brasil ou pela TV Cultura (LOPES *et al.*, 2019) – que, desta forma, se tornaram um importante espaço para a visibilidade de perspectivas locais dentro de um sistema midiático que privilegia apreensões e sentidos da identidade nacional ancorados no imaginário da Região Sudeste.

Lembremo-nos, entretanto, de que essas consubstanciações entre o “mundo narrado” das tramas e o “mundo vivido” dos telespectadores não são exclusivas das “histórias curtas” em nossa tele-dramaturgia: como viemos discutindo até aqui, há pelo menos 53 anos a telenovela brasileira passou a demarcar sua especificidade frente a outros modelos teleficcionais latino-americanos justamente

ao incorporar, sob as regras do melodrama, temas caros ao cotidiano e à agenda social do país. Devido a tais fatores, esse *gênero*, apesar de todas as reconfigurações observadas na paisagem midiática, ainda hoje detém a centralidade do cenário audiovisual nacional, impondo-se imperativamente no ambiente televisivo como *paradigma narrativo* e *modelo de produção*: suas convenções e seus dispositivos dramatúrgicos acabam por reverberar mesmo nas ficções de curta serialidade. A primeira temporada da série 3%, a título de exemplo, foi duramente criticada por muitos espectadores e pela própria imprensa especializada porque seus enquadramentos, sua produção e mesmo a interpretação de seu elenco se assemelhavam, segundo os críticos, a uma “linguagem de novela”.

O próprio esquema de gravação das séries brasileiras empresta o *modus operandi* das telenovelas, adotado no início da fase *nacional-popular* ou *realista* de nossa ficção: ao invés de se gravar episódio a episódio, como ocorre nos Estados Unidos, costuma-se captar todas as cenas de uma temporada que se passam em determinado cenário/locação de uma só vez. O objetivo é o mesmo daquele vislumbrado por Walter Avancini ao implementar tal método em *Simplesmente Maria* (Tupi, 1970): otimizar o tempo e diminuir os custos de produção.

O paradigma dramático estadunidense, contudo, também influencia explicitamente os profissionais envolvidos na realização de séries no Brasil, principalmente os roteiristas¹⁹⁸ – vide a predominância de manuais e livros norte-americanos nos currículos de cursos livres, técnicos e acadêmicos de roteiro. Isso se deve não só ao sucesso desse formato mundo afora ou a uma certa imposição imperialista da “cultura ianque” em um cenário globalizado, mas ao *know how* adquirido pela televisão dos Estados Unidos na produção de “histórias curtas”. Por lá, as séries parecem ter ultrapassado o

198 Um episódio ilustrativo dessa questão é a comparação realizada por Jorge Furtado e pelo diretor Andrucha Waddington entre o protagonista da série *Sob Pressão*, o doutor Evandro, e a personagem MacGyver, da série de mesmo nome (que, no Brasil, se chamou *Profissão: Perigo*) produzida entre 1985 e 1992 pela rede ABC. Evandro é um médico da rede de saúde pública brasileira capaz de operar seus pacientes nas situações mais adversas, constantemente provocadas pela falta de recursos nos hospitais em que trabalha (STYCER, 2017).

cinema e já pleiteiam a condição de protagonistas do debate cultural da atualidade (COELHO, 2018). Os argumentos que sustentam essa afirmativa defendem que as narrativas de curta serialidade são, precisamente, as que melhor acompanharam as mudanças de hábitos dos espectadores. Neste íterim, títulos que vão desde *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) a *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-presente) despontam como motores midiáticos de significativas discussões na arena pública devido à ênfase de seus enredos em assuntos candentes da sociologia e da política contemporâneas.

Ora, tais ponderações aproximam a atual situação das séries nos Estados Unidos com o *status* que a telenovela adquiriu em nossa cultura. Lopes (2003a, 2009) já destacou em seus escritos que a discursividade¹⁹⁹ gerada pelas teleficções de longa serialidade e a utilização, por parte destas, de dispositivos naturalistas e documentarizantes na abordagem de temáticas sociais foram diretamente responsáveis por converterem a teledramaturgia no Brasil em um verdadeiro fórum para o debate público, promovendo a pluralidade de interpretações das realidades e dos conteúdos representados. As “histórias curtas” recentemente produzidas em nosso país, por conseguinte, também dialogam – ainda que de maneira indireta – com a formulação histórica do gênero telenovela brasileira ao buscarem um caminho original alicerçado nas dinâmicas sociais, culturais e *estéticas* da nação com vistas à solidificação do formato série em nossa televisão.

Isso acontece, no entanto, em um momento no qual as narrativas televisivas se tornam objeto de consumo mundial, dando margem a modelos que não deixam de questionar o lugar dos conteúdos audiovisuais como reflexos do nacional (SAUNDERS, 2017). Assim, apesar de os provedores de VoD com atuação transnacional operarem no país em uma busca constante pela articulação de questões caras à brasilidade com os gostos do mercado global, muitas vezes as ficções realizadas por essas *majors* acabam privilegiando a visão que

199 “[...] ‘a novela é tão vista quanto falada’, pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto da interminável conversação produzida pelas pessoas.” (LOPES, 2009, p. 29).

produtores e executivos estrangeiros têm do Brasil. A própria Netflix é conhecida por ter o controle total de todas as etapas da produção de seus “originais”, da criação dos roteiros às gravações nos *sets* – em um processo no qual se observa até mesmo uma diluição da noção de autoria, historicamente importante na consolidação de nossa telenovela (SOUZA, 2004). Cinco anos após a estreia de 3%, a primeira série brasileira da plataforma, já é possível verificar a sedimentação de um padrão estético e narrativo no qual o nacional – o brasileiro, no caso – não raramente se configura como um “Outro” – operado, inclusive (mas não somente), sob a lógica imperialista que mencionamos acima.

Paralelamente, aquele padrão Globo de qualidade criado na década de 1970 ainda se afigura nas ficções do Globoplay, com as vantagens e desvantagens inerentes a tal fenômeno. Alguns procedimentos narrativos e estéticos – bem como *imagens sociogeográficas* – canonizados no decorrer dos últimos 50 anos no panorama da TV aberta ainda persistem nas séries produzidas pelo conglomerado de mídia carioca para o VoD. É inegável, porém, que a Globo possui vantagens significativas nessa “guerra do *streaming*” quanto ao caminho rumo a uma equação mais paritária entre a produção televisiva hegemônica brasileira – ou seja, a telenovela, firmada no gosto do público nacional – e as formas mais curtas de se contar histórias.

No que tange às produções independentes que, realizadas em diferentes regiões do país, poderiam colaborar diretamente na renovação estética, cultural e social de nossa ficção televisiva, elas infelizmente não dispõem de um espaço realmente significativo no circuito da cultura – consumo, produção, regulação, representação e identidade (HALL, 2016) – brasileira. Ao invés de se valerem, por exemplo, de um serviço de *streaming* que as disponibilize para audiências de todo o território nacional, essas obras estão relegadas a horários um tanto ingratos na TV Cultura e se tornaram reféns do caráter ainda mais errático adquirido pela TV Brasil na gestão federal de Jair Bolsonaro. Além disso, a manutenção de iniciativas como os editais Prodav/TVs Públicas está sob risco, tendo em vista a asfixia e o desmonte do setor cultural perpetrados pelo governo em questão.

6.2 O melodrama como tábua de salvação

No final de 2014 – poucos meses, portanto, antes da estreia de *Os Dez Mandamentos* na Record –, o autor Silvio de Abreu foi promovido a diretor do departamento de Dramaturgia Diária da Globo. A emissora passava, à época, por uma reestruturação em seu organograma. Em 2018, Abreu também assumiu a Dramaturgia Semanal da estação, pois Guel Arraes, até então responsável pelo setor, pediu para deixar o cargo de executivo e se dedicar somente à criação. No ano de 2019, outro acúmulo de funções para o escritor que se consagrara com tramas como *Guerra dos Sexos* (1983) e *A Próxima Vítima* (1995): o comando do departamento de Humor da empresa. Em 2020, em mais um processo de reformulação na emissora, sua diretoria geral, ocupada por Carlos Henrique Schroder, foi dividida em duas áreas, a de Entretenimento e a de Criação e Produção de Conteúdo; Schroder assumiu a segunda, e a primeira ficou a cargo de Ricardo Waddington. Após essas modificações, a Globo anunciou que José Luiz Villamarim, diretor de tramas como *Avenida Brasil* (ao lado de Amora Mautner) e *Amor de Mãe* (2019), além das minisséries *O Canto da Sereia* (2013) e *Amores Roubados* (2014), assumiria a chefia do seu Departamento de Dramaturgia.

Nos cinco anos de sua gestão, Silvio de Abreu revelou cerca de 20 novos autores de séries e telenovelas, além de ter orquestrado a “fila” de produções para cada um dos horários de ficção do canal, ora adiantando, ora adiando os títulos que entrariam no ar; ora se aproveitando do caráter de obra aberta do formato para reformular as narrativas em cartaz. Antes de assumir o cargo, as obras que levavam sua assinatura, via de regra, se destacavam por tons de inventividade – em *Guerra dos Sexos*, por exemplo, as personagens olhavam para a câmera e “interagem” com os telespectadores (XAVIER, 201-). Abreu, todavia, sempre manifestou certo incômodo pelo fato de o público não “compreender” algumas de suas propostas, caso de *Torre de Babel* (1998) em seu início, de *As Filhas da Mãe* (Globo, 2001) e da segunda versão da *Guerra dos Sexos* (Globo, 2012). Em 2011, já imerso nos preparativos deste *remake*, Silvio de Abreu foi consultado

acerca dos números de audiência de *Insensato Coração*, trama das 21h – a primeira a receber oficialmente este título – de Gilberto Braga e Ricardo Linhares que apresentava o mesmo desempenho claudicante visto nos primeiros meses de *Passione*. O escritor que auxiliara a firmar o imaginário de São Paulo promovido por nossa teleficção, então, salientou que os dois títulos chamaram atenção, em um primeiro momento, somente das classes A e B: “falta o público D/E, que ainda não entrou e que é a plateia maior. [...] O público D/E tem dificuldade de perceber as coisas. Eles precisam de tempo. O público A/B percebe com mais propriedade porque tem raciocínio mais rápido” (MAIA, 2011, on-line).

Dois anos antes, em outra entrevista, Silvio de Abreu declarara:

A televisão comercial em geral, e não apenas a Rede Globo, vive da audiência e tem de respeitá-la se quiser mantê-la. Então, é mais do que compreensível que zele para que seus telespectadores não se sintam ofendidos ou chocados com determinadas ações na sala de suas casas. É uma preocupação legítima e tem de ser respeitada por todos os que trabalham para as empresas. [...] O público de novela é muito conservador e gosta de tramas e situações com as quais tenha familiaridade. Não podem ser iguais sempre, mas não devem mudar demais. (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 209-210/211-212)

Quando assumiu a Dramaturgia Diária da Globo, Abreu se tornou pessoalmente responsável por apresentar resultados satisfatórios à emissora no que diz respeito ao desempenho das telenovelas. Além disso, o autor passou a ocupar esta posição justamente no momento em que duas tramas mais “arrojadas” – *Babilônia*, com foco em uma heroína e duas vilãs, e *A Regra do Jogo*, com suas personagens dúbias – perdiam fôlego para uma ficção de caráter maniqueísta e conservador apresentada na concorrente. Contextualizemos, ainda,

este ambiente em meio ao cenário multitela e multiplataforma descrito no tópico anterior, no qual a TV aberta permanecia relevante, mas perdia terreno para as novas mídias – da TV paga²⁰⁰ ao *streaming* (estávamos, ademais, adentrando a crise político-econômica que perdura até o momento da escrita desta tese). Da ficção ao jornalismo, todas as atrações da Globo registravam queda de audiência naquele momento. A conjunção desses fatores levou Silvio de Abreu a se guiar pela visão exposta nas falas aqui recortadas na hora de analisar ou encomendar sinopses e dar o aval à produção de telenovelas.

As ficções das 21h da estação carioca vinham de diversas histórias centradas em favelas e comunidades de grandes centros urbanos – um sintoma, como já vimos, do sucesso de *Vidas Opostas* (Record) em 2006. A partir da representação hiperbólica da classe média brasileira promovida por *Avenida Brasil* e seu fictício Divino, todas as tramas daquele horário exibidas entre 2012 e 2015 e ambientadas no Rio de Janeiro apresentaram núcleos localizados em algum subúrbio ou favela – do também fictício Morro da Macaca em *A Regra do Jogo* aos “reais” (vistos à luz da ficção) Morro do Alemão em *Salve Jorge* (2012), bairro de Santa Teresa em *Império* (2015) e Morro da Babilônia na novela homônima. Até a “crônica do cotidiano” de Manoel Carlos aderiu a essa tendência: algumas situações de *Em Família* (2014) extrapolaram os arredores do Leblon – bairro tomado como expoente do Rio moderno na maioria das obras do autor – para se situarem na favela em que residia uma das personagens. Esses casos convergem para aquela ideia de *amálgama de periferia* à qual nos referimos no capítulo anterior: houve apenas uma “transferência” dos tipos populares, geralmente pertencentes ao núcleo de humor das tramas, do subúrbio para a favela.

Devido à baixa audiência de *Babilônia* e do início de *A Regra do Jogo*, porém, a Globo optou por uma mudança de estratégia e, para a sucessão da última, escalou *Velho Chico*, sinopse de Benedito

200 O mercado de TV paga no Brasil observou uma curva contínua de crescimento até 2014; desde então, vê seus números encolherem – e, ao que tudo indica, foi superado pelo *streaming* em 2020 (FELTRIN, 2020).

Ruy Barbosa destinada inicialmente à faixa das 18h. Os executivos da emissora, em consonância com Silvio de Abreu²⁰¹, acreditavam que uma história de amor às margens do Rio São Francisco poderia funcionar como um “respiro” às tramas urbanas e tão próximas do cotidiano das grandes cidades; em outras palavras, o momento era propício para que se trocasse a *amálgama de periferia* pela *amálgama de “Brasil profundo”*. Apostar em um enredo à primeira vista “simples” parecia igualmente uma boa tática, já que *A Regra do Jogo* não empolgava tanto quanto o épico religioso da Record.

As chamadas de estreia de *Velho Chico* a apresentavam como o “novo romance das nove”; a Globo frisava, em *releases* e outros materiais divulgados para o público e para a imprensa, que a trama resgataria “o amor e a emoção” há tempos ausentes do horário – uma resposta ao sucesso da obra bíblica e tradicional exibida pelo canal de Edir Macedo. Tal *slogan*, contudo, se revelou um tanto reducionista: o romance era apenas um dos muitos traços de uma “xilogravura televisual” (NÉIA, 2016) que, por meio de cores, sons e movimentos rumo a um universalismo-popular – aliados à religiosidade, ao multiculturalismo, ao *kitsch*, ao blague, à paródia e, inclusive, à política –, manifestou um pungente *ethos* tropicalista (MONTEIRO, 2014). Novamente uma trama de Benedito Ruy Barbosa se aproximava e, ao mesmo tempo, se distanciava da ideia de “Brasil profundo” fomentada pelas telenovelas ao longo de sua história.

Velho Chico, desta forma, se configura como um vigoroso exemplo no que diz respeito às potencialidades da telenovela brasileira como um agente apto a influir na renovação da linguagem televisiva em meio ao ambiente complexo e reticular desvelado pelo atual ecossistema midiático. A produção apresentou um “desafio cognitivo que demanda[va] do telespectador diversos níveis de compreensão que vão além do simples entendimento (ou decodificação) de uma mensagem” (MOTTER; MUNGIOLI, 2006, p. 67). Tomando os termos de Eco (1994), o leitor – telespectador, no caso – de primeiro nível, aquele que

201 No decorrer da exibição de *Velho Chico*, Abreu e Ruy Barbosa chegaram a se desentender nos bastidores (STYCER, 2016a).

compreende o texto em seu sentido estrito, tem condições de reconhecer o “Brasil profundo” construído em outros momentos pela televisão na mobilização de algumas imagens canônicas por parte de *Velho Chico*. A utilização deste imaginário não deixa de ser, portanto, uma estratégia de aproximação junto ao público tradicional das telenovelas. O leitor/telespectador de segundo nível, a seu turno, pode estabelecer associações e identificar, conforme seu conhecimento, alguns (ou a totalidade) dos componentes da enciclopédia intertextual construída pela obra, sem prejuízo à fruição do leitor/telespectador de primeiro nível com relação ao enredo da narrativa.

Vídeo 32. Trecho da telenovela *Velho Chico* (Globo, 2016)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Velho (2016);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Além da questão tropicalista, patente já na vinheta de abertura da trama (embalada pela música *Tropicália*, de Caetano Veloso), *Velho Chico* concatenou momentos que aludiam a diversas manifestações culturais e sociais, tais como: as técnicas de montagem de Eisenstein – quando o discurso imagético da narrativa, pontualmente, se sustentava em recursos simbólicos; o cinema de Glauber Rocha; obras clássicas da literatura, como *Dom Quixote* – referência explícita da cena

recortada acima; múltiplas temporalidades, estilizadas nos figurinos e nos cenários; e o próprio momento político do país – em diversos momentos, o protagonista, Afrânio (Antonio Fagundes), personificou muitos dos deputados que, ao bradarem contra a corrupção no dia da votação do processo de *impeachment* movido contra a então presidenta Dilma Rousseff, pareciam se “esquecer” de que eles próprios estavam envolvidos em escândalos e negociatas. Temos, enfim, uma gama de elementos que, orquestrados pelo diretor Luiz Fernando Carvalho – parceiro de Ruy Barbosa em outras obras –, retornavam à proposição primeva do movimento tropicalista:

[...] o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial. [...] É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. (SCHWARZ, 2008, p. 87)

Antes de *Velho Chico*, a última telenovela do horário das 21h da Globo ambientada inteiramente fora do eixo Rio-São Paulo havia sido *Porto dos Milagres* (2001). Títulos como *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007), *Em Família* e *Império* tiveram somente suas primeiras fases passadas em outras localidades do país, enquanto *Paraíso Tropical* (2007) e *Insensato Coração* (2011) mostraram personagens que, residindo em outros estados (Bahia e Santa Catarina, respectivamente) nos primeiros capítulos, logo migrariam para o Rio de Janeiro. Localidades internacionais, quando utilizadas, apareceram por pouco tempo no início das narrativas – algumas semanas nos casos de *Esperança* (2002) e *Páginas da Vida* (2006); as exceções para esta regra foram, como já mencionamos, as tramas de Gloria Perez: além de *O Clone* (2001), *América* (2005) e *Caminho das Índias* (2009), *Salve Jorge*

também teve, durante toda sua exibição, a ação dividida entre o Rio de Janeiro e regiões de outro país (a Turquia, no caso). As cidades fictícias presentes em *A Favorita* (2008) e *Babilônia*, por fim, localizavam-se respectivamente na Grande São Paulo – assim como ocorreria com *A Lei do Amor*, substituta de *Velho Chico* – e na região metropolitana do Rio.

Provavelmente o conflito de interesses entre a visão da Dramaturgia Diária da emissora – que desejava uma trama “simples”, sem grandes arroubos ou invencionices – e as proposições de Benedito Ruy Barbosa e, principalmente, de Luiz Fernando Carvalho, tenham gerado o mal-estar nos bastidores ao qual nos referimos na **nota 201**. Assim como *A Regra de Jogo*, *Velho Chico* demorou para obter uma audiência satisfatória – e acabou marcada, já em sua reta final, pela trágica morte de Domingos Montagner, ator que interpretava um dos protagonistas do enredo, no próprio Rio São Francisco²⁰². De qualquer forma, a obra significou justamente a retomada da estética – e da ética – do “Brasil profundo” e das ambientações em outras capitais do país nas ficções televisivas das 21h da Globo (LOPES *et al.*, 2018). Em 2017, *A Força do Querer* teve sua ação dividida entre um município fictício do Pará – além da capital do estado, Belém – e o Rio de Janeiro. *O Outro Lado do Paraíso* (2017) situou sua história em Palmas e em partes do Jalapão, respectivamente capital e território do interior do Tocantins. *Segundo Sol* (2018), por sua vez, localizou suas personagens em Salvador, na Bahia, enquanto *O Sétimo Guardião* (2018) concentrou seu enredo em uma cidade fictícia do interior de Minas Gerais. *A Dona do Pedaço* (2019), enfim, apresentou um prólogo ambientado no Espírito Santo, consolidando um mosaico delineado principalmente devido a questões mercadológicas – Belém e Salvador eram praças nas quais as afiliadas da Globo se encontravam em crise de audiência no período em que *A Força do Querer* e *Segundo Sol* foram exibidas. A mesma estratégia ocorrera anteriormente com *Em Família* (2014), cuja primeira fase se passara em Goiânia, capital de Goiás – outra cidade na qual a estação enfrentava forte concorrência de suas rivais.

202 As sequências captadas como forma de homenagem ao ator também comprovam a capacidade inventiva da equipe da obra, capitaneada por Carvalho. A personagem de Montagner, Santo, continuou presente na *mise-en-scène* da trama pelo recurso da câmera subjetiva; encarando os outros atores de frente, o equipamento captava toda a emoção do elenco ao “contracenar” com o colega que havia partido recentemente.

A Força do Querer, de Gloria Perez, foi a obra que recuperou os índices de audiência da Globo depois de uma sucessão de tramas erráticas. Apesar de deixar de lado as culturas internacionais e se voltar para o interior do país, a autora não se furtou a seguir outros procedimentos de sua cartilha, apostando justamente em características de nossa ficção televisiva consolidadas na fase *de intervenção* ou *naturalista*, como a abordagem de temas da agenda pública/privada contemporânea da nação – neste caso, o tráfico de drogas, procurando fugir da dicotomização favela/classe média urbana carioca (LOPES *et al.*, 2018), e questões de identidades e políticas de gênero relacionadas à transgeneridade. Desta forma, *A Força do Querer* procurou realizar uma síntese do Brasil contemporâneo a partir de estratégias já consolidadas e conhecidas do público: o binômio tradição/modernidade, enraizado na formalização da telenovela brasileira, permeou forma e conteúdo da atração, um folhetim de narrativa ágil que, dominado por personagens femininas fortes, carregava ao mesmo tempo traços da moralidade melodramática.

Vídeo 33. Trechos da telenovela *A Força do Querer* (Globo, 2017)
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *A Força* (2017) – edição realizada pelo autor (2021);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

O episódio que envolveu uma demanda por representatividade negra na telenovela *Segundo Sol*, a seu turno, além de desvelar os padrões de representação e exclusão há muito operados por nossa ficção televisiva, expõe mais uma vez a fragilidade de constructos acerca de outras localidades do país elaborados preponderantemente a partir do imaginário do eixo Rio-São Paulo. Mesmo ambientada na Bahia, onde cerca de 81% da população se declara preta ou parda²⁰³, a trama de João Emanuel Carneiro trazia um elenco majoritariamente branco. Essa situação gerou diversas reclamações e protestos por parte de coletivos e movimentos negros, culminando em uma notificação recomendatória do Ministério Público do Trabalho que solicitava à Globo avanços no que dizia respeito à “representação da diversidade étnico-racial da sociedade brasileira” na obra²⁰⁴ (STYCER, 2018, on-line).

As reivindicações de grupos das chamadas minorias culturais cancelam a importância que a telenovela, mesmo diante das múltiplas telas e de novas plataformas que complexificam o cenário audiovisual contemporâneo, ainda ostenta na discussão de temas que pautam a agenda social do país. Esses mesmos grupos, por sua vez, têm subsidiado grande parte do debate referente à impossibilidade da afirmação de uma cultura nacional homogênea. Assim, o caso exposto acima sinaliza a dialética entre identidade e diversidade cultural característica da problemática da nacionalidade (SALIBA, 1997): a afirmação identitária do que é *ser baiano* (e, portanto, *brasileiro*) proposta pela televisão é contestada, e a telenovela, espaço catalisador da nação e importante fórum cultural para a promoção das diferenças (NEWCOMB, 1999²⁰⁵ *apud* LOPES, 2009), prova refletir a

203 Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (G1 BAHIA, 2019).

204 A nota requisitava, ainda, ações que extrapolavam o âmbito da produção de *Segundo Sol* – como a adoção de metas, por parte da emissora, visando à contratação de trabalhadores negros para cargos e ocupações em todos os níveis hierárquicos da empresa (STYCER, 2018).

205 NEWCOMB, Horace. *La televisione, da forum a biblioteca*. Milano: Sansoni, 1999.

realidade para além de termos narrativos e estéticos – o racismo estrutural de nossa sociedade, afinal, vem à tona nesse episódio.

Torna-se evidente, portanto, que o drama de reconhecimento vivido pelos atores – e, por conseguinte, pelos telespectadores – negros desde *O Direito de Nascer* (Tupi, 1964) persiste na atualidade. Há 20 anos, Araújo (2004, p. 308) constatava que as telenovelas produzidas até aquele momento associaram a negritude predominantemente ao arquétipo da subalternidade, reservando aos atores afro-brasileiros “os personagens sem, ou quase sem, ação, os personagens passageiros, decorativos, que busca[va]m compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas”. Mesmo com avanços pontuais observados desde então, os desafios envolvendo representação, visibilidade e representatividade negras ainda são enormes – em um país no qual metade da população é preta ou parda²⁰⁶. Talvez as questões mais urgentes que se impõem após seis décadas da estreia de *2-5499 Ocupado* (Excelsior, 1963) sejam: quando teremos mais autoras ou autores pretas/os²⁰⁷ escrevendo telenovelas? Quando teremos uma preta ou um preto encabeçando a gravação de uma telenovela na condição de diretora ou diretor artístico/de núcleo? Quando o combate ao racismo tantas vezes abordado tematicamente nas tramas transbordará do plano narrativo para se fazer presente, de fato, na formação das equipes de roteiro e de produção das ficções televisivas – e da televisão como um todo?

206 Segundo outro levantamento divulgado pelo IBGE, pessoas que se autodeclaravam pretas somavam, em 2019, 9,4% da população do país; pardos correspondiam a 46,8%; brancos, 42,7%. Somados, portanto, pretos e pardos respondem por 56,2% do contingente étnico nacional (SILVEIRA, 2020).

207 Recentemente, no rastro dos debates relativos ao embranquecimento de personalidades negras ao longo da história, Lemos (2021) chamou atenção para o fato de Ivani Ribeiro, um dos principais nomes a contribuir para a consolidação do paradigma da telenovela brasileira, ser descrita como “morena” em diversas matérias publicadas desde o início de sua carreira. Conforme Maggie (1996, p. 231-232), o termo moreno traz em si “o gradiente, a oposição negro/branco e a oposição preto/branco. Ele é a categoria que por excelência fala do nosso modo particular cotidiano de falar nas raças e nas oposições, sem falar delas”. Durante muito tempo, grande parte da imprensa utilizou o vocábulo para se referir a pessoas negras de pele clara que ocupavam posições sociais de destaque – empregando-o, deste modo, para “não usar o preto, não usar o negro” (RIBEIRO, 2010, p. 69). A partir dessas ponderações, Lemos sublinha a necessidade de reivindicarmos que uma das maiores novelistas do país foi uma *mulher negra*.

Ao pensarmos em outras (in)visibilidades e no que ainda não foi devidamente tematizado pelas telenovelas brasileiras, também nos deparamos com uma lacuna referente à abordagem da ditadura vigente no país de 1964 a 1985. Já tratamos anteriormente dos casos de *O Grito* (Globo, 1975) e *Dinheiro Vivo* (Tupi, 1979), exibidas ainda à época do regime militar. Em tempos de redemocratização, títulos como *Roda de Fogo* (Globo, 1986), *Mandala* (Globo, 1987) e *Olho por Olho* (Manchete, 1988), veiculados na fase *nacional-popular* ou *realista*, tangenciaram o assunto. Em *Roda de Fogo*, uma ex-namorada do protagonista carregava traumas da tortura, e aquele que fora seu carrasco trabalhava como assistente de um dos vilões da história. *Mandala* alocou sua primeira fase na década de 1960, especificamente no pré-1964 – estratégia similar seria encampada por *Senhora do Destino*, já no período de *intervenção* ou *naturalista*. E *Olho por Olho*, por fim, era protagonizada por um rapaz que, decidido a vingar a morte do pai, acabava se envolvendo com um militar que fora ligado aos porões da repressão.

Somente quatro teleficções exibidas pela TV aberta tomaram esse momento histórico como o mote principal de suas narrativas: *Anos Rebeldes* (Globo, 1992), *Queridos Amigos* (Globo, 2008), *Amor e Revolução* (SBT, 2011) e *Os Dias Eram Assim* (Globo, 2017). Enquanto as duas primeiras são minisséries, esta última se configura, segundo classificação da própria Globo, como uma *supersérie*²⁰⁸ – ficções televisivas “maiores do que uma série e menores do que uma telenovela”, caracterizadas por enredos mais concisos e pela mescla entre arcos dramáticos de capítulos e episódios (LIMA; NÉIA, 2018). *Amor e Revolução*, única telenovela a tematizar o assunto de modo mais explícito, não foi produzida pela Globo e nem obteve sucesso de público ou crítica, conforme ressaltamos previamente.

208 No tratamento de nossos dados empíricos, consideramos as ficções classificadas pela Globo com este nome como telenovelas. Amparados em Lima e Néia (2018), acreditamos que a nomenclatura *supersérie* não encontra substrato cultural no contexto televisivo brasileiro, sendo utilizada preponderantemente por conta de fatores mercadológicos verificados com maior incidência no ambiente midiático internacional.

