



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**CONTEMPORÂNEAS**

**TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA**

**O OFÍCIO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENÓVELAS DA**  
**TV GLOBO NO CENÁRIO MUDIÁTICO CONTEMPORÂNEO**

Salvador  
2021

**TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA**

**O OFÍCIO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENOVELAS DA  
TV GLOBO NO CENÁRIO MUDIÁTICO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carmen Jacob de Souza

Salvador  
2021

Briglia, Tcharly Magalhães

O ofício do autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no cenário midiático contemporâneo /  
Tcharly Magalhães Briglia. - 2021.  
216 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carmen Jacob de Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador,  
2021.

1. Comunicação de massa e cultura. 2. Comunicação de massa e tecnologia. 3. Telenovelas - Bra  
sil. 4. Telenovelas - Autoria. 5. Redatores de textos para televisão. 6. Perez, Glória, 1948- - Crítica e  
interpretação. 7. Svartman, Rosane, 1969- - Crítica e interpretação. 8. Rede Globo. 9. Tecnologia  
streaming (Telecomunicação). I. Souza, Maria Carmen Jacob de. II. Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 302.2345

CDU - 659.3(81)

TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA

**O OFÍCIO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENOVELAS DA TV GLOBO NO  
CENÁRIO MUDIÁTICO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Banca examinadora

Prof. Dra. Maria Carmen Jacob de Souza (Orientadora)

Prof. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Prof. Dra. Rosane Svartman



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

**ATA Nº 1**

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 13/10/2021 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato TCHARLY MAGALHAES BRIGLIA, de matrícula 2019107266, intitulada O OFÍCIO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENÓVELAS DA TV GLOBO NO CENÁRIO MUDIÁTICO CONTEMPORÂNEO. Às 09:30 do citado dia, Videoconferência, foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Prof<sup>ª</sup>. Dra. MARIA CARMEN JACOB DE SOUZA, que apresentou os outros membros da banca: Prof<sup>ª</sup>. Dra. ROSANE SVARTMAN e Prof<sup>ª</sup>. Dra. ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dra. ROSANE SVARTMAN, UFF**

Examinadora Externa à Instituição

**Dra. ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL, UEFS**

Examinadora Externa à Instituição

**Dra. MARIA CARMEN JACOB DE SOUZA, UFBA**

Presidente

**TCHARLY MAGALHAES BRIGLIA**

Mestrando(a)



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

**FOLHA DE CORREÇÕES**

ATA Nº 1

**Autor(a):** TCHARLY MAGALHAES BRIGLIA

**Título:** O OFÍCIO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENÓVELAS DA TV GLOBO NO  
CENÁRIO MUDIÁTICO CONTEMPORÂNEO

**Banca examinadora:**

Prof(a). ROSANE SVARTMAN Examinadora Externa à  
Instituição

Prof(a). ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL Examinadora Externa à  
Instituição

Prof(a). MARIA CARMEN JACOB DE SOUZA Presidente

---

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1.  INTRODUÇÃO
2.  REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3.  METODOLOGIA
4.  RESULTADOS OBTIDOS
5.  CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

---

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

**Prof(a). MARIA CARMEN JACOB DE SOUZA**

Orientador(a)

## AGRADECIMENTOS

A Deus e a todas as forças divinas que regem o universo.

À minha família, especialmente à minha mãe, Maria Antoniêta Magalhães de Almeida, por todo amor comprovado e vivenciado diariamente em uma cumplicidade ímpar.

À professora Maria Carmen Jacob de Souza, que exerceu a função de orientadora do modo mais pleno possível, compartilhando saberes, afetos e atitudes que me transformaram.

A Rosane Svartman, pela acolhida ao projeto, bem como pela disponibilidade para colaborar com os estudos aqui desenvolvidos, inclusive como membro da banca avaliadora.

A Alana de Oliveira Freitas El Fahl, por compor a banca avaliadora e cooperar com o aperfeiçoamento da dissertação e com a minha trajetória de pesquisador.

Ao grupo de pesquisa A-Tevê (Laboratório de Análise de Teleficção), pelos conhecimentos e sentimentos partilhados, e pela colaboração singular, com destaque, entre tantas pessoas queridas, para Thaiane Machado, Krystal Baqueiro, Priscila Santiago, Genilson Alves, Hanna Nolasco, Maíra Bianchini, Bárbara Vieira e Daniele Valois.

Aos professores, técnicos-administrativos e colegas do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

Ao Comitê de Ética e Pesquisa da Faculdade de Farmácia da UFBA, especialmente à secretária Luciana Schardong.

À Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), principalmente às professoras e amigas Betânia Vilas Bôas Barreto, Rita Virgínia Argollo, Karen Vieira Ramos e Verbena Córdula.

Ao Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), por me fortalecer e me acolher como pesquisador.

À Escola Curumim, ao Centro de Estudos Ronaldo Mendes e ao Canal Futura (André Libonati, Débora Garcia, Márcio Motokane e Ana Melo), pela parceria profissional que me permitiu trilhar esta jornada acadêmica.

A Maria Olívia Berbert da Silva Franco, por tudo que representa na minha caminhada estudantil e pessoal.

A Taíssa Dias, pela cumplicidade e afetos ímpares, na travessia.

Às amigadas, em especial a Isabella Rabello e a Camilla Nobre, por todo incentivo, estímulo e carinho.

Ao The Hostel Salvador, pela hospitalidade nas semanas em que a capital baiana foi a minha segunda casa.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães. **O ofício do autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no cenário midiático contemporâneo**. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carmen Jacob de Souza, 2021. 216 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

## RESUMO

Esta dissertação propõe um estudo acerca dos roteiristas de telenovelas da TV Globo, no contexto contemporâneo da ambiência digital. Parte-se da premissa que as mudanças causadas pela convergência midiática influenciaram na forma como os autores desse tipo de ficção seriada televisiva conduzem o seu ofício. O objetivo principal foi compreender tais efeitos na produção de telenovelas da emissora, com destaque para a obra das autoras-roteiristas Gloria Perez e Rosane Svartman. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa tem caráter exploratório (bibliográfica) associada à aplicação de entrevista semiestruturada, seguida da análise de conteúdo de âmbito qualitativo. No que tange à fundamentação teórica, parte-se dos estudos de Bourdieu (1989; 1996; 2002) acerca das noções de campo, *habitus*, trajetória e posição dos agentes no espaço social. O conceito de campo da telenovela, a partir das pesquisas de Ramos e Ortiz (1989), atualizadas por Souza (2004a) e Rios (2019), é o aspecto norteador do trabalho, que traça um panorama histórico desde a fase de formação do campo, nas décadas iniciais de sua produção, até o final dos anos 2010, na fase de refinamento e transmídiação. Desse modo, a pesquisa se debruça nos fenômenos midiáticos que caracterizam a convergência, no período em que a televisão se encontra, conforme define Santos (2018), com base na periodização de Rogers, Epstein e Reeves (2002), na era da TV IV. São pontos característicos dessa época: a migração do público televisivo para as plataformas de *streaming*, as novas formas de compreensão da categoria “espectador” e a criação de extensões ficcionais que proporcionam outras experiências de relação das plateias com os conteúdos. Em seguida, a categoria autor de telenovela é esquadrihada, no intuito de esclarecer os aspectos essenciais que fundamentam o trabalho do roteirista desse tipo específico de ficção seriada. Para isso, articulam-se possibilidades de agrupamento dos profissionais em gerações, que evidenciam as diferentes fases desse gênero, no Brasil, considerando-se também o contexto concorrencial entre as diferentes empresas produtoras. A ênfase recai sobre os últimos dois decênios, haja vista que as alterações mais substanciais no cenário midiático em foco comprovam-se nas obras teledramatúrgicas exibidas entre os anos de 2000 e 2020. Por fim, a trajetória e as obras das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman mostram-se como exemplificadoras das transformações observadas, que giram em torno das temáticas, da construção dos personagens e dos enredos, das experimentações transmidiáticas e das formas de interação com o público, nas redes sociais digitais. Espera-se, assim, explicar o funcionamento dos principais aspectos ligados à escrita de telenovelas e a gestão da autoria na TV Globo, bem como compreender as especificidades do ofício do roteirista, com base em sua atuação na estrutura hierárquica que compõe o processo criativo e compartilhado de produção dessas histórias, em um contexto industrial. Ao se propor a traçar a cartografia de uma época, este trabalho apresenta como resultado uma análise fundamentada do ofício do autor de telenovelas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Telenovela. Autor-roteirista. Ambiência digital. TV Globo



BRIGLIA, Tcharly Magalhães. **The work of TV Globo telenovela author-screenwriter in the contemporary media scene**. Advisor: PhD. Maria Carmen Jacob de Souza, 2021. 216 f. Master's Thesis. Contemporary Communication and Culture Post-Graduate Program at Federal University of Bahia (UFBA). Salvador, 2021.

## ABSTRACT

This thesis proposes a study about TV Globo telenovela screenwriters, in the contemporary context of digital ambience. We start from the premise that the changes caused by media convergence influenced the way the authors of this type of television serial fiction conduct their work. The main objective was to understand such effects in the production of telenovelas by the network, with emphasis on the work of author-screenwriters Gloria Perez and Rosane Svartman. From a methodological point of view, the research is exploratory (bibliographic) associated with the application of semi-structured interview, followed by content analysis of a qualitative scope. Regarding the theoretical foundation, it starts from studies by Bourdieu (1989; 1996; 2002) on the notions of field, habitus, trajectory and position of agents in the social space. The concept of the telenovela field, based on the research by Ramos and Ortiz (1989), updated by Souza (2004a) and Rios (2019), is the guiding aspect of the work, which traces a historical panorama since the formation of the field, in the initial decades of its production, until the end of the 2010s, in the refinement and transmediation phase. Thus, the research focuses on media phenomena that characterize convergence, in the period in which television is, as defined by Santos (2018), based on the periodization of Rogers, Epstein and Reeves (2002), in the era of TV IV. These are characteristic points of that era: the migration of television audiences to streaming platforms, new ways of understanding the “spectator” category and the creation of fictional extensions that provide other experiences in the relationship between audiences and content. Then, the category of telenovela author is scrutinized, to clarify the essential aspects that underlie the screenwriter's work in this specific type of serial fiction. For this, possibilities of grouping professionals into generations are articulated, which show the different phases of this type in Brazil, also considering the competitive context between the different production companies. The emphasis is on the last two decades, given that the most substantial changes in the media scenario in focus are evidenced in telefictional works exhibited between 2000 and 2020. Finally, the trajectory and works of authors Gloria Perez and Rosane Svartman are examples of the observed transformations, which revolve around themes, the construction of characters and plots, transmedia experiments and forms of interaction with the public, in digital social networks. It is expected, therefore, to explain the functioning of the main aspects related to the writing of telenovelas and the management of authorship on TV Globo, as well as to understand the specifics of the screenwriter's work, based on their performance in the hierarchical structure that makes up the creative process and shared production of these stories in an industrial context. By proposing to trace the cartography of an epoch, this work presents, as a result, a grounded analysis of the work of the author of telenovelas in contemporaneity.

Keywords: Telenovela. Author-screenwriter. Digital ambience. TV Globo.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Temporadas de Malhação na Globo (2000-2020)).....	127
Quadro 2 – Novelas da faixa das 18h na Globo (2000-2020) .....	131
Quadro 3 – Novelas da faixa das 19h na Globo (2000-2020) .....	133
Quadro 4 – Novelas da faixa das 20h/21h na Globo (2000-2020) .....	138
Quadro 5 – Novelas da faixa das 23h na Globo (2000-2020) .....	127

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 MUDANÇAS E PERSPECTIVAS NO CAMPO DA TELENOVELA BRASILEIRA NA AMBIÊNCIA DIGITAL</b> .....	24
1.1 PREMISSAS DE ANÁLISE DO CAMPO DA TELENOVELA NA AMBIÊNCIA DIGITAL .....	26
1.1.1 Campo da telenovela no campo do poder: uma breve aproximação .....	27
1.1.2 Dinâmica de funcionamento do campo da telenovela .....	31
1.1.3 A questão da autoria .....	39
1.1.4 Trajetória social, posição autoral e escolhas estilísticas .....	44
1.2 O CAMPO DA TELENOVELA: DA FASE DE FORMAÇÃO À FASE DE AMPLIAÇÃO E REESTRUTURAÇÃO.....	49
<b>2 O CAMPO DA TELENOVELA BRASILEIRA NA ERA DA TV IV: A FASE DE REFINAMENTO E TRANSMIDIAÇÃO</b> .....	63
2.1 AMBIÊNCIA DIGITAL: A AÇÃO DOS AGENTES E DAS EMPRESAS NO CONTEXTO DA CONVERGÊNCIA MUDIÁTICA .....	64
2.2 A FASE DE REFINAMENTO E TRANSMIDIAÇÃO DA TELENOVELA BRASILEIRA .....	81
2.2.1 Momentos de consolidação da TV Globo na quarta fase do campo da telenovela .....	88
<b>3 O AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENOVELAS: ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS</b> .....	99
3.1 O AUTOR-ROTEIRISTA: PARTICULARIDADES ACERCA DO OFÍCIO ....	101
3.1.1 A hierarquia de funções na telenovela .....	111
3.2 AS GERAÇÕES DE AUTORES DA TELENOVELA BRASILEIRA.....	117
3.2.1 Autores e telenovelas entre 2000 e 2020 na TV Globo .....	123
<b>4 O ROTEIRISTA DE TELENOVELA NO CENÁRIO DA AMBIÊNCIA DIGITAL: ANÁLISE DAS POSIÇÕES DE GLORIA PEREZ E ROSANE SVARTMAN</b> .....	140
4.1 GLÓRIA PEREZ: TEMAS, ENREDOS, VANGUARDISMO E DISPOSIÇÃO PARA INTERAÇÕES ALÉM DA TELA DA TV .....	141

4.2 ROSANE SVARTMAN: O EXERCÍCIO DA AUTORIA NA ERA DA CONVERGÊNCIA .....	166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	184
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	194
<b>APÊNDICE A – Questionário para a entrevista</b> .....	214

## INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos 70 anos, a telenovela tem desempenhado papel de relevância na sociedade brasileira. Desde o romance-folhetim (MEYER, 1996) publicado nos jornais impressos, no século XIX, passando pelas radionovelas e pelo *boom* observado na segunda metade do século XX pelas telenovelas das TV Tupi, Excelsior e Globo, as narrativas ficcionais seriadas de longa duração ofertadas têm se sustentado e garantido a importância econômica, cultural, artística e estratégica para as organizações produtoras. A partir da segunda metade dos anos 1990 e dos primeiros anos do século XXI, um movimento diferente passou a ser delineado. A ascensão dos canais de TV por assinatura, o crescimento do uso da internet, o acesso a múltiplas telas e o surgimento de novas plataformas representaram mudanças para a TV aberta, e, conseqüentemente, para a criação, a produção, a distribuição e o consumo das telenovelas.