As ficções das 23h da Globo surgem em 2011 como uma espécie de “retomada” do antigo horário das 22h²⁰⁹. Quando da implementação da nova faixa, porém, ainda havia dúvidas por parte da emissora com relação ao nome a ser dado às produções ali alocadas (LIMA; NÉIA, 2015): na sinopse original da segunda versão de *O Astro* (2011), primeiro título a figurar no horário, consta que trama é uma “minissérie em 60 capítulos” (NOGUEIRA; CARNEIRO, 2011a, p. 1). Na folha de espelho²¹⁰ dos roteiros, no entanto, *O Astro* aparece como uma “série de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro” (NOGUEIRA; CARNEIRO, 2011b, p. I). Na vinheta de abertura da obra, diferentemente de prática adotada na emissora desde 2006 e que persiste até os dias de hoje²¹¹, a autoria é destacada após o crédito de todo o elenco, e os nomes de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro aparecem somente sob o termo “escrito por” – desta forma, no masculino –, seguidos de “inspirada em uma história de Janete Clair”.

O novo horário se caracterizaria, ainda, não pela veiculação contínua de ficções, mas por uma periodicidade anual. No ano seguinte, o *remake* de *Gabriela* (2012) também mereceu uma categorização indefinida: em sua abertura, a produção foi simplesmente tachada como “de Walcyrr Carrasco”, dizeres sucedidos por “inspirada na obra de Jorge Amado”. Só em 2013, com a exibição de *Saramandaia*, as tramas das 23h finalmente foram chamadas de “novela” pela Globo (LIMA; NÉIA, 2015) – prática que se estendeu até 2016, contemplando a segunda versão de *O Rebu* (2014), além de *Verdades Secretas* (2015) e *Liberdade, Liberdade* (2016).

209 Antes disso, o canal já havia tentado revitalizar a faixa das dez em duas ocasiões: em 1983, com *Eu Prometo*, última trama concebida por Janete Clair; e em 1990, com *Araponga*, a qual mencionamos no capítulo anterior.

210 Nome dado, no jargão televisivo, à capa do roteiro dos capítulos. Nela constam o número da unidade dramática contemplada pelo *script*, autoria, direção e o nome das personagens que aparecem naquele roteiro, registradas para controle da produção.

211 Durante a exibição de *Sinhá Moça*, o *remake* (18h), *Cobras e Lagartos* (19h) e *Belíssima* (20h), a Globo começou a creditar os autores de suas telenovelas logo no início das aberturas – sob o termo “uma novela de” –, em detrimento dos nomes dos atores que interpretavam os protagonistas das tramas. Essa prática sofreu um pequeno reajuste em 2019, quando, em meio à transmissão de *Órfãos da Terra* (18h), *Verão 90* (19h) e *A Dona do Pedaço* (21h), os principais roteiristas das obras de longa serialidade da emissora passaram a ser listados após a expressão “novela criada e escrita por”.

É curioso notar que o rótulo supersérie passou a designar as ficções das 23h da Globo à custa da nomenclatura telenovela justamente quando uma trama do horário se dispôs a tratar da ditadura militar. Lima e Néia (2018) enxergam uma perspectiva crítica por detrás dessa medida, dada a existência de um discurso alternativo crítico subjacente na formatação e nos modos de construção dos produtos midiáticos – isto é, uma crítica de mídia feita na/pela mídia (PAGANOTTI; SOARES, 2019). Sob tal pressuposto, esses produtos também realizam uma autocritica ao proporem a renovação de sua linguagem ou aderirem a mudanças de terminologias. Desta forma, podemos inferir que a Globo, ao classificar *Os Dias Eram Assim* como uma supersérie, parece considerar a ditadura militar um assunto “indigesto” ao principal formato da teledramaturgia brasileira. Ademais, a opção por essa classificação para uma obra pretensamente mais sofisticada, direcionada a um público que supostamente não está acostumado à TV, também nos revela o estigma existente em torno do termo telenovela – ficções às quais se costuma atribuir menor valor cultural.

Só somos capazes de converter em narrativa aquilo que já elaboramos. Diante da carência de produções teleficcionais relativas à ditadura militar e do próprio desconhecimento do público quanto a fatos da História recente de nosso país – um dos fatores responsáveis por deflagrar o atual contexto sociopolítico –, podemos concluir que ainda não conseguimos mensurar, como nação, essa nódoa do nosso passado. Tal percepção também é extensiva ao terrível legado da escravidão, como comprova o caso de *Segundo Sol*.

Em 2018, o horário das 23h da Globo exibiu a última supersérie levada ao ar até o momento, *Onde Nascem os Fortes*. Comprovando suas raízes no ideário das antigas tramas das 22h, a faixa se configurou como o espaço de maior experimentação narrativa para “telenovelas” na gestão Silvio de Abreu – foi justamente a partir de 2015, afinal, que os *remakes* de antigos sucessos da emissora deram lugar a tramas completamente inéditas. Desta lavra, provém *Verdades Secretas*, obra de Walcyr Carrasco que ganhará uma segunda temporada entre 2021 e 2022 (pensada, a princípio, exclusivamente para o Globoplay).

Vídeo 34. Trecho da telenovela *Verdades Secretas* (Globo, 2015)
 (abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
 aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
 por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Verdades (2015);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

Walcyr Carrasco, a propósito, se tornou uma espécie de “coringa” para a emissora, solicitado sempre que algum horário apresenta certa instabilidade nos índices de audiência. No período recortado por este capítulo, o autor escreveu para três das quatro faixas que compõem o palimpsesto da Globo atualmente: além de *Verdades Secretas* às 23h, tivemos *O Outro Lado do Paraíso* e *A Dona do Pedaço* às 21h e *Êta Mundo Bom!* (2016) às 18h – horário no qual Carrasco se consagrara ainda na fase de *intervenção* ou *naturalista*, escrevendo *O Cravo e a Rosa* (2000), *Chocolate com Pimenta* (2003) e *Alma Gêmea* (2005), tramas de época temperadas com um humor pueril e inocente. Detentor de uma carreira de prestígio no âmbito da literatura infantil, o escritor se utiliza do mesmo tom didático característico dessa modalidade narrativa ao desenvolver seus trabalhos para a televisão, e não possui nenhum tipo de pudor quando crê ser necessário modificar o rumo de seus enredos para atender aos desejos dos telespectadores e levá-los à catarse; pelo contrário: os *golpes de teatro* que, não raro, desafiam a lógica e incorrem na *não verossimilhança* são sua especialidade.

Talvez o fato de dosarem temas que podem ser considerados sensíveis pelo público com esse caráter ingênuo onipresente nas narrativas do autor explique o enorme êxito das teleficções de Walcyr Carrasco em termos de audiência e repercussão. Esta foi, pelo menos, a equação aplicada à própria *Verdades Secretas*, que explorava a prostituição no mundo da moda, e a *Amor à Vida* (2013), título que levou ao ar o primeiro beijo entre dois homens em uma telenovela. Idealizado para ser o grande vilão desta produção, Félix (Mateus Solano) acabou angariando a simpatia dos telespectadores e foi premiado com a redenção, terminando sua jornada feliz ao lado de Nico (Thiago Fragoso) sob os aplausos e as lágrimas do país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo. Carrasco se utilizou aqui de uma espécie de “‘mandamento’ não escrito” de nossa teledramaturgia, segundo o qual a história de um casal homoafetivo necessita ser construída ao longo da trama para que o público, então, “permita” que esse amor se consume com um beijo – reflexo patente da homofobia entranhada em nosso tecido social. E assim caminha a telenovela brasileira: ora antecipando comportamentos liberais, ora reforçando características conservadoras que, todavia, não deixam de desnudar sentidos da identidade nacional; sempre, portanto, estabelecendo negociações junto às diversas fatias da audiência e da sociedade.

Para a crítica, a verve “ingênua” das obras de Walcyr Carrasco não raro flerta com o grotesco, sobretudo quando confrontada com o caráter mais realista/naturalista historicamente formalizado pelas produções das 21h da Globo. Uma das cenas mais criticadas de *O Outro Lado do Paraíso* é aquela em que o diplomata Henrique (Emílio de Mello) descobre que seu pai, Natanael (Juca de Oliveira), chantageou Elizabeth (Glória Pires), ex-mulher de Henrique, e a obrigou a simular a própria morte. Além do melodrama em alta voltagem, a sequência tem um quê de radionovela: Natanael não economiza nos detalhes ao descrever para Elizabeth tudo que ele tramara até ali. Ora, a personagem de Glória Pires desconhecia somente uma parte da história: fica evidente que Natanael não fala para ela, mas para o próprio filho – escondido atrás de uma parede – e, por conseguinte, para o público. O tom empostado do diálogo também contribui para essa percepção.

Vídeo 35. Trechos da telenovela *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017)
 (abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o
 aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho
 por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *O Outro* (2017) – edição realizada pelo autor (2021);
 código QR elaborado pelo autor (2021)

A nosso ver, as obras de Carrasco simbolizam esta nova fase que propomos à periodização da telenovela brasileira. Como Hamburger (2005) e Lopes (2009) procedem em seus trabalhos quanto ao estabelecimento de marcos, enxergamos em uma ficção *off*-Globo (*Os Dez Mandamentos*, no caso) traços distintivos com relação aos gêneros narrativos e ao caráter estético que se apresentavam predominantemente até então, aliados às reconfigurações tecno-sociais observadas de modo geral no atual panorama televisivo e cultural – isto é, ao *sensorium* de nossa época. Além disso, percebemos neste contexto uma movimentação similar àquela detectada após os fenômenos *Beto Rockfeller* e *Pantanal*: a Globo, na qualidade de indústria do entretenimento (denominando-se no presente como uma *media tech*), não demora a absorver as características que marcaram as telenovelas de sucesso de suas concorrentes. Esse fenômeno de “contaminação” foi verificado após a exibição de *Vidas Opostas* (2006) pela mesma Record de *Os Dez Mandamentos*; ali, contudo, ocorria um *aprofundamento* na tendência de *intervenção* ou *naturalista* estabelecida desde 1990, e não uma espécie de “mudança de rota” – ou “diluição do corpo de convenções que caracteriza[va] o projeto empresarial vitorioso

no período anterior” (HAMBURGER, 2005, p. 127) –, como identificamos agora. Constatamos a emergência de um modo mais *tradicional* na *formatação* das narrativas, apesar de todos os avanços cinemáticos observados no plano da imagem. Por isso apregoamos a essa nova fase um caráter *neofantasia* ou *neossentimental*, que também encontra substrato nas dinâmicas da atual cena sociocultural e política do país – trataremos dessa questão adiante.

Conforme sublinhamos no **capítulo 2**, a consulta aos dados empíricos referentes aos últimos cinco anos abarcados pela investigação nos revela um incremento significativo na porcentagem de telenovelas ambientadas no exterior. Isso ocorre principalmente por conta dos títulos bíblicos da Record, cujos enredos – à exceção de *Apocalypse* – se desenrolam em localidades descritas no Antigo Testamento. Mas elas não são as únicas a recorrerem a um universo distante da realidade brasileira: já citamos, naquele mesmo capítulo, *Belaventura* e *Deus Salve o Rei* como sintomas do sucesso de *Game of Thrones*.

A influência direta de fenômenos culturais estrangeiros não se dissipou de nossa teleficção após a nacionalização dos enredos, vide a incorporação do mundo *disco* à trama (e a todo o conceito) de *Dancin' Days* (Globo, 1978) após Daniel Filho assistir a *Os Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, 1977) nos Estados Unidos – o filme só entraria em cartaz no Brasil uma semana antes da estreia da telenovela (XAVIER, 201-); ou as referências de *Roque Santeiro* (Globo, 1985) à série *Dallas* (CBS, 1978-1991), para ficarmos em um exemplo já problematizado neste trabalho. Ocorre que, nos casos de *Belaventura* e *Deus Salve o Rei*, não houve uma adequação de tal influência à realidade do país, ou mesmo uma tentativa de sátira ou paródia – como se dera, por exemplo, com *Que Rei Sou Eu?*, ambientada em um fictício reino europeu às vésperas da Revolução Francesa, mas repleta de referências ao ambiente sociopolítico brasileiro da época em que fora veiculada. Os dois títulos nos soam como tentativas da Record e da Globo em se posicionarem, de fato, diante de um mercado global, mostrando-se capazes de se dedicarem à realização de obras até mesmo distintas do paradigma nacional. No caso da Globo, isto se torna ainda mais evidente pelo horário em que *Deus Salve o Rei*, um drama, foi ao ar: o das 19h, tradicionalmente dedicado às comédias.

Nossas telenovelas, assim, também têm se mostrado fortemente permeáveis às mediações transnacionais. Em meio a movimentos de des-territorialização e reterritorialização da produção e do consumo do audiovisual contemporâneo espalhados globalmente, os traços identificadores das histórias nacionais são combinados com o novo dado tecnológico – foco e produtor do efeito de modernidade (LOPES; LEMOS, 2019). Contudo, se outros conteúdos televisivos descobrem só agora o gênero/modo melodramático e suas potencialidades narrativas, sincretizadoras e de catálise das audiências, a telenovela brasileira observa vantagens neste panorama, pois há muito detém tal *know how*. É justamente por meio do melodrama que ela tem procurado demarcar sua especificidade diante das novas opções de entretenimento, recorrendo a procedimentos verificados no decorrer de toda a sua história com o objetivo de manter sua relevância e continuar ocupando a centralidade do ecossistema audiovisual do país.

6.3 Épico cotidiano nas malhas do conservadorismo

A Record não poderia ter sido mais estratégica ao escolher a trama bíblica que daria início a seu ciclo de telenovelas religiosas. A saga de Moisés é uma daquelas narrativas paradigmáticas que subjazem na consciência ocidental, explorada em diversas ocasiões nas mais variadas manifestações culturais – especialmente no cinema hollywoodiano. Em sua versão seriada de longa duração, a história foi ao ar pela emissora paulista entre 23 de março e 23 de novembro de 2015, ganhando uma segunda temporada no ano seguinte, de 4 de abril a 4 de julho. Somadas, essas duas partes totalizam 242 capítulos. Vivian de Oliveira, que escrevera as minisséries *A História de Ester* (2010), *Rei Davi* (2012), *José do Egito* (2013) e a maioria dos episódios de *Milagres de Jesus*, foi a autora encarregada da adaptação do Livro do Êxodo, contando com a colaboração de Alexandre Teixeira, Cristiane Cardoso, Emílio Boechat, Gabriel Carneiro, Joaquim Assis, Maria Cláudia Oliveira e Paula Richard. A direção geral da obra ficou a cargo de Alexandre Avancini, que capitaneou anteriormente na estação as equipes de *Prova de Amor* (2005), das três partes da saga *Os Mutantes* (2007-2009) e de *Vidas em Jogo* (2011), além de ter sido responsável pela implementação de *Vidas Opostas* e *Pecado Mortal* (2013). Vivianne Jundi, Hamsa Wood, Armê Manente,

Rogério Passos e Daniel Ghivelder foram os outros diretores da produção que esquadriharemos a seguir.

A história de *Os Dez Mandamentos* começa por volta de 1300 a.C., no Egito. O faraó Seti I (Zécarlos Machado) ordena a morte de todos os bebês hebreus do sexo masculino. Muitos, então, são jogados no Nilo, mas um deles consegue ser salvo por sua família, que o coloca no rio dentro de um cesto e pede para Deus guiá-lo a um lugar seguro. A criança é acolhida justamente pela filha do faraó, a princesa Henutmire (Mel Lisboa), que passa a criá-la como seu próprio filho – tornando-a, portanto, um herdeiro da nobreza (XAVIER, 201-).

Kaffler (2013) assinala que a Bíblia não revela muitos detalhes referentes à infância e à juventude de Moisés. Preenchendo esta lacuna do livro sagrado, Vivian de Oliveira e sua equipe mostraram os vínculos que o protagonista estabeleceu, nessa altura de sua vida, com o tio-irmão Ramsés e com a menina Nefertari, que despertará o amor dos dois rapazes. Estava formado um primeiro triângulo amoroso que, além da oposição entre egípcios e hebreus e outros detalhes presentes no Livro do Êxodo, seria o motor da trama principal da telenovela.

Vídeo 36. Cena da telenovela *Os Dez Mandamentos* (Record, 2015) referente a parte da infância de Moisés

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Os Dez (2015);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Já adulto, Moisés (Guilherme Winter) se rebela contra a servidão imputada aos hebreus e, em meio a uma confusão, acaba tirando a vida de um egípcio que ferira um judeu. Ele foge para a região de Midiã, onde se casa com Zípora (Giselle Itié) e passa a trabalhar como pastor de ovelhas. A certa altura, Moisés recebe um chamado de Deus, que o manda de volta ao Egito para libertar seu povo da escravidão. Ao retornar à terra onde crescera, Moisés se depara com seus irmãos de sangue, Arão (Petrônio Gontijo) e Miriã (Larissa Maciel), e com sua verdadeira mãe, Joquebede (Denise Del Vecchio). No cumprimento de sua missão, o profeta será obrigado a enfrentar seu tio-irmão Ramsés (Sérgio Marone), herdeiro do trono do Egito, e a reencontrar seu antigo amor, Nerfertari (Camila Rodrigues) – agora casada com Ramsés.

O diretor Sérgio Britto, em material audiovisual coletado a pretexto das investigações desta tese (**vídeo 2**), sublinhara que, ao gravar *A Muralha* para a Excelsior em 1968, optara por imprimir àquela obra um estilo épico, que se fazia sentir desde a interpretação dos atores à execução de cenas de batalhas envolvendo centenas de figurantes – em detrimento daquela “coisa pequena, cotidiana”, que ele identificava nas telenovelas brasileiras (NOVELA, 2016). Em *Os Dez Mandamentos*, a dimensão épica intrínseca à saga de Moisés encontra materialidade em sequências que também demandaram a participação de um enorme contingente humano, além de grandes efeitos especiais – ao sabor da estética melodramática sensacional(ista) verificada nos palcos do século XIX e nas películas do primeiro cinema, que não deixam de ser os embriões dos atuais *blockbusters* cinematográficos. Inserem-se nessa lógica a queda das dez pragas sobre o Egito – a transformação das águas do Nilo em sangue, seguida por invasões de rãs, piolhos, moscas, a morte do gado, chagas, chuva de pedras, nuvens de gafanhotos, trevas e a morte dos primogênitos egípcios – após a recusa de Ramsés em libertar o povo hebreu; e, principalmente, a cena da abertura do Mar Vermelho.

Vídeo 37. Cena da telenovela *Os Dez Mandamentos* (Record, 2015) referente à abertura do Mar Vermelho

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *Os Dez* (2015);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Entretanto, por mais contraditório que possa parecer, essas sequências encontraram um contrapeso na teleficação da Record, justamente naquela dinâmica cotidiana criticada por Britto. Por conta do caráter *multiplot* do formato telenovela, *Os Dez Mandamentos* trouxe um painel humano no qual egípcios e, especialmente, hebreus tinham expostos seus dramas, de segredos ou mágoas entre familiares a questões mais comezinhas. A trama se munuiu daqueles tipos que Martín-Barbero (2003) identifica nas narrativas melodramáticas – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima, já evidenciados no texto sagrado, e até mesmo o Bobo – e que tradicionalmente compõem os núcleos de enredos ambientados no Brasil. Temos, portanto, um *épico cotidiano*, possível por conta das propriedades sincretizadoras do melodrama, capaz de orquestrar um nivelamento de gêneros que, a princípio, parecem tão díspares.

Desta forma, ao mesmo tempo em que *Os Dez Mandamentos* se aproveita de um imaginário já mobilizado na fase *fantasia* ou

sentimental da telenovela brasileira, com figurinos pomposos e personagens com nomes estrangeiros vivendo em um espaço-tempo remoto, a audiência tem a possibilidade de se identificar com os dilemas rotineiros daquelas figuras, muito semelhantes aos seus – na lógica impetrada pela narrativa, obviamente. Isso ocorre justamente devido à emergência de tecnicidades e sensorialidades diferentes das verificadas naquele período. Há, no entanto, um claro retorno ao arcabouço primevo da *imaginação* – e não do *imaginário* – melodramática, ancorada em chave exótica.

Vídeo 38. Cenas de caráter cotidiano da telenovela

Os Dez Mandamentos (Record, 2015)

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: *Os Dez* (2015) – edição realizada pelo autor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Ao consultarmos a literatura teatral, deparamo-nos com o emprego da corruptela “épico-cotidiano” em um escrito de Bornheim (1992) referente aos procedimentos utilizados pelo dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht em sua práxis cênica. Na concepção de teatro épico de Brecht, há um esvaziamento de um dos efeitos mais caros à estética melodrama: o da catarse. Para o encenador alemão, o drama não deveria envolver ou anestesiá-lo o espectador, mas despertá-lo como

ser social; o palco, por sua vez, *relata* a ação ao invés de corporificá-la – uma alusão ao gênero literário épico. Desta forma, Bornheim (1992, p. 162) acrescenta a palavra cotidiano à noção de épico para dar a esta uma camada a mais da ideia de objetividade, isto é, “o modo como coisas e elementos falam” *per se*, e não como são *representados*.

Isto, no entanto, é exatamente o contrário do que pretendemos dizer quando apregoamos a *Os Dez Mandamentos* o termo épico cotidiano. Estamos, afinal, no terreno do melodrama, para o qual o substrato sentimental ou moralizante é fundamental. Referimo-nos aqui à ideia de cotidiano forjada pela telenovela brasileira ao longo de sua história – isto é, um *efeito de verossimilhança* (MOTTER, 2004; HAMBURGER, 2005) não tanto ligado à lógica de encadeamento das peripécias, como já sublinhamos, mas ao “mundo vivido” do telespectador (LOPES, 2009), ao seu dia a dia. Trata-se de algo que só é possível porque o modo de narrar deste formato deriva do folhetim, o que lhe permite participar do cotidiano da audiência – *modelando-o* no engendramento de ritualidades e *emoldurando-o* nas narrativas. É esta acepção que, consubstanciada ao gênero epopeico de caráter sensacional abarcado pela estética melodramática, resultará no que compreendemos como épico cotidiano. Tendo em vista acepções tão divergentes, optamos por não utilizar o hífen entre as duas palavras para evitar confusões terminológicas.

No jogo de oposições binomiais articulado pelo melodrama no enredo de *Os Dez Mandamentos*, a condição de “povo de Deus” e de escravizadas das personagens hebreias contribui para despertar a identificação do público: elas, afinal, simbolizam o “bem”, em contraponto aos “vilões” egípcios. No final, terão a recompensa: a terra prometida. Necessitam, contudo, não sucumbir à tentação ou trair a confiança de Deus na adoração de falsos ídolos, como o bezerro de ouro. O público – e os fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) –, por conseguinte, também deve(m) trilhar o caminho da virtude e temer(em) os princípios da fé. Em outras palavras, o drama da moralidade (BROOKS, 1995) característico das narrativas melodramáticas se estrutura aqui a partir do ideário religioso judaico-cristão, notadamente aquele apregoado pelo movimento neopentecostal.

Vídeo 39. Cena da telenovela *Os Dez Mandamentos* (Record, 2015)
referente à adoração ao bezerro de ouro

(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Os Dez (2015);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Greco, Lima e Pereira (2018) procuram alocar a produção e recepção de *Os Dez Mandamentos* em um contexto sociopolítico mais amplo. As autoras se valem do Censo Demográfico IBGE 2010 para mostrar como a parcela evangélica da população nacional tem crescido expressivamente: no decorrer da década anterior à divulgação dos resultados da pesquisa, o número de evangélicos passou de 15,4% para 22,2% dos brasileiros, ao passo que os católicos foram de 73,6% em 2000 para 64,6% em 2010. Dados de um recente levantamento realizado pelo instituto Datafolha já apontam que, em 2020, o número de evangélicos correspondia a 31% da população – e de católicos, 50% (BALLOUSSIER, 2020). Registramos, ainda, que as telenovelas bíblicas da Record não deixam de dialogar com os praticantes do catolicismo; as igrejas evangélicas, afinal, são frutos de ramificações do Cristianismo.

Como não poderia deixar de ser, esses rearranjos demográficos relativos ao campo religioso se refletem na esfera midiática e na cena política do país. Criada em 2003, a Frente Parlamentar Evangélica do

Congresso Nacional reúne um corpo significativo de políticos que, via de regra, alinham-se a um discurso no qual o indivíduo trabalhador é trocado pela figura do empreendedor (importante lógica da teoria da prosperidade, um dos pilares do discurso evangélico) e defendem pautas tomadas como conservadoras. Tais pautas se viram reforçadas, em um panorama global, com a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, e no Brasil foram motores de múltiplas dinâmicas que catalisaram a cena política dos últimos anos, desde o surgimento de agrupamentos de jovens liberais – vide o Movimento Brasil Livre (MBL) – ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em um processo que culminou na eleição de Jair Bolsonaro em 2018. O ideário evangélico, portanto, tem se estendido para além das igrejas, alcançando os mais variados domínios do espaço público (GRECO; LIMA; PEREIRA, 2018).

Observa-se, ainda, um movimento de reconfiguração dos hábitos de consumo de algumas denominações neopentecostais – eixo no qual se enquadra a Igreja Universal do Reino de Deus. Conforme Mariano (2004), essas denominações se mostram mais flexíveis no que diz respeito ao âmbito comportamental, afora o fato de investirem em uma estratégia de *evangelização midiaticizada* por meio de negócios na mídia impressa, no rádio, na televisão e em portais da internet. Greco, Lima e Pereira (2018) apontam que, inserida nesse contexto, a IURD procurou romper com algumas práticas e estereótipos com os quais era relacionada, como o uso de vestimentas específicas por parte dos fiéis ou proibições referentes a práticas de lazer (idas ao cinema, a jogos de futebol e afins); deste modo, houve um espaço para a formação de um público consumidor de produtos evangélicos, como livros e discos *gospel*.

Em síntese, o caso da Universal nos revela que as igrejas neopentecostais tendem a operar por meio de três eixos: uma guerra espiritual contra aquilo que seja avesso aos seus preceitos (o pecado, o demônio etc.); a pregação exacerbada da teologia da prosperidade, com promessas de realizações materiais pelo divino; e o estímulo ao consumo de produtos considerados cristãos, efetivado a partir

da quebra de alguns paradigmas de cunho comportamental e social. Este terceiro eixo alinha-se à formação de um público consumidor desses produtos, o que dá margem à criação de um mercado de bens culturais evangélicos, como as séries e telenovelas bíblicas. (GRECO; LIMA; PEREIRA, 2018, p. 27)

Assim, uma ficção bíblica tende a ser encarada por esse novo público consumidor não como mero entretenimento, mas como um produto *evangelizador*. Muitas vezes isso ocorre a partir de estratégias engendradas pela própria esfera produtora (Record/IURD), intensificadas ao longo dos cinco anos contemplados por este capítulo. Colaboradora de todas as produções religiosas veiculadas pela Record desde 2010, Cristiane Cardoso, filha de Edir Macedo, assumiu a supervisão do departamento de dramaturgia do canal a partir de 2017. Naquele ano, após três tramas de época no horário das 20h30 – *Os Dez Mandamentos*, *A Terra Prometida* e *O Rico e Lázaro* –, a emissora investia em *Apocalipse*, uma interpretação do livro bíblico homônimo ambientada na atualidade. Cercada de expectativas, a produção havia sido concebida pela mesma autora de *Os Dez Mandamentos*, Vivian de Oliveira, mas não atingiu os índices esperados pela Record; Oliveira acabou se desligando do canal durante a exibição da obra, insatisfeita com as constantes interferências de Cardoso em seu texto. Com *Jesus*, a estação retomou o padrão das telenovelas ambientadas no passado remoto da região de Israel.

Entre 2015 e 2020, outras ambientações espaciais foram contempladas por ficções da Record realizadas em caráter pontual. Além da já citada *Belaventura*, podemos mencionar *Escrava Mãe* (2016), espécie de prequela de *A Escrava Isaura* – ambientada, portanto, no interior do Rio de Janeiro do século XIX; tanto *Belaventura* como *Escrava Mãe* contaram com a autoria de Gustavo Reiz. Quanto a tramas passadas na contemporaneidade, a emissora levou ao ar *Topíssima* (2019) e *Amor sem Igual* (2019), a primeira tendo como palco de sua ação o Rio de Janeiro e a segunda, São Paulo. As

duas produções foram escritas por Cristianne Fridman, autora que se destacara na fase “A caminho da liderança” do canal paulista.

Mesmo não sendo inspirada em nenhum texto bíblico, *Amor sem Igual* apresentou um viés fortemente evangelizador. No último capítulo, a protagonista, uma prostituta, se converteu à fé professada pelo rapaz por quem se apaixonara no início da história; convenientemente, o credo do herói era o mesmo da denominação religiosa vinculada à Record. Tal conversão, aliás, foi comum à trajetória de outras personagens, inclusive à de um dos vilões – um rapaz que, ao pagar por seus malfeitos atrás das grades, encontrou conforto e a possibilidade de uma futura redenção na palavra de Deus. Além disso, em determinados momentos da narrativa, quando alguma personagem bendizia as mudanças que ocorreram em sua vida desde que ela começara a frequentar a igreja, aparecia em um dos cantos da tela um código QR que, se acessado, levava o telespectador ao site do Templo de Salomão, portentosa edificação em São Paulo estabelecida como sede mundial da IURD.