Produtores, diretores, roteiristas e demais profissionais que atuam no campo têm desenvolvido estratégias para garantir a relevância dos conteúdos televisivos em um ambiente híbrido, no qual coexistem artifícios típicos do modelo de TV em *broadcasting*, como a manutenção de uma grade de programação, e novos recursos, como a produção de narrativas seriadas ficcionais exclusivas para o *streaming*. Nesse contexto concorrencial, torna-se um grande desafio manter a audiência engajada nas produções, o que amplia as exigências em relação a produtos como as telenovelas. Diante desse cenário, os profissionais responsáveis pelas obras precisam lidar com os desafios intrínsecos ao mercado, haja vista a importância das receitas publicitárias<sup>1</sup> para a feitura dos conteúdos; com os fatores inerentes ao fazer artístico em um ambiente de mudanças, que exigem a necessidade de renovação das histórias, tanto no aspecto narrativo, quanto no que tange às experiências além da tela da TV; e com as disputas entre as empresas produtoras, que buscam se manter em posições relevantes.

A TV Globo é, desde os anos 1970, a líder de produção de telenovelas no país; a Record TV e o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) têm se empenhado em obras de nicho, focadas, respectivamente, em narrativas bíblicas e infanto-juvenis. Em paralelo, empresas produtoras e distribuidoras de conteúdo, como a *Netflix* e a *Amazon Prime Video*, têm ocupado posições notáveis, oferecendo ao público um cardápio diverso de ficção seriada, inclusive telenovelas, que nem sempre corresponde ao modelo existente de produção, distribuição e consumo. Nesse

---

<sup>1</sup> O lugar da publicidade, em sua notória importância para o campo da telenovela, haja vista a relevância dos anúncios nos intervalos e dentro dos capítulos, não foi desconsiderado, embora não tenha sido objeto de análise, considerando-se que o objetivo principal do trabalho está centrado no ofício do roteirista.

mercado de ficção seriada, é válido destacar a ampliação da sinergia entre os produtos – filmes, séries, romances, histórias em quadrinhos – e as suas extensões transmídia, que ampliam as possibilidades para os produtores e consumidores, funções cada vez mais intercambiáveis no contexto contemporâneo<sup>2</sup>. Pode-se entender, de tal modo, que, nesse ambiente diverso, autores e diretores obtêm êxito, muitas vezes, na conquista dos fãs e dos críticos, revisitando as raízes melodramáticas e folhetinescas, adaptando-as aos novos contextos que caracterizam a convergência das mídias (JENKINS, 2009; 2014). Vale destacar que, nesse conjunto, a ficção seriada – especialmente a estadunidense – torna-se uma alternativa e uma referência para consumidores e profissionais do audiovisual envolvidos na confecção das telenovelas.

Pesquisadores do grupo A-Tevê (Laboratório de Análise de Teleficção), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), têm se debruçado, nas duas últimas décadas, sobre diversos aspectos e fenômenos voltados para a ficção seriada televisiva. No tocante às telenovelas, destacam-se as pesquisas de Almeida (2012), Gomes (2013), Rios (2019) e Cerqueira (2014; 2018). Almeida (2012) analisou as idiossincrasias da construção da narrativa policial de *Força de um Desejo* (Globo, 1999) – escrita por Gilberto Braga e Alcides Nogueira, com direção geral de Mauro Mendonça Filho –, concentrando-se em observar as marcas de autoria na obra, as estratégias de serialização e as especificidades do ofício do autor-roteirista.

Gomes (2013), por sua vez, em análise sobre a autora Gloria Perez, utilizou a noção de campo da telenovela para desvendar as marcas de autoria aplicáveis à identificação das representações das identidades nacionais e individuais na telenovela *Caminho das Índias* (Globo, 2009). As estratégias para a criação e disponibilização de conteúdos transmídia nos *sites* de telenovelas foram os fenômenos sobre os quais a pesquisa de Cerqueira (2014; 2018) se debruçou. Rios (2019), por sua vez, concentrou-se nas noções de autoria, estilo e representações do Nordeste, a partir da telenovela *Velho Chico* (2016). Muitas dessas análises citadas utilizaram como parâmetro os estudos sobre o campo da telenovela desenvolvidos por Ramos e Ortiz (1989) e Souza (2004a; 2004b; 2009; 2011, entre tantos outros). Rios (2019) propõe, inclusive, a continuidade da periodização de Souza (2004a) a partir da definição da quarta fase do campo: a de refinamento e transmídiação.

---

<sup>2</sup> Entre os estudos acerca das extensões transmídia, destacam-se Lopes (2011), com o volume 2 da Coleção Teledramaturgia do Obitel (Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva), *Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência e comunidades virtuais*; e o volume 3: *Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira* (LOPES, 2013). Destaque também para Santos (2013; 2017), cujos trabalhos abordam, respectivamente, o mundo ficcional multiplataforma do seriado *True Blood*, e o universo transmídia da atração, a partir da análise dos paratextos e das extensões ficcionais da HBO e dos fãs.

As pesquisas sobre as telenovelas foram enriquecidas, no Grupo A-Tevê, com os resultados de trabalhos que examinaram facetas da ficção seriada para televisão e internet. As dimensões contextuais e textuais que envolvem a questão da autoria na ficção seriada para televisão e internet, assim como nos *comics*, com destaque para a função autoral do roteirista, foram objeto de atenção nas pesquisas de Lima (2018), Teixeira (2014), Araújo (2019), Souza (2018), Alves (2019), Vicente (2012) e Santos (2018). Essas experiências aprimoraram as abordagens teóricas e as metodologias de análise que alinhavam as noções de campo, autoria e estilo do autor-roteirista com as análises textuais dos produtos seriados de ficção calcadas nas acepções de construção de mundos e recursos de serialidade que os compõem. Nesse segundo aspecto, lembra-se aqui das pesquisas de Machado (2010) e de Teixeira (2014; 2019).

Ademais, alguns dos estudos realizados foram essenciais para compreender as mudanças decorrentes da ambiência digital e as estratégias transmídia envolvidas nas interfaces com a audiência e os fãs. Destacamos os trabalhos de Santos (2017); Teixeira (2019) e Cerqueira (2014; 2018) e as pesquisas da equipe na Rede Obitel (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) sobre os projetos transmídia das emissoras produtoras de telenovelas no Brasil na década dos anos 2010 (SOUZA *et al.*, 2013) e sobre as *fanfictions*<sup>3</sup> de telenovelas (SOUZA *et al.*, 2017; SOUZA *et al.*, 2019). Matos (2018) investigou as facetas da experiência televisiva e as transformações decorrentes do consumo cultural maximizado pela internet, tais como a prática das interações entendidas como *Social TV*.

Além desses e de outros trabalhos desenvolvidos na UFBA, as investigações acerca da transmidiação também são o foco de Lima (2018), que analisa o papel estrategicamente controverso adotado pela Globo no processo de produção de conteúdos transmídia, bem como a relação que se estabelece com os fãs no contexto da cultura participativa. Já Murakami (2015), dedica-se a entender como a ficção seriada televisiva brasileira se transformou, entre as décadas de 1950 e 2000, passando por diversas fases, até a atual, caracterizada pelas novas possibilidades favorecidas pelo contexto da convergência. As particularidades do ofício do autor-roteirista de teleficção nacional, na era transmídia, são estudados por Lemos (2017). Barranco (2016) também se detém à análise do ofício, ao escrutinar as estratégias narrativas e políticas, bem como as marcas de autoria, nos processos de elaboração das novelas de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu. Cassaro (2018), por sua vez, aborda como as mudanças de âmbito sociopolítico, entre os anos 1998 e 2018, foram representadas pelas telenovelas exibidas pela Globo, no referido período.

---

<sup>3</sup> Narrativas criadas pelos fãs a partir da obra original de um outro autor, como filmes, livros, séries e novelas

O processo criativo dos roteiristas e demais profissionais que atuam na lógica de criação, produção, distribuição e consumo das narrativas seriadas televisivas, especificamente, as telenovelas, se configura, assim, com novos desafios para a composição dos produtos que traduzam uma proximidade maior com os novos hábitos de consumo dos telenoveleiros. Determinados autores de novelas, cientes dessa transformação, têm buscado criar conteúdos capazes de atender às demandas do público. Desde a primeira década dos anos 2000, algumas experiências passaram a fazer parte do universo da telenovela, a partir do trabalho de profissionais de outras áreas, convocados para a construção de extensões transmidiáticas.

Essas ações ampliam a relação do público com as histórias e exercem determinada influência no processo de criação dos roteiristas, que passam a inserir possibilidades para os novos recursos, ou, até mesmo, a criar elementos narrativos que expandam a experiência da fruição e do consumo para além da tela da TV. São exemplos, na faixa das 21h: o *site* da novela *Caminho das Índias* (2009), que, mais do que um replicador do material televisivo, apresentava elementos interativos sobre os bastidores e personagens da trama; o *blog* *Sonhos de Luciana*, escrito por uma das personagens da novela *Viver a Vida* (2009-2010), e que podia ser acessado no *site* da atração; os *games*, *cenar extras* e demais recursos pautados pela interação com a audiência apresentados no *site* da novela *Passione* (2010-2011), entre outros.

A partir da década de 2010, passou a se tornar comum a criação de conteúdos de expansão e propagação (FECHINE, 2014), que não apenas geravam repercussão nas redes sociais, mas evidenciavam possibilidades criativas no uso das ferramentas multi e transmidiáticas. São os casos de sucesso como *Cheias de Charme* (2012), novela das 19h que usou a internet como fonte disseminadora de um elemento importante para a trama (o clipe musical do trio de protagonistas); *Avenida Brasil* (2012), fenômeno das 21h que extrapolou o horário nobre e tornou-se atração agregadora de inúmeros fãs reunidos em comunidades *on-line*, responsáveis por reverberar o que era visto na tela, bem como ampliar a experiência, com memes, perfis e conteúdos produzidos pelo público; *Malhação: Sonhos* (2014), temporada da novela *teen* que alimentou com veemência os *fandoms*, a ponto de exibir a cena de uma *fanfiction* em um capítulo da TV, após concurso feito no *site*; entre outros *cases* representativos.

Nos últimos seis anos, vale ressaltar determinadas histórias que atingiram bons resultados também ao expandirem a experiência televisiva: *Totalmente Demais* (2015) e *Bom Sucesso* (2019-2020), novelas que souberam se utilizar dos recursos oferecidos pelas outras mídias, como a produção de *spin-offs* e programas temáticos nos *sites* e redes sociais da Globo; *Êta Mundo Bom* (2016), folhetim das 18h que apresentava uma radionovela, citada e ouvida na trama, mas que podia ser acessada no *site* como conteúdo transmídia; e *A Dona do Pedaço*,



responsável pelo *case* Vivi Guedes, um dos mais bem-sucedidos experimentos de extensão nas redes sociais, uma vez que o perfil da personagem, no *Instagram*, funcionava como recurso de divulgação das marcas patrocinadoras da trama, e como disseminador de momentos da vida pessoal da influenciadora, evidenciados nos capítulos. Os exemplos citados são apenas alguns momentos pontuais nos quais a produção das telenovelas experimentou e colocou em prática recursos amplificadores da fruição envolvida no processo de assistir às histórias.

Uma análise do processo criativo de elaboração das telenovelas não pode desconsiderar o papel de diversos profissionais envolvidos na produção das histórias. Embora os autores-roteiristas sejam o foco desta dissertação, foi preciso recorrer também a menções acerca das parcerias estéticas estabelecidas com os diretores artísticos<sup>4</sup>, responsáveis pela dimensão audiovisual das tramas, e que se tornam mediadores do processo de produção de significados desafiados pelas mudanças operadas na ambiência digital. Tal como destaca Hamburger (2005), o poder de interferência e decisões desses agentes criativos em tais processos se daria em virtude das posições que ocupam e das condições inerentes a tais condições.

Estabelecer graus hierárquicos em meio a essas posições não é simples, uma vez que tal aspecto está relacionado aos processos decisórios envolvidos, que são diversos, bem como à possibilidade de definição sobre os tipos de conteúdo que são da responsabilidade de cada um e das organizações empresariais envolvidas. Vale considerar o papel das empresas, desde a escolha dos temas até a definição dos responsáveis pelas histórias. Os conteúdos teledramatúrgicos revestem-se, assim, de dimensões complexas que estabelecem distintas referências à matéria-prima do ofício do roteirista, a saber: a composição narrativa (dos temas à ambientação, à elaboração dos conflitos e dos personagens); os recursos audiovisuais e plásticos, os gêneros ficcionais acionados e as formas de composição da serialidade.

Se o lugar da estória a ser contada é uma das dimensões mais importantes das narrativas ficcionais seriadas de longa duração, compreender os dilemas e desafios dos roteiristas diante desse novo contexto permite entender um dos aspectos que promoveram a ressignificação da telenovela, ao longo do tempo, como atração principal na grade de programação da TV aberta brasileira, e como produto paradigmático da indústria do audiovisual nacional. Logo, é notório que as alterações que têm ocorrido desde os primórdios da telenovela, na década de 1950, até o

---

<sup>4</sup> A partir de 2016, as telenovelas da Globo substituíram a nomenclatura “diretor de núcleo” por “diretor artístico”. As primeiras obras a apresentarem a nova marca foram, nos respectivos horários das 18h, 19h e 21h: *Éta Mundo Bom*, *Haja Coração* e *Velho Chico*. Reportagem publicada em março de 2016 já menciona a adoção do termo “diretor artístico” como algo novo (CASTRO, D., 2016).

contexto contemporâneo, tenham interferido nos modos de construção da narrativa e nas experiências cada vez mais particulares de consumo dos espectadores.

Essa abordagem que esclarece a dimensão hierárquica, colaborativa e própria da função do autor-roteirista nos fez priorizar a compreensão dos modos como esses autores propiciaram formas de comunicação com o público, seja pela interação proporcionada pelas mídias sociais, seja pela inserção de elementos, em seus enredos, inovadores e convencionais, fomentadores de experiências de fruição capazes de envolver e/ou expandir o público consumidor. A investigação deste trabalho, assim, é centrada no ofício dos autores contadores de histórias, uma vez que as narrativas criadas são de fundamental importância para o engajamento da audiência.

Parte-se da premissa que o contexto empresarial, industrial, tecnológico e midiático, na contemporaneidade, tem provocado alterações no ofício do autor-roteirista, que perpassam desde a escrita da sinopse até o desenvolvimento do enredo; a construção dos personagens; a alteração no ritmo narrativo e a contribuição dos profissionais que desenvolvem os conteúdos multiplataformas. Outrossim, a escolha e o planejamento estratégico dos autores das histórias são marcados também pela regularidade, pela distinção e pela consagração em um campo de constantes disputas conectadas aos polos de poder: as empresas/os anunciantes e o público.

A opção pela Globo se dá em virtude da posição ocupada por esse conglomerado no campo das empresas de comunicação e, conseqüentemente, no campo da telenovela. Desde a década de 1970, é a única rede que mantém, no Brasil, um fluxo de produção expressivo<sup>5</sup>, com ampliação do volume de profissionais, a manutenção de uma produção<sup>6</sup> e de uma grade de

---

<sup>5</sup>Como será explicado no terceiro capítulo, o período que se inicia a partir dos anos 2000 e segue até a contemporaneidade, considerado, por Rios (2019), a quarta fase do campo da telenovela, contou, na TV Globo, com um número expressivo de telenovelas veiculadas nas cinco principais faixas de exibição: 21 temporadas de *Malhação*; 39 novelas das 18h; 36 novelas das 19h; 33 novelas das 21h e 8 novelas (ou superséries) das 23h.

<sup>6</sup>Em março de 2020, em virtude da decretação do estado de pandemia do novo Coronavírus (causador da doença Covid-19), pela OMS (Organização Mundial da Saúde), a Globo suspendeu a produção de todas as telenovelas e programas de entretenimento gravados nos Estúdios Globo. Assim, a grade foi alterada, com a substituição de novelas inéditas por reprises. Na faixa de *Malhação* (17h55), a temporada *Toda Forma de Amar* foi encerrada rapidamente; em seu lugar, passou a ser veiculada *Viva a Diferença* (seguida da temporada *Sonhos*, em março de 2021). Às 18h30, *Éramos Seis* já estava com praticamente todos os capítulos gravados, e seu encerramento não foi prejudicado. Às 19h30 e às 21h30, foram interrompidas as respectivas exibições de *Salve-se Quem Puder* e *Amor de Mãe*. Os três principais horários foram ocupados pelas reprises das seguintes tramas: *Novo Mundo* (2017), *Totalmente Demais* (2015-2016) e *Fina Estampa* (2011-2012). Com a continuidade do estado de pandemia, as atrações foram substituídas, no segundo semestre, pelas reprises de *Flor do Caribe* (2013), *Haja Coração* (2016) e *A Força do Querer* (2017). Foi a primeira vez, em mais de cinquenta anos de produção, que a TV Globo interrompeu completamente a produção de novelas, retomadas apenas em agosto de 2020, com respeito aos protocolos de segurança. Capítulos inéditos só voltaram ao ar em março de 2021, com *Amor de Mãe*, às 21h. No mesmo mês, *A Vida da Gente* (2011-2012) foi a terceira reprise a entrar no ar às 18h; às 19h, *Salve-se Quem Puder* recomeçou do princípio, com capítulos inéditos a partir de maio, e sendo substituída por *Pega Pega*, em julho. Em abril, *Império* (2014-2015) tornou-se a terceira reprise das 21h. A retomada da exibição de tramas inéditas, às 18h, se deu em agosto de 2021, com *Nos Tempos do Imperador*. Às 19h e às 21h, as estreias de *Quanto Mais Vida, Melhor* e *Um Lugar ao Sol* ocorreram em novembro de 2021.

programação relativamente fixa<sup>7</sup>, cujo centro é ocupado pela telenovela, e pela criação de um parque industrial próprio, de grande notoriedade para a América Latina e para o restante do mundo (os Estúdios Globo, localizados no Rio de Janeiro). Ademais, trata-se de uma empresa que conta com expressivo volume de autores-roteiristas responsáveis por exitosas telenovelas, que, além da reconhecida qualidade técnica e artística, apresentaram, em sua execução, criatividade e competência para lidar com os recursos disponíveis na ambiência digital.

Diante da diversidade de autores-roteiristas no período usado para demarcar a fase consolidada no campo, faz-se necessário estabelecer critérios que justifiquem a seleção de alguns deles, não apenas em virtude das suas trajetórias de ascensão e consagração, mas também pelas suas formas de lidar com a complexidade inerente à ambiência digital contemporânea.

Embora ainda haja um grupo de autores que não se envolva plenamente com as possibilidades ofertadas pela ambiência digital, seja por preferências pessoais, seja pela falta de aptidão, outros se destacam como verdadeiros promotores de debates e divulgação das suas obras. Nesse âmbito, destacam-se Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco, Gloria Perez, Thelma Guedes, Rosane Svartman, Daniel Ortiz e Manuela Dias, que não hesitam em entrar até mesmo em debates com seus seguidores, fãs e críticos, quando precisam justificar ou explicar melhor os acontecimentos das suas tramas, especialmente em interações via *Twitter*.

Quanto ao perfil das autoras selecionadas, observou-se a disposição para incorporar as novas tecnologias, em especial as que permitiram lidar com o público, principalmente nas redes sociais. Considerou-se relevante direcionar o olhar para os autores dispostos a imergir nos desafios de uma nova era, pois essas atitudes demonstravam um apreço pela compreensão do universo desse público, bem como os aspectos de sua configuração. Observava-se que as telenovelas desses autores tendiam a inserir maior volume de experiências transmídia e de recursos dramaturgicos que construíam mundos e personagens mais afeitos às questões sociais e culturais da ambiência digital, com capacidade de forte repercussão midiática. Outro critério diz respeito às suas trajetórias de sucesso, que indicam forte repercussão no campo e ampliado

---

<sup>7</sup> Boni, em sua autobiografia (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011), relata que a ideia de “invenção da grade” é equivocada, uma vez que essa estruturação já estava presente em emissoras de rádio estadunidenses e brasileiras desde a década de 1940. De todo modo, é notório ressaltar que o modelo novela-jornal-novela, implementando por Boni e Walter Clark, e utilizado até hoje pela Globo, contribuiu significativamente para a consolidação da rede. Outras atitudes, no entanto, conforme relato de Boni, têm origem no acaso, como a decisão de exibir capítulos inéditos aos sábados. No Carnaval de 1971, com problemas técnicos para veiculação dos desfiles das escolas de samba, o diretor geral da Globo optou por colocar um capítulo de *Irmãos Coragem*, no ar, em pleno domingo. A audiência respondeu com mais do que o triplo de pontos, o que levou a crer que os capítulos também fariam sucesso aos sábados, nas três faixas principais: 18h, 19h e 20h (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p.348).

do grau de autonomia das escolhas estilísticas, além de expressarem a habilidade de promover a repercussão das tramas e a popularidade dos temas e dos enredos.

Assim, no escopo da dissertação, dois casos se mostraram exequíveis e passíveis de uma análise cuidadosa. Sabe-se que muitos outros casos poderiam ter sido selecionados, e novas pesquisas podem contribuir para o enriquecimento das investigações acerca das temáticas aqui elencadas. Optou-se, dessa forma, por um estudo acerca das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman, artistas reconhecidas pela suas obras no campo, com capacidade criativa de manter, a longo prazo, telenovelas com níveis de audiência elevados. As obras não foram objeto de análise e interpretação, mas serviram como exemplificação do processo de construção das histórias, e de demonstração dos resultados observados nas telenovelas dos modos utilizados pelos autores para lidar com os desafios impostos, ao longo das fases do campo.

Perez é reconhecida pela posição especial que ocupa dentro do campo, principalmente desde o seu primeiro sucesso, em 1990, com *Barriga de Aluguel*. É o único ponto de vista da escrita-solo, quando a tendência, nas últimas décadas, tem sido a escrita com o autor principal e os colaboradores e/ou coautores, por telenovela. Sua escolha também é justificável pelas temáticas abordadas nas tramas, voltadas para discussões acerca de diferenças culturais (dentro e fora do país), ao impacto da tecnologia e das pesquisas científicas na sociedade, e a temas de amplo interesse público, que geram, na maioria das vezes, ações de responsabilidade social que vão além da televisão. Ademais, trata-se de uma autora que cria diversos núcleos narrativos geradores de identificação entre as mais variadas camadas do público. Por fim, desde o advento da internet, não deixou de se relacionar com o público pelas mídias sociais (desde os primeiros fóruns de fãs dos anos 1990, até a contemporaneidade, em redes sociais digitais como o *Twitter*). Perez consolida-se, dessa maneira, como uma roteirista que buscou se adaptar às mudanças e transformações no campo da telenovela, ao longo dos últimos quase quarenta anos.

Svartman mostra rápida ascensão no campo. Recém-chegada em 2012, tem como primeiro grande sucesso *Totalmente Demais* (2015-2016). Trata-se de uma escritora que dialoga com o público mais jovem, seja nas temporadas de *Malhação*, seja em suas obras escritas em parceria com Paulo Halm, na faixa das 19h. Agrega-se a esse fator um outro traço indispensável à sua seleção para *case* de estudo: o modo como lida com as novas tecnologias e o universo dos fãs, em suas tramas – tanto com a inserção de projetos transmídia, quanto com a participação dos fãs, direta e indiretamente, em seus enredos. Destaca-se, assim, pelas tentativas bem-sucedidas de modernização do gênero telenovela, atualizando-o diante das ofertas favorecidas pela convergência. Importante salientar outra faceta da sua trajetória, que é o fato de manter, em paralelo aos seus trabalhos no audiovisual, a carreira como pesquisadora

acadêmica, sendo, inclusive, Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estudo sobre os processos de transformação da televisão contemporânea e o lugar da telenovela, em um ambiente de convergências. Trata-se de uma habilidade autorreflexiva relevante, que evidencia como a artista faz das questões do seu ofício objetos de análise que tendem a reverberar e a contribuir para a renovação diante dos desafios que se apresentam.

Como pode-se observar, foram selecionadas autoras com estilos criativos distintos que permitem evocar por meio da análise de suas trajetórias duas perceptivas diferentes sobre os desafios gerados pela ambiência digital no campo. Examinou-se, assim, uma autora consagrada, que escreve telenovelas desde a década de 1980, adaptando-se aos desafios dos novos tempos; e de outra recém-chegada, haja vista que a primeira telenovela de Svartman vai ao ar em 2012, em uma circunstância onde os desafios da cultura digital já estavam presentes no campo.

Uma vertente desse trabalho examinou, portanto, a historicidade das mudanças e perspectivas da criação de telenovelas brasileiras diante da convergência midiática. Trata-se de uma linha metodológica de ação da pesquisa que objetivou analisar as particularidades históricas, criativas e empresariais do campo da telenovela no cenário da ambiência digital para identificar quais os aspectos que mais interferiram no processo criativo dos roteiristas. Traçou-se, desse modo, um caminho de investigação para explicar os diferentes momentos do campo de produção das telenovelas relacionados com os pontos emblemáticos da história da TV no Brasil. O mapeamento não desconsiderou o papel fundamental dos grandes conglomerados de mídia nesse percurso. O conceito de campo e outros, como o de *habitus* e trajetória dos agentes – contribuições teóricas de Pierre Bourdieu (1996; 2002) – orientaram, sobremaneira, essa abordagem. Os resultados desse estudo são apresentados no primeiro capítulo da dissertação.

Com tal abordagem, foi possível analisar o impacto da gestão das empresas no processo criativo dos roteiristas responsáveis pelas telenovelas para evidenciar como as condições de trabalho auxiliaram ou dificultaram o tratamento dos desafios postos pela ambiência *on-line*, que se transforma continuamente, seja como extensão dos conteúdos ficcionais televisivos, seja como alternativa para a exploração de formatos, gêneros e temas pelas empresas (LOPES, 2018). Desse modo, são variadas as formas de configuração do ecossistema midiático, com produtores e consumidores já ressignificados nas categorias de prosumidor (SCOLARI, 2008; 2014) e interator (MACHADO, 2001; 2014), envoltos em uma cultura participativa (JENKINS, 2009). A discussão acerca da complexidade da ambiência digital e sua reverberação no campo da telenovela são os pontos centrais do segundo capítulo, focado em analisar a fase de refinamento e transmídiação da telenovela brasileira, a partir da compreensão da era da TV IV, com base nos estudos de Santos (2018) e Rogers, Epstein e Reeves (2002).

Quanto ao exame dos processos criativos do autor-roteirista, enfatizou-se a dinâmica do ofício e as particularidades da sua função autoral, especificamente, dos responsáveis pelas telenovelas da TV Globo. Reconhece-se a posição do roteirista no campo como uma das principais chaves de análise, tendo em vista o modo como atua no ambiente multiprofissional, e em que medida essa posição detém graus de autonomia elevados, capazes de interferir fortemente nos processos criativos responsáveis pelo resultado estético deste produto seriado. Foram examinadas, assim, as mudanças e as permanências, considerando o mapeamento da história do campo da telenovela, as posições e as trajetórias dos principais roteiristas, e as soluções que encontraram para lidar com os problemas, a partir de exemplos e dos seus próprios depoimentos. Desse modo, nos resultados apresentados no terceiro capítulo, foi exposto um perfil geracional dos autores, sem, obviamente, a pretensão de esgotar as possibilidades de discussão e análise, nem de abordar de forma específica a obra de todos eles, mas de contribuir para os estudos acerca da história dos desafios criativos vividos pelos roteiristas de telenovela.

Por fim, ao quarto capítulo é reservado o lugar de apresentação dos projetos criativos de Gloria Perez e Rosane Svartman, e suas respectivas trajetórias no campo da telenovela. Analisam-se as marcas observáveis que as autoras deixam na condução da dramaturgia, como por exemplo: nos modos de construção da história e do mundo ficcional, as abordagens temáticas, as formas de lidar com as questões sociais, bem como as estratégias que viabilizam interação com a audiência e com os fãs. Observa-se, por fim, como as roteiristas exploraram os recursos que as ferramentas digitais possibilitam tanto para o texto matriz quanto para as extensões ficcionais. A análise de conteúdos dos dados coletados, a partir de entrevistas e estudos já disponíveis, complementados com depoimentos produzidos para essa pesquisa, permitiu a apresentação dos pontos de vista de ambas sobre os seus desafios criativos.

Os dados para essa parte foram encontrados em livros e *sites* especializados, e em entrevistas realizadas com as roteiristas especificamente para esse fim<sup>8</sup>. Perez e Svartman se mostraram abertas a conversar sobre os seus processos criativos e sobre os desafios e mudanças no ofício de autora de telenovelas, no entanto, apenas a segunda conseguiu fornecer o seu depoimento. Para a realização do encontro, partiu-se do que preconizam Bauer e Gaskell (2003, p.65) acerca das entrevistas qualitativas, que permitem, ao cientista, desenvolver esquemas interpretativos sobre as narrativas dos atores sociais em um dado contexto. Para alcançar tal intento, é preciso criar o que os autores chamam de tópico guia, isto é, a lista de pontos a serem

---

<sup>8</sup> A presente pesquisa, por envolver seres humanos, foi submetido à apreciação do Comitê de Ética e Pesquisa da Faculdade de Farmácia, da Universidade Federal na Bahia, tendo sido aprovado em 16 de dezembro de 2020 (CAAE: 40632220.7.0000.8035).

debatidos, embasada na literatura que fundamenta o trabalho e nos objetivos do pesquisador, de modo que as entrevistas sejam capazes de fornecer as informações almejadas. Esses tópicos foram os elementos-chave para a criação do roteiro de perguntas (APÊNDICE A).