Vídeo 40. Trecho da telenovela *Amor sem Igual* (Record, 2019) com inserção de código QR para acesso ao site do Templo de Salomão
(abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo – ou, se estiver lendo este trabalho por meio de um dispositivo digital, clique nela para assistir ao vídeo)



Fonte: Amor (2021);
código QR elaborado pelo autor (2021)

Aquele caráter *high-tech* verificado há 30 anos em *Pantanal* (HAMBURGER, 2005) agora será responsável por forjar tanto o exemplo acima quanto as cenas espetaculares dos épicos religiosos, servindo a uma espécie de teleculto²¹² ficcional. Se, em 1990, a nostalgia que emergia em meio ao território de produção, circulação e recepção de sentidos articulado pela ficção televisiva nacional era relativa ao Brasil do passado, ela se voltará, na segunda metade da década de 2010, a momentos emblemáticos para o ideário da fé judaico-cristã, ao gosto das interpretações que embasam o credo de grupos neopentecostais. Trata-se, por conseguinte, de uma nostalgia referente a um passado que, espera-se, também será encontrado no futuro; uma linha cronológica que se inicia na temporalidade narrativa de *Os Dez Mandamentos*²¹³ rumo ao fim dos tempos, “período” tematizado por *Apocalipse*. A recompensa por uma jornada marcada pela virtude será a terra prometida, a *ascensão* aos céus, um espaço no Reino de Deus.

Como frisamos há algumas páginas, o sucesso das teleficções bíblicas não se limitou ao contexto audiovisual brasileiro, estendendo-se ao panorama latino-americano de modo geral. O mercado televisivo da região também verificou, nos últimos anos, outro fenômeno similar ao registrado pelas narrativas de temática religiosa: o das telenovelas turcas. Com um *nível apurado de produção, apelo ao exotismo e histórias marcadamente melodramáticas*, essas tramas se disseminaram rapidamente pela América Latina a partir de 2014, quando a emissora chilena Mega exibiu *Mil e Uma Noites (Binbir Gece, Kanal D, 2006-2009)*; o canal, na verdade, comprara ficções que, na Turquia, foram concebidas originalmente como séries, mas editou-as para a emissão diária, ciente da preponderância do formato telenovela em nosso território geocultural (JULIO *et al.*, 2015). Em 2017, alguns títulos turcos não só alcançaram boa repercussão na

212 Apelido que alguns críticos de televisão deram ao conjunto de práticas de evangelização verificado nas ficções da Record.

213 Com a exibição de *Gênesis* (Record, 2021), essa linha recuará ainda mais no tempo – justamente para o período de “criação do mundo”.

Argentina e no México como integraram o *top ten* das ficções de TV mais assistidas no Chile, no Peru e no Uruguai²¹⁴.

Ao circularem por países muçulmanos e sociedades árabes, as ficções turcas propiciaram a emergência de um espaço público de debate no qual prevaleceram reflexões de caráter progressista relativas aos direitos da mulher. Na atual conjuntura latino-americana, porém, tais produtos obtêm êxito em razão do viés *tradicionalista e patriarcal* de suas narrativas (DETTLEFF; CASSANO; VÁSQUEZ, 2017). É justamente por meio dessas tensões entre o global e o local e das decodificações realizadas pelos receptores (HALL, 2003a), por conseguinte, que observamos o re-*crudescimento* do conservadorismo na região se manifestar no ambiente televisivo. Analisando os recentes títulos nacionais da teleficção peruana, Dettleff, Cassano e Vásquez (2017, p. 340-341, tradução nossa) registram:

[...] as histórias de mulheres empoderadas e independentes deram lugar ao retorno de personagens mais chorosas e sofredoras, em um processo no qual romances impossíveis, a busca por alguém perdido ou a vingança retomaram o protagonismo dos núcleos principais. A influência das telenovelas turcas, marcadamente mais clássicas e patriarcais, provocou o retrocesso das tramas ficcionais do Peru.²¹⁵

Sublinhamos anteriormente que, a nosso ver, uma dinâmica semelhante – ou seja, de *retrocesso* (aqui compreendido no sentido de *retorno* ou *resgate*) – ocorreu na teledramaturgia brasileira dos últimos anos, envolvendo uma gama de fatores que vão desde o contexto socio-político do país a movimentos da indústria televisiva, como a gestão de Silvio de Abreu na Globo, sintomáticos de um ambiente reconfigurado

214 Dados do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel).

215 “[...] las historias de mujeres empoderadas e independientes dieron paso al retorno de personajes más lacrimosos y sufridos, donde el romance imposible, la búsqueda del ser perdido o la venganza retomaron predominancia en las tramas principales. La influencia de las telenovelas turcas, más clásicas y patriarcales, generó el retroceso de las tramas en la ficción peruana.”

pelas novas mídias e plataformas audiovisuais. *Os Dez Mandamentos*, de alguma forma, catalisa essas mudanças, inclusive pelo fato de ter se convertido em uma telenovela composta por duas temporadas – decisão que, no entanto, foi guiada mais por critérios mercadológicos do que por alguma necessidade vinculada à serialidade da trama. Partindo do plano narrativo em direção ao território de produção, circulação e recepção de sentidos do qual a ficção em questão foi, ao mesmo tempo, disparadora e sintoma, é possível constatar a falência do ideal de modernidade engendrado por diversos títulos do passado.

Pantanal já tangenciava esse horizonte ao apresentar, em tons pós-modernos, um Brasil “exótico” que se contrapunha ao “país do futuro” prospectado pelas telenovelas da Globo nos anos 1970 e 1980 (HAMBURGER, 2005) – o “Brasil grande”, nas palavras de Moya (2010), forjado em um processo de retroalimentação com o ideário do regime militar vigente até 1985. Se no início da década de 1990, contudo, ainda havia alguns sopros de esperança para a nação resguardados em paisagens bucólicas, no “respiro” propiciado por longos *takes* de tuiuiús cruzando a vastidão dos céus ou se integrando à imensidão da mata, telenovelas *de intervenção* ou *naturalistas* nos desvelaram continuamente, nos anos subsequentes, as fraturas do país – senão tematicamente, por seus silêncios, cada vez mais ensurdecedores.

Ora, se a intervenção se faz necessária, é porque há lacunas no projeto estabelecido até então. A estética naturalista como vista na televisão escancara os problemas da realidade social, política e econômica brasileira, seja pela *representação* ou pela *ausência* de temas e dilemas da brasilidade demandados por setores historicamente marginalizados. Vinte e cinco anos da manutenção dessas características convergirão, então, para *Os Dez Mandamentos*. A trama da Record nos dá a entender que não há saída pela arena pública da nação, *somente pela fé*; a narrativa rejeita o Brasil (contemporâneo e histórico) tanto na condição de ambientação espacial como na de referência para um retrato alegórico. Comprova, assim, que “a pós-modernidade, no Primeiro Mundo, significa recomeço. Aqui [no Brasil em particular, na América Latina de modo geral], leva ao retrocesso” (LABAKI, 2014, p. 110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procedemos agora a um exercício de *síntese* de nossas discussões e achados, retomando veredas e motes conceituais assinalados pelos capítulos histórico-empíricos desta tese, e de *sinalizações* quanto a outros *passeios* a serem engendrados no futuro – seja por algumas das clareiras aqui exploradas, por recônditos que permaneceram nas sombras ou na abertura de novas “picadas” pelas matas da telenovela brasileira e arredores.²¹⁶

Ao partirmos da *espacialidade* como vetor para a análise de ficções televisivas, dialogamos com uma concepção de caráter subjetivo da noção de território. Tal perspectiva – *culturalista*, nos termos de Haesbaert (2010) – enxerga os *lugares* como valores e bens simbólicos pensados a partir de sentidos de pertencimento, éticos, espirituais e afetivos (BONNEMAISON; CAMBRÉZY, 1996; HAESBAERT, 2010). Desta forma, foi-nos possível refletir acerca das inter-relações entre os “espaços-tempos vividos” da nação e os “espaços-tempos narrados” pela televisão, em um recorte temporal que abarcou desde a infância do veículo no Brasil, quando sua programação se voltava às audiências locais e regionais (SIMÕES, 1986), à sua expansão em múltiplas telas, em um movimento responsável por exponencializar a capacidade que Appadurai (1996) já atribuía aos meios de comunicação de massa no

216 A expressão “sínteses e sinalizações” é utilizada por Fachine e Figueirôa (2010) nas conclusões de texto relativo aos acercamentos observados entre o cinema e a televisão ao longo da década de 2000.

que diz respeito ao engendramento de *imaginações compartilhadas e experiências coletivas* para além dos limites nacionais.

Escobar (2005) considera que as características do lugar se mantêm em constante retroalimentação com nossas práticas, representações, relações espaciais e até apreensões cognitivas. Frutos, portanto, de criações históricas, os lugares devem ser explicados levando-se em conta a circulação global do capital, o conhecimento e a configuração da experiência da localidade. Neste sentido, apesar do risco de naturalizarmos a ideia de território como fonte de identidades autênticas e essencializadas (SANTOS; NÉIA, 2021), o fato é que os modelos de cultura e conhecimento se baseiam em processos diacrônicos, linguísticos e sociais que, mesmo nunca isolados de histórias mais amplas, retêm certa especificidade do lugar.

Nas páginas anteriores, ao procurarmos visualizar as *constelações de sentidos* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011) da brasilidade articuladas no decorrer da história de nossa telenovela por meio de fatores ligados à noção de espaço, observamos que essas narrativas se apropriaram majoritariamente de um imaginário *geossocial* do país engendrado entre o final do século XIX e o início do século XX, justamente no período de consolidação dos meios de comunicação de massa em âmbito nacional – ou seja, quando a *imaginação moderna* do Brasil tomava forma. Isso confirma nossa hipótese relativa ao caráter trans-histórico do melodrama (e, de modo geral, do *ethos* melodramático) no que diz respeito às paisagens da modernidade; uma modernidade que, no contexto brasileiro, muitas vezes encontrou maior concretude e solidez na ficção televisiva do que na realidade.

A São Paulo das telenovelas é o centro dos negócios, das multidoes, da velocidade, rótulos atribuídos à cidade desde que ela passou pelo *boom* de crescimento e urbanização responsável por transformá-la, a partir dos anos 1920, em uma metrópole moderna (SEVCENKO, 1992). O **vídeo 10** demonstra bem essas características ao focalizar a personagem Dr. Pacheco (Sergio Mamberti), de *Dinheiro Vivo* (Tupi, 1979), caminhando rumo ao seu escritório em meio à aglomeração de um dos calçadões da capital paulista. Na década de 1960, São Paulo

se tornou o maior polo econômico e o centro urbano mais populoso do país, não por acaso figurando como a segunda ambientação nacional preponderante da fase *fantasia* ou *sentimental* de nossa ficção televisiva, atrás da primeira colocada (o exterior do Brasil) por uma diferença de apenas duas obras – afinal, Tupi e Excelsior, as duas emissoras que mais produziram títulos nesse período, tinham suas sedes localizadas na cidade. Responsável pela consolidação de uma nova fase na diacronia da telenovela brasileira, *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) trazia a configuração sociogeográfica de São Paulo como um elemento imprescindível ao seu enredo, para além do caráter meramente ilustrativo verificado nas localidades retratadas pela maioria das tramas anteriores.

A geografia humana da São Paulo imaginada pelos telefolhetins comumente apresenta famílias tradicionais decadentes em contraste com imigrantes novos ricos, trabalhadores de origem italiana, portuguesa ou provenientes do Nordeste do Brasil; negros e indígenas costumam figurar às margens desse painel étnico, em um estigma também perpetrado desde o início do século XX, no rastro do projeto modernizante idealizado pelas elites paulistanas daquela época (SANTOS, 2003). A capital paulista é, ainda, a cidade da mão de obra industrial – categoria que, não por acaso, possui intersecções profundas com o imaginário migratório arraigado à cultura brasileira. Essas questões foram trabalhadas ao longo dos anos tanto por meio da comédia, em obras como *O Cara Suja* (Tupi, 1965), *Guerra dos Sexos* (Globo, 1983), *Sassaricando* (Globo, 1987), *Rainha da Sucata* (Globo, 1990), *As Filhas da Mãe* (Globo, 2001) e *Haja Coração* (Globo, 2016), quanto pelo drama – *Antônio Maria* (Tupi, 1968), *A Fábrica* (Tupi, 1971), *Os Ossos do Barão* (Globo, 1973; SBT, 1997), *Os Imigrantes* (Bandeirantes, 1981), *A Próxima Vítima* (Globo, 1995), *Terra Nostra* (Globo, 1999) e *Passione* (Globo, 2010).

Capital federal entre 1763 e 1960, o Rio de Janeiro tomou para si o protagonismo na ambientação das telenovelas a partir do período *nacional-popular* ou *realista*, quando a Globo se firmou como líder de audiência. Sediada na cidade, a emissora a transformou no principal

palco de suas ficções, modernizando sua linguagem teledramatúrgica na esteira do sucesso de *Beto Rockfeller*. As contradições da metrópole carioca passaram a se projetar em tramas *emolduradas* pelo realismo; o melodrama, contudo, permaneceu como o vetor estruturante do desenvolvimento dos entrecos e dos rumos morais das narrativas, *modelando* os dilemas da brasilidade patentes no circuito televisão e sociedade daquele contexto.

A telenovela se consolidou como um espaço de narração sobre a nação (LOPES, 2003a, 2009) justamente nessa fase, sedimentada em um momento de intensificação da urbanização e de reestruturação do perfil demográfico do Brasil – cenário descrito por Martín-Barbero (2003) como propício à emergência de novos modos de existência do popular. Paralelamente, com vistas a legitimar a TV também como meio artístico, as emissoras procederam à contratação de diversos profissionais do setor cultural, muitos desempregados por conta da forte censura às artes promovida pela ditadura então vigente. Neste ínterim, destacaram-se no campo da ficção televisiva nomes oriundos do teatro, dotados de uma visão estética talhada pelo realismo crítico. É necessário acrescentar a tal conjuntura, ainda, uma demanda indireta por parte do próprio Estado quanto a temáticas relativas à “realidade nacional”: amparado em um ideal de integração do país, o regime militar acabou por edulcorar noções de povo-nação que, até o golpe de 1964, eram preponderantes no pensamento cultural de esquerda (ORTIZ, 1988; RAMOS; BORELLI, 1989; RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2014; SACRAMENTO, 2012; RIDENTI, 2014).

O Rio de Janeiro que desponta das telenovelas é mormente aquele “*tipo exportação*”, território da modernidade e da liberação dos costumes – uma representação que também encontra respaldo em razões simbólicas e históricas (a “cidade maravilhosa”, cartão postal do país). Como sublinha Stocco (2009), as narrativas televisivas acentuam uma justaposição sociogeográfica na qual a Zona Sul abriga os núcleos da classe alta ou da classe média alta, enquanto os bairros do subúrbio apresentam as personagens populares. Tal constructo se reflete até mesmo na trilha sonora das ficções: os *stock-shots* referentes à primeira localidade não raro são pontuados pela bossa nova ou

por músicas internacionais, vide o **vídeo 23**; as imagens que retratam os ambientes suburbanos, por sua vez, apresentam ritmos como o samba, o pagode – como ocorre na introdução do **vídeo 31** – ou o forró, ligados à categoria do popular.

Além de *Laços de Família* (Globo, 2000) e *O Clone* (Globo, 2001), tramas contempladas pelos dois vídeos citados, essa geografia dramática pode ser verificada, dentre outras ficções, em *Pecado Capital* (1975), *Pai Herói* (1979), *Baila Comigo* (1981), *Partido Alto* (1984), *O Outro* (1987), *Vale Tudo* (1988), *O Dono do Mundo* (1991), *Por Amor* (1997), *Celebridade* (2003), *Senhora do Destino* (2004), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009) e *A Força do Querer* (2017), todas da Globo; *Tudo ou Nada* (1986) e *Carmem* (1987), da Manchete; e *Prova de Amor* (2005), *Amor e Intrigas* (2007), *Chamas da Vida* (2008), *Balacobaco* (2012) e *Topíssima* (2019), da Record.

O Rio “tipo exportação” da/na teleficção passa a ser desconstruído com maior ênfase a partir da fase de *intervenção* ou *naturalista*. Nos anos 1990, a violência na capital carioca ganha destaque na mídia, e a favela assume a qualidade de centro da ação na telenovela *Guerra sem Fim* (Manchete, 1993). Isso só se repetirá, porém, em *Vidas Opostas* (Record, 2006), produzida em um período no qual o Brasil vivenciava um *boom* dos chamados “favela movies” – filmes que, influenciados pelo sucesso mundial de *Cidade de Deus* (2002), traziam esses ambientes como cenário, muitas vezes abordando questões como a violência explícita e o tráfico de drogas. Diversas das telenovelas da Globo que, posteriormente a *Vidas Opostas*, abordaram a favela – como *Duas Caras* (2007), *Salve Jorge* (2012), *Babilônia* (2015), *A Regra do Jogo* (2015) –, entretanto, aproveitaram-se da capacidade niveladora e tipificadora do melodrama para atribuírem a esses espaços as mesmas características vistas nos constructos de subúrbio, incidindo em uma espécie de *amálgama de periferia*.

Também na década de 1990 é possível observar um crescimento expressivo dos títulos ambientados no interior do país. Isso provavelmente ocorreu por conta do sucesso de *Pantanal* (Manchete, 1990), outro marco responsável por uma guinada estética na ficção televisiva brasileira. A trama de Benedito Ruy Barbosa levou para a

TV imagens e personagens do Centro-Oeste brasileiro, conquistando números de audiência raramente alcançados no circuito *off*-Globo. *Pantanal* se constituiu, de fato, como uma novidade por conta de sua direção cinematográfica, que soube explorar as paisagens bucólicas da região em longas sequências contemplativas; a forma como o binômio metrópole/interior foi engendrado na obra, contudo, não diferiu muito do padrão observado anteriormente nas narrativas televisivas – ainda que tal dicotomização, no caso da telenovela da Manchete, tenha contribuído para uma leitura positiva acerca do universo rural da nação, então contraposto ao ambiente moderno, mas “violento” e “imoral” da cidade grande (HAMBURGER, 2005).

A representação do interior do Brasil nas telenovelas não é muito diferente de certo imaginário relativo às cidades pequenas cultivado em toda a América Latina; lembremo-nos, pois, de algumas obras de Manuel Puig, Isabel Allende, Mario Vargas Llosa e, claro, Gabriel García Márquez, autores de diferentes estilos e gerações. Essas localidades, geralmente vistas sob a ótica do rural, são apresentadas como um espaço cultural regido pelo tempo do ciclo e das fidelidades primordiais (MARTÍN-BARBERO, 1992c). Há uma galeria de tipos e cenários comuns, que observa poucas variações de narrativa para narrativa – muitos deles já estabelecidos, no caso da ficção televisiva brasileira, à época da exibição de *Redenção* (Excelsior, 1966), como pudemos verificar no **vídeo 1**.

Tais ambientações costumam ser delineadas com traços do atraso, apresentando uma rigidez extremada em suas hierarquias políticas e domésticas e nas demarcações sociais ou sexuais conformadas pelo enredo das tramas (MARTÍN-BARBERO, 1992c). Não raro, esses espaços padecem de mazelas que, como já frisou Stocco (2009), também despontam nas expressões de subúrbio dos grandes municípios articuladas em nossa teledramaturgia. Desta maneira, as cidades do interior imaginadas pelas telenovelas brasileiras são uma espécie de “Outro” (SAID, 2007) da modernidade – um “Outro” (o Brasil rural, da tradição) que se constrói justamente porque o olhar da esfera produtora parte do eixo Rio-São Paulo.

Isso transparece ainda mais nas ficções ambientadas no Nordeste do país. Assim como Said (2007) vê o Oriente como uma invenção do

Ocidente, Albuquerque Júnior (2011) argumenta que o Nordeste do Brasil é uma espacialidade fundada a partir de um legado de pensamentos, imagens e textos que, de algum modo, lhe conferiram realidade e presença. Neste decurso, há uma cristalização de estereótipos subjetivados de forma a soarem característicos do ser nordestino e da região como um todo, obliterando a multiplicidade imagética e discursiva das culturas regionais ali existentes. Tramas como *O Bem-Amado* (1973), *Gabriela* (1975, 2012), *Saramandaia* (1976, 2013), *Roque Santeiro* (1985), *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *Renascer* (1993), *A Indomada* (1997), *Meu Bem-Querer* (1998), *Porto dos Milagres* (2001), *Cordel Encantado* (2011) e *Velho Chico* (2016), as 14 da Globo; *Rosa Baiana* (1981), da Bandeirantes; e *Mandacaru* (1997), da Manchete, atuaram na projeção e retroalimentação desse Nordeste brasileiro “inventado”: uma terra de misérias, assombrada pela fome e fundamentada na tradição, dominada por coronéis e povoada de personagens folclóricas.

Essas considerações embasam aquilo que chamamos de *amálgama de “Brasil profundo”*: por mais que haja “Outros” Brasis, no plural, eles convergem, sob a perspectiva de um olhar sudestino, para uma só entidade – como no caso da Região Nordeste, composta por nove estados, mas preponderantemente vista como uma localidade una. As telenovelas que se muniram desse arcabouço orquestraram-no e nivelaram-no por meio da consubstanciação entre o melodrama e os regionalismos que atravessam a questão nacional desde o século XIX. Em oposição ao Brasil urbano e da modernidade retratado pelas narrativas ambientadas em São Paulo ou no Rio de Janeiro, tais constructos não deixam de conter, ainda, o exótico e o pitoresco.

Como exemplo de outras tramas que se utilizaram daquele imaginário das cidades pequenas atrelado, em maior ou menor grau, a essa noção de “Brasil profundo”, podemos citar a própria *Redenção*, além de *Irmãos Coragem* (Globo, 1970, 1995), *O Meu Pé de Laranja Lima* (Tupi, 1970; Bandeirantes, 1980, 1998), *Meu Pedacinho de Chão* (Globo/TV Cultura, 1971), *Os Inocentes* (Tupi, 1974), *Fogo sobre Terra* (Globo, 1974), *Escalada* (Globo, 1975), *O Casarão* (Globo, 1976), *Cabocla* (Globo, 1979, 2004), *Paraíso* (Globo, 1982, 2009), *Jerônimo*

(SBT, 1984), *O Salvador da Pátria* (Globo, 1989), *Fera Ferida* (Globo, 1993), *O Rei do Gado* (Globo, 1996), *Dona Anja* (SBT, 1996), *Canoa do Bagre* (Record, 1997), *Serras Azuis* (Bandeirantes, 1998), *Agora É Que São Elas* (Globo, 2003), *Cidadão Brasileiro* (Record, 2006), *Desejo Proibido* (Globo, 2007), *Revelação* (SBT, 2008), *Ribeirão do Tempo* (Record, 2011), *Morde e Assopra* (Globo, 2011), *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017), *Espelho da Vida* (Globo, 2018) e *O Sétimo Guardião* (Globo, 2018).

Por fim, na segunda metade dos anos 2010, quando vislumbramos a emergência de uma nova fase da telenovela brasileira, é possível verificar um aumento percentual das obras ambientadas integralmente no exterior. Isso se deve majoritariamente às narrativas bíblicas da Record, cujo expoente é *Os Dez Mandamentos* (2015). Essas produções religiosas resgatam um padrão muito explorado no período *fantasia* ou *sentimental* de nossa teleficção, daí o fato de lhes atribuímos um caráter *neofantasia* ou *neossentimental*: enredos ambientados não só em lugares, mas em tempos remotos. Folhetins exóticos (CAMPEDELLI, 1985) levados ao ar principalmente na era pré-Beto Rockfeller apresentavam *sheiks*, princesas desamparadas e outros aristocratas estrangeiros com seus dramas pesados, amores e desamores, em meio a figurinos pomposos e ambientes palacianos (LOPES, 2003a, 2009; NOVELA, 2016). Nestas tramas, o exotismo e o fascínio pelo “Outro” – um outro imaginado –, incontestavelmente, eram fatores estruturantes nas representações de países estrangeiros.

A imaginação do exterior nas telenovelas não se restringe, todavia, à primeira e à última décadas abarcadas pela investigação. Como já destacamos, muitas das ficções escritas por Gloria Perez para a Globo tiveram sua ação dividida entre o Rio de Janeiro e uma localidade estrangeira. *O Clone* (2001), *Caminho das Índias* (2009) e *Salve Jorge* (2012), veiculadas na fase *de intervenção* ou *naturalista*, não se furtaram a lançar mão abertamente do *ethos* melodramático ao retratarem, nesta ordem, a cultura árabe, a indiana e a turca, procedendo a um jogo de oposições binomiais no qual valores, aspirações e mesmo ensinamentos religiosos dos povos representados foram apresentados como um contraponto entre “nós” (a nação brasileira) e “eles” (os “Outros”).

Como frisam Néia e Santos (2020), esse “Outro”, via de regra, costuma ser apresentado nas narrativas teleficcionais como exótico e distante de realidade sociocultural do Brasil – ainda mais quando as tramas, aproveitando-se de uma tradição orientalista (SAID, 2007) presente na imaginação popular e literária do país, lançam-se às representações de árabes. Trata-se de uma estratégia, no entanto, que pode se mostrar eficaz pela via da alteridade (PORTO, 2018), à medida que determinadas cenas e situações, sob as diretrizes do melodrama, procuram externar similaridades entre os costumes e afetos de personagens daquela etnia e o universo dos telespectadores brasileiros.

Todos os ideários descritos acima foram *emoldurados* a partir das tecnicidades disponíveis em cada período da ficção televisiva, aliadas aos *sensoria* experienciados naqueles momentos em âmbito nacional. Por meio da intersecção entre o espaço-tempo das narrativas e o espaço-tempo dos processos sociais, o melodrama orquestrou significados que ora transgrediram, ora cancelaram a ordem vigente, *moldando* uma galeria de histórias e tipos caros a cada uma das ambientações espaciais verificadas. Direta ou indiretamente, os temas geradores do melodrama (OROZ, 1999), como o amor romântico, as paixões proibidas, o desejo de vingança, a expectativa da recompensa após a provação do sofrimento e a busca pela redenção, passaram a incorporar particularidades e disputas culturais, políticas e históricas características das localidades representadas e, sob uma perspectiva hologramática (MORIN, 1999, 2011), da sociedade brasileira como um todo. Neste processo de *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre o *ethos* melodramático e a brasilidade forjado no âmago das telenovelas, podemos prospectar não só padrões de representação, mas também de *exclusão* – isto é, Brasis que, parafraseando Araújo (2004), foram negados pelo próprio Brasil.

O desvelamento multidimensional da noção de mestiçagem ou miscigenação é central na obra de Martín-Barbero. O autor recorre a um termo que alude à formação histórico-social latino-americana para compreender a dinâmica comunicacional e cultural deste território. Sob a perspectiva barberiana, a mestiçagem:

[...] não é só aquele fato racial do qual viemos, mas a trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, *deformações sociais* e estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 28, *italico nosso*)

Lembremos, entretanto, que a mestiçagem como “fato racial” e processo sócio-histórico está intimamente ligada à *violência*. No Brasil, o estupro de indígenas e escravizadas dos tempos da Colônia aos idos finais do Império evidencia isso. Com a imigração em massa de caucasianos europeus para o país no início da República, a miscigenação passará a ser vislumbrada como um caminho possível para o branqueamento da população (SANTOS, 2003) – além de, posteriormente, servir como sustentáculo para a ideia de “democracia racial”.

Na ficção televisiva brasileira, a mestiçagem entre o gênero/modo melodramático e constructos de brasilidade não deixou de se retroalimentar (com) e operar silenciamentos e ausências. Aquela violência observada na diacronia social e política da nação, destarte, foi engendrada similarmente no plano simbólico. O melodrama, matriz cultural, e a telenovela, formato industrial, portanto, traduzem as contradições do Brasil sob todos os aspectos, abrangendo os meandros conscientes e inconscientes tanto das lógicas de produção quanto das competências de recepção.

O questionamento contundente de parte da audiência à “Bahia branca” imaginada a princípio por *Segundo Sol* e o reconhecimento do Ministério Público e da própria Globo acerca do que os mecanismos de representatividade inicialmente acionados por esta trama significavam de fato – um reflexo do racismo estrutural que, infelizmente, também nos caracteriza como nação, conforme abordamos no último capítulo – são provas inequívocas das mudanças que despontam na arena de produção, circulação e recepção de sentidos articulada pelas teleficções. Vivenciamos uma convergência de sensorialidades e institucionalidades (públicas e privadas) que, diante de novas demandas dos receptores e das reconfigurações observadas no ambiente televisivo e nos meios

de comunicação de massa de modo geral – ou seja, das técnicas emergentes –, fatalmente influirá nas narrativas e nas representações identitárias. Algumas parcelas do público já não veem mais seus desejos projetados na lógica de mobilidade social historicamente edificada pelas telenovelas. Ascender à classe média ou à classe alta branca e paternalista? Com novas opções de informação e entretenimento para além da TV aberta, firma-se um cenário mais amplo, *reticular*, no qual narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas, cada qual com suas doses de progressismo e conservadorismo, confrontam-se a todo instante – e chegam até mesmo a se consubstanciar.

O melodrama, porém, ainda demonstra vigor e capacidade para nivelar estes polos. Ele permanece, afinal, profundamente arraigado ao *sensorium* e à estrutura de sentimento do Brasil contemporâneo. O jogo de oposições binomiais domina o discurso político. O melhor de nossa telenovela se transmuta no pior de nossa realidade.

A dinâmica paradoxal de forças locais e transnacionais leva ao questionamento e reestruturação de nações, Estados, formas de governo, regimes políticos e formas básicas de organização social como a família. A tendência à uniformização e integração de processos convive com uma vertente oposta, a afirmação de diferenças e subjetividades. Identidades específicas insistem e persistem em um mundo em que os contornos de domínios nacionais, de espaços públicos e privados estão se redefinindo, tornando insatisfatórios os contornos das disciplinas que vinham dando conta de analisar os fenômenos sociais. (HAMBURGER, 2005, p. 159-160)

Mesmo nos guiando por uma vertente histórica, perscrutamos nosso recorte temporal conscientes dos movimentos acima descritos por Hamburger com relação a devires que, há 15 anos, já se manifestavam no âmbito da cultura – questões vinculadas diretamente à telenovela e à forma de encará-la nos domínios da cientificidade, ou seja, à própria práxis

da pesquisa. Foi justamente essa diversidade (ou *subjetividade*) epistemológica intrínseca a nosso objeto, na qual procuramos mergulhar com apurado rigor metodológico (LOPES, 2010; SALIBA, informação verbal²¹⁷), que nos possibilitou atravessar ou, ao menos, vislumbrar atravessamentos entre a História e os Estudos Culturais a partir da Comunicação.