Bauer e Gaskell (2003) abordam como as entrevistas se adequam às pesquisas qualitativas, que lidam com visões específicas dos participantes/respondentes, de modo que seja possível a revelação de pontos de vista particulares sobre determinados assuntos. O sentido de ineditismo e idiossincrasia, nas respostas, é um fator que diferencia as pesquisas qualitativas das quantitativas, voltadas para dados mais objetivos que partem de amostras mais amplas. O anonimato, nesses casos, é um fator importante, diferentemente de uma pesquisa que se concentra no trabalho de duas artistas em específico. Por isso, a relevância das entrevistas individuais, que, diferentemente de um questionário para coleta de dados mais genéricos, estimula os participantes a exporem seus pontos de vista, de modo relativamente livre, já que há um roteiro de questões que pauta a sua dimensão semiestruturada. Esse tipo de entrevista também é a mais recomendável quando o objetivo é investigar detalhadamente determinado indivíduo, suas experiências pessoais e os aspectos mais biográficos. No caso aqui exposto, as duas escolhidas são renomadas autoras de telenovelas na principal rede de televisão do país, o que, além de torná-las pessoas públicas, implica na necessidade de uma escuta mais sensível e direcionada, o que não seria alcançado com plenitude em uma entrevista em grupo.

De posse dos dados, foi necessário seguir para a etapa da análise do conteúdo. Bauer e Gaskell (2003) ressaltam que a escolha do método varia. A de leitura e a releitura do material bruto são importantes para a seleção dos elementos que dialoguem com os objetivos, a hipótese e os assuntos levantados no tópico guia. A entrevista com Svartman, realizada por videoconferência, em janeiro de 2021, girou em torno de três eixos: desafios para engajamento da audiência na ambiência digital; impactos do novo ecossistema midiático no ofício do roteirista; e a questão da autoria. Tais chaves de análise são estudadas, neste trabalho, em suas interrelações com as noções de campo, posições, disposições e escolhas dos autores-roteiristas de telenovelas. Para a análise dos dados, foi importante reconhecer uma linha de pensamento que não desconsiderasse a posição dos entrevistados, especialmente nesse caso em que o lugar ocupado pelos participantes influencia suas respostas, suas escolhas e seus projetos artísticos.

No intuito de se traçar um caminho de análise, partiu-se dos pressupostos defendidos por Bardin (1977) para a análise de conteúdo. Santos (2012) pontua aspectos centrais desse método, destacando a dimensão empírica e seu papel de desvendamento do significado dos discursos, além do que está dito e exposto. Assim, mais do que uma discussão acerca da linguagem, busca-se esquadrihar os sentidos por trás de entrevistas e textos. Para isso,

empreende-se um esforço metodológico no sentido de explorar o material e tratar os dados da forma mais organizada possível. A etapa de interpretação dos dados possibilita também a aplicação da técnica da inferência, por meio da qual pode-se associar o conteúdo analisado com o referencial teórico que embasa a pesquisa. Trata-se de um exercício que envolve a interrelação entre os discursos e os aspectos exteriores de sua formulação, circulação e consumo.

Bardin (2006, p.95) ressalta pressupostos essenciais da análise de conteúdo, a partir de uma leitura cautelosa do material em foco. O pesquisador deve agir tal como um arqueólogo, atento às etapas de pré-análise, exploração descritiva do material e tratamento dos dados, por meio da interpretação e inferência. Na etapa de pré-análise, foram selecionados textos jornalísticos e entrevistas já concedidas por Gloria Perez e Rosane Svartman<sup>9</sup>, suficientes para o traçado de uma breve trajetória de ambas. A partir do que Bardin (1977, p.96) chama de “leitura flutuante”, captam-se informações básicas dos documentos, necessárias para a escolha do *corpus* definitivo de análise. No caso das entrevistas, uma etapa importante, na preparação do material, é a transcrição de todo o conteúdo, procedimento que auxilia a seleção prévia dos pontos que não podem deixar de ser contemplados na análise. Considerando-se que os sujeitos em enfoque ocupam posições no espaço social, e que o presente estudo traça perfis de profissionais que atuam no campo das artes, de forma subjetiva, é inevitável à recorrência à análise do discurso. Por meio desse tipo de metodologia analítica de conteúdo, parte-se não apenas dos recursos linguísticos, mas das condições de produção do discurso no contexto social.

O caminho metodológico da pesquisa parte, assim, de um universo histórico e conceitual amplo – o campo da telenovela –, e investiga um conglomerado representativo para o sucesso do gênero telenovela – a TV Globo –, demarcado pelos anos 2010 a 2020, que mostram a expansão da era digital no meio, década que corresponde ao planejamento estratégico recente da emissora, conhecido como *Uma Só Globo*, que unifica seus principais núcleos de criação nos mais diversos segmentos da indústria. Nesse contexto, foram situadas as trajetórias de duas autoras que representavam, substancialmente, a vivência dos fenômenos em estudo. Os pontos de vista dessas roteiristas e as ações que estabeleceram para lidar com os desafios criativos experimentados pela função autoral foram analisados tendo como uma das referências as posições ocupadas por elas no campo. Desse modo, o presente trabalho objetiva contribuir para os estudos na área da telenovela, colaborando para que pesquisadores e profissionais compreendam a historicidade das novas dinâmicas de produção, criação, distribuição e consumo de teleficção seriada no Brasil.

---

<sup>9</sup> As informações sobre as telenovelas de Gloria Perez e Rosane Svartman foram retiradas dos *sites* Memória Globo e Teledramaturgia.



## 1 MUDANÇAS E PERSPECTIVAS NO CAMPO DA TELENOVELA BRASILEIRA NA AMBIÊNCIA DIGITAL

Quando Walter George Durst adaptou, e Cassiano Gabus Mendes e Demerval Costa Lima dirigiram o teleteatro *A Vida por um Fio*, em novembro de 1950, não poderiam imaginar que estavam implantando, naquele primeiro ano das transmissões oficiais de televisão no Brasil, uma produção cultural de alto impacto, que seria aprimorada ao longo das décadas seguintes: a teledramaturgia nacional. *Sua Vida me Pertence*, em 1951, inaugurava formalmente, no país, o que passou a se chamar de telenovela, uma narrativa em capítulos, resultado da adaptação, para a televisão, do folhetim, um formato de sucesso no rádio e no jornal, desde o século XIX. As histórias que passariam a ser contadas pelas telas da TV Tupi e da TV Excelsior, nas duas primeiras décadas de consolidação do novo meio no território nacional, foram experiências cruciais para o desenvolvimento de um modelo industrial de produção, aprimorado pela TV Globo, na década de 1970. A partir dali, recrudescer o contexto concorrencial das telenovelas, com atrações que consolidaram o gênero como um produto artístico de grande alcance popular.

Não há como falar de Brasil sem falar das telenovelas: exportadas para centenas de países, pautas das conversas dentro e fora do ambiente digital, e captadoras das transformações sociais vividas por um país em constante mudança. O seu caráter diário e próximo da realidade, embora seja alvo de críticas quanto à pouca representatividade de determinados grupos sociais, cria vínculos, mobiliza discussões e se aproxima do espectador de modo intenso, atravessando memórias, alçando artistas ao estrelato, e, até mesmo, reverberando ou mobilizando a adoção de comportamentos vanguardistas e progressistas. Mesmo aquele que nunca tenha apreciado a narrativa das telenovelas não passa incólume diante do efeito que essa narrativa provoca em uma nação que ainda tem na TV a sua principal janela de consumo cultural.

Com o avanço técnico e estético observado no século XX e nas primeiras décadas do século XXI, tornou-se possível renovar as discussões que tratam dos produtos televisivos sob o viés artístico, tendo em vista que as interpretações sobre as obras de arte costumavam se debruçar, anteriormente, sobre manifestações tradicionalmente consideradas de maior prestígio na literatura, na pintura e no cinema. Trata-se de debates que demonstraram a relevância das análises que consideram o contexto de produção cultural dessas obras, buscando as especificidades daquelas assentadas em modelos econômicos e comerciais que visam lucros e conquistas de mercados e consumidores. No caso das telenovelas, essas abordagens mostraram como as histórias se tornam pretextos para os anunciantes, mas os conflitos narrados vão além disso. Entre um comercial e outro, dramas de caráter íntimo e coletivo se tornam pontos de

partida para discussões maiores na sociedade. Além disso, esses estudos promovem o olhar atento ao aprimoramento estético que se fez presente, gerando, assim, análises capazes de demonstrar a dimensão artística e até experimental nas telenovelas.

A compreensão das relações entre texto e contexto, isto é, entre a dimensão externa e interna das obras, presente nesses estudos, é reforçada por Candido (2006), no âmbito da literatura. Não se trata de confundir quais os papéis do crítico ou do analista social, mas de entender que a delimitação de campos para a compreensão dos aspectos sociais que implicam na criação artística contribui para analisar quem está por trás das obras que consumimos, e quais os objetivos de tal paisagem social funcionar como força motriz dos dramas dos personagens. Candido (2006) pontua, então, a necessidade de se entender tal fenômeno de interconexão de forma dialética. Para isso, sinaliza pontos possíveis para os estudos de caráter sociocultural das obras: a estrutura da sociedade e a posição ocupada pelo artista; a forma como os valores e as ideologias são transmitidos pelo conteúdo; e as técnicas de transmissão.

Assim, o pesquisador salienta que o artista age a partir de um impulso particular conforme as condições sociais do seu contexto, e escolhe temas e maneiras de se comunicar que provocarão efeitos no meio, fundindo o processo de confecção com a recepção: “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 2006, p.48). Tal confluência, todavia, só atinge um grau maior de realização quando o artista é reconhecido como tal, dentro de um dado contexto e por um determinado público, o que evidencia a confluência de ambas as instâncias: o autor, que cria formas e conteúdos capazes de sedimentar a dimensão interna da obra, e o público, que interpreta, reinterpreta e ressignifica as histórias.

Essas reflexões, propostas por Candido (2006), dialogam substancialmente com os pressupostos bourdieusianos da análise do campo da telenovela, horizonte metodológico que orientou o exame das particularidades da história cultural e econômica desse produto cultural no Brasil, enfatizando as práticas dos agentes e das instâncias que atuam em esferas concorrenciais e desiguais de produção, circulação e consumo.

Pensar nas novelas segundo a abordagem bourdieusiana exige, ainda, uma compreensão dos agentes responsáveis pelos processos de criação reconhecidos como autorais, em um contexto em que os aspectos de criação e do caráter comercial do fazer novelístico organizam as dinâmicas de trabalho que envolvem decisões artísticas de variados profissionais. Em suma, essa abordagem orientou o olhar sobre as mudanças e permanências dos complexos processos de trabalho dos roteiristas autores na ambiência digital, segundo as lógicas do campo da telenovela.

## 1.1 PREMISSAS DE ANÁLISE DO CAMPO DA TELENOVELA NA AMBIÊNCIA DIGITAL

A teoria bourdieusiana se baseia em conceitos fundamentais, tais como: espaço social, campo, posição, capitais e *habitus*. Em suas análises sobre os mais diversos temas, a ênfase recai sobre a compreensão das dinâmicas relacionais que caracterizam o espaço social e as ações dos agentes, compreendidas por meio das posições que ocupam, identificadas pelo volume e peso dos capitais<sup>10</sup> que acumulam. Tais premissas auxiliam na percepção das disposições ou *habitus* dos agentes, que evidenciam a complexidade da história das suas práticas pensadas como trajetórias ou posições sucessivas no tempo em uma perspectiva individual, de grupos ou organizações. Apesar de se dedicar, em muitos dos seus estudos, ao campo literário, as reflexões empreendidas podem ser aplicadas a outras manifestações artísticas.

Sob essa ótica, é necessário, assim, analisar a posição dos agentes e das instituições de modo relacional, e como, historicamente, tais posições se constroem, bem como reconhecer a reverberação dessas posições nas decisões e escolhas dos agentes, orientadas pelas suas disposições ou *habitus*. “A noção de *espaço* contém, em si, o princípio de uma apreensão *relacional* do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa reside na *exterioridade mútua* dos elementos que a compõem” (BOURDIEU, 1996, p.48, grifo do autor). No espaço social, os princípios de diferenciação também são orientados pelos antagonismos individuais e os enfrentamentos coletivos entre os agentes posicionados em lugares distintos, que contribuem para a dinâmica de movimentação, conservação e transformação das posições. O campo configura-se, assim, conforme afirma Rios (2019, p.36), como “[...] um espaço historicamente determinado onde se estabelecem forças simbólicas e relações de poder” que dinamizam as relações entre os agentes que se enfrentam e se associam, de forma simbólica, de modo a manterem ou mudarem suas posições dentro do campo.

O método de análise para compreender essas relações entre as obras, agentes e os contextos produtivos, de circulação e consumo, norteia-se pelas seguintes operações elementares:

---

<sup>10</sup> Setton (2010) esclarece os pontos cruciais da teoria bourdieusiana e destaca, entre outros aspectos, a noção de capital, a partir da concepção relacional e sistêmica do espaço social, como “um sistema hierarquizado de poder e privilégio” pautado pelas relações entre os agentes. “Segundo esse ponto de vista, a diferente localização dos grupos nessa estrutura social deriva da desigual distribuição de recursos e poderes de cada um de nós”. Os capitais seriam esses recursos ou poderes, divididos em: capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico. Além de definirem a posição de prestígio (ou não) dentro do campo, os capitais, em seu conjunto, seriam compreendidos por meios das disposições (*habitus*) culturais, incorporadas pelos agentes.

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se [...] (BOURDIEU, 2002, p. 243).

O esforço teórico de construir a noção de campo da telenovela (Souza, 2004a; 2004b; Rios, 2019) inspirou-se nessas três dimensões interligadas: a análise do campo em questão dentro do campo do poder, bem como as marcas diacrônicas da sua evolução; a análise da estrutura interna do campo específico (nesse caso, o da telenovela), imbuída em um universo construído e reconhecido por leis de funcionamento; e a análise dos *habitus* dos agentes que ocupam as posições dentro do campo, isto é, as disposições que se potencializam em virtude das posições ocupadas ao longo de uma trajetória.

### **1.1.1 Campo da telenovela no campo do poder: uma breve aproximação**

O exame do primeiro aspecto, ou a posição do campo examinado no campo do poder, mostra como o campo se constrói a partir de dois princípios de hierarquização em tensão: a heteronomia, que se aproxima das lógicas e demandas econômicas, e a autonomia, cujos adeptos se mostram mais propensos ao exercício da “arte pela arte”, a busca da ampliação do poder de se dedicar ao aprimoramento da obra. Compreender como esses princípios operam no campo da telenovela é indispensável para avaliar o seu grau de autonomia.

Aplicando a noção de campo à telenovela<sup>11</sup>, Souza (2004a, p. 55) esclarece os atravessamentos de outros campos, nessa relação, com base nos pressupostos de Bourdieu acerca do espaço social, isto é, “um conjunto aberto de campos relativamente autônomos, que podem estar direta ou indiretamente subordinados ao campo da produção econômica”. No caso da telenovela, pode-se afirmar que está subordinado aos movimentos das organizações e

---

<sup>11</sup> O trabalho anterior ao de Souza (2004a), de José Mário Ramos e Renato Ortiz (1989) foi precursor em tal discussão, tendo em vista que já estabelecia interpretações acerca das relações entre os aspectos de caráter estético e econômico das telenovelas e dos agentes responsáveis pela sua produção.

profissionais que atuam no campo industrial de produtos televisivos. Nessa relação entre os campos e subcampos, cabe ao Estado o papel regulatório, por meio de algumas ações específicas como as intervenções de ordem financeira no campo econômico e os investimentos no campo cultural, e as intervenções jurídicas no funcionamento das organizações e no comportamento dos agentes. Aspectos que serão sinalizados na análise a seguir da história do campo da telenovela no Brasil.

Souza (2014) mostra como é essencial, para o estudo dos campos de produção de obras culturais que estão inscritas na esfera das corporações de mídia, identificar os graus de autonomia que os agentes e instituições detêm diante das pressões advindas dos interesses econômicos das organizações empresariais. Segundo Bourdieu (2002), as pressões e interesses dessas organizações estariam sujeitos à lógica da refração<sup>12</sup>, ou seja, as relações de força presentes no campo examinado poderiam gerar mudanças na velocidade de incorporação dessas pressões, retardando-as ou alterando a sua repercussão nas práticas presentes no campo. Os estudos sobre campos de produtos midiáticos comerciais, centrados em obras gerados no cerne da indústria, evidenciam uma tensão do processo: a novidade – que pressupõe um alto grau de autonomia; e a convenção, cuja meta principal é corresponder aos interesses econômicos. É o caso, ilustrado por Bourdieu (2002), do polo heterônimo do campo, no qual estão editores e escritores concentrados no sucesso de vendas. “Essa confusão das fronteiras a que os produtores ditos “mediáticos” são espontaneamente propensos [...] constitui a pior ameaça para a autonomia da produção cultural” (BOURDIEU, 2002, p. 377). A telenovela, dicotomicamente produto artístico e comercial das emissoras de TV, vive também nesse conflito entre a autonomia e a heteronomia dos agentes envolvidos em suas esferas de atuação. Não por acaso, precisam ser produtos rentáveis, que gerem lucro e que justifiquem os altos investimentos das receitas publicitárias, mantenedoras, inclusive, da sua presença fixa na grade de programação.

Uma boa ilustração é a imperiosa necessidade de adequação das redes abertas de televisão as ações transmidiáticas exigidas pela era da convergência digital após os anos 2000 (FECHINE, 2014b; BUONANNO, 2015; JOST, 2011). Os modos como cada uma das organizações produtoras de telenovelas lidaram com essa necessidade não pode ser compreendida sem considerar as forças favoráveis e desfavoráveis nos setores responsáveis pela definição e inserção dos projetos transmídia nessas empresas (SOUZA *et al*, 2013). Nessa

---

<sup>12</sup> Se, na Física, a refração modifica a velocidade de propagação e o comprimento da onda, no campo artístico, as mudanças de posição e os graus de autonomia são evidenciados pelas lutas internas que buscam preservar seus interesses específicos, sejam de mudanças ou de permanências.

medida, buscou-se observar como a Globo foi maturando o projeto transmídia da organização, quais as medidas destinadas a produção da telenovela e às ações dos criadores autores. Em suma, o que ocorre no espaço específico de produção das telenovelas deriva das disputas concorrenciais atravessadas pelas lógicas desse campo empresarial (SOUZA, 2014). Trata-se, portanto, de uma investigação que pressupõe interrelações entre profissionais e as posições ocupadas por eles dentro de um campo concorrencial, marcado pela ação de diversas empresas, com predomínio da TV Globo.

Para compreender essas disputas, pontua Souza (2004a), deve-se partir de uma análise da história da formação das obras e dos seus realizadores, de modo a demarcar a importância das empresas e dos agentes. Nesse esforço, é preciso levar em consideração como os efeitos de outras lógicas, como a econômica e a artística, exerceram influências no processo de consolidação do gênero telenovela e do campo. Para isso, é a abordagem histórica dos estados do campo, como denomina Bourdieu, ou seja, dos momentos específicos da história da telenovela (a serem explorados também nos capítulos seguintes) que permitirá compreender os efeitos dessas outras lógicas nas condições particulares de realização das telenovelas.

Outro aspecto que ilustra esse grau de autonomia se observa na concessão do direito de entrada dos agentes no campo da telenovela. Entende-se que quanto maior o grau de autonomia existente maior o grau de codificação pertinente a essa estrutura que delimita as fronteiras de acesso, como a posse de algum título escolar, o sucesso em algum concurso, entre outros elementos, como é evidente no campo universitário. O que se observou nos primeiros momentos do campo artístico na esfera industrial foi uma tendência à maleabilidade fronteiriça, ao menor volume de exigências em termos de títulos do ensino formal e em termos de consagração, apostando mais vezes em novatos ou estreantes no campo.

Com o passar dos anos, o grau de codificação e absorção de profissionais no campo da telenovela foi maior. Nas telenovelas da TV Globo, por exemplo, é notório observar como tanto a inserção de novos roteiristas quanto as mudanças de posição desses criadores dependerão de um ciclo de experiência dentro da própria empresa que posteriormente se combina com as de instituições de formação de profissionais das artes cênicas e do audiovisual e com a aquisição de capitais simbólicos em cada uma dessas áreas conexas. A carreira anterior no cinema ou na literatura, por exemplo, pode ser uma credencial capaz de facilitar a entrada.

Além disso, até ser lançado como autor titular de uma novela da emissora, o profissional passa, no mínimo, pela função de colaborador de um outro criador(a) consagrado(a). Quando a primeira experiência já é na titularidade da obra, a empresa tende a escalar um escritor experiente para função de supervisão, situações vividas pelos roteiristas que auxiliam na

conformação das disposições esperadas para a atuação no campo da telenovela, para compartilhar e crer nas lógicas que o constituem.

Atuais autores titulares da Globo, na contemporaneidade, como Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro, vivenciaram sucessos na literatura, no teatro e no cinema antes de adentrarem oficialmente ao campo da telenovela. Nessa jornada, receberam a supervisão de profissionais experientes no ramo. Amaral, na década de 1990, trabalhou inicialmente com Cassiano Gabus Mendes (*Meu Bem, Meu Mal* [1990-1991] e *O Mapa da Mina* [1993]) e Silvio de Abreu (*Deus Nos Acuda* [1992-1993] e *A Próxima Vítima* [1995]), antes de ser lançada em voo-solo em *Anjo Mau* (1997), *remake* da obra de Janete Clair. Carneiro colaborou com Amaral – quando esta já estava consolidada (*A Muralha* [2000] e *Os Maias* [2001]) – e com Euclides Marinho (*Desejos de Mulher* [2002]), antes de estreiar na titularidade de *Da Cor do Pecado* (2004). Silvio de Abreu supervisionou Amaral e Carneiro em suas respectivas estreias, consideradas sucesso de público e de crítica.

Essas ilustrações expressam a história do aumento do grau de autonomia desse campo que se organizou internamente para consolidar modos empresariais de gestão de um dos produtos mais importantes para a saúde financeira dessas empresas. Ao mesmo tempo, os autores-roteiristas acumularam força e poder para, em cada circunstância de realização das telenovelas que assinaram, defenderem artisticamente os projetos diante de pressões inevitáveis próprias dessa função. Reforça-se aqui uma linha de análise dessa pesquisa: as formas dos roteiristas autores lidarem com as mudanças provenientes da ambiência digital dependerá das disposições, habilidades e capitais adquiridos em suas trajetórias, tendo em vista serem recursos que contribuem no maior ou menor grau de autonomia que terão para desenvolver seus projetos artísticos, para tomar decisões diante das inevitáveis pressões das empresas.

Essa dimensão de análise do campo orienta, assim, o exame de um dos aspectos centrais dos problemas que mobilizam esta dissertação: como os roteiristas-autores de telenovelas lidaram com os desafios postos pelo novo ecossistema midiático da era digital, traduzido segundo as forças empresariais do campo da telenovela? Desafios observados, principalmente, nos modos de interagir e lidar com o público e nos modos de conduzir o trabalho criativo dramaturgicamente de elaborar histórias seriadas com a condução dos capítulos ao longo de todo o enredo que ainda pudessem encantar uma audiência em transformação. Em que medida esse novo contexto interferiu na questão da autoria, isto é, no grau de controle criativo dispensado ao autor-roteirista em um contexto de produção empresarial do qual participam outros profissionais, dentre eles, o diretor artístico?

### 1.1.2 Dinâmica de funcionamento do campo da telenovela

O segundo aspecto, a compreensão das “leis de funcionamento e transformação” do campo da telenovela se torna possível ao compará-lo com espaços sociais semelhantes, tal como explica Bourdieu (1989):

[...] para construir realmente a noção de *campo*, foi preciso passar para além da primeira tentativa de análise do “campo intelectual” como universo relativamente autónomo de relações específicas: com efeito, as relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual – sobretudo as interações entre os autores ou entre os autores e os editores – tinham disfarçado as relações objetivas entre as posições ocupadas por esses agentes, que determinam a forma de tais interações. [...] Nada mais restava a fazer do que pôr a funcionar um instrumento de pensamento assim elaborado para descobrir, aplicando-o a domínios diferentes, não só às propriedades específicas de cada campo – alta costura, literatura, filosofia, política, etc. – mas também as invariantes reveladas pela comparação dos diferentes universos tratados como “casos particulares do possível”. (BOURDIEU, 1989, p.65-66, grifo do autor).

Torna-se possível, destarte, aplicar os pressupostos teóricos do conceito de campo a universos empíricos diferentes, haja vista as homologias entre os mais diversos campos, no aspecto funcional e estrutural. A análise de espaços sociais específicos ou campos passa, assim, tanto pela dimensão sincrônica, relacionada a obras e autores que produzem no mesmo intervalo temporal simultâneo, quanto pela dimensão diacrônica, que investiga as transformações ao longo da história. Em ambas as situações, indica-se a importância de se considerar as homologias das posições observadas nesses espaços.

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas, e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 1989, p.69, grifo do autor).

Logo, no esforço de aplicar à teoria bourdieusiana à telenovela, não se deve perder de vista a dimensão relacional, levando em consideração que o próprio Bourdieu (1996) expõe sua perspectiva de estudo como uma filosofia da ciência *relacional* e uma filosofia da ação *disposicional*. Esse esclarecimento evidencia como indispensáveis o exame das relações da posição e da disposição ou *habitus* dos agentes e das empresas. As disposições específicas dos



agentes os singularizam e, ao mesmo tempo, os aproximam, por conta das suas semelhanças e diferenças.

A noção de *habitus* permite a vinculação de posições dos agentes singulares com estilos e práticas na relação com outros, configurando, assim, uma classe definida como grupo social. Como princípio gerador e unificador, o *habitus* transita entre os gostos individuais e as práticas, escolhas e bens de uma classe, funcionando como princípios de visão, divisão e gostos diferentes, o que permite que um bem seja compreendido de forma diversa. A existência dos capitais como demarcadores indicadores de posições auxilia, pois, na percepção da ocorrência de lutas e disputas, assim como de aproximações, que marcam as disposições, as escolhas e as práticas. São as disposições ou *habitus* dos agentes que conferem um “senso prático”, isto é, um sistema particular de preferências e gostos que se constroem como elementos estruturais cognitivos e um sistema de ações que os orientam para cada situação.

Os autores e diretores que atuam no campo da telenovela, por exemplo, a partir de suas disposições, buscam operar escolhas artísticas capazes de corresponder aos seus interesses, às demandas do público, e, especialmente, às expectativas das empresas produtoras. Souza e Weber (2009, p. 85) lembram do conceito de espaço de possíveis em Bourdieu para o exame dessas situações que colaboraram com o ato dos autores de escolherem temas e abordagens nas telenovelas. O exame do espaço de possíveis se mostra um recurso para a análise da percepção que os agentes têm “[...] do que já foi feito, o modo como se fez e os novos modos de serem feitos, colaboram na formulação das apostas, decisões ou escolhas que cada um deles foi capaz de fazer”. Dessa forma, saber lidar com os recursos tecnológicos disponíveis, escolher elementos estruturais das tramas (como personagens e temas) são algumas das disposições e capacidades acumuladas ao longo do processo de profissionalização dos roteiristas e da experiência acumulada no ofício de criador de telenovelas vivenciada na trajetória que tiveram no campo e em outros espaços sociais que fizeram parte da história destes criadores.

Em tal processo investigativo, não se pode perder de vista o modo como os capitais (econômicos, sociais, culturais, simbólicos) são distribuídos, dentro do campo. Os membros do campo têm suas posições e disposições influenciadas pela posse ou pela ausência desses capitais em situações de lutas classificatórias que buscam legitimar os produtos e produtores. Rios (2019), com o objetivo de contribuir para as discussões acerca do conceito de campo da telenovela, retoma essa perspectiva das lutas concorrenciais.

O campo da telenovela diz respeito ao espaço de lutas concorrenciais pelas definições legítimas do que se elabora nesse microcosmo (além dos princípios

e leis comuns à produção das obras), que permitem verificar os aspectos dos diferentes estágios desse campo, as posições dos realizadores de maior grau de reconhecimento/consagração e as escolhas empreendidas nessas obras. (RIOS, 2019, p. 39).

Estudar o campo da telenovela, segundo essa abordagem, exige, assim, uma compreensão dos discursos classificatórios e legitimadores das telenovelas elaborados pelos agentes responsáveis pelos processos de produção, distribuição e consumo desse produto seriado. O primeiro conjunto de classificações que merece a atenção diz respeito ao gênero: como se consolidou uma definição de telenovela. O segundo compete as definições do lugar autoral do roteirista autor.