Salientamos brevemente em nosso segundo capítulo que os canais de TV têm se aproveitado de suas plataformas *over-the-top* como repositórios de conteúdos televisivos do passado. Isso nos ajudou sobremaneira na operacionalização da investigação – ainda mais em nosso último ano, quando tivemos que recorrer somente a fontes on-line diante das restrições impostas pela pandemia de covid-19 – e no emprego de nossas técnicas de observação audiovisual como uma das *linguagens* desta peça acadêmica. Não podemos ignorar, todavia, que a presença de tais conteúdos no *streaming* é fruto de negociações que envolvem tanto os direitos de profissionais e produtos envolvidos nessas obras²¹⁸ como as estratégias de *marketing* adotadas pelas organizações televisivas. Assim, esses serviços OTT atuam como *arquivistas* e, ao mesmo tempo, *editores* (TRELEANI, 2014) do conhecimento histórico referente ao audiovisual nacional. Tão relevantes quanto os materiais disponíveis no catálogo, as lacunas e fissuras das coleções do *streaming* voltadas ao passado da TV também nos permitem enxergar certas dinâmicas institucionais e político-econômicas dos conglomerados de mídia brasileiros, isto é, como tais atores lidaram e continuam lidando com a manutenção e a *narração* de nossa memória televisiva – e, por conseguinte, da história do próprio país.

Nas páginas anteriores, ocupamo-nos de um produto que se tornou, ao mesmo tempo, documento histórico e memória (MOTTER,

217 Elias Thomé Saliba pontua que a vocação da história cultural reside na *subjetividade epistemológica* atrelada à *objetividade metodológica*. Tomamos contato com este pensamento do autor ao frequentarmos a disciplina “Nacionalismo e Produção Cultural no Brasil: Dilemas Metodológicos e Perspectivas de Pesquisa”, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ministrada por Saliba no primeiro semestre de 2016.

218 Como exemplo disso, temos os casos de *Terra Nostra* (Globo, 1999) e *Estrela-Guia* (Globo, 2001), já relatados na **nota 82** – as mesmas versões destas telenovelas exibidas pelo Canal Viva foram disponibilizadas na plataforma Globoplay em 2020.

2001), arquivo e identidade (LOPES, 2014). Sabemos que, com a globalização, o campo de competência dos Estados-nações se dissipa e se confunde cada vez mais, introduzindo, na visão de alguns pesquisadores, um elemento de fragilidade nas marcas de identidade que se configuraram historicamente como reflexos do nacional. Neste cenário, a diferença cultural é submetida a tensões envolvendo a competitividade introduzida no mercado de bens culturais e a forte tendência à conquista de um público externo (LOPES; LEMOS, 2019) – vide a ideia de “nação para uma audiência transnacional” que Hamburger e Gozzi (2019) identificam na circulação de *Avenida Brasil* (Globo, 2012) pelo mundo, mas que pode ser estendida a diversas obras audiovisuais contemporâneas, especialmente aquelas realizadas ou adquiridas por *players* de atuação global no circuito do entretenimento, já no âmbito de suas lógicas de produção. Nossa telenovela, ainda que permeável a tal contexto, possui fôlego, contudo, para continuar perscrutando características e estéticas intimamente vinculadas à *sensibilidade* brasileira *per se*, dada a sua importância na literacia sentimental do país.

Talvez meu próprio objeto tenha se refletido na forma e no conteúdo deste trabalho. A leitora e o leitor provavelmente perceberam que, no rastro da(s) brasilidade(s) orquestrada(s) pelo melodrama, não me furtei a golpes de teatro e a reviravoltas espetaculares, até mesmo mirabolantes – o tão propalado *deus ex machina*...

Neste *passeio* pelo campo de forças culturais, sociais e políticas que envolveram as telenovelas brasileiras nos últimos 60 anos, meus esforços residiram no propósito de detectar determinados padrões de representação (e exclusão) promovidos por essas ficções, compreendendo-os desde o funcionamento das instituições às dinâmicas das sensorialidades e tecnicidades desveladas em meio às malhas do imaginário. A ver como, nos próximos anos, ao mobilizar identidades, cidadanias, narrativas e conexões em rede, a telenovela irá se engajar para reordenar e dar sentido a esta ficção chamada Brasil.



REFERÊNCIAS

Livros, artigos acadêmicos, teses, dissertações e monografias

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

ALVES, Eliseu; SOUZA, Geraldo da Silva; MARRA, Renner. Êxodo e sua contribuição à urbanização de 1950 a 2010. **Revista de Política Agrícola**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 80-88, abr./jun. 2011.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O teatro no circo brasileiro. Estudo de caso**: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ANG, Ien. **Watching Dallas**: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London; New York: Methuen, 1985.

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. **O Grito de Jorge Andrade**: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

APPADURAI, Arjun. Archive and Aspiration. In: BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (ed.) **Information is Alive**: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data. Rotterdam: NAI Publishers, 2003. p. 14-25.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. *In*: FEATHERSTONE, Mike (org.). **A cultura global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 311-327.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large**: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2004.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.

BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e *remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351.

BARBOSA, Marialva Carlos. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010a.

BARBOSA, Marialva Carlos. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.) **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010b. p. 15-35.

BAYMAN, Louis. Melodrama as Realism in Italian Neorealism. *In*: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (ed.). **Realism and the Audiovisual Media**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 47-62.

BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela *Pantanal* e as novas formas de ficção televisiva. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 239-257.

BECKER, Howard S. Observação social e estudos de caso sociais. *In*: BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 117-133.

BECKER, Valdecir; ABREU, Jorge; NOGUEIRA, João; CARDOSO, Bernardo. O desenvolvimento da TV não linear e a desprogramação da grelha. **Observatorio (OBS*)**, v. 12, n. 1, p. 199-216, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENTLEY, Eric. **La vida del drama**. Barcelona: Paidós, 1982.

BERNARDO, André; LOPES, Cintia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. *In*: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 227-273.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O circo na história: a pluralidade circense e as Revoluções Francesa e Soviética. **Repertório**, Salvador, v. 13, n. 15, p. 11-16, jul./dez. 2010.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O espetáculo de Philip Astley (Paris, 1786). **Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 4-17, jan./jun. 2019.

BONIN, Jiani Adriana; MORIGI, Valdir José. Ciudadanía en las interrelaciones entre comunicación, medios y culturas. *In*: JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura (org.) **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero**. Quito: Ciespal, 2019. p. 215-239.

BONNEMAISON, Joël; CAMBRÉZY, Luc. Le lien territorial : entre frontières et identités. **Géographie et cultures**, Paris, n. 20, p. 7-18, 1996.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set. 2001.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

BRIGNOL, Liliane Dutra; COGO, Denise; LAGO MARTÍNEZ, Silvia. Redes: dimensión epistemológica y mediación constitutiva de las mutaciones comunicacionales y culturales de nuestro tiempo. *In*: JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura (org.) **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero**. Quito: Ciespal, 2019. p. 187-214.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vincent. **Teletema**: a história da música popular através da teledramaturgia brasileira. São Paulo: Dash, 2014. v. 1.

BUCKLEY, Matthew. Unbinding Melodrama. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (ed.) **Melodrama Unbound**: Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018. p. 15-29.

BUONANNO, Milly. **El drama televisivo**: identidad y contenidos sociales. Barcelona: Gedisa, 1999.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUXTON, David. **Les séries télévisées**. Forme, idéologie et mode de production. Paris: L'Harmattan, 2010.

CABRUJAS, José Ignacio. **Y Latinoamérica inventó la telenovela**. Caracas: Alfadil Ediciones; Instituto de Creatividad y Comunicación, 2002.

CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Gestual, teatro e melodrama**: performances, pantomimas e teatro nas feiras. Porto Alegre: Fi, 2020.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: SETOR DE FILOLOGIA DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (org.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume, 2008.

CARPENTIER, Nico. Comunicando o conhecimento científico além do texto acadêmico escrito: uma análise autoetnográfica do experimento da instalação *Mirror Palace of Democracy*. **MATRIZES**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 75-99, maio/ago. 2020.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. Estudios culturales. In: CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós, 1999. p. 293-321.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17-29.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

COLÓN ZAYAS, Eliseo R. Netflix's Leap: From Political Economy of Distribution to Symbolic Production, The Río Grande Way. **Journal of Latin American Communication Research**, v. 7, n. 1-2, p. 26-35, 2019.

CONTEL, Fabio Betioli. As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990). **Terra Brasilis (Nova Série)**, São Paulo, v. 3, 2014.

CORNELIO-MARÍ, Elia Margarita. Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, v. 17, e7481, 2020.

COSTA JÚNIOR, José dos Santos; MACIEL, Raquel Silva. No jogo das representações: a telenovela *Caminho das Índias* como espaço de construção de identidades e alteridades. **Cadernos de Clio**, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 91-116, jan./jun. 2015.

COSTA, Alcir Henrique da. Rio e Excelsior: projetos fracassados? *In*: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 123-166.

COSTA, Fábio. **Novela**: a obra aberta e seus problemas. O que um autor enfrenta ao escrever o produto mais visto da televisão brasileira – e como os maiores nomes do gênero no Brasil lidam com imprevistos. São Paulo: Giotri, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo 3**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.

COUTINHO, Monica Roque. **Telenovela e texto cultural**: análise antropológica de um gênero em construção. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

DAS, Veena; POOLE, Deborah. El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. **Cuadernos de Antropología Social**, Buenos Aires, n. 27, p. 19-52, jan./jun. 2008.

DETTLEFF, James A.; CASSANO, Giuliana; VÁSQUEZ, Guillermo. Perú: menos títulos, más reprises. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (org.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América**: análise de dez anos do Obitel (2007-2016). Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 319-348.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 133-168.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais latino-americanos e Jesús Martín-Barbero: mais afinidades do que disputas. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 99-113, jan./abr. 2018.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto da transmediação. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 281-311.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre; CIRNE, Livia. Transmidiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 17-59.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Mauro; COELHO, Cleodon. **Nossa Senhora das Oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FILHO, Daniel. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FLICHY, Patrice. **Le sacre de l'amateur**. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique. Paris: Seuil, 2010.

FRANCFORT, Elmo. **Gabus Mendes**: grandes mestres do rádio e da televisão. Jundiaí: In House, 2015.

FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. **Contracampo**, Niterói, n. 10-11, p. 201-218, jan./abr. 2004.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da história**: como os historiadores mapeiam o passado. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. **Opinião Pública**, Campinas, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIANFRANCESCO, Mauro; NEIVA, Eurico. **De noite tem...** Um show de teledramaturgia na TV pioneira. São Paulo: Giz Editorial, 2007.

GLEDHILL, Christine. Rethinking Genre. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (ed.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.

GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. In: GLEDHILL, Christine (ed.). **Home Is Where the Heart Is**: Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira dos; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia de; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroa a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 3, p. 134-153, dez./mar. 2017-2018.

GRECO, Clarice. Memória nacional, produto global: *remakes* de telenovela e o caso *Dancin' Days*. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 37, n. 1, p. 237-258, jan./abr. 2015.

GRECO, Clarice. **TV cult no Brasil**: memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais. 2016. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GRECO, Clarice; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira. As narrativas bíblicas da Record TV e a consolidação do público evangélico. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. **Memorias del Congreso ALAIC 2018**: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 23-28.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG, 1984.

GUIMARÃES, César. Apresentação: o ordinário e o extraordinário das narrativas. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (orgs.). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 8-17.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference. **Cultural Anthropology**, v. 7, n. 1, p. 6-23, fev. 1992.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003a. p. 387-404.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003b. p. 131-159.

HAMBURGER, Esther Império. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 153-175, jan./abr. 2007.

HAMBURGER, Esther Império. *Beto Rockfeller*, a motocicleta e o Engov. **Significação**, São Paulo, v. 41, n. 41, p. 14-36, jan./jun. 2014.

HAMBURGER, Esther Império. Ficção televisiva e relações de gênero. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloísa André (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014. p. 295-314.

HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther Império. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

HAMBURGER, Esther Império; GOZZI, Giancarlo Casellato. Mediação transnacional, telenovela e séries. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUCRS, 2019.

HERGESEL, João Paulo. **A telepoética nas produções do SBT**. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2019.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: Edufba, 2001.

JULIO, Pablo; FERNÁNDEZ, Francisco; MUJICA, Constanza; BACHMAN, Ingrid; OSORIO, David; SILVA, Verónica. Chile: a conquista turca das telas. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 161-196.

KAFFLER, Regina Célia. **Da Bíblia à tela: Os Dez Mandamentos** de Cecil B. DeMille. 2013. Dissertação (Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas) – Escola de Ciências Sociais, Universidade de Évora, Évora, 2013.

KANASIRO, Alvaro Katsuaki; HIRANO, Luis Felipe Kojima. Entrevista com o professor Nicolau Sevcenko. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 10, jan./jul. 2012.

KARAM, John Tofik. **Um outro arabesco**: etnicidade sírio-libanesa no Brasil neoliberal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena Rolim; MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 97-114.

LA PASTINA, Antonio C.; RÊGO, Cacilda M.; STRAUBHAAR, Joseph D. The Centrality of Telenovelas in Latin America's Everyday Life: Past Tendencies, Current Knowledge, and Future Research. **Global Media Journal**, v. 2, n. 2, 2003.

LABAKI, Aimar. Um luar sobre a nossa dor. In: MUNIZ, Lauro César. **Luar em Preto e Branco e outras peças**. São Paulo: Giostri, 2014. p. 108-112.

LANG, Paul Henry. **Music in Western Civilization**. New York: W. W. Norton, 1949.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: Unifor, 2009.

LEDESMA, Vilmar. **Geraldo Vietri: disciplina é liberdade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

LEMONS, Ligia Maria Prezia. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. In: ROMANCINI, Richard; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de org.). CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE COMUNICACAO, 14, 2015, Sao Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ECA-USP, 2015. p. 5346-5358.

LEMONS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos. Ficção televisiva em plataformas de *video-on-demand*: reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro – e suas implicações nos estudos de mídia. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 17, n. 31, p. 132-142, maio/ago. 2019.

LIMA, Mariana Marques de. **A crítica de telenovela como operação de circulação de sentidos**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo. *In*: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezina (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2018. v. 1, p. 60-75.

LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

LIMA, Mariângela Alves de. Eu não sou índio. *In*: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro**: o seu demônio é beato. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 98-118.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003a.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 24., 2014, Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. *In*: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz Cláudio (org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 27-49.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Sobre o estatuto disciplinar do campo da Comunicação. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003b. p. 277-293.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice; CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; ORTEGA, Daniela Afonso. Brasil: dinâmicas da ficção televisiva na transição multicanal. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). **Ficção televisiva ibero-americana em plataformas de video-on-demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 103-134.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice; ORTEGA, Daniela Afonso; CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; CARNEVALLI, Maria Alice; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia. Uma cartografia do Obitel. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: PUCRS, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; CASTRO, Gisela Grangeiro da Silva. Uma década de ficção televisiva no Brasil (2006-2015). *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. **Memorias del Congreso ALAIC 2018**: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 97-103.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; ROCHA, Larissa Leda Fonseca; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; NÉIA, Lucas Martins; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira; ORTEGA, Daniela Afonso. A construção de mundos na telenovela brasileira: um estudo de caso a partir das cinco personagens mais lembradas. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 19-40.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; ROCHA, Larissa Leda Fonseca; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; TORRES, Gabriela; MELO, Anderson Luiz de. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **O melodrama em tempos de *streaming***. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; ROCHA, Larissa Leda Fonseca; NÉIA, Lucas Martins; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; ORTEGA, Daniela Afonso. Brasil: *streaming*, tudo junto e misturado. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 73-108.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; FREIRE, Claudia Pontes; GRECO, Clarice; LEMOS, Ligia Maria Prezia; KARHAWI, Issaaf; SUZUKI, Helen. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; GRECO, Clarice; CASTILHO, Fernanda; SUZUKI, Helen; LEMOS, Ligia Maria Prezia; LUSVARGHI, Luiza Cristina; BERNARDAZZI, Rafaela; MAURO,

Rosana; DANTAS, Sílvia Góis; PENNER, Tomaz Affonso. Brasil: tempo de séries brasileiras? *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 117-159.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Síntese comparativa dos países Obitel em 2015. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 74-80, jul./dez. 2010.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **Cidade de Deus e Cidade dos Homens**: pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MAGGIE, Yvone. “Aqueles a quem foi negada a cor do dia”: as categorias de cor e raça na cultura brasileira. *In*: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz; Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. p. 225-234.

MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 121-138, set./dez. 2004.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves; RIBEIRO, Rondinele Aparecido. A narrativa na sociedade midiática: o acesso à ficção por meio da telenovela. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 37, n. 2, p. 197-212, jul./dez. 2015.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Claves para re-conocer el melodrama. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coord.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992a. p. 39-60.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coord.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992b. p. 19-37.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Los inesperados efectos de un escalofrío epistemológico. **Fotocopioteca**, Cali, n. 24, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Modernidades y destiempos latinoamericanos. **Nómadas**, Bogotá, n. 8, p. 20-34, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Transformaciones del género: de la telenovela em Colombia a la telenovela colombiana. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coord.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992c. p. 61-106.

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

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario; CÂMARA, Naiá Sadi; ARAB, Analú Bernasconi; MILANETTO, Giovana; MARLET, Ramon Queiroz; PADOVANI, Gustavo; CAETANO, Lucas Procópio; TROMBETA, Gabriela. Redes discursivas de fãs da série *Sessão de Terapia*. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 155-195.

MATTOS, Laura. **Herói mutilado**: *Roque Santeiro* e os bastidores da censura à TV na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**: la producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MEDEIROS, Ana Lúcia. **Sotaques na TV**. João Pessoa: CCTA, 2019.

MELHORES MOMENTOS: a telenovela brasileira. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1980.

MELO, Matheus de Oliveira. **A poética das lágrimas**: o melodrama no cinema norte-americano clássico. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

MENDES, Conrado Moreira. **O falar do *Jornal Nacional***: produção e recepção de um sotaque de natureza ideológica. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MENDES, Marcia Socorro de Oliveira; AMARAL, Gabriel Douglas Santiago. Ao vivo, on-line e em várias telas: uma nova forma de produzir, pensar e assistir à TV. **Movendo Ideias**, Belém, v. 21, n. 2, p. 52-57, jul./dez. 2016.

MERISIO, Paulo Ricardo. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, *commedia dell'arte* e o *Boulevard du Crime*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 45-53, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLER, Carolyn R. “Where Do Genres Come From?” In: MILLER, Carolyn R.; KELLY, Ashley R. (ed.). **Emerging Genres in New Media Environments**. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. p. 1-34.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Loyola; Olho d’Água, 1995.

MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. **Televisão**: as imagens e os sons – no ar, o Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. **Genre and Television**: From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York: Routledge, 2004.

MIZUBUTI, Satiê. Sobre a formação da mão de obra industrial no Brasil e a imigração estrangeira (1890-1930). **GEOgraphia**, Niterói, v. 3, n. 5, p. 47-57, jan./jun. 2001.

MONSIVÁIS, Carlos. **Aires de familia**. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. “Caras de presidentes”, “bandeiras”, “bomba” e “fuzil”: a política no *ethos* tropicalista. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, MEMÓRIA, CULTURA E ORALIDADES, 2., 2014, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: UECE, 2014.

MORALES CONDE, Evelyn Iris Leite; SILVA, Janete Belenice Merlo da. Histórico e organização estrutural do Jornal de Rondônia: produção televisiva em rede na Amazônia Brasileira. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 51-60, jul./dez. 2012.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **O método 3**: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MOTA, Joanne Santos. Mercado sergipano de televisão aberta: TV Sergipe, TV Atalaia e a invasão do “Sudeste *way of life*”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais [...]**. Foz do Iguaçu: Unicentro, 2014.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, dez./fev. 2000-2001.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. p. 251-291.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Ficção seriada: o prazer de re-conhecer e pré-ver. **Communicare**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 59-70, jul./dez. 2006.

MOYA, Álvaro de. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; AMARAL, Gustavo. O diálogo entre estética e ética na produção de sentidos de educação e cidadania na telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. **RuMoRes**, São Paulo, v. 20, n. 10, p. 194-212, jul./dez. 2016.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita; PENNER, Tomaz Affonso. Estratégias de *streaming* de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 52-63, set./dez. 2018.

NÉIA, Lucas Martins. Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico. *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. **Memorias del Congreso ALAIC 2018**: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 130-135.

NÉIA, Lucas Martins. Educação horizontal na práxis de pesquisa: a telenovela brasileira como disparadora de diálogos culturais no interior paulista. **ECCOM**: Educação, Cultura e Comunicação, Lorena, v. 12, n. 23, p. 214-235, jan./jun. 2021.

NÉIA, Lucas Martins. O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião. **Rádio-Leituras**, Mariana, v. 10, n. 2, p. 125-149, jul./dez. 2019.

NÉIA, Lucas Martins. **Peça radiofônica e plasticidade verbal**: investigação e composição de experimentos radioteatrais. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

NÉIA, Lucas Martins. *Velho Chico*, complexidade tropicalista. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2016.

NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos. Lo nacional y lo global en la telenovela brasileña: identidades culturales, imaginarios contemporáneos y oferta en VoD. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, v. 17, e7484, 2020.

NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal. On Media Memory: Editors' Introduction. In: NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (ed.). **On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age**. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 1-24.

NEVES, Ivânia dos Santos; CARVALHO, Vívian de Nazareth Santos. A “fala errada” dos indígenas nas telenovelas brasileiras: entre o saber e o poder. **Comunicação Midiática**, Bauru, v. 9, n. 3, p. 69-85, set./dez. 2014.

NICOLOSI, Alejandra Pía. **Merchandising social na telenovela brasileira**: um diálogo possível entre ficção e realidade em *Páginas da Vida*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, jan./jun. 2012.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 11-54.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, maio/ago. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Tissiana Nogueira. **Navegando com a telenovela?** Mediações, recepção e ficção televisiva em tempos transmídia. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PETRECA, Paula Carolina. O retrato rodrigueano na TV: uma trajetória através dos formatos de teleficção. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 7, n. 13, p. 39-49, jul./dez. 2006.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PINA, Juliana Ayres. **Tutti buona gente?** O imaginário midiático do imigrante italiano no jornal O Estado de S. Paulo no final do século XIX. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2018.

PINCHEVSKI, Amit. Archive, Media, Trauma. In: NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (ed.). **On Media Memory**: Collective Memory in a New Media Age. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 253-264.

PIÑÓN, Juan. Estados Unidos: infraestructura de la red en la industria de la televisión por internet. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). **Modelos de distribuição da televisão por internet**: atores, tecnologias, estratégias. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 213-247.

PINTO, Júlio Pimentel. A ficção e suas luzes reveladoras. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 33-37, 2013.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. *In*: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-Henri; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro P. (org.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 154-211.

PIROTTA, Nilthe Miriam. **O melos dramático**: pequena introdução ao estudo das relações drama-música no teatro. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

PORTO, César Henrique de Queiroz. Alteridade nas representações de árabes e muçulmanos na teledramaturgia nacional. **Projeto História**, São Paulo, v. 61, p. 320-352, jan./abr. 2018.

PORTO, Mauro Pereira. Telenovelas and Representations of National Identity in Brazil. **Media, Culture & Society**, v. 33, n. 1, p. 53-69, jan. 2011.

RAMOS, José Mário Ortiz. Policial, realismo e ficção masculina. *In*: RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004. p. 155-195.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. *In*: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 55-108.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIMÃO, Sandra. A inauguração da televisão no Brasil. *In*: REIMÃO, Sandra (Org.). **Em instantes**: notas sobre programas na TV brasileira (1965-2000). São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. p. 15-25.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. “No meio e misturado”: o moreno como identificação de cor entre estudantes de uma escola pública. **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 67-77, jan./abr. 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A moderna telenovela brasileira. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **Televisão, história e gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 156-191.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 109-135.

RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoritário**: televisão, ética e democracia. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017. v. 1.

RICHERI, Giuseppe. A indústria audiovisual e os fatores estruturais da crise televisiva. **MATRIZES**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 13-24, jan./abr. 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

RINCÓN, Omar. Epílogo: mi invención sobre el mapa para comprender el *sensorium* de la contemporaneidad. *In*: JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura (org.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero**. Quito: Ciespal, 2019. p. 263-274.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 65-78, jan./abr. 2018.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

RODRIGUES, Carolline. **Ivani Ribeiro**: a dama das emoções. Barueri: Novo Século, 2018.

RONSINI, Veneza Mayora. A ideologia meritocrática na novela das oito e a reprodução das desigualdades de classe. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

RONSINI, Veneza Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SALIBA, Elias Thomé. Perspectivas para uma historiografia cultural. **Diálogos**, Maringá, v. 1, n.1, p. 11-18, 1997.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística brasileira – da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALVO, Fernanda Ribeiro. Cinema brasileiro e o *boom* dos filmes sobre favela: uma leitura de *Última Parada 174* como forma simbólica. **Intexto**, Porto Alegre, n. 26, p. 170-187, jan./jun. 2012.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Ficção e antificação na telenovela brasileira**: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos. Entre mocinhos e vilões: atuação policial, favela e tráfico de drogas em *A Força do Querer*. In: MEDIACOM, 1., 2019, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Fapcom, 2019. p. 42-58.

SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos. **Quando a Baixada também é Brasil**: um estudo de caso da Baixada imaginada em *Senhora do Destino*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.

SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; NÉIA, Lucas Martins. Orientalismo, massas migratórias e o universo dos refugiados na telenovela brasileira: o caso de *Órfãos da Terra*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; CASTRO, Gisela Grangeiro da Silva; CANO BUSQUETS, Marisol; CADELO BUITRAGO, Andrea (org.). **XVI Congresso Ibercom 2019**: comunicação, violências e transições. São Paulo: Assibercom, 2021. p. 1032-1049.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.

SANTOS, Idelette Rosette Muzart Fonseca dos. *O conde de Monte Cristo* nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 39, p. 205-227, maio/ago. 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Hucitec, 1990.

SAUNDERS, Robert A. Small Screen IR: A Tentative Typology of Geopolitical Television. **Geopolitics**, v. 24, n. 3, p. 691-727, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). *In*: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-17.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso**: audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIFUENTES, Lírian; ZANINI, Maria Catarina Chitolina. Las identidades en el contexto de las mutaciones tecnológicas. *In*: JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura (org.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero**. Quito: Ciespal, 2019. p. 241-261.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jan./jun. 2014.

SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. *In*: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 11-121.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity**: Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. O ciclo carolíngio na literatura de cordel nordestina. In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 8., 2009, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2009.

SOARES, Rosana de Lima; LIESENBERG, Cíntia. Figurações simbólicas da pobreza: transposição de estigmas sociais em filmes brasileiros. **Líbero**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 41-50, jan./jun. 2007.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. **Monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUSA JUNIOR, Walter de. As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade. **Repertório**, Salvador, v. 13, n. 15, p. 74-82, jul./dez. 2010.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Autoria na televisão: o caso das telenovelas. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 70-84, jan./jun. 2004.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

STOCCO, Daniela. **Paraíso Tropical**: interpretação de um país através de uma cidade e uma novela. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

STRAUBHAAR, Joseph D. **World Television**: From Global to Local. Thousand Oaks: Sage, 2007.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos**: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEIXEIRA, César Motta. **Narração, dialogismo e carnavalização**: uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. A história como processo. In: THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 97-117.

THOMPSON, John. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil, 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TRELEANI, Matteo. **Mémoires audiovisuelles**. Les archives en ligne ont-elles un sens ? Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 2014.

TUFTE, Thomas. **Living with the Rubbish Queen**: Telenovelas, Culture, and Modernity in Brazil. Luton: University of Luton Press, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. **Tia Julia e o escrevinhador**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VIANA, Núbia de Andrade; SAID, Gustavo Fortes. Identidade e estereótipos: as telenovelas como narrativas identitárias. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6., 2012, Teresina. **Anais** [...]. Teresina: UFPI, 2012.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. **E-Compós**, Brasília, v. 19, n. 2, maio/ago. 2016.

VIEIRA, Laise Aparecida Diogo. A língua falada no teatro e em telenovelas brasileiras: um percurso pela História das Ideias Linguísticas. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, v. 23, n. 45, p. 46-89, jan./jun. 2020.

VIEIRA, Marina Cavalcante. Modernismo primitivista: as influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a estética expressionista. **Mundaú**, Maceió, n. 3, p. 13-34, jul./dez. 2017.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

WAJNMAN, Solange; MARINHO, Maria Gabriela S. M. C. Cultura visual e consumo na telenovela *Dancin' Days* (1978): registros locais de uma transição global. **Caligrama**, São Paulo, v. 2, n. 2, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 85-99.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XEXÉO, Artur. **Janete Clair**: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

ZHANG, Zhen. Transnational Melodrama, Wenyi, and the Orphan Imagination. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (ed.). **Melodrama Unbound**: Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018. p. 83-97.

Matérias de jornais e revistas

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Cara típica do brasileiro evangélico é feminina e negra, aponta Datafolha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 99, n. 33157, p. A8, 13 jan. 2020.

BARROS, Âmbar de. *Roque Santeiro*: uma história de falsos milagres. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 65, n. 20536, p. 25, 24 jun. 1985.

BENTO, Emannuel. O pioneirismo pernambucano. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 194, n. 262, p. 8, 18 set. 2020.

COELHO, Luciana. O produto cultural de nosso tempo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 97, n. 32428, 14 jan. 2018. Ilustríssima, p. 4.

DIAS, Etevaldo; TEIXEIRA, Hélio. Censura mutila *Roque Santeiro*. **Veja**, São Paulo, n. 894, p. 47, 23 out. 1985.

ENTREVISTA: Rubens Figueiredo. **Revista TAG Livros**, Porto Alegre, n. 44, p. 24-25, fev. 2018.

ESTILO e Prazer. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 65, n. 20534, p. 30, 22 jun. 1985.

JUVENTUDE tem vez nas novelas; capa e espada está na moda. **Intervalo**, Rio de Janeiro, n. 192, p. 16-17, 1966.

MARTHE, Marcelo. Pausa para fritar ovos. **Veja**, São Paulo, n. 2171, p. 134, 30 jun. 2010.

PIGNATARI, Décio. Mamulengos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 65, n. 20540, p. 60, 28 jun. 1985.

PORFÍRIO, Pedro. Risoleta está deixando Dina Sfat muito confusa. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 316, p. 12-13, 9 jun. 1976.

SILVA, Fernando de Barros e. Da Caravana Rolidei à TV da Rocinha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 77, n. 24959, 3 ago. 1997. TV Folha, p. 2.

VOLTAM AS LÁGRIMAS de Antônio Maria. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 65, n. 20543, p. 23, 1 jul. 1985.

Sites e páginas da internet

BB BUSINESS BUREAU. **Mercado de TV paga e multiplataformas 2018**. Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://bb.vision/wp-content/uploads/2018/08/Mapa-Mercado-de-TV-Paga-e-Multiplataformas-2018-PORTUGU%C3%89S.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CARVALHO, Caio Luiz de. Band recupera acervo de mais de 160 mil horas para lançar serviço de *streaming*. **Notícias da TV**, 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/band-recupera-acervo-de-mais-de-160-mil-horas-para-lancar-servico-de-streaming-42722>. Acesso em: 21 jan. 2021.

DIAS, Heloísa Silva. TV Rio. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**, [200-?]. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-rio>. Acesso em: 21 jan. 2021.

FELTRIN, Ricardo. *Streaming* já tem mais ibope que TV paga no Brasil. **Coluna Ricardo Feltrin**. São Paulo, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/06/09/exclusivo-streaming-ja-tem-mais-ibope-que-tv-paga-no-brasil.htm>. Acesso em: 21 jan. 2021.

G1 BAHIA. Uma em cada cinco pessoas na Bahia se declara preta, aponta IBGE. **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/05/22/uma-em-cada-5-pessoas-na-bahia-se-declara-preta-aponta-ibge.ghtml>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GRUPO GLOBO. **Memória Globo**, [201-]. Disponível em: <https://memoria-globo.globo.com/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside TV**: experiência, influência e as novas dimensões do vídeo. São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-TV_2020.pdf. Acesso em: 21 jan. 2021.

LEMONS, Carla. A novela *Mulheres de Areia* foi escrita por uma autora negra. Você sabia? **Blog Carla Lemos**. São Paulo, 20 maio 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/colunas/carla-lemos/2021/05/20/autora-negra-novela-ivani-ribeiro.htm>. Acesso em: 21 mai. 2021.

MAIA, Maria Carolina. Para Silvio de Abreu, novelas demoraram a decolar porque o brasileiro tem pensamento lento. **Veja**. São Paulo, 1 jul. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/para-silvio-de-abreu-novelas-demoraram-a-decolar-porque-o-brasileiro-tem-pensamento-lento/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

MEDEIROS, Ricardo Leandro de. Radionovela cubana como modelo para América Latina. **Instituto Caros Ouvintes de Estudo e Pesquisa de Mídia**, 2005. Disponível em: <http://www2.carosouvintes.org.br/radionovela-cubana-como-modelo-para-america-latina/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PEREIRA, Sebastião Uellington. Especial Geraldo Vietri. **Mofista**, 2020. Disponível em: <https://mofista.blogspot.com/2020/07/mofista-2-anos-especial-geraldo-vietri.html>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SILVA, Victor Hugo. Netflix é quatro vezes maior que o Globoplay no Brasil. **Tecnoblog**, 2018. Disponível em: <https://tecnoblog.net/259773/netflix-globoplay-brasil/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SILVEIRA, Daniel. Com alta crescente de autodeclarados pretos e pardos, população branca tem queda de 3% em 8 anos, diz IBGE. **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/05/06/com-alta-crescente-de-autodeclarados-pretos-e-pardos-populacao-branca-tem-queda-de-3percent-em-8-anos-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 21 jan. 2021.

STYCER, Mauricio. “MacGyver do SUS” é a aposta da Globo em *Sob Pressão*, série médica realista. **Blog Mauricio Stycker**. São Paulo, 25 jul. 2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycker/2017/07/25/macgyver-do-sus-e-a-aposta-da-globo-em-sob-pressao-serie-medica-realista/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

STYCER, Mauricio. Com ação contra a Globo, MP busca enfrentar o “racismo estrutural” no país. **Blog Mauricio Stycker**. São Paulo, 15 maio 2018. Disponível em: <https://mauriciostycker.blogosfera.uol.com.br/2018/05/15/com-acao-contra-a-globo-mp-busca-enfrentar-o-racismo-estrutural-no-pais>. Acesso em: 21 jan. 2021.

STYCER, Mauricio. Na minha novela o Silvio de Abreu não põe a mão, diz Benedito Ruy Barbosa. **Blog Mauricio Stycker**. São Paulo, 6 set. 2016a. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycker/2016/09/06/na-minha-novela-o-silvio-de-abreu-nao-poe-a-mao-diz-benedito-ruy-barbosa/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

STYCER, Mauricio. Ousadia de antecipar capítulos de *Órfãos da Terra* na web foi incompleta. **Blog Mauricio Stycker**. São Paulo, 27 set. 2019. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycker/2019/09/27/ousadia-de-antecipar-capitulos-de-orfaos-da-terra-na-web-foi-incompleta/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

STYCER, Mauricio. *Remake* com cara velha, *Haja Coração* parece avó de *Totalmente Demais*. **Blog Mauricio Stycker**. São Paulo, 4 jun. 2016b. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycker/2016/06/04/remake-com-cara-velha-haja-coracao-parece-avo-de-totalmente-demais/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

XAVIER, Nilson. **Teledramaturgia**, [201-]. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Sinopses e roteiros originais

ANDRADE, Jorge. **O Grito**: capítulo 1. Roteiro original. São Paulo, 1975. Acervo Camila Franco.

GOMES, Dias. **A Fabulosa Estória de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a Que Era sem Nunca Ter Sido**. Sinopse original. Rio de Janeiro, 1975. Acervo Marcílio Moraes. Disponível em: <http://marciliomoraes.com.br/wp-content/uploads/1985/10/Sinopse-original-RS.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

NOGUEIRA, Alcides; CARNEIRO, Geraldo. **O Astro**. Sinopse original. São Paulo, 2011a. Acervo Vitor de Oliveira.

NOGUEIRA, Alcides; CARNEIRO, Geraldo. **O Astro**: capítulo 31. Roteiro original. São Paulo, 2011b. Acervo Vitor de Oliveira.

PEREZ, Gloria. **O Clone**. Sinopse original. Rio de Janeiro, 2001. Acervo Centro de Estudos de Telenovela.

Materiais audiovisuais

40 ANOS de telenovelas no Brasil. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1992. Programa de TV.

A FÁBRICA: novela da TV Tupi (capítulo 301). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (34 min.). Publicado pelo canal Evandro Antunes. Disponível em: <https://youtu.be/OodjTWmejx8>. Acesso em: 21 jan. 2021.

A FORÇA do Querer. Criação e roteiro: Gloria Perez. Direção geral: Pedro Vasconcelos e Rogério Gomes. [S. l.]: Globoplay, 2017. 172 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo. São Paulo: Programadora Brasil, 2000. 1 DVD (92 min.). Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

ABERTURA 1: Canavial de Paixões | SBT (2003). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal Sbtnoyt. Disponível em: <https://youtu.be/jJcB-FUcQ910>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ABERTURA da novela A História de Ana Raio e Zé Trovão (2010), versão do SBT. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal SBTpedia. Disponível em: <https://youtu.be/e4SAXnvSxko>. Acesso em: 21 jan. 2021.

AMOR sem Igual | 05/01/2021: capítulo 139. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (41 min.). Publicado pelo canal Variedades da TV 1. Disponível em: <https://dai.ly/x7yise3>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ANTÔNIO Maria (1968-1969): último capítulo. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (33 min.). Publicado pelo canal Lala D. Disponível em: https://youtu.be/4ULA-XNvye_g. Acesso em: 21 jan. 2021.

ANTÔNIO Maria: novela da TV Tupi (capítulo 223). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (26 min.). Publicado pelo canal Evandro Antunes. Disponível em: <https://youtu.be/-HLgUp-sWLY>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ARITANA: novela da TV Tupi (primeiro capítulo). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (52 min.). Publicado pelo canal TV Sander. Disponível em: <https://dai.ly/x2d-zh44>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ARITANA: primeiros capítulos. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (58 min.). Publicado pelo canal Sergio Gaiafi. Disponível em: <https://youtu.be/7YhxT9rfFnI>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BYE BYE Brasil. Direção de Carlos Diegues. [S.l.]: Paramount Brasil, 2007. 1 DVD (102 min.).

DINHEIRO Vivo: novela da TV Tupi (capítulo 001). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (31 min.). Publicado pelo canal Evandro Antunes. Disponível em: <https://youtu.be/E5R4glktEwE>. Acesso em: 21 jan. 2021.

EXPLODE Coração. Criação e roteiro: Gloria Perez. Direção geral: Dennis Carvalho. [S. l.]: Globoplay, 2020. 155 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

GAIVOTAS: novela da TV Tupi (último capítulo). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (47 min.). Publicado pelo canal Evandro Antunes. Disponível em: <https://youtu.be/1beHR2Qeusk>. Acesso em: 21 jan. 2021.

LAÇOS de Família. Criação e roteiro: Manoel Carlos. Direção geral: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e Marcos Schechtman. [S. l.]: Globoplay, 2020. 209 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

LAURO CÉSAR MUNIZ. **Canal Livre**. São Paulo: TV Bandeirantes, 8 de fevereiro de 1981. Programa de TV.

LIMA DUARTE. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 18 de setembro de 2006. Programa de TV.

MANOEL CARLOS. **Ofício em Cena**. Rio de Janeiro: GloboNews, 25 de outubro de 2016. Programa de TV.

NOVELA: 65 Anos de Emoções. Apresentação: Atilio Bari. Criação: Hermes Frederico. Roteiro e direção geral: Atilio Bari e Hermes Frederico. São Paulo: TV Cultura; Hergus Empreendimentos Culturais, 2016. 8 episódios.

O BEM-AMADO. Criação e roteiro: Dias Gomes. Direção geral: Régis Cardoso. [S. l.]: Globoplay, 2021. 178 capítulos. Telenovela disponibilizada na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 15 fev. 2021.

O CLONE. Criação e roteiro: Gloria Perez. Direção geral: Jayme Monjardim, Mário Márcio Bandarra e Marcos Schechtman. [S. l.]: Globoplay, 2020. 221 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

O OUTRO Lado do Paraíso. Criação e roteiro: Walcyr Carrasco. Direção geral: André Felipe Binder e Mauro Mendonça Filho. [S. l.]: Globoplay, 2017. 172 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

OS APÓSTOLOS de Judas: novela da TV Tupi (último capítulo). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (38 min.). Publicado pelo canal Evandro Antunes. Disponível em: <https://youtu.be/oYeoGWUllSo>. Acesso em: 21 jan. 2021.

OS DEZ Mandamentos. Criação e roteiro: Vivian de Oliveira. Direção geral: Alexandre Avancini. Rio de Janeiro: Record TV, 2015. 242 capítulos.

PANTANAL: morte de Maria Marruá (Rede Manchete, 1990). [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Alvaro Barroso. Disponível em: <https://youtu.be/6uQIk99SieM>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PANTANAL: novela (último capítulo completo). [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (52 min.). Publicado pelo canal Alexandre Massa. Disponível em: <https://youtu.be/t7swFQv0lxw>. Acesso em: 21 jan. 2021.

RENASCER. Criação e roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Direção geral: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Canal Viva, 2012. 213 capítulos. Telenovela exibida na íntegra por canal pago do Grupo Globo.

ROQUE Santeiro. Criação: Dias Gomes. Roteiro: Dias Gomes e Aguinaldo Silva. Direção geral: Paulo Ubiratan. [S. l.]: Globoplay, 2021. 209 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jun. 2021.

SELVA de Pedra. Criação e roteiro: Janete Clair. Direção geral: Daniel Filho e Walter Avancini. [S. l.]: Som Livre, c1972-2013. 6 DVDs (1305 min.).

TIETA. Criação e roteiro: Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Direção geral: Paulo Ubiratan. [S. l.]: Globoplay, 2020. 196 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

VALE Tudo. Criação e roteiro: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bas-sères. Direção geral: Dennis Carvalho. [S. l.]: Globoplay, 2020. 204 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

VELHO Chico. Criação: Benedito Ruy Barbosa. Roteiro: Bruno Luperi. Di-reção geral: Luiz Fernando Carvalho. [S. l.]: Globoplay, 2016. 172 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

VERDADES Secretas. Criação: Walcyr Carrasco. Roteiro: Walcyr Carrasco e Maria Elisa Berredo. Direção geral: André Felipe Binder, Natália Grimberg e Mauro Mendonça Filho. [S.l.]: Globoplay, 2015. 64 capítulos. Telenovela dis-ponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da TV Globo. Acesso em: 21 jan. 2021.

VIDAS Opostas. Criação e roteiro: Marcílio Moraes. Direção geral: Alexandre Avancini e Edgard Miranda. [S.l.]: PlayPlus, 2018. 240 capítulos. Telenove-la disponibilizada integralmente na plataforma de *streaming* da Record TV. Acesso em: 21 jan. 2021.

APÊNDICES

DADOS PRIMÁRIOS DA PESQUISA

APÊNDICE A

Títulos da fase fantasia ou sentimental da telenovela brasileira (1963 a 1968)

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1963	2-5499 Ocupado	Excelsior	19h30	Argentina	Alberto Migré (original) Dulce Santucci	Tito de Miglio	São Paulo	atualidade
1963	Aqueles Que Dizem Amar-Se	Excelsior	19h30	Argentina	Alberto Migré (original) Dulce Santucci	Tito de Miglio	não identificado	não identificado
1963	Corações em Conflito	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Tito de Miglio	não identificado	não identificado
1964	João Pão	Record	19h30 / 19h	Brasil	Roberto Freire	não identificada	não identificado	não identificado
1964	As Solteiras	Excelsior	19h30	Argentina	Alberto Migré (original) Dulce Santucci	Tito de Miglio	não identificado	não identificado
1964	Alma Cigana	Tupi	20h	Argentina	Manuel Muñoz Rico (original) Ivani Ribeiro	Geraldo Vietri	Espanha	século XIX
1964	Ambição	Excelsior	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1964	Sonho de Amor	TV Rio Record	17h30	Brasil	Nelson Rodrigues	Sérgio Britto	interior do Rio de Janeiro	século XIX
1964	A Moça Que Veio de Longe	Excelsior	19h	Argentina	Abel Santa Cruz (original) Ivani Ribeiro	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1964	A Gata	Tupi	20h	Argentina	Manuel Muñoz Rico (original) Ivani Ribeiro	Geraldo Vietri	América Central	início do século XIX
1964	Mãe	Excelsior	19h30	Brasil	Giuseppe Ghiaroni (original) Ciro Bassini	não identificada	não identificado	não identificado
1964	Renúncia	Record TV Rio	20h	Brasil	Oduvaldo Vianna (original) Roberto Freire Walther Negrão	Randal Juliano Silney Siqueira	litoral de São Paulo	não identificado
1964	O Desconhecido	TV Rio Record	22h	Brasil	Nelson Rodrigues	Sérgio Britto Fernando Torres	não identificado	não identificado
1964	Se o Mar Contasse	Tupi	20h	Argentina	Manuel Muñoz Rico (original) Ivani Ribeiro	Geraldo Vietri	litoral de São Paulo	atualidade
1964	O Segredo de Laura	Tupi	18h30	Brasil	Vida Alves	José Parisi	não identificado	atualidade
1964	A Outra Face de Anita	Excelsior	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1964	Pecado de Mulher	Excelsior	19h30	Argentina	Nené Cascallar (original) adaptadores não identificados	Ciro Bassini	não identificado	não identificado
1964	Folhas ao Vento	Excelsior	19h30	Brasil	Ciro Bassini	não identificada	não identificado	não identificado
1964	Quando o Amor É Mais Forte	Tupi	20h	Argentina	autoria do original não identificada Pola Civelli (adaptação)	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1964	É Proibido Amar	Excelsior	22h	Argentina	Alberto Migré (original) Ciro Bassini	Walter Avancini	não identificado	não identificado
1964	Banzo	Record	22h	Brasil	Amaral Gurgel (original) Roberto Freire Walther Negrão	Silney Siqueira Nilton Travesso	interior de São Paulo	século XIX
1964	Quem Casa com Maria?	Tupi	18h30	Brasil	Lúcia Lambertini	Henrique Martins	São Paulo	1910

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1964	<i>Uma Sombra em Minha Vida</i>	Excelsior	19h	Brasil	Alcina de Toledo	Dionísio Azevedo	não identificado	não identificado
1964	<i>O Sorriso de Helena</i>	Tupi	20h	Argentina	Abel Santa Cruz (original) Walter George Durst	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1964	<i>Ilsa (Um Ano no Pensionato)</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Lúcia Lambertini	não identificada	não identificado	não identificado
1964	<i>Melodia Fatal</i>	Excelsior	22h	Brasil	Nara Navarro	Walter Avancini	não identificado	não identificado
1964	<i>O Pintor e a Florista</i>	Excelsior	19h	Argentina	Alberto Migré (original) Cláudio Petraglia	não identificada	não identificado	não identificado
1964	<i>O Direito de Nascer</i>	Tupi TV Rio	21h30	Cuba	Félix Cagnet (original) Thalma de Oliveira Teixeira Filho	Lima Duarte José Parisi Henrique Martins	Cuba	início do século XX
1964	<i>Prisioneiro de um Sonho</i>	Record	19h30 / 20h	Brasil	Roberto Freire	Randal Juliano Roberto Freire	não identificado	não identificado
1964	<i>Marcados pelo Amor</i>	Record	22h	Brasil	Oduvaldo Vianna (original) Walther Negrão Roberto Freire	Nilton Travesso Roberto Freire	não identificado	não identificado
1964	<i>Gutierrez, o Drama dos Humildes</i>	Tupi	19h	México	Estela Calderón (original) Walter George Durst	Wanda Kosmo Henrique Martins	não identificado	atualidade
1965	<i>Estrada do Pecado</i>	TV Itacolomi (Tupi)	20h15 / 21h	Brasil	Janete Clair	Palmira Barbosa	interior do Rio Grande do Sul	atualidade
1965	<i>Somos Todos Irmãos</i>	Record	22h	Brasil	Oduvaldo Vianna (original) Walther Negrão Roberto Freire	Roberto Freire	não identificado	não identificado
1965	<i>A Menina das Flores</i>	Excelsior	17h30	Brasil	Anselmo Domingos (original) Aparecida Baxter	Aparecida Baxter	interior da França	século XVIII
1965	<i>Teresa</i>	Tupi	20h	México	Mimi Bechelani (original) Walter George Durst	Geraldo Vietri	não identificado	atualidade
1965	<i>Onde Nasce a Ilusão</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Hélio Tozzi	interior de São Paulo	atualidade
1965	<i>Eu Quero Você</i>	Excelsior	22h	Argentina	Vito Martini (original) adaptadores não identificados	Walter Avancini Mauro Mendonça	não identificado	não identificado
1965	<i>O Céu É de Todos</i>	Excelsior	19h	Argentina	Nené Cascallar (original) Ciro Bassini	Waldemar de Moraes	interior do Brasil	atualidade
1965	<i>Quatro Homens Juntos</i>	Record	20h30	Brasil	Marcos César Péricles do Amaral	Armando Couto	não identificado	não identificado
1965	<i>A Ilha dos Sonhos Perdidos</i>	Excelsior	22h / 21h	Argentina	Armando Baielli (original) Ciro Bassini	Ivan Mesquita	não identificado	não identificado
1965	<i>O Mestiço</i>	Tupi	19h	Brasil	Cláudio Petraglia	Wanda Kosmo	interior do Nordeste Oriental ²⁹⁹ / Nordeste do Brasil	final do século XIX
1965	<i>Comédia Carioca</i>	Record TV Rio	17h30 / 19h	Brasil	Carlos Heitor Cony	não identificada	Rio de Janeiro	atualidade
1965	<i>A Indomável</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	São Paulo	década de 1920
1965	<i>Ainda Resta uma Esperança</i>	Excelsior	19h	Brasil	Júlio Atlas	Waldemar de Moraes Carlos Zara	não identificado	atualidade
1965	<i>Escrava do Silêncio</i>	TV Cultura	18h30	Brasil	Leonor Pacheco	Lúcia Lambertini Dalmo Ferreira	não identificado	não identificado
1965	<i>Ontem, Hoje... Sempre</i>	Excelsior	21h	Argentina	Armando Baielli (original) Ciro Bassini	Mauro Mendonça Reynaldo Boury	não identificado	não identificado

219 De acordo com divisão regional oficializada pelo IBGE em 31 de janeiro de 1942 e vigente até 23 de novembro de 1970.

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1965	<i>O Cara Suja</i>	Tupi	20h	Argentina	Roberto Valenti (original) Walter George Durst	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1965	<i>Vidas Cruzadas</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	não identificado	atualidade
1965	<i>Ilusões Perdidas</i>	Globo	21h	Brasil	Enia Petri	Líbero Miguel Sérgio Britto	São Paulo	atualidade
1965	<i>O Segredo de Ana Maria</i>	Record	14h	Brasil	Armando Rosas	Armando Rosas	São Paulo	atualidade
1965	<i>Pedra Redonda, 39</i>	Excelsior	21h	Argentina	Vito Martini (original) Tarcísio Meira	Tarcísio Meira	Porto Alegre	atualidade
1965	<i>Os Quatro Filhos</i>	Excelsior	19h	Brasil	J. Silvestre	Waldemar de Moraes	não identificado	não identificado
1965	<i>Olhos Que Amei</i>	Tupi	19h	Cuba	Hilda Morales (original) Eurico Silva	Wanda Kosmo	Áustria	século XIX
1965	<i>As Professorinhas</i>	TV Cultura	18h30	Brasil	Lúcia Lambertini	Dalmo Ferreira	São Paulo	atualidade
1965	<i>Aquele Que Deve Voltar</i>	Excelsior	20h	Argentina	Delia González Márquez (original) Ciro Bassini	Mauro Mendonça	não identificado	não identificado
1965	<i>Turbilhão</i>	Record	14h30	Brasil	Armando Rosas	Armando Rosas	não identificado	não identificado
1965	<i>Ceará contra 007</i>	Record	20h30	Brasil	Marcos César	Marcos César Nilton Travesso	São Paulo	atualidade
1965	<i>A Deusa Vencida</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	São Paulo	final do século XIX
1965	<i>A Outra</i>	Tupi	20h	Brasil	Walter George Durst	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1965	<i>A Cor da Sua Pele</i>	Tupi	19h	Argentina	Abel Santa Cruz (original) Walter George Durst	Wanda Kosmo	não identificado	não identificado
1965	<i>O Caminho das Estrelas</i>	Excelsior	20h	Brasil	Dulce Santucci	Ciro Bassini	não identificado	não identificado
1965	<i>Rosinha do Sobrado</i>	Globo	19h	Brasil	Moysés Weltman	Octávio Graça Mello	interior do Rio de Janeiro	atualidade
1965	<i>O Preço de uma Vida</i>	Tupi TV Rio	21h30	Cuba	Félix Cagnet (original) Thalma de Oliveira Teixeira Filho	José Parisi Henrique Martins	Cuba	século XIX
1965	<i>Marina</i>	Globo	13h	Brasil	Leonardo de Castro	Moreira Júnior	São Paulo	atualidade
1965	<i>Paixão de Outono</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Líbero Miguel Sérgio Britto Fernando Torres	não identificado	não identificado
1965	<i>Amor de Perdição</i>	TV Cultura	14h30	Brasil	Leonor Pacheco	Lúcia Lambertini	Portugal	século XIX
1965	<i>O Moço Loiro</i>	TV Cultura	18h30	Brasil	J. Marcondes	Dalmo Ferreira	Rio de Janeiro	século XIX
1965	<i>Em Busca da Felicidade</i>	Excelsior	19h	Cuba	Leandro Blanco (original) Thalma de Oliveira	Waldemar de Moraes	não identificado	atualidade
1965	<i>Fatalidade</i>	Tupi	19h30	Brasil	Oduvaldo Vianna	José Parisi	não identificado	década de 1930
1965	<i>Quem Bate</i>	Record	20h30	Brasil	Marcos César	Nilton Travesso	não identificado	não identificado
1965	<i>O Pecado de Cada Um</i>	Tupi	19h	Brasil	Carmem Arteché Vitier (argumento) Wanda Kosmo	Wanda Kosmo	não identificado	atualidade
1965	<i>Um Rosto Perdido</i>	Tupi	20h	México	Mimí Bechelani (original) Walter George Durst	Geraldo Vietri	litoral de São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1965	<i>A Moreninha</i>	Globo	19h	Brasil	Octávio Graça Mello	Octávio Graça Mello	Rio de Janeiro	século XIX
1965	<i>A Grande Viagem</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	litoral do Brasil	atualidade
1965	<i>O Êbrio</i>	Globo	20h	Brasil	Gilda de Abreu (original) José Castellar Heloísa Castellar	José Castellar Heloísa Castellar	São Paulo	atualidade
1965	<i>Ana Maria, Meu Amor</i>	Tupi	19h30	Brasil	Alves Teixeira	José Parisi	não identificado	não identificado
1965	<i>Um Rosto de Mulher</i>	Globo	21h30	México	Estela Calderón (original) Daniel Más	Sérgio Britto	Rio de Janeiro	atualidade
1965	<i>O Tirano</i>	TV Cultura	18h30	Brasil	Mario Fanucchi	Dalmo Ferreira	não identificado	não identificado
1965	<i>Mãos ao Ar</i>	Record	20h30	Brasil	Marcos César	Marcos César	não identificado	não identificado
1965	<i>Padre Tião</i>	Globo	19h	Brasil	Moysés Weltman	Octávio Graça Mello	interior do Brasil	atualidade
1966	<i>A Pequena Karen</i>	Excelsior	20h	Brasil	Dulce Santucci	Fernando Baleroni	Inglaterra	não identificado
1966	<i>Sangue Rebelde</i>	TV Cultura	20h30	Brasil	Leonor Pacheco	Dalmo Ferreira	não identificado	século XIX
1966	<i>Almas de Pedra</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	São Paulo	século XIX
1966	<i>Calúnia</i>	Tupi	20h	México	Caridad Bravo Adams (original) Thalma de Oliveira	Wanda Kosmo	não identificado	não identificado
1966	<i>A Inimiga</i>	Tupi	21h30	Argentina	Nené Cascallar (original) Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1966	<i>Eu Compro Esta Mulher</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Henrique Martins Régis Cardoso	Espanha	1850
1966	<i>Somos Todos Irmãos</i>	Tupi	20h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Wanda Kosmo	Hungria	século XIX
1966	<i>A Ré Misteriosa</i>	Tupi	21h30	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	interior do Sul ou Leste Meridional ²²⁰ / Sudeste do Brasil	não identificado
1966	<i>Redenção</i>	Excelsior	19h	Brasil	Raimundo Lopes	Dionísio Azevedo Waldemar de Moraes Reynaldo Boury	interior de São Paulo	atualidade
1966	<i>Anjo Marcado</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini	não identificado	não identificado
1966	<i>Ninguém Crê em Mim</i>	Excelsior	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1966	<i>O Sheik de Agadir</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Régis Cardoso Henrique Martins	França e Marrocos	início da década de 1940
1966	<i>Ciúmes</i>	Tupi	21h30	Brasil	Thalma de Oliveira	Benjamin Cattán Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1966	<i>A Família Pimenta</i>	Tupi	18h45	Brasil	Gian Carlo	Gian Carlo	não identificado	não identificado
1966	<i>Os Irmãos Corsos</i>	Tupi	19h	Brasil	Daniel Más	José Parisi Juca de Oliveira	França	século XIX
1966	<i>O Rei dos Ciganos</i>	Globo	20h	Brasil	Moysés Weltman	Ziembinski	Rússia	século XIX