É na literatura que reside o cerne da telenovela como a conhecemos hoje: o romance-folhetim europeu, do século XIX. Como aponta Souza (2004a), a abordagem de Marlyse Meyer (1996) sobre os romances folhetins franceses, que em seus primórdios, ocupavam os rodapés das páginas dos jornais, demonstra como a diversidade de regimes de serialidade empregados nesses folhetins tem sido um dos fatores chave do efeito que se gerou no público: a expectativa quanto à continuidade da história no dia seguinte. Os estudos de Meyer salientam como as distinções de estilo e autoria dos escritores observadas nesses romances foi incrementada pelos editores, estimulados pelo resultado comercial e rentável dos jornais, assim como aconteceria futuramente nas radionovelas e telenovelas. O folhetim se tornou carro-chefe dos veículos de publicação. As histórias, progressivamente aprimoradas, envolviam os leitores, e ganharam a escrita de nomes consagrados, como Alexandre Dumas (1802-1870).

Mauro Alencar (2004) destaca que muitos elementos de sucesso da telenovela brasileira foram herdados da literatura nacional, como por exemplo, dos trabalhos de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Do primeiro, essas marcas tornaram-se mais evidentes nos textos teatrais, estruturados em uma rede de intrigas, e com variáveis de tensão ao longo do enredo, que contribuem para momentos pontuais de *clímax*<sup>13</sup>. Atento à relação das obras com o público, Macedo já fazia pesquisas, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, a fim de captar a opinião dos leitores sobre os personagens e encaminhamentos da narrativa.

Com Alencar, outros ingredientes folhetinescos ganharam visibilidade, como o rompimento do perfil maniqueísta romântico e a inserção de tipos mais dúbios, e a preocupação

---

<sup>13</sup> Magaldi (2004, p.80) classifica a obra teatral de Joaquim Manoel de Macedo como uma “dramaturgia ao gosto do público”, haja vista a sua habilidade em criar histórias que agradavam a plateia brasileira do século XIX. Na fase que o pesquisador classifica como a mais madura do escritor, do ponto de vista dramaturgicamente, são bem-sucedidas as seguintes peças: *Romance de uma Velha* (1870) e *Cincinato Quebra-Louça* (1871). Ambas evidenciam o aprimoramento do aspecto cômico, em paralelo ao tom melodramático.

com a coerência do enredo, que evitava recorrer a ganchos e apartes inadequados. Além de ter tido livros da fase romântica adaptados, posteriormente, para a TV, Alencar foi dramaturgo, com títulos importantes como *O Demônio Familiar* (1857), texto que evidencia a habilidade do autor na condução das intrigas, a despeito da recepção crítica relacionada à abordagem acerca da abolição e da alforria. Obras como *Senhora* (1975), e outras da fase inicial do escritor, como *Cinco Minutos* (1856) *O Guarani* (1857), foram publicadas no formato de folhetins.

A atenção diária era afiançada por meio do milenar recurso do gancho: a suspensão da narrativa em um momento de *clímax*, de modo a gerar a curiosidade pelo acompanhamento no dia posterior. Sobre essa propriedade da telenovela de lidar com as interrupções e cortes temporais, Huppés (2000, p.151) explica:

Na televisão, convivem a programação e os espaços comerciais, os quais se alternam numa sucessão sem lógica. Tal organização não produz embaraços às narrativas ali apresentadas. Ao contrário. A telenovela, por exemplo, parece beneficiar-se da proximidade com a propaganda, na medida em que aquela utiliza largamente o recurso do corte. Salta com naturalidade de um caso a outro, até, de uma época para outra. O espectador, por seu turno, não considera demasiadamente abrupto o trânsito entre a história da telenovela e o espaço dos comerciais. Primeiro, porque a publicidade, em geral, opera com categorias similares às do melodrama, também ela apresentando enredo, trabalhando a composição visual e sonora etc. depois, porque o público está suficientemente habituado ao formato de fragmento na televisão e fora dela também, para experimentar qualquer desconforto.

No que concerne aos elementos folhetinescos que ganharam sobrevida na telenovela, Souza (2004a) cita o caráter repetitivo e longo da narrativa em série, com a multiplicação de conflitos em diversas linhas narrativas que devem se estender por muitos capítulos. A relação com os dramas familiares e com os fatos do cotidiano também eram e são marcas de reconhecimento do formato, que, popular e massivo, buscou formas de conquistar maiores públicos, processo maximizado pelo sucesso das telenovelas, que, na contemporaneidade, podem ser acompanhadas convencionalmente na grade dos canais de TV, como também nas plataformas de *streaming*.

Martín-Barbero (2008, p.187) considera a organização em episódios e a “estrutura aberta” como fatores decisivos para o sucesso dos folhetins, que seduziam por dialogar satisfatoriamente com a experiência vivida. Tal abertura, do ponto de vista estrutural, está relacionada ao fato de a escrita acontecer diariamente, com a possibilidade de receber interferências dos leitores, que podiam colaborar por meio de cartas. “Sabe-se que o *feedback*, ao criar a sensação de participação, aumenta o número de leitores, e, portanto, o negócio [...]”

(MARTÍN-BARBERO, 2008, p.187). As idas e vindas do enredo, contado em um ritmo provocador de similaridades com as situações dos personagens, também intensificam essa relação, contribuindo para as histórias fazerem parte da rotina da audiência. Esses traços típicos do folhetim mantêm-se como elementos característicos das telenovelas contemporâneas.

Uma reflexão sobre a telenovela implica também na compreensão de um dos seus principais pilares: o aspecto melodramático que permanece como marca dessas narrativas. Thomasseau (2005) traça um panorama sobre o melodrama, desde a sua origem, na Itália do século XVII, como um drama de caráter cantado. Na França, o termo passou a ser utilizado no século XVIII. As histórias já começavam a serem entendidas em seus aspectos delimitadores de traços característicos, com o aumento de personagens, a introdução do bailado e a encenação em lugares vistos como exóticos. Nesse período, as peças que faziam uso da música como reforço dos elementos dramáticos eram classificadas como melodrama. Ainda nessa época, o termo era utilizado na alusão a monólogos com o acompanhamento musical. Usado em contraponto ao que não era clássico, o melodrama foi, aos poucos, ganhando um sentido depreciativo, como reflexo dos dramas burgueses.

A tipificação simplificadora dos personagens, a *mise en scène* movimentada e com regras bem estabelecidas, onde a interpretação através da mímica era posta em relevo, o uso da temática obsessional da perseguição e do reconhecimento (explorada também na maior parte dos outros gêneros) deram ao melodrama os elementos principais de sua ossatura. Enfim, o gênero romanesco, até então pouco valorizado pelos meios literários, serviu ao melodrama de reserva inesgotável de intrigas e peripécias (THOMASSEAU, 2005, p.20, grifo do autor).

Assim, na França do século XVIII, foram tornando-se mais evidentes os elementos idiossincráticos do melodrama, vistos, inclusive, como traços que já eram observáveis desde as tragédias clássicas, dada a importância da música, do reconhecimento e das peripécias – as grandes alterações narrativas que modificam o rumo dos acontecimentos. Teatralmente, era como se o melodrama, como explica Thomasseau (2005), realizasse de modo concreto alguns princípios dos textos trágicos. Ao longo do século seguinte, outras marcas identificadoras do gênero ganharam relevo. Além do reconhecimento, por exemplo, que punha, quase sempre no ato final, personagens em conflito, reconhecendo suas origens e relações, havia também outros pontos comuns, como os pressentimentos, as perseguições, e os grandes equívocos responsáveis por movimentar ainda mais o enredo, “[...] com fatos (cartas extraviadas, perdidas, reencontradas; encontros desmarcados, falsos endereços) ou com pessoas (substituição de crianças, semelhanças fortuitas ou premeditadas, usurpações de qualidades ou de títulos)”

(THOMASSEAU, 2005, p. 37). Como a ênfase é na moral dos personagens, as intrigas de casais gozavam de menos privilégio narrativo, com predominância de conflitos familiares com tipos que reforçavam o maniqueísmo explorado pela cartilha melodramática.

A partir do século XX, o melodrama avança em suas esferas de influência, tendo o cinema como uma manifestação artística com aderência aos padrões anteriormente explorados pelo teatro. Martín-Barbero (2008, p.205-206) sintetiza as formas como a cinematografia se apropriou da estética melodramática:

Existe uma convergência profunda entre o cinema e o melodrama: no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica. Mais do que um gênero, durante muitos anos o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político. Daí, em boa parte, tanto o seu sucesso popular, quanto o desprezo que por muito tempo mereceu por parte das elites, que consagraram a propósito do cinema o sentido pejorativo e vergonhoso da palavra melodrama, e mais o do adjetivo “melodramático”, com relação a tudo o que para a cultura culta caracteriza a vulgaridade da estética popular. Se o *western* representou a descoberta de uma linguagem direta e uma estética elementar, mas eficaz, a narração paralela e o plano geral, o melodrama cinematográfico traz o tratamento expressivo da montagem e o uso dramático do primeiro plano. Foram esses os elementos da gramática com que *Hollywood* fez do cinema uma linguagem “universal” e o primeiro meio massivo de uma cultura transnacional (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.205-206, grifo do autor).

Thomasseau (2005) pontua elementos que, entendidos como pilares do melodrama, estão presentes nas telenovelas, tais como: o predomínio da emoção; a conciliação entre cenas ora tranquilas, ora mais movimentadas; a intriga bem construída, de modo a favorecer o aspecto emocional, e, às vezes, com prejuízo da qualidade da escrita; e a predominância da ideia da vitória dos valores morais humanos, superiores à dimensão material. Autores de telenovelas, como Walcyr Carrasco e Gloria Perez, adotam esses recursos de modo costumeiro em suas tramas. Os personagens passam por travessias pautadas por uma intriga movimentada, mas, em sua maioria, vencem por conta da retidão e do bom caráter, apesar dos inevitáveis desvios ao longo da jornada. Exemplos recentes podem ser vistos nos perfis de Maria da Paz (Juliana Paes), protagonista de *A Dona do Pedaco*, de Carrasco, que vence na vida por meio da força do trabalho; e de Jeiza (Paolla Oliveira), uma das protagonistas de *A Força do Querer* (2017), policial ética e de bom-caráter, que não abriu mão dos seus princípios pessoais e profissionais.

Huppés (2000, p.152) discute como a telenovela maximizou um recurso explorado pelo melodrama, que é a suspensão da rigidez da unidade de ação aristotélica (unidade de ação, de tempo e de espaço):

A inserção da telenovela nesse contexto tem por resultado incrementar as liberdades já anunciadas pela narrativa melodramática. Ela pode radicalizar procedimentos que o melodrama experimentava com certa discrição. Por exemplo, fica dispensada – finalmente, de observar a tradicional lei das três unidades, de que os pensadores mais tradicionais não queriam abrir mão. Nem a ação única, nem a restrição a um estreito lapso temporal, tampouco a unidade de espaço são requeridas. Ninguém mais reclama por isso. Fundamental é trabalhar o feitio da cena, para que cada tomada concentre a atenção máxima, antes de passar para a seguinte, e novamente para a seguinte...

Mesmo com as transformações midiáticas observadas a partir do final século XX, Huppés (2000) vê a ampla sintonia do melodrama com o perfil do mercado de consumo das histórias. Afinal, ainda hoje faz sucesso utilizar recursos como: a onisciência do público em relação aos personagens; o extravasamento das emoções; e as cenas de caráter surpreendente, que, por vezes, subvertem a lógica, mas se tornam minimamente verossímeis para o contexto narrado. Um exemplo da presença contemporânea de tais recursos pôde ser visto em *Amor de Mãe* (2019-2021), obra que tinha como um dos eixos centrais a busca de Lurdes (Regina Casé) por um de seus filhos, vendido pelo próprio pai no início dos anos 1990. No capítulo 96, o público recebe a informação de que o filho procurado é Danilo (Chay Suede), criado por Thelma (Adriana Esteves), que vira melhor amiga de Lurdes no começo da história. Apenas nas últimas semanas de exibição, mãe e filho descobriram a verdade.

Ismail Xavier (2000) sintetiza aspectos seminais do melodrama, em uma tentativa de compreender suas idiossincrasias ao longo da história da ficção. Em paralelo às tragédias clássicas e ao realismo moderno, o melodrama estaria em um lugar de criação de mundos ficcionais mais simples, embora bem-sucedido na empreitada de estimular sonhos e experiências pautadas por projetos humanos que buscam sempre alcançar a felicidade, apesar das forças contrárias. Altas doses de emoção e sentimentalismo são pontos nevrálgicos da arquitetura melodramática, que, seja nas telenovelas, seja no cinema, se utilizam de recursos rotineiros como: situação de família, romances, dramas de alto impacto, oposições entre o bem e o mal, entre outros exemplos. Entre as formas canônicas citadas por Xavier (2000) também estão o final feliz dos personagens moralmente corretos, com a vitória da virtude, e a estruturação de um universo empacotado em qualidade visual e sonora, amparado nos estados emocionais dos sujeitos da encenação.

Embora não perca sua raiz melodramática, a telenovela, no Brasil, buscou conciliar tal perfil com um exercício de construção de verossimilhança com viés quase documental/jornalístico. Para Hamburger (2005, p.118), pode-se falar que as novelas adotaram

um tom de verossimilhança que mescla vida pública e vida privada, renovando o que já era comum nos folhetins do século XIX e demarcando territórios tipicamente brasileiros, que nacionalizaram o gênero. Como exemplos de tramas clássicas que reverberam essa característica, a autora cita *Roque Santeiro* (1985-1986) e *Vale Tudo* (1988-1989), que dialogam com o contexto de redemocratização ao falarem de temas como a corrupção e a política. Em contrapartida, *Irmãos Coragem* e *Selva de Pedra*, sucessos dos anos 1970, faziam representações de um Brasil no qual ainda se vivia sob o regime de restrição de liberdade, o que mostra o diálogo entre a história do país e os universos criados pelos autores. Daí, a importância de se compreender os desafios criativos dos responsáveis pela sua dramaturgia.

Ao se colocarem como pauta de conversas entre brasileiros, e espalharem nossos dilemas por múltiplas telas e países, as novelas se colocam como instâncias de identificação cultural. As telenovelas ganharam, assim, um *status* de fenômeno de grande relevância para a cultura brasileira, o que é compartilhado com outros povos da América Latina, especialmente, os que creditaram ao folhetim eletrônico um lugar de destaque em suas sociedades. Martín-Barbero (2008) concentra-se nessa análise, ao estudar as raízes melodramáticas que permanecem como chaves ativas nas matrizes culturais dos países latinos.

A interconexão entre o drama representado na tela da TV e os dramas vividos diariamente por milhões de brasileiros confere à telenovela o caráter de narrativa da nação, tal como pontua Lopes (2003). Além de estarem presentes no cotidiano por meio do horário fixo, especialmente na grade da Globo, as novelas criam identificações com o público a partir dos universos explorados pelos autores e diretores, que esboçam suas representações de país por meios dos conflitos dos personagens e dos contextos escolhidos para a encenação, demarcadores dos seus estilos.

O ato de contar as histórias, que passa pelo conto, pelo romance, pela literatura de cordel, se atualiza, no caso da telenovela, por meio dos escritores que, quase de modo antropofágico, se apropriam de recursos clássicos para o sucesso das suas narrativas. Martín-Barbero (2008, p. 309) nos auxilia na migração para a compreensão das especificidades dos roteiristas no campo de produção da telenovela, em sua dimensão de obra cultural e artística dentro de contextos industriais de produção, a partir da compreensão que o melodrama “[...] seja ao mesmo tempo forma de recuperação da memória popular pelo imaginário fabricado pela indústria cultural e metáfora indicativa dos modos de presença do povo na massa”. Autores, leitores e personagens vivem um exercício constante de conexões, conforme os interesses e posições que ocupam no campo.

### 1.1.3 A questão da autoria

Explicitar melhor o lugar autoral do roteirista de telenovelas mostra-se, assim, essencial. O exame da autoria pressupõe, na abordagem de Bourdieu, uma reflexão sobre os modos de se construir a concepção do autor no campo, os modos de construção do valor das obras e dos criadores. Parte-se do princípio que não cabe ao artista a atribuição do valor da obra, pois ela decorre das representações em debate no campo de produção, responsáveis por fundamentar o universo da crença na existência do autor. Os objetos artísticos, reconfigurados como bens simbólicos, ganham valor, por exemplo, a partir do instante em que são reconhecidos socialmente por um grupo de espectadores carregados de disposições e competências necessárias para a compreensão das obras. No campo artístico, assim, torna-se importante conhecer não apenas o processo de produção, mas a forma como a obra conquista determinado valor social, em consonância com os sistemas de crenças.

Nessa medida, a abordagem bourdieusiana mostra que compete ao analista investigar quais os agentes e as organizações que, na história dos campos, foram capazes de gerar sentido e valor sobre as obras e seus autores. Bourdieu, em seus estudos, examina os críticos, os editores, os diretores de galerias, os colecionadores, os membros de academias, dentre outros. Nessa pesquisa, o exame da questão da autoria seguiu nessa linha, explorando os discursos sobre o assunto e a importância cultural e estética das telenovelas ao longo da história do campo para compreender a função autoral atribuída ao autor-roteirista e o poder que pode exercer diante das mudanças que ocorrem no campo, como as causadas pela ambiência digital.

Sabe-se que os roteiristas autores são envolvidos em um jogo complexo: ocupam uma dada posição no campo e assumem pontos de vista em um contexto de relações de forças e poder. Uma das movimentações dessas posições a serem observadas é a que se estabelece entre os consagrados, que detêm os títulos e as posições de maior destaque, e os recém-chegados, que tendem a desafiar os autores clássicos, buscando eternizá-los no passado, “expulsando-os” – para usar um termo adotado por Bourdieu (2002, p.181) – do presente, de modo a movimentar as posições de consagração dentro do campo.

Nesse jogo de forças conflitantes e complementares, que ocorre entre recém-chegados e dominantes, dentro do campo, é o acúmulo de capital simbólico que define essas posições dos autores nessa arena. Reconhecimento e consagração que decorreram das escolhas que fizeram diante do espaço de possíveis circunscrito ao processo de criação das telenovelas que assinaram. Vale lembrar que os jovens vanguardistas se distanciam dos consagrados, não tanto pela idade mas em virtude do capital cultural e simbólico possuído, e se aproximam por conta da



homologia entre as posições intercambiáveis que possuem, delimitadoras da dinâmica de reposicionamento entre antecessores e sucessores. No que considera como o “campo do presente”, Bourdieu (2002, p.182) localiza as temporalidades e discordâncias que se manifestam a cada momento, em um contexto de lutas. É o tempo que se configura como a grandeza primordial para firmar as distâncias estilísticas entre as gerações artísticas.

Se, de um lado, estão os vanguardistas, do outro lado estão os artistas “clássicos”, considerados velhos do ponto de vista da idade artística e na submissão observada em relação às gratificações favorecidas pela posição que ocupam no campo. No campo da telenovela, pode ser apontado como exemplo de consagrado, próximo a essa categoria, o autor Manoel Carlos. Suas novelas, especialmente as seis últimas, exibidas no horário das 20h/21 – *Por Amor* (1997-1998), *Laços de Família* (2000-2001), *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Páginas da Vida* (2006-2007) *Viver a Vida* (2009-2010) e *Em Família* (2014) – apresentam, apesar das óbvias distinções entre os enredos, elementos narrativos semelhantes, pouco sujeitos a mudanças estruturais. São tramas voltadas para os conflitos de mulheres, casais e famílias da zona sul carioca, dotados, em sua maioria, de certo poder aquisitivo. Embora sirvam como parâmetro para discussão de temas universais (amor, adultério, ciúme, relações entre pais e filhos, homoafetividade, entre outros), as novelas reproduziram padrões que sinalizaram mínimas variações. Tais considerações não retiram o lugar de referência estilística incontestável de Manoel Carlos no espaço de possíveis do campo. O que se busca, com essa reflexão, é uma caracterização das tensões, diferenças e proximidades observadas entre os roteiristas segundo as posições no campo, considerando o percurso ou trajetória que trilharam.

O que se deseja destacar é que o analista precisa saber se os autores-roteiristas são recém-chegados ou não para relacionar essas experiências e poderes acumulados com a maneira de lidarem com os desafios postos pela era digital. Em suma, a questão da autoria ou do poder do roteirista de imprimir determinadas mudanças na dramaturgia da telenovela geradas por determinadas circunstâncias tecnológicas e econômicas, por exemplo, ganha contornos mais claros com a abordagem de Bourdieu ao enfatizar que as obras não são resultado de uma “alquimia simbólica” (BOURDIEU, 2002, p.196), mas de um processo complexo, marcado por fatores internos e externos associados ou não a produção industrial que precisam ser objeto de atenção do analista. A questão do lugar autoral do roteirista de telenovela é uma expressão das lógicas do campo da e uma das disposições daqueles que se comportam como autores.

A posição do autor, em um sistema notadamente comercial, merece um lugar de relevo, tal como destacam Souza e Weber (2009). O reconhecimento das marcas estilísticas que identificam determinados autores em uma dada circunstância histórica comprova o efeito desse

produto no imaginário e na rotina dos consumidores. Alguns desses traços de identificação estão voltados à criação de parâmetros observacionais das estratégias adotadas para a construção do enredo e da abordagem temática. Conceitos como os de espaços das obras e espaço dos possíveis, e os de posição e tomada de posição dos realizadores, evidenciam a aplicabilidade eficaz da teoria bourdieusiana nos estudos sobre telenovela.

As estratégias dos agentes envolvidos nas lutas travadas no campo da telenovela indicam as suas escolhas a partir da posição que eles ocupam na estrutura do campo, quer dizer, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não (reconhecimento interno ou notoriedade externa). [...] Deve-se estar ciente de que, sem examinar as relações entre as posições e o habitus, não se poderá compreender as estratégias utilizadas pelos agentes, assim como, as lutas em torno da conservação ou transformação da estrutura de distribuição dos capitais simbólicos particulares ao campo. Lutas que podem perpetuar as regras do jogo ou subvertê-las. Por fim, as lutas entre os agentes também dependeriam da história fundada pelo tipo e qualidade dos debates em torno das questões centrais do campo, ou seja, daquilo que Bourdieu denominou de espaço de possibilidades herdado de lutas anteriores que definem as tomadas de posição possíveis e a evolução da produção (SOUZA, 2004, p. 63).

Acerca dos processos de autoria e a gestão desse quesito no universo plural das redes de televisão, Souza e Araújo (2013) trazem importantes contribuições. Sendo a telenovela um produto feito, principalmente, para atingir também objetivos comerciais, é forçoso recorrer à compreensão do lugar das empresas na gestão dessas autorias, uma vez que o sistema de produção colocado em prática reflete os anseios mercadológicos da indústria criativa e dos meios de comunicação massivos. Souza e Weber (2009) reforçam as particularidades do ofício do autor-roteirista, que precisa estar atento às demandas das emissoras e às expectativas dos telespectadores. O alcance do sucesso, nessa função, não é perpassado apenas pelas questões de ordem narrativa e estética, mas também pelo reconhecimento entre os seus pares (outros autores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, entre outras funções) e a aceitação da crítica especializada. A fim de alcançar um nível de excelência e padronização, as emissoras instituem modelos de programação que determinam os temas, abordagens e profissionais que devem ocupar as faixas horárias de teledramaturgia, com intervalos entre essas recorrências.

Souza (2002a) estuda a construção social dos sentidos da autoria sem perder de vista o papel dos agentes elaboradores das obras no processo fabril de sua elaboração. A escolha por determinados autores e títulos responde a uma demanda empresarial de expansão da grife, e, conseqüentemente, da manutenção de um monopólio. A análise da trajetória dos profissionais envolvidos no processo é um caminho que abre possibilidades de compreensão do fenômeno.

Não por acaso, as marcas de autoria são identificadas nesse processo (SOUZA, 2004), especialmente no caso da Rede Globo, detentora de um esquema industrial de produção de telenovelas que começa pelo gerenciamento das mentes criativas que vão escrever as histórias.

Logo, as tomadas de decisão se concentram nas mãos do autor titular e do diretor artístico, no caso da Globo, o que evidencia os graus de autonomia em jogo no contexto de produção das telenovelas. Há, ainda, uma direção geral de teledramaturgia, que escolhe as tramas que irão ao ar, a ordem dos autores, o cancelamento de obras, a escalação do elenco principal, a inserção de uma dada campanha de *merchandising* social. Além disso, há a direção-geral da emissora. Evidencia-se, nessa função, a difícil missão de conciliar interesses de ordem artística com os objetivos de caráter mercadológico, afinal, as novelas são as atrações que ocupam o lugar central da programação, com as maiores audiências e receitas.

Há, assim, uma perspectiva estratégica e organizacional da empresa, que lista as tramas que devem ir ao ar, conforme a disponibilidade dos autores, os interesses comerciais, a relevância dos temas, entre outros fatores. A antecipação de capítulos escritos facilita o trabalho da produção, que atualmente consegue iniciar as gravações com bastante antecedência, mas também exige mais dos roteiristas. Quando as novelas não correspondem às expectativas, são simplesmente adiadas ou canceladas. O modo como a empresa lida com sua força de trabalho artístico mostra como a gestão é um processo que interfere na dimensão estética. Nota-se, assim, a importância da compreensão acerca do lugar das redes de televisão na construção social do autor, como reforça Souza (2014).

Stycer (2020), consciente do processo mercadológico em paralelo às estratégias de ordem criativa, destaca como a gestão da autoria, na Globo, tem ganhado outros contornos com a promoção de novos autores. O crítico salienta o lugar ocupado pelos artistas consagrados, que eram e ainda são os responsáveis diretos pelos grandes sucessos e os grandes fracassos que vão ao ar. A provável alta remuneração recebida pelos principais roteiristas da casa se justificaria, por exemplo, em virtude das exigências físicas, emocionais e criativas inerentes ao ofício. O aspecto mais salientado nessa publicação de Stycer (2020), todavia, é o que há por trás do processo de renovação. Com o envelhecimento, aposentadoria ou dispensa de nomes como Benedito Ruy Barbosa, Manoel Carlos, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva, vê-se que há uma possibilidade também de corte de gastos, uma vez que os novos autores não recebem os mesmos salários. Logo, a renovação atende a interesses de ordem criativa e industrial, uma vez que não se pode correr o risco de escassez de autores para um dos produtos mais rentáveis da empresa. Sabe-se, todavia, que não é apenas o sistema de contratos dos roteiristas que está mudando, no Grupo Globo, mas o modelo de negócios como um todo.

Nos três horários principais de exibição, destacam-se alguns movimentos interessantes, especialmente aqueles relacionados à renovação no time de autores titulares e na promoção de diretores para o cargo de diretores artísticos, as principais instâncias de gerência da telenovela. A escolha de Silvio de Abreu como diretor de dramaturgia do canal, em 2014, também mobilizou alterações relevantes, como a realocação de autores, remanejamento de tramas e o estabelecimento de um perfil mais rígido para a escolha dos títulos, que ora apresentam estilos mais fáceis e convencionais, ora apostam em histórias relativamente inovadoras, mas que evidenciam a constante movimentação do campo. Em 2020, com a nomeação de Ricardo Waddington para o cargo de Diretor de Entretenimento, em substituição a Carlos Henrique Schroder, Silvio de Abreu encerrou o seu ciclo à frente da teledramaturgia da TV Globo, que passou a ser comandada pelo diretor José Luiz Villamarim<sup>14</sup>.

Em suma, o exame do lugar do autor-roteirista nas telenovelas, proposto por Souza e Weber (2009) a partir das premissas de Bourdieu, parte da análise da feitura dos programas; segue por uma compreensão acerca do exercício do controle criativo das atrações; e, por fim, sobre as marcas evidenciadas pelos profissionais que trabalham de modo cooperativo, com o reconhecimento das instâncias autorais envolvidas no processo de criação e execução das obras. O conhecimento sobre as disputas e definições específicas do campo é essencial para o pesquisador conseguir traçar a análise dos processos narrativos e textuais conduzidos pelos realizadores. Daí a importância do estudo sobre as trajetórias dos autores. O acionamento da noção de posição torna-se crucial, haja vista a relação entre as ações dos sujeitos e as possibilidades e especificidades viabilizadas pelo campo.

A efetivação do projeto criador, liderado pelo roteirista titular, seria, nessa perspectiva, um ponto central de análise. No estudo sobre o reconhecimento e a consagração dos agentes criadores, Souza (2002b) aponta caminhos para a análise: a identificação de práticas regulares (obras realizadas em certo período pelos agentes e instituições em estudo); os índices de reconhecimento, evidenciados em prêmios, repercussão e audiência, consagração pelos pares e pela imprensa especializada; e a análise das trajetórias dos realizadores, com atenção ao processo de canonização da obra. No universo hodierno das telenovelas, as interações com os fãs em ambientes físicos e virtuais, facilitada pela dinâmica interacional das redes sociais, facilitam a identificação de obras e autores reconhecidos como consagrados.

---

<sup>14</sup> Em reportagem publicada na *Variety*, Hopewell e Granada (2021) abordam as mudanças na gestão da Globo, destacando produções de sucesso do grupo e ressaltando as histórias que seriam levadas à NATPE (*National Association of Television Programa Executives*) Miami, evento no qual profissionais de TV apresentam conteúdos de destaque. Na matéria, Rosane Svartman, Manuela Dias, Luísa Lima e Amora Mautner são citadas como autoras e diretoras que evidenciam a diversidade no grupo de criadores da Globo.