220 De acordo com divisão regional oficializada pelo IBGE em 31 de janeiro de 1942 e vigente até 23 de novembro de 1970.

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1966	<i>Abnegação</i>	Excelsior	20h	Brasil	Dulce Santucci	Fernando Baleroni	não identificado	não identificado
1966	<i>O Anjo e o Vagabundo</i>	Tupi	20h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Wanda Kosmo	interior de São Paulo	atualidade
1966	<i>As Minas de Prata</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini Carlos Zara	Salvador	século XVII
1967	<i>Angústia de Amar</i>	Tupi	21h30	Brasil	Dora Cavalcanti	Geraldo Vietri	Inglaterra	início do século XX
1967	<i>Yoshiko, um Poema de Amor</i>	Tupi	18h30	México	Yolanda Vargas Dulché (original) Lúcia Lambertini	Antônio Abujamra	Japão	não identificado
1967	<i>O Morro dos Ventos Uivantes</i>	Excelsior	21h30	Brasil	Lauro César Muniz	Dionísio Azevedo	interior da Inglaterra	final do século XVIII
1967	<i>A Rainha Louca</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Ziembinski Daniel Filho	México	século XIX
1967	<i>A Intrusa</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1967	<i>A Sombra de Rebecca</i>	Globo	20h	Brasil	Glória Magadan	Henrique Martins	Japão	início do século XX
1967	<i>Meu Filho, Minha Vida</i>	Tupi	20h	Brasil	Walter George Durst	Wanda Kosmo	Inglaterra	1828
1967	<i>A Ponte de Waterloo</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	Inglaterra	início do século XX
1967	<i>O Grande Segredo</i>	Excelsior	20h	Brasil	Marcos Rey	Walter Avancini Carlos Zara	não identificado	não identificado
1967	<i>O Jardineiro Espanhol</i>	Tupi	18h30	Brasil	Tatiana Belinky	Antônio Abujamra	Espanha	não identificado
1967	<i>Paixão Proibida</i>	Tupi	21h30	Brasil	Janete Clair	Geraldo Vietri	interior de Minas Gerais	século XVIII
1967	<i>Éramos Seis</i>	Tupi	19h	Brasil	Pola Civelli	Hélio Souto	São Paulo	décadas de 1920 a 1940
1967	<i>Os Miseráveis</i>	Bandeirantes	19h15	Brasil	Walther Negrão	não identificada	França	século XVIII
1967	<i>O Pequeno Lorde</i>	Tupi	18h30	Brasil	Tatiana Belinky	Antônio Abujamra	Espanha	século XVIII
1967	<i>A Hora Marcada</i>	Tupi	19h	Brasil	Ciro Bassini	Hélio Souto	não identificado	não identificado
1967	<i>Anastácia, a Mulher sem Destino</i>	Globo	21h	Brasil	Emiliano Queiroz Janete Clair	Henrique Martins	França	século XVIII
1967	<i>Os Fantoques</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini Carlos Zara	São Paulo	não identificado
1967	<i>O Tempo e o Vento</i>	Excelsior	21h30	Brasil	Teixeira Filho	Dionísio Azevedo	interior do Rio Grande do Sul	séculos XVII e XVIII
1967	<i>Encontro com o Passado</i>	Tupi	19h	Brasil	Ciro Bassini	Hélio Souto	não identificado	não identificado
1967	<i>A Moça do Sobrado Grande</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Semíramis Alves Teixeira	Jorge José	Recife	atualidade
1967	<i>Presídio de Mulheres</i>	Tupi	19h	Brasil	Mário Lago	Ciro Bassini	não identificado	não identificado
1967	<i>Os Rebeldes</i>	Tupi	21h30	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1967	<i>Estrelas no Chão</i>	Tupi	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Wanda Kosmo	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1967	<i>Sublime Amor</i>	Excelsior	20h	Argentina	autoria do original não identificada Gianfrancesco Guarnieri (adaptação)	Cassiano Gabus Mendes	não identificado	não identificado
1967	<i>O Homem Proibido (Demian, o Justiciero)</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Daniel Filho	Índia	entre finais do século XIX e início do século XX
1967	<i>Sangue e Areia</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Régis Cardoso	Espanha	entre finais do século XIX e início do século XX
1968	<i>O Décimo Mandamento</i>	Tupi	19h	Cuba	José Sanches Arcilla (original) Benedito Ruy Barbosa	Antônio Abujamra	não identificado	não identificado
1968	<i>Amor sem Deus</i>	Tupi	20h	Brasil	Alba Garcia	Ivan Mesquita	Recife	início da década de 1960
1968	<i>O Terceiro Pecado</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini Carlos Zara	São Paulo	década de 1920
1968	<i>O Direito dos Filhos</i>	Excelsior	20h	Brasil	Teixeira Filho	Henrique Martins	não identificado	atualidade
1968	<i>O Santo Mestiço</i>	Globo	19h	Brasil	Glória Magadan	Fabio Sabag	América do Sul	entre os séculos XVI e XVII
1968	<i>Os Amores de Bob</i>	Tupi	17h45	Brasil	Lúcia Lambertini	Lúcia Lambertini	São Paulo	atualidade
1968	<i>O Homem Que Sonhava Colorido</i>	Tupi	18h15	Brasil	Sylvan Paezzo	Antônio Abujamra	interior do Brasil / mundo dos sonhos	atualidade
1968	<i>O Rouxinol da Galileia</i>	Tupi	18h45	Brasil	Júlio Atlas	Wanda Kosmo	Israel	início do século I
1968	<i>O Coração Não Envelhece</i>	Tupi	19h15	Brasil	Ely Farah	Geraldo Vietri	não identificado	não identificado
1968	<i>Legião dos Esquecidos</i>	Excelsior	19h	Brasil	Raimundo Lopes	Waldemar de Moraes Reynaldo Boury	interior do Brasil	atualidade
1968	<i>A Grande Mentira</i>	Globo	19h	Brasil	Hedy Maia	Fabio Sabag Marlos Andreucci	São Paulo	atualidade
1968	<i>Passo dos Ventos</i>	Globo	21h	Brasil	Janete Clair	Régis Cardoso Daniel Filho	Haiti	década de 1870
1968	<i>A Gata de Vison</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Daniel Filho Fabio Sabag Walter Campos	Estados Unidos	década de 1920
1968	<i>A Pequena Órfã</i>	Excelsior	18h30	Brasil	Teixeira Filho	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1968	<i>Antônio Maria</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1968	<i>A Muralha</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Sérgio Britto Gonzaga Blota	interior de São Paulo	início do século XVIII
1968	<i>A Última Testemunha</i>	Record	19h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1968	<i>As Professorinhas</i>	Record	18h	Brasil	Lúcia Lambertini	Lúcia Lambertini	São Paulo	atualidade
1968	<i>Ricardinho: Sou Criança, Quero Viver</i>	Bandeirantes	20h30	Brasil	Aparecida Menezes	Ziembinski	não identificado	atualidade
1968	<i>Ana</i>	Record	19h30	Brasil	Sylvan Paezzo	Fernando Torres	não identificado	atualidade
1968	<i>Os Diabólicos</i>	Excelsior	20h	Brasil	Teixeira Filho	Henrique Martins	não identificado	atualidade
1968	<i>Sozinho no Mundo</i>	Tupi	18h30	Brasil	Dulce Santucci	Wanda Kosmo	São Paulo	atualidade

APÊNDICE B

Títulos da fase nacional-popular ou realista da telenovela brasileira (1968 a 1990)

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1968	<i>Beto Rockfeller</i>	Tupi	20h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes (argumento) Bráulio Pedroso	Lima Duarte Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1968	<i>Os Acorrentados</i>	TV Rio Record	18h30	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho	Jamaica	não identificado
1968	<i>Nunca É Tarde Demais</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	André José Adler	José Miziara	São Paulo	atualidade
1969	<i>A Última Valsa</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan	Fabio Sabag Daniel Filho	Áustria e França	século XIX
1969	<i>A Rosa Rebelde</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Régis Cardoso Daniel Filho	Espanha	século XIX
1969	<i>O Retrato de Laura</i>	Tupi	18h30	Argentina	Vito Martini (original) Mário Brasini	Mário Brasini	Rio de Janeiro	atualidade
1969	<i>Sangue do Meu Sangue</i>	Excelsior	19h / 20h	Brasil	Vicente Sesso	Sérgio Britto	Rio de Janeiro	século XIX
1969	<i>Um Gosto Amargo de Festa</i>	Tupi	18h30	Venezuela	Enrique Jarnés (original) Cláudio Cavalcanti	Ítalo Rossi Mário Brasini	não identificado	não identificado
1969	<i>Vidas em Conflito</i>	Excelsior	20h	Brasil	Teixeira Filho	Henrique Martins	não identificado	não identificado
1969	<i>Algemas de Ouro</i>	Record	19h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa Dulce Santucci	Walter Avancini	não identificado	não identificado
1969	<i>Os Estranhos</i>	Excelsior	19h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Gonzaga Blota Gianfrancesco Guarnieri	não identificado	atualidade
1969	<i>O Doce Mundo de Guida</i>	Tupi	15h / 18h	Brasil	Aparecida Menezes (original) Giuseppe Ghiaioni	Mário Brasini Cardoso Filho	não identificado	atualidade
1969	<i>Era Preciso Voltar</i>	Bandeirantes	21h	Brasil	Sylvan Paezzo	Walter Avancini	localidade do presente não identificada Paris (França)	atualidade / século XIX
1969	<i>A Mansão do Vampiro</i>	Excelsior	22h	Brasil	Jacy Campos	Jacy Campos	não identificado	não identificado
1969	<i>Nino, o Italianinho</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri Walther Negrão	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1969	<i>A Menina do Veleiro Azul</i>	Excelsior	18h30 / 19h	Brasil	Ivani Ribeiro (argumento) Darcio Ferreira Teixeira Filho	David Grinberg Waldemar de Moraes Paulo de Grammont	não identificado	não identificado
1969	<i>Enquanto Houver Estrelas</i>	Tupi	18h30	Brasil	Mário Brasini	Mário Brasini	não identificado	não identificado
1969	<i>A Ponte dos Suspiros</i>	Globo	21h30	Brasil	Glória Magadan (argumento) Dias Gomes	Marlos Andreucci	Itália	século XVI
1969	<i>A Cabana do Pai Tomás</i>	Globo	19h	Brasil	Hedy Maia	Fabio Sabag, Daniel Filho, Régis Cardoso e Walter Campos	interior do Sul dos Estados Unidos	século XIX
1969	<i>Nenhum Homem É Deus</i>	Tupi	21h	Brasil	Sérgio Jockyman	Antônio Abujamra Benjamin Cattán	não identificado	atualidade
1969	<i>O Bolha</i>	Bandeirantes	21h	Brasil	Walter George Durst Sylvan Paezzo	não identificada	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1969	<i>Dez Vidas</i>	Excelsior	19h30 / 20h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Gonzaga Blota Reynaldo Boury Gianfrancesco Guarnieri	interior de Minas Gerais	século XVIII
1969	<i>Seu Único Pecado</i>	Record	19h45	Brasil	Dulce Santucci	Dionísio Azevedo	São Paulo	atualidade
1969	<i>Vêu de Noiva</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho	Rio de Janeiro	atualidade
1969	<i>Super Plá</i>	Tupi	20h	Brasil	Bráulio Pedroso	Walter Avancini Antônio Abujamra Benjamin Cattán	São Paulo	atualidade
1969	<i>João Juca Júnior</i>	Tupi	22h / 18h30	Brasil	Sylvan Paezzo	Walter Avancini Plínio Marcos	São Paulo	atualidade
1970	<i>Verão Vermelho</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Marlos Andreucci Walter Campos	interior e capital da Bahia	atualidade
1970	<i>E Nós, Aonde Vamos?</i>	Tupi	22h	Brasil	Glória Magadan	Sérgio Britto Mário Brasini Hilton Marques	Rio de Janeiro	atualidade
1970	<i>Pigmalião 70</i>	Globo	19h	Brasil	Vicente Sesso	Régis Cardoso	Rio de Janeiro	atualidade
1970	<i>As Asas São para Voar</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Pérciles Leal	Pérciles Leal	não identificado	não identificado
1970	<i>As Pupilas do Senhor Reitor</i>	Record	19h	Brasil	Lauro César Muniz	Dionísio Azevedo	interior de Portugal	século XIX
1970	<i>Mais Forte Que o Ódio</i>	Excelsior	20h	Brasil	Marcos Rey Palma Bevilacqua	Gonzaga Blota Henrique Martins	não identificado	não identificado
1970	<i>A Gordinha</i>	Tupi	18h30 / 20h	Brasil	Sérgio Jockyman	Antônio Abujamra Luiz Gallon Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1970	<i>As Bruxas</i>	Tupi	20h/ 21h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Walter Avancini Carlos Zara	não identificado	atualidade
1970	<i>Irmãos Coragem</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho	entre Goiás e Minas Gerais	atualidade
1970	<i>Simplemente Maria</i>	Tupi	19h / 20h	Argentina	Celia Alcántara (original) Benjamin Cattán	Benjamin Cattán Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1970	<i>Assim na Terra como no Céu</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Walter Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1970	<i>Toninho on the Rocks</i>	Tupi	20h	Brasil	Teixeira Filho	Lima Duarte	interior de São Paulo	atualidade
1970	<i>A Próxima Atração</i>	Globo	19h	Brasil	Walther Negrão	Régis Cardoso	São Paulo	atualidade
1970	<i>O Meu Pé de Laranja Lima</i>	Tupi	18h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Carlos Zara	interior de São Paulo	atualidade
1970	<i>Tilim</i>	Record	18h30	Brasil	Dulce Santucci	Wanda Kosmo	não identificado	atualidade
1971	<i>A Selvagem</i>	Tupi	20h	Argentina Brasil	Manuel Muñoz Rico (original) Ivani Ribeiro (primeira adaptação brasileira) Gian Carlo	Geraldo Vietri Henrique Martins	Espanha	século XIX
1971	<i>A Fábrica</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1971	<i>Os Deuses Estão Mortos</i>	Record	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Dionísio Azevedo Marlos Andreucci	interior de São Paulo	final do século XIX
1971	<i>O Cafona</i>	Globo	22h	Brasil	Bráulio Pedroso	Daniel Filho Walter Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1971	<i>Editora Mayo, Bom Dia</i>	Record	19h	Brasil	Walther Negrão	Carlos Manga	São Paulo	atualidade
1971	<i>Minha Doce Namorada</i>	Globo	19h	Brasil	Vicente Sesso	Fernando Torres Régis Cardoso	Rio de Janeiro	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1971	<i>Hospital</i>	Tupi	20h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes (argumento) Benjamin Cattán	Benjamin Cattán Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1971	<i>O Homem Que Deve Morrer</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Milton Gonçalves	interior de Santa Catarina	atualidade
1971	<i>Pingo de Gente</i>	Record	18h30	Brasil	Raimundo Lopes	Zéluiz Pinho Salvador Tredicece	não identificado	atualidade
1971	<i>Meu Pedacinho de Chão</i>	Globo TV Cultura	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Dionísio Azevedo	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1971	<i>Nossa Filha Gabriela</i>	Tupi	18h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Carlos Zara	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1971	<i>Bandeira 2</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Daniel Filho Walter Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1971	<i>O Preço de um Homem</i>	Tupi	20h	Brasil	Ody Fraga	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1971	<i>Sol Amarelo</i>	Record	19h	Brasil	Raimundo Lopes	Zéluiz Pinho Waldemar de Moraes	interior do Brasil	atualidade
1971	<i>Quarenta Anos Depois</i>	Record	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Marlos Andreucci Waldemar de Moraes	interior de São Paulo	início do século XX
1972	<i>O Príncipe e o Mendigo</i>	Record	18h30	Brasil	Marcos Rey	Dionísio Azevedo	Inglaterra	século XVI
1972	<i>O Primeiro Amor</i>	Globo	19h	Brasil	Walther Negrão	Walter Campos Régis Cardoso	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1972	<i>Signo da Esperança</i>	Tupi	18h30	Brasil	Marcos Rey	Carlos Zara	São Paulo	atualidade
1972	<i>O Tempo Não Apaga</i>	Record TV Rio	20h / 20h45	Brasil	Amaral Gurgel	Waldomiro Baroni Waldemar de Moraes	não identificado	não identificado
1972	<i>Na Idade do Lobo</i>	Tupi	19h	Brasil	Sérgio Jockyman	Walter Avancini Carlos Zara	São Paulo	atualidade
1972	<i>Selva de Pedra</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Walter Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
1972	<i>Os Fidalgos da Casa Mourisca</i>	Record	19h	Brasil	Dulce Santucci	Randal Juliano	Portugal	século XIX
1972	<i>Bicho do Mato</i>	Globo	18h	Brasil	Chico de Assis Renato Corrêa de Castro	Moacyr Deriquém	interior do Mato Grosso	atualidade
1972	<i>Bel-Ami</i>	Tupi	20h	Brasil	Ody Fraga Teixeira Filho	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1972	<i>O Bofo</i>	Globo	22h	Brasil	Bráulio Pedroso Lauro César Muniz	Daniel Filho Lima Duarte	Rio de Janeiro	atualidade
1972	<i>O Leopardo</i>	Record	19h	Brasil	Ivani Ribeiro Darcio Ferreira	Waldemar de Moraes	não identificado	atualidade
1972	<i>Vitória Bonelli</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1972	<i>Eu e a Moto</i>	Record	18h30	Brasil	Roberto Freire (argumento) Sylvan Paezzo	Randal Juliano	São Paulo	atualidade
1972	<i>Camomila e Bem-Me-Quer</i>	Tupi	18h30	Brasil	Ivani Ribeiro	Edison Braga	interior de São Paulo	atualidade
1972	<i>Uma Rosa com Amor</i>	Globo	19h	Brasil	Vicente Sesso	Walter Campos	São Paulo	atualidade
1972	<i>A Revolta dos Anjos</i>	Tupi	20h	Brasil	Carmen da Silva	Henrique Martins Luiz Gallon	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1972	<i>Tempo de Viver</i>	Tupi TV Gazeta	23h	Brasil	Péricles Leal	Jece Valadão Marlos Andreucci Armando Couto	Rio de Janeiro	atualidade
1972	<i>Quero Viver</i>	Record	20h	Brasil	Amaral Gurgel	Waldemar de Moraes	São Paulo	1954
1972	<i>A Patota</i>	Globo	18h	Brasil	Maria Clara Machado	Reynaldo Boury	Rio de Janeiro	atualidade
1973	<i>Cavalo de Aço</i>	Globo	20h	Brasil	Walther Negrão	Walter Avancini	interior do Paraná	atualidade
1973	<i>O Bem-Amado</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Régis Cardoso	litoral da Bahia	atualidade
1973	<i>Vendaval</i>	Record	20h	Brasil	Ody Fraga	Waldemar de Moraes	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1973	<i>Mulheres de Areia</i>	Tupi	20h	Brasil	Ivani Ribeiro	Edison Braga Carlos Zara	litoral e capital de São Paulo	atualidade
1973	<i>A Volta de Beto Rockfeller</i>	Tupi	20h30	Brasil	Bráulio Pedroso	Oswaldo Loureiro	São Paulo	atualidade
1973	<i>Venha Ver o Sol na Estrada</i>	Record	19h45	Brasil	Leilah Assumpção	Antunes Filho	São Paulo	atualidade
1973	<i>Carinhoso</i>	Globo	19h	Brasil	Lauro César Muniz	Walter Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1973	<i>Rosa dos Ventos</i>	Tupi	19h	Brasil	Teixeira Filho	Henrique Martins	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1973	<i>Vidas Marcadas</i>	Record	20h	Brasil	Amaral Gurgel	Waldomiro Baroni Waldemar de Moraes	interior do Brasil	épocas não identificadas
1973	<i>O Semideus</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Walter Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
1973	<i>Os Ossos do Barão</i>	Globo	22h	Brasil	Jorge Andrade	Régis Cardoso	São Paulo	atualidade
1973	<i>O Conde Zebra</i>	Tupi	20h30	Brasil	Sérgio Jockyman	Luiz Gallon	São Paulo	atualidade
1973	<i>As Divinas... E Maravilhosas</i>	Tupi	19h	Brasil	Vicente Sesso	Oswaldo Loureiro Egberto Luiz	São Paulo	atualidade
1973	<i>Meu Adorável Mendigo</i>	Record	20h	Brasil	Emanuel Rodrigues	Waldomiro Baroni	não identificado	não identificado
1974	<i>Supermanóia</i>	Globo	19h	Brasil	Walther Negrão	Reynaldo Boury	Rio de Janeiro	atualidade
1974	<i>Os Inocentes</i>	Tupi	20h	Brasil	Ivani Ribeiro Darcio Ferreira	Carlos Zara	interior de São Paulo	atualidade
1974	<i>O Machão</i>	Tupi	20h30	Brasil	Ivani Ribeiro (original) Darcio Ferreira Sérgio Jockyman	Luiz Gallon Edison Braga	São Paulo	década de 1920
1974	<i>O Espigão</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Régis Cardoso	Rio de Janeiro	atualidade
1974	<i>Fogo sobre Terra</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Walter Avancini	interior do Mato Grosso	atualidade
1974	<i>João da Silva</i>	TVE Globo	11h	Brasil	Gilson Amado, Jairo Bezerra e Jamil El-Jaick (argumento) Lourival Marques	Jacy Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1974	<i>A Barba Azul</i>	Tupi	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Henrique Martins Antônio Moura Mattos	São Paulo	atualidade
1974	<i>Corrida do Ouro</i>	Globo	19h	Brasil	Lauro César Muniz Gilberto Braga	Reynaldo Boury	Rio de Janeiro	atualidade
1974	<i>Ídolo de Pano</i>	Tupi	20h	Brasil	Teixeira Filho	Henrique Martins Atílio Riccò	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1974	<i>O Rebu</i>	Globo	22h	Brasil	Bráulio Pedroso	Walter Avancini Jardel Mello	Rio de Janeiro	atualidade
1975	<i>Escalada</i>	Globo	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Régis Cardoso	interior de São Paulo e capital do Rio de Janeiro ²²¹	década de 1940 à atualidade
1975	<i>Cuca Legal</i>	Globo	19h	Brasil	Marcos Rey	Oswaldo Loureiro	Rio de Janeiro	atualidade
1975	<i>Meu Rico Português</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1975	<i>O Velho, o Menino e o Burro</i>	Tupi	18h	Brasil	Carmen Lúcia	Antônio Moura Mattos	interior de São Paulo	atualidade
1975	<i>Gabriela</i>	Globo	22h	Brasil	Walter George Durst	Walter Avancini Gonzaga Blota	interior/litoral da Bahia	década de 1920
1975	<i>O Sheik de Ipanema</i>	Tupi	20h30	Brasil	Sérgio Jockyman	Luiz Gallon	Rio de Janeiro	atualidade
1975	<i>Helena</i>	Globo	18h	Brasil	Gilberto Braga	Herval Rossano	interior e capital do Rio de Janeiro	século XIX
1975	<i>Ovelha Negra</i>	Tupi	20h	Brasil	Chico de Assis Walther Negrão	Edison Braga	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1975	<i>O Noviço</i>	Globo	18h	Brasil	Mário Lago	Herval Rossano	Rio de Janeiro	século XIX
1975	<i>Bravo!</i>	Globo	19h	Brasil	Janete Clair Gilberto Braga	Fabio Sabag	Rio de Janeiro	atualidade
1975	<i>Senhora</i>	Globo	18h	Brasil	Gilberto Braga	Herval Rossano	Rio de Janeiro	século XIX
1975	<i>Vila do Arco</i>	Tupi	20h30	Brasil	Sérgio Jockyman	Luiz Gallon	interior de São Paulo	final do século XIX
1975	<i>Um Dia, o Amor</i>	Tupi	19h	Brasil	Teixeira Filho	David Grinberg	São Paulo	atualidade
1975	<i>A Viagem</i>	Tupi	20h	Brasil	Ivani Ribeiro	Edison Braga Atílio Riccó	São Paulo	atualidade
1975	<i>A Moreninha</i>	Globo	18h	Brasil	Marcos Rey	Herval Rossano	Rio de Janeiro	década de 1860
1975	<i>O Grito</i>	Globo	22h	Brasil	Jorge Andrade	Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1975	<i>Pecado Capital</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho	Rio de Janeiro	atualidade
1976	<i>Canção para Isabel</i>	Tupi	18h	Brasil	Heloisa Castellar	Antônio Moura Mattos	São Paulo	atualidade
1976	<i>Anjo Mau</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Régis Cardoso	Rio de Janeiro	atualidade
1976	<i>Vejo a Lua no Céu</i>	Globo	18h	Brasil	Sylvan Paezzo	Herval Rossano	Rio de Janeiro	início do século XX
1976	<i>Xequê-Matê</i>	Tupi	20h	Brasil	Chico de Assis Walther Negrão	David Grinberg	São Paulo	1939
1976	<i>Papai Coração</i>	Tupi	18h	Argentina	Abel Santa Cruz (original) José Castellar	Edison Braga Atílio Riccó	São Paulo	atualidade

²²¹ Em 15 de março de 1975, o então estado da Guanabara foi oficialmente incorporado ao do Rio de Janeiro – o que culminou, ainda, na mudança da capital deste último (de Niterói para o município carioca). Como *Escalada* teve a maior parte de seus capítulos exibidos quando essa mudança já havia sido concretizada, optamos aqui por grafar “capital do Rio de Janeiro”, e não “capital da Guanabara”.

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1976	<i>Saramandaia</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes	Walter Avancini Roberto Talma Gonzaga Blota	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
1976	<i>Os Apóstolos de Judas</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	São Paulo	atualidade
1976	<i>O Casarão</i>	Globo	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Daniel Filho Jardel Mello	interior de São Paulo	1900 a 1910 / 1926 a 1936 / atualidade
1976	<i>O Feijão e o Sonho</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Herval Rossano	interior e capital de São Paulo e interior de Santa Catarina	1925 a 1947
1976	<i>Estúpido Cupido</i>	Globo	19h	Brasil	Mario Prata	Régis Cardoso	interior de São Paulo	década de 1960
1976	<i>O Julgamento</i>	Tupi	20h	Brasil	Renata Pallottini Carlos Queiróz Telles	Edison Braga	interior de São Paulo	1949 a 1976
1976	<i>Escrava Isaura</i>	Globo	18h	Brasil	Gilberto Braga	Herval Rossano	interior do Rio de Janeiro	século XIX
1976	<i>Tchan, a Grande Sacada</i>	Tupi	19h	Brasil	Marcos Rey	Antônio Moura Mattos Jardel Mello	São Paulo	atualidade
1976	<i>Duas Vidas</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1977	<i>O Espantalho</i>	Record TVS	21h15 / 23h / 19h	Brasil	Ivani Ribeiro	José Miziara David Grinberg	litoral de São Paulo	atualidade
1977	<i>À Sombra dos Laranjais</i>	Globo	18h	Brasil	Sylvan Paezzo Benedito Ruy Barbosa	Herval Rossano Milton Gonçalves	interior do Rio de Janeiro	década de 1940
1977	<i>Locomotivas</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Régis Cardoso	Rio de Janeiro	atualidade
1977	<i>Um Sol Maior</i>	Tupi	20h	Brasil	Teixeira Filho	Edison Braga Henrique Martins Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1977	<i>Cinderela 77</i>	Tupi	18h	Brasil	Chico de Assis Walther Negrão	Antônio Moura Mattos	mundo de conto de fadas	atualidade
1977	<i>Dona Xepa</i>	Globo	18h	Brasil	Gilberto Braga	Herval Rossano	Rio de Janeiro	atualidade
1977	<i>Éramos Seis</i>	Tupi	19h	Brasil	Silvio de Abreu Rubens Ewald Filho	Atilio Riccó	São Paulo	décadas de 1920 a 1940
1977	<i>Espelho Mágico</i>	Globo	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Daniel Filho Gonzaga Blota Marco Aurélio Bagno	Rio de Janeiro	atualidade
1977	<i>Nina</i>	Globo	22h	Brasil	Walter George Durst	Walter Avancini Fabio Sabag	São Paulo	década de 1920
1977	<i>Sem Lenço, sem Documento</i>	Globo	19h	Brasil	Mario Prata	Régis Cardoso Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1977	<i>O Profeta</i>	Tupi	20h	Brasil	Ivani Ribeiro	Antonino Seabra Álvaro Fugulin	São Paulo	atualidade
1977	<i>Sinhazinha Flô</i>	Globo	18h	Brasil	Lafayette Galvão	Herval Rossano	interior do Rio de Janeiro	década de 1880
1977	<i>O Astro</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Daniel Filho Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1978	<i>João Brasileiro, o Bom Baiano</i>	Tupi	19h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri Duarte Gil Gouveia	São Paulo	atualidade
1978	<i>O Pulo do Gato</i>	Globo	22h	Brasil	Bráulio Pedroso	Jardel Mello	Rio de Janeiro	atualidade
1978	<i>Maria, Maria</i>	Globo	18h	Brasil	Manoel Carlos	Herval Rossano	interior da Bahia	década de 1860
1978	<i>Te Contei?</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Régis Cardoso Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1978	<i>Gina</i>	Globo	18h	Brasil	Rubens Ewald Filho	Sérgio Mattar	Rio de Janeiro	década de 1950 à atualidade
1978	<i>Roda de Fogo</i>	Tupi	20h	Brasil	Sérgio Jockyman Walther Negrão	Atílio Riccó Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1978	<i>Dancin' Days</i>	Globo	20h	Brasil	Gilberto Braga	Daniel Filho	Rio de Janeiro	atualidade
1978	<i>O Direito de Nascer</i>	Tupi	19h30	Cuba	Félix Caignet (original) Teixeira Filho Carmen Lúcia	Roberto Talma	México	início do século XX
1978	<i>Sinal de Alerta</i>	Globo	22h	Brasil	Dias Gomes Walter George Durst	Walter Avancini Jardel Mello	Rio de Janeiro	atualidade
1978	<i>Pecado Rasgado</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Régis Cardoso	Rio de Janeiro e São Paulo	atualidade
1978	<i>Salário Mínimo</i>	Tupi	19h	Brasil	Chico de Assis	Antônio Abujamra	São Paulo	atualidade
1978	<i>A Sucessora</i>	Globo	18h	Brasil	Manoel Carlos	Herval Rossano Gracindo Júnior Sérgio Mattar	Rio de Janeiro	década de 1920
1978	<i>Aritana</i>	Tupi	20h / 21h	Brasil	Ivani Ribeiro	Luiz Gallon, Antonino Seabra, Álvaro Fugulin e Atílio Riccó	entre Mato Grosso e Goiás	atualidade
1979	<i>Pai Herói</i>	Globo	20h	Brasil	Janete Clair	Walter Avancini Roberto Talma Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1979	<i>Memórias de Amor</i>	Globo	18h	Brasil	Wilson Aguiar Filho	Gracindo Júnior	Rio de Janeiro	1888
1979	<i>Feijão Maravilha</i>	Globo	19h	Brasil	Bráulio Pedroso	Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1979	<i>Cara a Cara</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Vicente Sesso	Jardel Mello Arlindo Pereira Silva	São Paulo	atualidade
1979	<i>Gaivotas</i>	Tupi	21h	Brasil	Jorge Andrade	Antônio Abujamra	interior de São Paulo	atualidade
1979	<i>Cabocla</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Herval Rossano	interior do Espírito Santo	década de 1920
1979	<i>Como Salvar Meu Casamento</i>	Tupi	20h	Brasil	Edy Lima Ney Marcondes Carlos Lombardi	Atílio Riccó	São Paulo	atualidade
1979	<i>Marron-Glacé</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Gracindo Júnior Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1979	<i>Dinheiro Vivo</i>	Tupi	19h	Brasil	Mario Prata	José de Anchieta	São Paulo	atualidade
1979	<i>Os Gigantes</i>	Globo	20h	Brasil	Lauro César Muniz	Régis Cardoso	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1979	<i>O Todo-Poderoso</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Clovis Levi, José Saffioti Filho, Carlos Lombardi, Edy Lima e Ney Marcondes	J. Marreco, Henrique Martins, David José e Maurice Capovilla	São Paulo	atualidade
1980	<i>Pé de Vento</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Arlindo Barreto Plínio Paulo Fernandes	São Paulo	atualidade
1980	<i>Olhai os Lírios do Campo</i>	Globo	18h	Brasil	Geraldo Vietri Wilson Rocha	Herval Rossano	Porto Alegre	década de 1930
1980	<i>Água Viva</i>	Globo	20h	Brasil	Gilberto Braga	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1980	<i>Drácula</i>	Tupi	19h	Brasil	Rubens Ewald Filho	Atílio Riccó	interior de São Paulo	década de 1920
1980	<i>Chega Mais</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Eduardo Novaes Walther Negrão	Walter Campos	Rio de Janeiro	atualidade
1980	<i>Marina</i>	Globo	18h	Brasil	Wilson Aguiar Filho	Herval Rossano	Rio de Janeiro	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1980	<i>A Deusa Vencida</i>	Bandeirantes	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Sérgio Mattar Edison Braga Antonino Seabra	São Paulo	final do século XIX
1980	<i>Cavalo Amarelo</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1980	<i>Um Homem muito Especial</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Rubens Ewald Filho Jayme Camargo Consuelo de Castro	Antônio Abujamra Atílio Riccó	interior de São Paulo	década de 1920
1980	<i>Coração Alado</i>	Globo	20h15	Brasil	Janete Clair	Roberto Talma Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1980	<i>Plumas e Paetês</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes Sílvio de Abreu	Jardel Mello Mário Márcio Bandarra	São Paulo	atualidade
1980	<i>O Meu Pé de Laranja Lima</i>	Bandeirantes	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Edison Braga Antonino Seabra Waldemar de Moraes	interior de São Paulo	atualidade
1980	<i>As Três Marias</i>	Globo	18h	Brasil	Wilson Rocha Walther Negrão	Herval Rossano	Rio de Janeiro	atualidade
1980	<i>Dulcinéa Vai à Guerra</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Sérgio Jockyman Jorge Andrade	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1981	<i>Rosa Baiana</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Lauro César Muniz	David José, Waldemar de Moraes, Antonino Seabra e Sérgio Galvão	Salvador	atualidade
1981	<i>Baila Comigo</i>	Globo	20h15	Brasil	Manoel Carlos	Roberto Talma Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1981	<i>O Amor É Nosso</i>	Globo	19h	Brasil	Roberto Freire Wilson Aguiar Filho Walther Negrão	Gonzaga Blota Carlos Zara	Rio de Janeiro	atualidade
1981	<i>Os Imigrantes</i>	Bandeirantes	18h30	Brasil	Benedito Ruy Barbosa Renata Pallottini Wilson Aguiar Filho	Atílio Riccó Henrique Martins	interior e capital de São Paulo	décadas de 1890 a 1960
1981	<i>Ciranda de Pedra</i>	Globo	18h	Brasil	Teixeira Filho	Reynaldo Boury Wolf May	São Paulo	década de 1940
1981	<i>Brilhante</i>	Globo	20h15	Brasil	Daniel Filho (argumento) Gilberto Braga	Daniel Filho	Rio de Janeiro	atualidade
1981	<i>Os Adolescentes</i>	Bandeirantes	21h30	Brasil	Ivani Ribeiro Jorge Andrade	Atílio Riccó	São Paulo	atualidade
1981	<i>Jogo da Vida</i>	Globo	19h	Brasil	Janete Clair (argumento) Sílvio de Abreu	Roberto Talma Jorge Fernando Guel Arraes	São Paulo	atualidade
1981	<i>Terras do Sem-Fim</i>	Globo	18h	Brasil	Walter George Durst	Herval Rossano	interior da Bahia	início do século XX
1982	<i>O Homem Proibido</i>	Globo	18h	Brasil	Teixeira Filho	Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1982	<i>Sétimo Sentido</i>	Globo	20h15	Brasil	Janete Clair	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1982	<i>Destino</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Raimundo Lopes Crayton Sarzy	David Grinberg Renato Petruskas	São Paulo	atualidade
1982	<i>Ninho da Serpente</i>	Bandeirantes	21h15 / 20h15	Brasil	Jorge Andrade	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1982	<i>Elas por Elas</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Paulo Ubiratan	São Paulo	atualidade
1982	<i>A Força do Amor</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Raimundo Lopes	Waldemar de Moraes	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1982	<i>A Filha do Silêncio</i>	Bandeirantes	18h	Brasil	Nara Navarro (original) Jayme Camargo Marcos Caruso	Antonino Seabra	interior de São Paulo	final do século XIX
1982	<i>A Leoa</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Raimundo Lopes Crayton Sarzy	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1982	<i>Paraíso</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Gonzaga Blota	interior do Brasil	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1982	<i>Renúncia</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri	Brasil, França, Portugal e Espanha	1862
1982	<i>Sol de Verão</i>	Globo	20h30	Brasil	Manoel Carlos Lauro César Muniz	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1982	<i>Conflito</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Suzana Colonna	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1982	<i>Final Feliz</i>	Globo	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Paulo Ubiratan	capitais do Rio de Janeiro e de Pernambuco e litoral do Ceará	atualidade
1982	<i>Campeão</i>	Bandeirantes	18h30	Brasil	Jayme Camargo Marcos Caruso Lafayette Galvão	Henrique Martins	São Paulo	atualidade
1983	<i>Sombras do Passado</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Tito de Miglio	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>Acorrentada</i>	SBT	20h45	México	Marissa Garrido (original) Henrique Lobo	Crayton Sarzy	São Paulo	atualidade
1983	<i>A Ponte do Amor</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Aziz Bajur Tito de Miglio	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>Pão-Pão, Beijo-Beijo</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade
1983	<i>Sabor de Mel</i>	Bandeirantes	20h	Brasil	Jorge Andrade Lafayette Galvão	Roberto Talma	São Paulo	atualidade
1983	<i>Louco Amor</i>	Globo	20h30	Brasil	Gilberto Braga	Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1983	<i>Braço de Ferro</i>	Bandeirantes	17h30	Brasil	Marcos Caruso	Sérgio Galvão	São Paulo	atualidade
1983	<i>Maçã do Amor</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Wilson Aguiar Filho	Kito Junqueira Álvaro Fugulin	São Paulo	atualidade
1983	<i>A Justiça de Deus</i>	SBT	20h45	México	Marissa Garrido (original) Crayton Sarzy Amilton Monteiro	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>Pecado de Amor</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Henrique Lobo	Antonino Seabra	São Paulo	atualidade
1983	<i>Guerra dos Sexos</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando Guel Arraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>Razão de Viver</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Waldir Wey	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>O Anjo Maldito</i>	SBT	20h45	México	Luisa Xammar (original) Mauro Gianfrancesco	Waldemar de Moraes	São Paulo	atualidade
1983	<i>Eu Prometo</i>	Globo	22h15	Brasil	Janete Clair	Dennis Carvalho Luís Antônio Piá	Rio de Janeiro	atualidade
1983	<i>Voltei pra Você</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Gonzaga Blota	interior de Minas Gerais	atualidade
1983	<i>Champagne</i>	Globo	20h30	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1983	<i>Vida Roubada</i>	SBT	19h	México	Marissa Garrido (original) Raimundo Lopes	Waldemar de Moraes	interior de São Paulo	atualidade
1984	<i>Transas e Caretas</i>	Globo	19h	Brasil	Lauro César Muniz	José Wilker Mário Márcio Bandarra	Rio de Janeiro	atualidade
1984	<i>Amor com Amor Se Paga</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Gonzaga Blota	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1984	<i>Partido Alto</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva Gloria Perez	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1984	<i>Meus Filhos, Minha Vida</i>	SBT	19h45	Brasil	Crayton Sarzy Henrique Lobo Ismael Fernandes	Antonino Seabra Jardel Mello Henrique Lobo	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1984	<i>Vereda Tropical</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu (argumento) Carlos Lombardi	Jorge Fernando Guel Arraes	São Paulo	atualidade
1984	<i>Livre para Voar</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Wolf Maya	interior de Minas Gerais	atualidade
1984	<i>Jerônimo</i>	SBT	18h	Brasil	Moysés Weltman	Antonino Seabra	interior de São Paulo	atualidade
1984	<i>Corpo a Corpo</i>	Globo	20h30	Brasil	Gilberto Braga	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1985	<i>Um Sonho a Mais</i>	Globo	19h	Brasil	Lauro César Muniz Daniel Más	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1985	<i>Jogo do Amor</i>	SBT	19h45	Brasil	Aziz Bajur	Antonino Seabra	São Paulo	atualidade
1985	<i>A Gata Comeu</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Herval Rossano	Rio de Janeiro	atualidade
1985	<i>Roque Santeiro</i>	Globo	20h30	Brasil	Dias Gomes Aguinaldo Silva	Paulo Ubiratan	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
1985	<i>Antônio Maria</i>	Manchete	18h	Brasil	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri Lucas Bueno	Rio de Janeiro	atualidade
1985	<i>Ti-Ti-Ti</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Wolf Maya	São Paulo	atualidade
1985	<i>Uma Esperança no Ar</i>	SBT	19h45	Brasil	Crayton Sarzy (argumento) Dulce Santucci, Amilton Monteiro e Ismael Fernandes	Jardel Mello	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1985	<i>De Quina pra Lua</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa (argumento) Alcides Nogueira	Atilio Ricó Mário Márcio Bandarra Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	atualidade
1986	<i>Selva de Pedra</i>	Globo	20h30	Brasil	Janete Clair (original) Regina Braga Eloy Araújo	Walter Avancini Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1986	<i>Cambalacho</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
1986	<i>Dona Beija</i>	Manchete	21h30	Brasil	Wilson Aguiar Filho	Herval Rossano	interior de Minas Gerais	século XIX
1986	<i>Sinhá Moça</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Reynaldo Boury Jayme Monjardim	interior de São Paulo	final do século XIX
1986	<i>Novo Amor</i>	Manchete	21h30	Brasil	Manoel Carlos	Herval Rossano	Rio de Janeiro	atualidade
1986	<i>Roda de Fogo</i>	Globo	20h30	Brasil	Lauro César Muniz Marcílio Moraes	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1986	<i>Tudo ou Nada</i>	Manchete	19h45	Brasil	José Antônio de Souza	Herval Rossano David Grinberg	Rio de Janeiro	atualidade
1986	<i>Mania de Querer</i>	Manchete	21h30	Brasil	Sylvan Paezzo	Herval Rossano	São Paulo	atualidade
1986	<i>Hipertensão</i>	Globo	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Wolf Maya	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1987	<i>Direito de Amar</i>	Globo	18h	Brasil	Janete Clair (argumento) Walther Negrão	Jayme Monjardim	Rio de Janeiro	início do século XX
1987	<i>O Outro</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva	Gonzaga Blota Del Rangel	Rio de Janeiro	atualidade
1987	<i>Corpo Santo</i>	Manchete	21h30	Brasil	José Louzeiro, Cláudio MacDowell, Eliane Garcia e Wilson Aguiar Filho	José Wilker	Rio de Janeiro	atualidade
1987	<i>Brega e Chique</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
1987	<i>Helena</i>	Manchete	19h45	Brasil	Mario Prata	José Wilker	interior e capital do Rio de Janeiro	século XIX

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1987	<i>Bambolê</i>	Globo	18h	Brasil	Daniel Más	Wolf Maya	Rio de Janeiro	final dos anos 1950
1987	<i>Carmem</i>	Manchete	21h30	Brasil	Gloria Perez	José Wilker	Rio de Janeiro	atualidade
1987	<i>Mandala</i>	Globo	20h30	Brasil	Dias Gomes Marcílio Moraes	Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	atualidade
1987	<i>Sassaricando</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Cecil Thiré	São Paulo	atualidade
1988	<i>Fera Radical</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Gonzaga Blota	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1988	<i>Vale Tudo</i>	Globo	20h30	Brasil	Gilberto Braga Aguinaldo Silva Leonor Bassères	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1988	<i>Bebê a Bordo</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Roberto Talma	São Paulo	atualidade
1988	<i>Olho por Olho</i>	Manchete	21h30	Brasil	Wilson Aguiar Filho José Louzeiro	Ary Coslov Atílio Riccò	Rio de Janeiro	atualidade
1988	<i>Vida Nova</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Reynaldo Boury	São Paulo	década de 1940
1989	<i>O Salvador da Pátria</i>	Globo	20h30	Brasil	Lauro César Muniz	Paulo Ubiratan	interior de São Paulo	atualidade
1989	<i>Que Rei Sou Eu?</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Jorge Fernando	Europa	1786
1989	<i>Pacto de Sangue</i>	Globo	18h	Brasil	Regina Braga	Herval Rossano	interior do Rio de Janeiro	década de 1870
1989	<i>Kananga do Japão</i>	Manchete	21h30	Brasil	Adolfo Bloch e Carlos Heitor Cony (argumento) Wilson Aguiar Filho	Tizuka Yamasaki	Rio de Janeiro	década de 1930
1989	<i>Tieta</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva Ana Maria Moretzsohn Ricardo Linhares	Paulo Ubiratan	litoral do Nordeste do Brasil	atualidade
1989	<i>Top Model</i>	Globo	19h	Brasil	Walther Negrão Antonio Calmon	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1989	<i>O Sexo dos Anjos</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1989	<i>Cortina de Vidro</i>	SBT	19h45	Brasil	Walcyrr Carrasco	Guga de Oliveira	São Paulo	atualidade
1990	<i>Gente Fina</i>	Globo	18h	Brasil	José Louzeiro (argumento) Luís Carlos Fusco	Herval Rossano Gonzaga Blota	Rio de Janeiro	atualidade

APÊNDICE C

Títulos da fase de intervenção ou naturalista da telenovela brasileira (1990 a 2015)

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1990	<i>Pantanal</i>	Manchete	21h30	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Jayme Monjardim	interior do Mato Grosso do Sul	atualidade
1990	<i>Rainha da Sucata</i>	Globo	20h30	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
1990	<i>Mico Preto</i>	Globo	19h	Brasil	Marcílio Moraes Leonor Bassères Euclydes Marinho	Dennis Carvalho	Grande Rio	atualidade
1990	<i>Barriga de Aluguel</i>	Globo	18h	Brasil	Gloria Perez	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
1990	<i>Araponga</i>	Globo	21h30	Brasil	Dias Gomes Lauro César Muniz Ferreira Gullar	Cecil Thiré	Rio de Janeiro	atualidade
1990	<i>Meu Bem, Meu Mal</i>	Globo	20h30	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Paulo Ubiratan Marcos Paulo	São Paulo	atualidade
1990	<i>Brasileiras e Brasileiros</i>	SBT	entre 18h e 20h	Brasil	Carlos Alberto Soffredini Walter Avancini	Walter Avancini	São Paulo	atualidade
1990	<i>Lua Cheia de Amor</i>	Globo	19h	Brasil	Ana Maria Moretzsohn Ricardo Linhares Maria Carmem Barbosa	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1990	<i>A História de Ana Raio e Zé Trovão</i>	Manchete	21h30	Brasil	Jayme Monjardim (argumento) Marcos Caruso Rita Buzzar	Jayme Monjardim	interior do Brasil de modo geral	atualidade
1991	<i>O Dono do Mundo</i>	Globo	20h30	Brasil	Gilberto Braga	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1991	<i>Salomé</i>	Globo	18h	Brasil	Sérgio Marques	Herval Rossano	interior e capital de São Paulo	década de 1930
1991	<i>Vamp</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Jorge Fernando	litoral do Rio de Janeiro	atualidade
1991	<i>Felicidade</i>	Globo	18h	Brasil	Manoel Carlos	Denise Saraceni	Rio de Janeiro	atualidade
1991	<i>Amazônia</i>	Manchete	21h30	Brasil	Jorge Duran Regina Braga	Carlos Magalhães Marcelo de Barreto Tizuka Yamasaki	Manaus	final do século XIX / início do século XXI (futuro)
1992	<i>Pedra sobre Pedra</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva Ana Maria Moretzsohn Ricardo Linhares	Paulo Ubiratan	interior da Bahia	atualidade
1992	<i>Perigosas Peruas</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Roberto Talma	São Paulo	atualidade
1992	<i>Despedida de Solteiro</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Reynaldo Boury	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
1992	<i>De Corpo e Alma</i>	Globo	20h30	Brasil	Gloria Perez	Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
1992	<i>Deus Nos Acuda</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	litoral e capital de São Paulo	atualidade
1993	<i>Mulheres de Areia</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro	Wolf Maya	litoral e capital do Rio de Janeiro	atualidade
1993	<i>Renascer</i>	Globo	20h30	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Luiz Fernando Carvalho	interior da Bahia	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1993	<i>O Mapa da Mina</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes	Denise Saraceni Gonzaga Blota	São Paulo	atualidade
1993	<i>Olho no Olho</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Ricardo Waddington	São Paulo	atualidade
1993	<i>Sonho Meu</i>	Globo	18h	Brasil	Teixeira Filho (originais) Marcílio Moraes	Reynaldo Boury	Curitiba	atualidade
1993	<i>Fera Ferida</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva Ana Maria Moretzsohn Ricardo Linhares	Dennis Carvalho Marcos Paulo	interior do Brasil	atualidade
1993	<i>Guerra sem Fim</i>	Manchete	21h30	Brasil	José Louzeiro Alexandre Lydia	Marcos Schechtman	Rio de Janeiro	atualidade
1994	<i>A Viagem</i>	Globo	19h	Brasil	Ivani Ribeiro	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
1994	<i>74-5 Uma Onda no Ar</i>	Manchete	21h30	Brasil	Domingos de Oliveira (argumento) Chico de Assis	José Carlos Pieri Cecil Thiré	litoral do Brasil	atualidade
1994	<i>Éramos Seis</i>	SBT	19h45	Brasil	Silvio de Abreu Rubens Ewald Filho	Nilton Travesso	São Paulo	décadas de 1920 a 1940
1994	<i>Tropicaliente</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Gonzaga Blota	Fortaleza	atualidade
1994	<i>Pátria Minha</i>	Globo	20h30	Brasil	Gilberto Braga	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1994	<i>Quatro por Quatro</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Ricardo Waddington Paulo Ubiratan	Rio de Janeiro	atualidade
1994	<i>As Pupilas do Senhor Reitor</i>	SBT	19h45	Brasil	Lauro César Muniz (original) Bosco Brasil Ismael Fernandes	Nilton Travesso	interior de Portugal	século XIX
1995	<i>Irmãos Coragem</i>	Globo	18h	Brasil	Janete Clair (original) Dias Gomes	Luiz Fernando Carvalho Reynaldo Boury	entre Goiás e Minas Gerais	atualidade
1995	<i>A Próxima Vítima</i>	Globo	20h30	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
1995	<i>História de Amor</i>	Globo	18h	Brasil	Manoel Carlos	Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	atualidade
1995	<i>Sangue do Meu Sangue</i>	SBT	20h	Brasil	Vicente Sesso (original) Paulo Figueiredo Rita Buzzar	Del Rangel Nilton Travesso	Rio de Janeiro	século XIX
1995	<i>Cara e Coroa</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Wolf Maya	litoral do Rio de Janeiro	atualidade
1995	<i>A Idade da Loba</i>	Bandeirantes	19h	Brasil	Alcione Araújo	Jayme Monjardim	Rio de Janeiro	atualidade
1995	<i>Tocaia Grande</i>	Manchete	21h30	Brasil	Duca Rachid Marcos Lazarini Mário Teixeira	Régis Cardoso Walter Avancini	interior da Bahia	década de 1920
1995	<i>Explode Coração</i>	Globo	20h30	Brasil	Gloria Perez	Dennis Carvalho	Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Quem É Você?</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro (argumento) Solange Castro Neves Lauro César Muniz	Herval Rossano	São Paulo	atualidade
1996	<i>O Campeão</i>	Bandeirantes	19h45	Brasil	Aguinaldo Silva (argumento) Ricardo Linhares Mario Prata	Marcos Schechtman Wilson Solon	Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Vira-Lata</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Rogério Gomes Jorge Fernando	Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Colégio Brasil</i>	SBT	18h30	Brasil	Roberto Talma (argumento) Yoya Wunsch	Roberto Talma José Paulo Vallone	São Paulo	atualidade
1996	<i>Antônio Alves, Taxista</i>	SBT	20h	Argentina	Alberto Migré (original) Ronaldo Ciambri	Jorge Monteiro	São Paulo	atualidade
1996	<i>Razão de Viver</i>	SBT	21h / 18h	Brasil	Crayton Sarzy, Henrique Lobo e Ismael Fernandes (original); Anely Alvarez e Zeno Wilde	Nilton Travesso Henrique Martins	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1996	<i>O Fim do Mundo</i>	Globo	20h30	Brasil	Dias Gomes	Paulo Ubiratan	interior da Bahia	atualidade
1996	<i>O Rei do Gado</i>	Globo	20h30	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Luiz Fernando Carvalho	interior de São Paulo e de Goiás	atualidade
1996	<i>Anjo de Mim</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Ricardo Waddington	interior do Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Xica da Silva</i>	Manchete	21h30	Brasil	Walcyr Carrasco	Walter Avancini	interior de Minas Gerais	século XVIII
1996	<i>Salsa e Merengue</i>	Globo	19h	Brasil	Maria Carmem Barbosa Miguel Falabella	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Perdidos de Amor</i>	Bandeirantes	19h45	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Marcio Waismann	Rio de Janeiro	atualidade
1996	<i>Dona Anja</i>	SBT	22h15	Brasil	Yoya Wursch Cristianne Fridman	Roberto Talma José Paulo Vallone	interior do Rio Grande do Sul	década de 1970
1997	<i>A Indomada</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva Ricardo Linhares	Marcos Paulo	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
1997	<i>O Amor Está no Ar</i>	Globo	18h	Brasil	Alcides Nogueira	Ignácio Coqueiro Wolf Maya	interior de São Paulo	atualidade
1997	<i>Os Ossos do Barão</i>	SBT	20h45	Brasil	Jorge Andrade (original) Walter George Durst	Antônio Abujamra Nilton Travesso	São Paulo	década de 1950
1997	<i>Zazá</i>	Globo	19h	Brasil	Lauro César Muniz	Jorge Fernando	Rio de Janeiro	atualidade
1997	<i>Chiquititas</i>	SBT	20h / 19h	Argentina	Cris Morena (original) Caio de Andrade	Hernan Abrahamsohn Eugenio Gorkin Claudio Ferrari	São Paulo	atualidade
1997	<i>Mandacaru</i>	Manchete	21h30	Brasil	Carlos Alberto Ratton	Walter Avancini	interior da Bahia	década de 1930
1997	<i>Anjo Mau</i>	Globo	18h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes (original) Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni Carlos Manga	São Paulo	atualidade
1997	<i>Canoa do Bagre</i>	Record	20h	Brasil	Ronaldo Ciambroni	Atílio Riccò Eduardo Lafond	litoral de São Paulo	atualidade
1997	<i>Por Amor</i>	Globo	20h30	Brasil	Manoel Carlos	Ricardo Waddington, Roberto Naar e Paulo Ubiratan	Grande Rio	atualidade
1998	<i>Corpo Dourado</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Flávio Colatrelo Jr. Marcos Schechtman	litoral do Rio de Janeiro	atualidade
1998	<i>Era uma Vez...</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Rogério Gomes Jorge Fernando	interior de Santa Catarina	atualidade
1998	<i>Estrela de Fogo</i>	Record	20h	Brasil	Yves Dumont	José Paulo Vallone	interior de São Paulo	atualidade
1998	<i>Torre de Babel</i>	Globo	20h30	Brasil	Silvio de Abreu	Denise Saraceni Carlos Manga	São Paulo	atualidade
1998	<i>Serras Azuis</i>	Bandeirantes	18h45	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Nilton Travesso	interior de Minas Gerais	atualidade
1998	<i>Fascinação</i>	SBT	20h30 / 21h15	Brasil	Walcyr Carrasco	Henrique Martins	São Paulo	década de 1930
1998	<i>Brida</i>	Manchete	19h / 22h15	Brasil	Sonia Rodrigues Jayme Camargo	Walter Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
1998	<i>Meu Bem-Querer</i>	Globo	19h	Brasil	Ricardo Linhares	Roberto Naar Marcos Paulo	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
1998	<i>Pecado Capital</i>	Globo	18h	Brasil	Janete Clair (original) Gloria Perez	Maurício Farias Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
1998	<i>Pérola Negra</i>	SBT	20h	Argentina	Enrique Torres (original) Henrique Zambelli	Antonino Seabra Nilton Travesso	São Paulo	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
1998	<i>Meu Pé de Laranja Lima</i>	Bandeirantes	18h	Brasil	Ivani Ribeiro (original) Ana Maria Moretzsohn	Henrique Martins Del Rangel	interior de São Paulo	atualidade
1999	<i>Suave Veneno</i>	Globo	20h30	Brasil	Aguinaldo Silva	Marcos Schechtman Ricardo Waddington Daniel Filho	Rio de Janeiro	atualidade
1999	<i>Andando nas Nuvens</i>	Globo	19h	Brasil	Euclydes Marinho	Dennis Carvalho José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
1999	<i>Louca Paixão</i>	Record	20h15	Argentina	Alberto Migré (original) Yves Dumont	José Paulo Vallone	São Paulo	atualidade
1999	<i>Força de um Desejo</i>	Globo	18h	Brasil	Gilberto Braga Alcides Nogueira Sérgio Marques	Marcos Paulo Mauro Mendonça Filho	interior do Rio de Janeiro	século XIX
1999	<i>Tiro e Queda</i>	Record	20h	Brasil	Yves Dumont (argumento) Luís Carlos Fusco	José Paulo Vallone	São Paulo	atualidade
1999	<i>Terra Nostra</i>	Globo	20h30	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Jayme Monjardim Carlos Magalhães	interior e capital de São Paulo	final do século XIX
1999	<i>Vila Madalena</i>	Globo	19h	Brasil	Walther Negrão	Roberto Naar Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2000	<i>Esplendor</i>	Globo	18h	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Maurício Farias Wolf Maya	interior do Sul do Brasil	década de 1950
2000	<i>Uga Uga</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Wolf Maya Alexandre Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
2000	<i>Marcas da Paixão</i>	Record	20h15	Brasil	Solange Castro Neves	Atílio Riccò Marcus Aragão	interior e capital de São Paulo e interior da Bahia	atualidade
2000	<i>Laços de Família</i>	Globo	21h	Brasil	Manoel Carlos	Ricardo Waddington Rogério Gomes Marcos Schechtman	Rio de Janeiro	atualidade
2000	<i>O Cravo e a Rosa</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro (argumento original) Walcyr Carrasco Mário Teixeira	Walter Avancini Mário Márcio Bandarra Dennis Carvalho	São Paulo	década de 1920
2000	<i>Vidas Cruzadas</i>	Record	20h15	Brasil	Marcos Lazarini Ecila Pedroso	Henrique Martins Atílio Riccò	Recife	atualidade
2001	<i>Um Anjo Caiu do Céu</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Dennis Carvalho José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2001	<i>Porto dos Milagres</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva Ricardo Linhares	Marcos Paulo Roberto Naar	litoral da Bahia	atualidade
2001	<i>Estrela-Guia</i>	Globo	18h	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Denise Saraceni Carlos Araújo	interior de Goiás	atualidade
2001	<i>Roda da Vida</i>	Record	20h30	Brasil	Solange Castro Neves	Del Rangel	Grande São Paulo	atualidade
2001	<i>O Direito de Nascer</i>	SBT	18h15	Cuba	Félix Caignet (original) Aziz Bajur Jayme Camargo	Roberto Talma	Cuba	início do século XX
2001	<i>A Padroeira</i>	Globo	18h	Brasil	Walcyr Carrasco Mário Teixeira	Walter Avancini Mário Márcio Bandarra Roberto Talma	interior de São Paulo	início do século XVIII
2001	<i>As Filhas da Mãe</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2001	<i>Pícara Sonhadora</i>	SBT	20h15	Argentina México	Abel Santa Cruz (original argentino) Verónica Pimstein (adaptação mexicana) Henrique Zambelli e Adriana Moretto	Henrique Martins David Grinberg	São Paulo	atualidade
2001	<i>O Clone</i>	Globo	21h	Brasil	Gloria Perez	Jayme Monjardim Mário Márcio Bandarra Marcos Schechtman	Rio de Janeiro e Foz (Marrocos)	atualidade
2001	<i>Amor e Ódio</i>	SBT	20h15	Venezuela México	Inés Rodena (original venezuelano) María del Carmen Peña (adaptação mexicana) Henrique Zambelli	Henrique Martins David Grinberg	interior de São Paulo	atualidade
2002	<i>Desejos de Mulher</i>	Globo	19h	Brasil	Euclydes Marinho	Dennis Carvalho José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2002	<i>Coração de Estudante</i>	Globo	18h	Brasil	Emanuel Jacobina	Rogério Gomes Alexandre Avancini Ricardo Waddington	interior de Minas Gerais	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2002	<i>Marisol</i>	SBT	20h15	Venezuela Cuba México	Inés Rodena (originais venezuelano e cubano) Marcia del Río e Alberto Gómez (adaptação mexicana) Henrique Zambelli	Henrique Martins David Grinberg	São Paulo	atualidade
2002	<i>Esperança</i>	Globo	21h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa Walcyr Carrasco	Luiz Fernando Carvalho Carlos Araújo	São Paulo	década de 1930
2002	<i>O Beijo do Vampiro</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Marcos Paulo Roberto Naar Luiz Henrique Rios	litoral do Brasil	atualidade
2002	<i>Sabor da Paixão</i>	Globo	18h	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Denise Saraceni	Rio de Janeiro	atualidade
2002	<i>Pequena Travessa</i>	SBT	20h15	Argentina México	Abel Santa Cruz (original argentino) María Cervantes Balmori e Katia Ramírez Estrada (adaptação mexicana) Rogério Garcia e Simoni Boer	Henrique Martins David Grinberg	São Paulo	atualidade
2003	<i>Mulheres Apaixonadas</i>	Globo	21h	Brasil	Manoel Carlos	Ricardo Waddington Rogério Gomes José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2003	<i>Agora É Que São Elas</i>	Globo	18h	Brasil	Paulo José (argumento) Ricardo Linhares	Roberto Talma	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
2003	<i>Jamais Te Esquecerei</i>	SBT	20h30	México	Caridad Bravo Adams (original) Eneas Carlos Henrique Zambelli	Henrique Martins David Grinberg	interior de São Paulo	atualidade
2003	<i>Kubanacan</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Wolf Maya Alexandre Avancini Roberto Talma	América Central	década de 1950
2003	<i>Chocolate com Pimenta</i>	Globo	18h	Brasil	Walcyr Carrasco	Jorge Fernando	interior do Sul do Brasil	década de 1920
2003	<i>Canavial de Paixões</i>	SBT	20h30	México	Caridad Bravo Adams (argumento), María del Carmen Peña e José Cuauhtémoc Blanco (original) Henrique Zambelli e Simoni Boer	Henrique Martins Daniel Scherer David Grinberg	interior de São Paulo	atualidade
2003	<i>Celebridade</i>	Globo	21h	Brasil	Gilberto Braga	Dennis Carvalho Marcos Schechtman	Rio de Janeiro	atualidade
2004	<i>Da Cor do Pecado</i>	Globo	19h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Denise Saraceni Luiz Henrique Rios	Rio de Janeiro e São Luís	atualidade
2004	<i>Metamorphoses</i>	Record	20h15	Brasil	Arlette Saretta	Pedro Saretta	São Paulo	atualidade
2004	<i>Cabocla</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	José Luiz Villamarim Rogério Gomes Ricardo Waddington	interior do Espírito Santo	1918
2004	<i>Seus Olhos</i>	SBT	20h30	Venezuela México	Inés Rodena (original venezuelano) Estela Calderón (adaptação mexicana) Ecila Pedrosa, Marcos Lazarini e Aimar Labaki	Henrique Martins David Grinberg	São Paulo	atualidade
2004	<i>Senhora do Destino</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva	Wolf Maya	Grande Rio	atualidade
2004	<i>Começar de Novo</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon Elizabeth Jhin	Carlos Araújo Luiz Henrique Rios Marcos Paulo	litoral do Rio de Janeiro	atualidade
2004	<i>A Escrava Isaura</i>	Record	19h / 19h30	Brasil	Tiago Santiago Anamaria Nunes	Herval Rossano	interior do Rio de Janeiro	século XIX
2004	<i>Como uma Onda</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Dennis Carvalho Mauro Mendonça Filho	Florianópolis	atualidade
2004	<i>Esmeralda</i>	SBT	20h30	Venezuela México	Delia Fiallo (original venezuelano); Georgina Tinoco, Dolores Ortega e Luz Orlin (adaptação mexicana); Henrique Zambelli e Rogério Garcia	Henrique Martins David Grinberg	interior de São Paulo	atualidade
2005	<i>América</i>	Globo	21h	Brasil	Gloria Perez	Jayme Monjardim Marcos Schechtman Mário Lúcio Vaz	capital do Rio de Janeiro, interior de São Paulo e Miami (EUA)	atualidade
2005	<i>Floribella</i>	Bandeirantes	20h15	Argentina	Cris Morena (original) Patricia Moretzsohne Jaqueline Vargas	Elisabetta Zenatti	Rio de Janeiro	atualidade
2005	<i>A Lua Me Disse</i>	Globo	19h	Brasil	Maria Carmem Barbosa Miguel Falabella	Roberto Talma Rogério Gomes	Rio de Janeiro	atualidade
2005	<i>Essas Mulheres</i>	Record	19h30	Brasil	Marcelio Moraes Rosane Lima	Flávio Colatrello Jr.	Rio de Janeiro	final do século XIX

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2005	<i>Alma Gêmea</i>	Globo	18h	Brasil	Walcyr Carrasco	Jorge Fernando	interior de São Paulo	década de 1940
2005	<i>Os Ricos Também Choram</i>	SBT	21h	México	Inés Rodena (original) Aimar Labaki, Gustavo Reiz e Conceição La Branna	Henrique Martins David Grinberg	interior de São Paulo	década de 1930
2005	<i>Bang Bang</i>	Globo	19h	Brasil	Mario Prata Carlos Lombardi	José Luiz Villamarim Ricardo Waddington	Velho Oeste dos Estados Unidos	final do século XIX
2005	<i>Prova de Amor</i>	Record	19h30	Brasil	Teixeira Filho (original) Tiago Santiago	Alexandre Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
2005	<i>Belíssima</i>	Globo	21h	Brasil	Silvio de Abreu	Carlos Aratijo Luiz Henrique Rios Denise Saraceni	São Paulo	atualidade
2006	<i>Sinhá Moça</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Rogério Gomes Ricardo Waddington	interior de São Paulo	final do século XIX
2006	<i>Cidadão Brasileiro</i>	Record	20h30 / 22h	Brasil	Lauro César Muniz	Flávio Colatrello Jr. Ivan Zettel	interior de São Paulo	segunda metade do século XX
2006	<i>Cobras e Lagartos</i>	Globo	19h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
2006	<i>Cristal</i>	SBT	19h	Venezuela México	Delia Fiallo (original venezuelano) Liliana Abud (adaptação mexicana) Anamaria Nunes e Henrique Zambelli	Herval Rossano David Grinberg	São Paulo	atualidade
2006	<i>Páginas da Vida</i>	Globo	21h	Brasil	Manoel Carlos	Jayme Monjardim Fabrício Mamberti	Rio de Janeiro	atualidade
2006	<i>Bicho do Mato</i>	Record	19h30 / 20h	Brasil	Chico de Assis e Renato Corrêa de Castro (original) Cristianne Fridman Bosco Brasil	Edson Spinello	capital do Rio de Janeiro e interior do Mato Grosso	atualidade
2006	<i>O Profeta</i>	Globo	18h	Brasil	Ivani Ribeiro (original) Duca Rachid Thelma Guedes	Mário Márcio Bandarra Roberto Talma	São Paulo	década de 1950
2006	<i>Alta Estação</i>	Record	18h / 19h	Brasil	Margareth Boury	João Camargo	Rio de Janeiro	atualidade
2006	<i>Paixões Proibidas</i>	Bandeirantes	22h / 17h30	Brasil	Aimar Labaki	Ignácio Coqueiro	interior e capital do Rio de Janeiro, Coimbra e Lisboa (Portugal)	início do século XIX
2006	<i>Pé na Jaca</i>	Globo	19h	Brasil	Carlos Lombardi	Ricardo Waddington	interior de São Paulo	atualidade
2006	<i>Vidas Opostas</i>	Record	22h	Brasil	Marcílio Moraes	Alexandre Avancini Edgard Miranda	Rio de Janeiro	atualidade
2007	<i>Paraíso Tropical</i>	Globo	21h	Brasil	Gilberto Braga Ricardo Linhares	Dennis Carvalho José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2007	<i>Luz do Sol</i>	Record	20h30	Brasil	Ana Maria Moretzsohn	Ivan Zettel	litoral e capital do Rio de Janeiro	atualidade
2007	<i>Maria Esperança</i>	SBT	19h15	Venezuela México	Inés Rodena (original venezuelano) Carlos Romero (adaptação mexicana) Yves Dumont	Henrique Martins David Grinberg	São Paulo	atualidade
2007	<i>Eterna Magia</i>	Globo	18h	Brasil	Elizabeth Jhin	Ulysses Cruz Carlos Manga	interior de Minas Gerais	década de 1940
2007	<i>Sete Pecados</i>	Globo	19h	Brasil	Walcyr Carrasco	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2007	<i>Amigas e Rivais</i>	SBT	19h30	México	Emílio Larrosa e Alejandro Pohlenz (original) Leticia Dornelles	Henrique Martins David Grinberg	Grande São Paulo	atualidade
2007	<i>Caminhos do Coração</i>	Record	22h	Brasil	Tiago Santiago	Alexandre Avancini	São Paulo	atualidade
2007	<i>Dance Dance Dance</i>	Bandeirantes	20h15	Brasil	Juana Uribe Yoya Wursch	Del Rangel	São Paulo	atualidade
2007	<i>Duas Caras</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
2007	<i>Desejo Proibido</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Marcos Paulo Luiz Henrique Rios	interior de Minas Gerais	década de 1930

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2007	<i>Amor e Intrigas</i>	Record	20h30 / 21h30	Brasil	Gisele Joras	Edson Spinello	Rio de Janeiro	atualidade
2008	<i>Beleza Pura</i>	Globo	19h	Brasil	Andrea Maltaroli	Rogério Gomes	Grande Rio	atualidade
2008	<i>Ciranda de Pedra</i>	Globo	18h	Brasil	Alcides Nogueira	Carlos Araújo Denise Saraceni	São Paulo	década de 1950
2008	<i>Água na Boca</i>	Bandeirantes	20h15	Brasil	Marcos Lazarini	Del Rangel	São Paulo	atualidade
2008	<i>A Favorita</i>	Globo	21h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Ricardo Waddington	Grande São Paulo	atualidade
2008	<i>Os Mutantes: Caminhos do Coração</i>	Record	20h45	Brasil	Tiago Santiago	Alexandre Avancini	litoral e capital de São Paulo	atualidade
2008	<i>Chamas da Vida</i>	Record	22h	Brasil	Cristianne Fridman	Edgard Miranda	Grande Rio	atualidade
2008	<i>Três Irmãs</i>	Globo	19h	Brasil	Antonio Calmon	Dennis Carvalho José Luiz Villamarim	litoral do Rio de Janeiro	atualidade
2008	<i>Negócio da China</i>	Globo	18h	Brasil	Miguel Falabella	Mauro Mendonça Filho Roberto Talma	Rio de Janeiro e São Paulo	atualidade
2008	<i>Revelação</i>	SBT	22h15	Brasil	Íris Abravanel	Henrique Martins	interior de São Paulo	atualidade
2009	<i>Caminho das Índias</i>	Globo	21h	Brasil	Gloria Perez	Marcos Schechtman	Rio de Janeiro e Jaipur (Índia)	atualidade
2009	<i>Paraíso</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Rogério Gomes	interior do Mato Grosso	atualidade
2009	<i>Promessas de Amor</i>	Record	20h45	Brasil	Tiago Santiago	Alexandre Avancini	interior do Rio de Janeiro	atualidade
2009	<i>Caras e Bocas</i>	Globo	19h	Brasil	Walcyr Carrasco	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2009	<i>Poder Paralelo</i>	Record	22h15	Brasil	Lauro César Muniz	Ignácio Coqueiro	São Paulo	atualidade
2009	<i>Vende-se um Véu de Noiva</i>	SBT	22h	Brasil	Janete Clair (original) Íris Abravanel	Del Rangel	litoral de São Paulo	atualidade
2009	<i>Bela, a Feia</i>	Record	20h45	Colômbia México	Fernando Gaitán (original colombiano); Palmira Olguín e Alejandro Pohlenz (adaptação mexicana); Gisele Joras	Edson Spinello	Rio de Janeiro	atualidade
2009	<i>Viver a Vida</i>	Globo	21h	Brasil	Manoel Carlos	Jayme Monjardim Fabrício Mamberti	Rio de Janeiro	atualidade
2009	<i>Cama de Gato</i>	Globo	18h	Brasil	Duca Rachid Thelma Guedes	Amora Mautner Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	atualidade
2010	<i>Tempos Modernos</i>	Globo	19h	Brasil	Bosco Brasil	José Luiz Villamarim	São Paulo	atualidade
2010	<i>Uma Rosa com Amor</i>	SBT	20h15	Brasil	Vicente Sesso (original) Tiago Santiago	Del Rangel	São Paulo	atualidade
2010	<i>Escrito nas Estrelas</i>	Globo	18h	Brasil	Elizabeth Jhin	Pedro Vasconcelos Rogério Gomes	Rio de Janeiro	atualidade
2010	<i>Passione</i>	Globo	21h	Brasil	Silvio de Abreu	Carlos Araújo Luiz Henrique Rios Denise Saraceni	São Paulo	atualidade
2010	<i>Ribeirão do Tempo</i>	Record	22h15	Brasil	Marcílio Moraes	Edgard Miranda	interior do Sudeste do Brasil	atualidade
2010	<i>Ti-Ti-Ti</i>	Globo	19h	Brasil	Cassiano Gabus Mendes (originais) Maria Adelaide Amaral	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2010	<i>Araguaia</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Marcos Schechtman Marcelo Travesso	interior de Goiás	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2011	<i>Insensato Coração</i>	Globo	21h	Brasil	Gilberto Braga Ricardo Linhares	Dennis Carvalho Vinicius Coimbra	Rio de Janeiro	atualidade
2011	<i>Rebelde</i>	Record	entre 19h e 21h	Argentina México	Cris Morena (original argentino), Pedro Armando Rodríguez, María Cervantes Balmorie e Alejandra Romero Meza (adaptação mexicana) e Margareth Boury	Ivan Zettel	Rio de Janeiro	atualidade
2011	<i>Morde e Assopra</i>	Globo	19h	Brasil	Walcyr Carrasco	Pedro Vasconcelos Rogério Gomes	interior de São Paulo	atualidade
2011	<i>Amor e Revolução</i>	SBT	22h	Brasil	Tiago Santiago	Reynaldo Boury	São Paulo e Rio de Janeiro	décadas de 1960 e 1970
2011	<i>Cordel Encantado</i>	Globo	18h	Brasil	Duca Rachid Thelma Guedes	Amora Mautner Ricardo Waddington	interior do Nordeste do Brasil	início do século XX
2011	<i>Vidas em Jogo</i>	Record	22h15	Brasil	Cristianne Fridman	Alexandre Avancini	Rio de Janeiro	atualidade
2011	<i>O Astro</i>	Globo	23h	Brasil	Janete Clair (original) Alcides Nogueira Geraldo Carneiro	Mauro Mendonça Filho Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
2011	<i>Fina Estampa</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva	Wolf Maya	Rio de Janeiro	atualidade
2011	<i>A Vida da Gente</i>	Globo	18h	Brasil	Lícia Manzo	Jayme Monjardim Fabrício Mamberti	interior e capital do Rio Grande do Sul	atualidade
2011	<i>Aquele Beijo</i>	Globo	19h	Brasil	Miguel Falabella	Cininha de Paula Roberto Talma	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Corações Feridos</i>	SBT	20h30	México	Caridad Bravo Adams (original) Íris Abravanel	Del Rangel	interior de São Paulo	atualidade
2012	<i>Amor Eterno Amor</i>	Globo	18h	Brasil	Elizabeth Jhin	Pedro Vasconcelos Rogério Gomes	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Avenida Brasil</i>	Globo	21h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Amora Mautner José Luiz Villamarim Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Máscaras</i>	Record	22h30 / 23h30	Brasil	Lauro César Muniz	Ignácio Coqueiro Edgard Miranda	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Cheias de Charme</i>	Globo	19h	Brasil	Filipe Miguez Izabel de Oliveira	Carlos Araújo Denise Saraceni	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Carrossel</i>	SBT	20h30	Argentina México	Abel Santa Cruz (original argentino); Claudia Esther O'Brien e Lei Quintana (versão mexicana); Íris Abravanel	Reynaldo Boury	São Paulo	atualidade
2012	<i>Gabriela</i>	Globo	23h	Brasil	Walcyr Carrasco	Mauro Mendonça Filho Roberto Talma	interior/litoral da Bahia	década de 1920
2012	<i>Lado a Lado</i>	Globo	18h	Brasil	João Ximenes Braga Claudia Lage	Dennis Carvalho Vinicius Coimbra	Rio de Janeiro	início do século XX
2012	<i>Guerra dos Sexos</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu	Jorge Fernando	São Paulo	atualidade
2012	<i>Balacobaco</i>	Record	22h30	Brasil	Gisele Joras	Edson Spinello	Rio de Janeiro	atualidade
2012	<i>Salve Jorge</i>	Globo	21h	Brasil	Gloria Perez	Marcos Schechtman Fred Mayrink	Rio de Janeiro, Istambul e região da Capadócia (Turquia)	atualidade
2013	<i>Flor do Caribe</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão	Jayme Monjardim Leonardo Nogueira	litoral do Rio Grande do Norte	atualidade
2013	<i>Sangue Bom</i>	Globo	19h	Brasil	Maria Adelaide Amaral Vincent Villari	Carlos Araújo Maria de Médicis Dennis Carvalho	São Paulo	atualidade
2013	<i>Amor à Vida</i>	Globo	21h	Brasil	Walcyr Carrasco	Mauro Mendonça Filho Wolf Maya	São Paulo	atualidade
2013	<i>Dona Xepa</i>	Record	22h30	Brasil	Gustavo Reiz	Ivan Zettel	São Paulo	atualidade
2013	<i>Saramandaia</i>	Globo	23h	Brasil	Dias Gomes (original) Ricardo Linhares	Denise Saraceni Fabrício Mamberti	interior do Nordeste do Brasil	atualidade

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2013	<i>Chiquititas</i>	SBT	20h30	Argentina	Cris Morena (original) Íris Abravanel	Reynaldo Boury	São Paulo	atualidade
2013	<i>Joia Rara</i>	Globo	18h	Brasil	Duca Rachid Thelma Guedes	Amora Mautner Ricardo Waddington	Rio de Janeiro	década de 1940
2013	<i>Pecado Mortal</i>	Record	22h30 / 21h15	Brasil	Carlos Lombardi	Alexandre Avancini Alexandre Boury Vivianne Jundi	Rio de Janeiro	década de 1970
2013	<i>Além do Horizonte</i>	Globo	19h	Brasil	Marcos Bernstein Carlos Gregório	Gustavo Fernandez Ricardo Waddington	capital do Rio de Janeiro e interior do Pará	atualidade
2014	<i>Em Família</i>	Globo	21h	Brasil	Manoel Carlos	Jayme Monjardim Leonardo Nogueira	Rio de Janeiro	atualidade
2014	<i>Meu Pedacinho de Chão</i>	Globo	18h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Luiz Fernando Carvalho	mundo dos sonhos	atemporal
2014	<i>Geração Brasil</i>	Globo	19h	Brasil	Filipe Miguez Izabel de Oliveira	Maria de Médicis Natália Grimberg Denise Saraceni	Rio de Janeiro	atualidade
2014	<i>Vitória</i>	Record	21h15	Brasil	Cristianne Fridman	Edgard Miranda	Rio de Janeiro	atualidade
2014	<i>O Rebu</i>	Globo	23h	Brasil	Bráulio Pedroso (original) George Moura Sergio Goldenberg	José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2014	<i>Império</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva	Rogério Gomes Pedro Vasconcelos André Felipe Binder	Rio de Janeiro	atualidade
2014	<i>Boogie Oogie</i>	Globo	18h	Brasil	Rui Vilhena	Ricardo Waddington Gustavo Fernandez	Rio de Janeiro	década de 1970
2014	<i>Alto Astral</i>	Globo	19h	Brasil	Andrea Maltarolli (argumento) Daniel Ortiz	Jorge Fernando Fred Mayrink	interior de São Paulo	atualidade
2015	<i>Sete Vidas</i>	Globo	18h	Brasil	Lícia Manzo	Jayme Monjardim	Rio de Janeiro	atualidade
2015	<i>Babilônia</i>	Globo	21h	Brasil	Gilberto Braga Ricardo Linhares João Ximenes Braga	Dennis Carvalho Maria de Médicis	Grande Rio	atualidade

APÊNDICE D

Títulos da fase *neofantasia* ou *neossentimental* da telenovela brasileira (2015 à atualidade)

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2015	<i>Os Dez Mandamentos</i>	Record	20h30	Brasil	Vivian de Oliveira	Alexandre Avancini	Egito e Israel	século XIII a.C.
2015	<i>I Love Paraisópolis</i>	Globo	19h	Brasil	Alcides Nogueira Mário Teixeira	Wolf Maya Carlos Araújo	São Paulo	atualidade
2015	<i>Verdades Secretas</i>	Globo	23h	Brasil	Walcyr Carrasco	André Felipe Binder Natália Grimberg Mauro Mendonça Filho	São Paulo	atualidade
2015	<i>Além do Tempo</i>	Globo	18h	Brasil	Elizabeth Jhin	Pedro Vasconcelos Rogério Gomes	interior do Sul do Brasil	século XIX / atualidade
2015	<i>Cúmplices de um Resgate</i>	SBT	20h30	México	Maria del Socorro González (original) Íris Abravanel	Reynaldo Boury	São Paulo	atualidade
2015	<i>A Regra do Jogo</i>	Globo	21h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Amora Mautner Joana Jabace Paulo Silvestrini	Grande Rio	atualidade
2015	<i>Totalmente Demais</i>	Globo	19h	Brasil	Rosane Svartman Paulo Halm	Luiz Henrique Rios	Rio de Janeiro	atualidade
2016	<i>Êta Mundo Bom!</i>	Globo	18h	Brasil	Walcyr Carrasco	Jorge Fernando	interior e capital de São Paulo	década de 1940
2016	<i>Velho Chico</i>	Globo	21h	Brasil	Benedito Ruy Barbosa	Luiz Fernando Carvalho	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
2016	<i>Liberdade, Liberdade</i>	Globo	23h	Brasil	Marcia Prates (argumento) Mário Teixeira	Vinicius Coimbra	interior de Minas Gerais	século XVIII
2016	<i>Haja Coração</i>	Globo	19h	Brasil	Silvio de Abreu (original) Daniel Ortiz	Fred Mayrink	São Paulo	atualidade
2016	<i>Escrava Mãe</i>	Record	19h30	Brasil	Gustavo Reiz	Ivan Zettel	interior do Rio de Janeiro	século XIX
2016	<i>A Terra Prometida</i>	Record	20h30	Brasil	Renato Modesto	Alexandre Avancini	Israel	século XIII a.C.
2016	<i>Sol Nascente</i>	Globo	18h	Brasil	Walther Negrão Júlio Fischer Suzana Pires	Leonardo Nogueira Marcelo Travesso	litoral do Sudeste do Brasil	atualidade
2016	<i>A Lei do Amor</i>	Globo	21h	Brasil	Maria Adelaide Amaral Vincent Villari	Natália Grimberg Denise Saraceni	Grande São Paulo	atualidade
2016	<i>Rock Story</i>	Globo	19h	Brasil	Maria Helena Nascimento	Dennis Carvalho Maria de Médicis	Rio de Janeiro	atualidade
2016	<i>Carinha de Anjo</i>	SBT	20h30	Argentina México	Abel Santa Cruz (original argentino) Kary Fajer (adaptação mexicana) Leonor Corrêa	Ricardo Mantoanelli	interior de São Paulo	atualidade
2017	<i>Novo Mundo</i>	Globo	18h	Brasil	Thereza Falcão Alessandro Marson	Vinicius Coimbra	Rio de Janeiro	início do século XIX
2017	<i>A Força do Querer</i>	Globo	21h	Brasil	Gloria Perez	Pedro Vasconcelos Rogério Gomes	Rio de Janeiro	atualidade
2017	<i>O Rico e Lázaro</i>	Record	20h30	Brasil	Paula Richard	Edgard Miranda	Israel	século VI a.C.

ano de estreia	título	emissora	horário	país(es) de origem do roteiro	autoria principal	direção geral	ambientação	
							espaço	tempo
2017	<i>Os Dias Eram Assim</i>	Globo	23h	Brasil	Angela Chaves Alessandra Poggi	Carlos Araújo Gustavo Fernandez	Rio de Janeiro	décadas de 1970 e 1980
2017	<i>Pega Pega</i>	Globo	19h	Brasil	Claudia Souto	Marcus Figueiredo Luiz Henrique Rios	Rio de Janeiro	atualidade
2017	<i>Belaventura</i>	Record	19h30	Brasil	Gustavo Reiz	Ivan Zettel	Europa	século XV
2017	<i>Tempo de Amar</i>	Globo	18h	Brasil	Rubem Fonseca (argumento) Alcides Nogueira	Jayme Monjardim Adriano Melo	interior de Portugal e capital do Rio de Janeiro	início do século XX
2017	<i>O Outro Lado do Paraíso</i>	Globo	21h	Brasil	Walcyr Carrasco	André Felipe Binder Mauro Mendonça Filho	interior e capital do Tocantins	atualidade
2017	<i>Apocalipse</i>	Record	20h30	Brasil	Vivian de Oliveira	Alexandre Avancini	Rio de Janeiro, Nova York (EUA), Roma (Itália) e Jerusalém (Israel)	atualidade
2018	<i>Deus Salve o Rei</i>	Globo	19h	Brasil	Daniel Adjafre	Luciano Sabino Fabrício Mamberti	Europa	século XIV
2018	<i>Orgulho e Paixão</i>	Globo	18h	Brasil	Marcos Bernstein	Fred Mayrink	interior de São Paulo	início do século XX
2018	<i>Onde Nascem os Fortes</i>	Globo	23h	Brasil	George Moura Sergio Goldenberg	Luisa Lima José Luiz Villamarim	interior do Nordeste do Brasil	atualidade
2018	<i>As Aventuras de Poliana</i>	SBT	20h30	Brasil	Íris Abravanel	Reynaldo Boury	São Paulo	atualidade
2018	<i>Segundo Sol</i>	Globo	21h	Brasil	João Emanuel Carneiro	Dennis Carvalho Maria de Médicis	Salvador	atualidade
2018	<i>Jesus</i>	Record	20h45	Brasil	Paula Richard	Edgard Miranda	Israel	início do século I
2018	<i>O Tempo Não Para</i>	Globo	19h	Brasil	Mário Teixeira	Marcelo Travesso Adriano Melo Leonardo Nogueira	São Paulo	atualidade
2018	<i>Espelho da Vida</i>	Globo	18h	Brasil	Elizabeth Jhin	Cláudio Boeckel Pedro Vasconcelos	interior de Minas Gerais	atualidade
2018	<i>O Sétimo Guardião</i>	Globo	21h	Brasil	Aguinaldo Silva	Allan Fiterman Rogério Gomes	entre Bahia e Minas Gerais	atualidade
2019	<i>Verão 90</i>	Globo	19h	Brasil	Izabel de Oliveira Paula Amaral	Marcelo Zambelli Jorge Fernando	Rio de Janeiro	década de 1990
2019	<i>Órfãos da Terra</i>	Globo	18h	Brasil	Thelma Guedes Duca Rachid	André Câmara Gustavo Fernandez	São Paulo	atualidade
2019	<i>Jezabel</i>	Record	20h45	Brasil	Cristianne Fridman	Alexandre Avancini	Israel	século IX a.C.
2019	<i>A Dona do Pedaço</i>	Globo	21h	Brasil	Walcyr Carrasco	Luciano Sabino Amora Mautner	São Paulo	atualidade
2019	<i>Topíssima</i>	Record	19h45	Brasil	Cristianne Fridman	Rudi Lagemann	Rio de Janeiro	atualidade
2019	<i>Bom Sucesso</i>	Globo	19h	Brasil	Rosane Svartman Paulo Halm	Marcus Figueiredo Luiz Henrique Rios	Rio de Janeiro	atualidade
2019	<i>Éramos Seis</i>	Globo	18h	Brasil	Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho (original) Angela Chaves	Pedro Peregrino Carlos Araújo	São Paulo	décadas de 1920 a 1940
2019	<i>Amor de Mãe</i>	Globo	21h	Brasil	Manuela Dias	José Luiz Villamarim	Rio de Janeiro	atualidade
2019	<i>Amor sem Igual</i>	Record	20h30	Brasil	Cristianne Fridman	Rudi Lagemann	São Paulo	atualidade
2020	<i>Salve-se Quem Puder</i>	Globo	19h	Brasil	Daniel Ortiz	Marcelo Travesso Fred Mayrink	interior e capital de São Paulo	atualidade



Esta obra foi composta
com as tipologias
Georgia e Open Sans,
e impressa em papel *Offset* 90 g
pela gráfica Meta Brasil.