### 1.1.4 Trajetória social, posição autoral e escolhas estilísticas

A terceira dimensão da operação analítica indicada por Bourdieu salienta que o termo trajetória tem o intuito de superar a análise linear da história dos agentes que enfatizam sobremaneira os dados biográficos, haja vista a necessidade de compreensão dos movimentos sincrônicos e diacrônicos dos agentes dentro do campo, seja como criadores das obras, seja como gestores das organizações. Em uma metáfora com o metrô, Bourdieu sinaliza que ao tentar compreender a jornada desse meio de transporte deve-se levar em conta as diferentes estruturas que constroem a rede metroviária. Logo, no caso dos agentes, as maneiras de percorrer o espaço social são marcadas pelas suas disposições, escolhas, traços distintivos que os singularizam, e pelas relações estabelecidas com os demais agentes.

No caso das telenovelas, como explica Ramos e Ortiz (1989) e Souza (2004a), a trajetória auxilia, por exemplo, no entendimento acerca das diferentes posições ocupadas por um escritor de telenovelas em momentos distintos do campo, mostrando as pistas para reconhecer a conquista da posição autoral. Nota-se que certos escritores começam as suas carreiras em um determinado horário, dentro da TV Globo, e acabam sendo deslocados para faixas de maior prestígio. Mudança que sinaliza a necessidade de organização interna da empresa, bem como o reconhecimento do trabalho do roteirista possuidor de determinados capitais que legitimam essa mudança de posição. Foi o caso de João Emanuel Carneiro, que, após o êxito em duas novelas das 19h – *Da Cor do Pecado* (2004) e *Cobras e Lagartos* (2006), foi alçado ao posto de titular das 21h, a partir de 2008, com *A Favorita*, e, desde então, mantém tal posição.

Do outro lado, observamos as posições ocupadas por Thelma Guedes e Duca Rachid, que, como titulares, desde 2006, e até o presente momento, apresentaram histórias no horário das 18h. Todavia, a permanência delas em tal faixa não significa que ambas permanecem na mesma posição ao longo de todos esses anos, haja vista que a posse de capitais também é condição primordial para a compreensão da trajetória. No caso de Guedes e Rachid, o sucesso de *Cama de Gato* (2009-2010) e de *Cordel Encantado* (2011) e as conquistas de prêmios internacionais com *Joia Rara* (2014-2015) e *Órfãos da Terra* (2019) já são fatores que credenciam alto grau de autonomia criativa e tendem a favorecer posições vantajosas dentro do campo. Embora a estreia da dupla, na faixa das 21h, tenha sido suspensa, em 2016, por conta

de decisões artísticas da empresa<sup>15</sup>, o trabalho desenvolvido por elas continuou sendo importante no campo e para a Globo, e o reconhecimento interno e externo comprova isso.

As diferentes posições que os roteiristas ocupam no campo, as suas associações à ideia de sucesso e fracasso, e as disposições que orientam as escolhas ou tomadas de posição sinalizam modos de conduzir a análise da dimensão estética e política dos processos criativos que ocorrem no campo. As referidas disposições (ou *habitus*) se realizam, assim, de forma diversa em cada agente, a partir das potencialidades inscritas nessas posições.

Bourdieu (1989) reforça o quanto buscou se distanciar dos pressupostos estruturalistas, especialmente na construção do conceito de *habitus*, que intentava tornar evidentes as capacidades inventivas e criativas dos agentes, deixando claro que o poder gerador sugerido por essa dimensão surge como conhecimento adquirido e disposição incorporada. Essa distinção se fez importante, uma vez que o *habitus* não podia ser compreendido como um poder universal externo e distante de uma ação. É pelo estudo dessas dinâmicas relacionais das disposições e práticas dos agentes nesses espaços de disputas que se medem as distâncias, proximidades, incompatibilidades-que associam agentes, grupos e classes.

Bourdieu (2001) abordou esses conflitos, indicando como a posse e o volume de determinados capitais ao longo da trajetória é a condição primordial para o sucesso em situações em que ocorreram rupturas. Os consagrados detêm o capital de autoridade e de competência nas relações que ocorrem no campo, uma vez que os valores duradouros de um produto são marcados pela sua relevância no campo. Nota-se, no trabalho das autoras escolhidas para a análise da parte final da dissertação – Gloria Perez e Rosanne Svartman –, a competência para lidar com os conflitos do campo, atualizando convenções e lidando de forma inteligente com as disputas internas. As duas artistas mostram a disposição e as habilidades essenciais para atuar na ambiência digital, que demanda o manejo eficiente das redes sociais como ferramentas de interação com o público e a promoção das suas tramas. Perez, desde a escolha das temáticas, já demonstra um perfil atento a temáticas capazes de gerar mobilização social, inclusive, com tom de vanguardismo; Svartman, por sua vez, por já entrar no campo em um período de transformações vivenciadas na ambiência digital, incorpora esses elementos na feitura das suas obras, tornando-as interessantes para o público que a consome de formas variadas, em múltiplas telas e com níveis diversos de engajamento nas redes.

---

<sup>15</sup> Kogut (2016) noticiou a decisão da TV Globo de cancelar a novela *O Homem Errado*, que marcaria a estreia da dupla Thelma Guedes e Duca Rachid no horário das 21h. A obra já tinha capítulos aprovados e estava em processo de escalafão de elenco, a fim de estreiar no ano seguinte.

Embora não seja o objetivo desta dissertação realizar um estudo sistemático e específico sobre as escolhas estilísticas de determinado autor de telenovela, não se pode desconsiderar que a observação das escolhas narrativas do dramaturgo permite sinalizar as alterações decorrentes dos desafios impostos a esse criador no cenário midiático contemporâneo. Picado e Souza (2018) trazem importantes contribuições no que tange à construção social da autoria, ao trabalho do escritor de dramaturgia e aos fatores envolvidos na encenação audiovisual. No caso dos roteiristas, a atribuição de autoria decorre, dentre outros fatores, do domínio que esses profissionais exercem na condução da coerência da narrativa e dos regimes de serialidade. Por outro lado, os diretores, responsáveis pela encenação audiovisual, também têm papel substancial na criação do estilo das obras que produzem.

Na concepção de Picado e Souza (2018, p.54), estilo pode ser empregado para se referir aos “[...] modos próprios dos autores confeccionarem as séries [...]” e às “[...] marcas através das quais o reconhecimento da autoria se origina no interior das mesmas”. Estilo e autoria, de igual modo, são elementos que permitem, por parte da audiência, a identificação e o reconhecimento das obras, o que permite com que as empresas selecionem produtos para serem criados e distribuídos conforme as características às quais estão vinculados. Dois aspectos, assim, são levados em consideração: os sistemas que tornam possível o reconhecimento e a classificação dos autores, e as formas de composição da obra seriada, em suas dimensões narrativas, dramatúrgicas e audiovisuais.

Para entender as relações entre a obra e o contexto cultural e científico do qual faz parte, recorreremos aos estudos de Baxandall (2006), que operam um mecanismo de análise das obras a partir dos encargos e diretrizes aos quais os artistas são expostos. No caso dessa pesquisa, artistas referem-se aos encargos e diretrizes dos roteiristas autores de telenovelas. Sob esse prisma, o artista/ autor-roteirista partiria de problemas, e a telenovela que assina expressaria as soluções encontradas.

A crítica inferencial de Baxandall, como explica Pirajá (2017), decorre do entendimento da obra como solução de um problema o qual o artista precisa resolver. O que motivou a produção do quadro, por exemplo, e como o agente criador depositou, em seu trabalho, as suas intenções, são caminhos que orientem o entendimento sobre os procedimentos de realização de um trabalho artístico. O artista tem sempre um encargo, um problema a ser resolvido, dentro das condições específicas de produção que o circundam, e ele próprio quem cria as suas diretrizes, restritas às condições do momento. Pirajá (2017) situa tais restrições no domínio dos recursos materiais, das tradições modelos e técnicas, das questões estéticas, essas últimas ligadas também às avaliações de ordem crítica.

Um exercício de aproximação conceitual e estético com o ofício do roteirista no campo da telenovela indica que autores dessas produções também lidam com desafios criativos que caminham na direção do estilo e da intencionalidade das obras. Walter Negrão (2004) expõe um pouco como funciona a relação do roteirista com a empresa, especialmente quando a obra é feita sob encomenda e não por iniciativa do profissional criativo, tendo em vista que a maioria dos autores é contratada por uma emissora de TV e deve corresponder às expectativas da empregadora. Negrão (2004) comenta que é indispensável entender qual a encomenda, quando se é escalado para escrever uma novela. Sabendo que há uma tendência natural a repetir fórmulas clássicas, mas também, de eventualmente, romper certos paradigmas, o autor brinca que, quando é convocado para escrever uma obra, deseja saber de imediato se é “*Beto Rockefeller*” ou “*O Direito de Nascer*”, ou seja, se deve ser uma história com tendências mais renovadoras ou com uma narrativa mais clássica, no sentido de evitar pretensões vanguardistas.

Ivani Ribeiro, por sua vez, como conta Rodrigues (2018), não se sentia confortável em receber a encomenda. Quando convocada para escrever uma trama, a autora gostava de saber apenas para qual horário o enredo era destinado, reivindicando a liberdade autoral para a escolha da temática. Nesses dois casos, é possível entender que o esclarecimento sobre os encargos recai sobre a fonte pagadora (a emissora de TV), cabendo ao autor-roteirista a tentativa de negociar de que modo seu projeto criativo não será afetado pelas diretrizes estabelecidas.

Diferentes autores-roteiristas, ao longo de aproximadamente setenta anos de telenovela no Brasil, precisaram lidar com os desafios impostos. As formas de se relacionar com a equipe criativa (diretores, em particular), com a empresa e com o público, conformes suas posições e disposições, influenciaram as suas trajetórias. Entre consagrados e recém-chegados, a constante movimentação do campo implica na observância da implantação de estilos diversos, que foram se adequando conforme os encargos e encomendas, bem como de acordo com as mudanças de posição, afiançadoras de lugares de relevo.

Os fãs e críticos continuam reconhecendo as marcas dos autores, o que também alimenta discussões nas redes sociais. Quando as tramas são anunciadas, o que se divulga, geralmente, é a grife em questão. Eram famosas e facilmente reconhecíveis as novelas rurais e regionalistas de Benedito Ruy Barbosa e as crônicas cariocas de Manoel Carlos, por exemplo. Os seus modos particulares de contar as histórias geraram reconhecimento e consagração. A partir de 2019, a Globo passou a reforçar ainda mais o lugar da autoria, com a indicação de que a novela é “criada e escrita” pelo autor. Os nomes dos diretores artísticos (antes conhecidos como diretores de núcleo) também ganham destaque nas chamadas da programação, em uma comprovação do compartilhamento de responsabilidade e de autoria.



Apesar de não ser condição primordial para alteração nos capítulos, as críticas e os números de audiência são fatores que pesam na construção das histórias. Diante de tal constatação, entende-se quando determinados autores repetem fórmulas de sucesso imediato. Na Globo, é emblemático o caso de Walcyr Carrasco, conquistador de altas audiências nas décadas de 2000 e de 2010, em todos os horários, já que escreve tramas românticas às 18h, comédias às 19h e dramas às 21h e às 23h. Walcyr saiu do ar em maio de 2018, com *O Outro Lado do Paraíso*, novela que, por décimos, não alcançou o fenômeno *Avenida Brasil* (2012). Em setembro, já era anunciado o seu retorno com a trama que estreou em maio do ano seguinte.

Exibida entre maio e novembro de 2019, *A Dona da Peçaço* conquistou o sucesso popular e aumentou a média de audiência das 21h, prejudicada com a novela anterior, *O Sétimo Guardiã*, de Aguinaldo Silva<sup>16</sup>. A trama fez com que a emissora elevasse sua receita<sup>17</sup>, haja vista o número de inserções publicitárias. Em um contexto de dispersão do público, ganham os autores que se adaptam às exigências de toda ordem e que conquistam plateias, nas mais diferentes telas. As novelas são o produto mais assistido e um dos mais rentáveis para as emissoras, logo, o trabalho de gestão dos profissionais implica em fatores peculiares.

Não por acaso, a Globo consolidou, como ressalta Sadek (2008), horários especializados em temas e audiências específicas, que variam desde a faixa juvenil, em que se exibiu *Malhação*<sup>18</sup>, aos temas adultos mais profundos, na faixa das 21h<sup>19</sup>, que acabou por fundir elementos das extintas faixas das 20h e das 22h. Para o autor, no ímpeto de manter a atenção do público, as histórias contemporâneas acabam por apresentar cenas em um ritmo compatível com o hábito do *zapping*. Mudam-se cenas, personagens e situações de modo a provocar um fluxo de imagens, sem necessidade de sair do canal. Essa velocidade já era aludida por um dos principais diretores da história da TV brasileira, Daniel Filho, que em sua biografia (DANIEL FILHO, 1988, p.162) se expressa acerca da possibilidade notadamente desafiadora, de a

<sup>16</sup> Aguinaldo Silva não teve seu contrato renovado, pela Globo, no início de 2020.

<sup>17</sup> Reportagem de Cerqueira (2019) destaca as novas formas de a Globo ditar a inserção de publicidade em sua programação, com destaque para ações de *merchandising* de *A Dona da Peçaço*. Personagens da trama protagonizaram ações comerciais nos intervalos, em total conexão com o capítulo exibido. A novela é considerada um marco na sintonia entre departamento comercial e artístico. Segundo a matéria, um anúncio de 30 segundos custa em média 800 mil reais. Nos meses finais de exibição da novela, a receita com comerciais já havia aumentado 200 milhões de reais, por conta das ações na trama e em outras atrações da grade de programação. Em 2019, a Globo adotou uma postura mais flexível, integrando mídias e flexibilizando a duração e a veiculação dos anúncios.

<sup>18</sup> A Globo anunciou o cancelamento de *Malhação*, em setembro de 2021 (KOGUT, 2021).

<sup>19</sup> A partir de janeiro de 2011, a Globo passou a empregar a classificação “novela das nove” para as ficções exibidas após o Jornal Nacional, tal como relata Ricco (2011). A primeira foi *Insensato Coração*. Durante anos, a faixa foi intitulada “novela das oito”. Desde os anos 1990, as tramas desse horário começavam entre 20h50 e 21h10 e se estendiam até as 22h. As mudanças se deram, entre outros fatores, pelas alterações de rotina do público, pelas exigências da classificação indicativa (BIANCHINI, 2018) bem como pelo aumento da concorrência com outras emissoras, que, com novelas, séries e programas de entretenimento, alcançaram fatias consideráveis de audiência, principalmente o SBT e a Record TV.

televisão ser “[...] industrial e delicada”. Para os artistas envolvidos, torna-se crucial, assim, conhecer as diretrizes específicas de cada horário. Muitas vezes, suas obras serão soluções para problemas da própria empresa, no que compete à audiência, à necessidade de renovação ou à discussão sobre algum tema de interesse coletivo.

O alcance de um nível mais profissional de maturidade artística e empresarial só se consolidou, no Brasil, com a Globo. Além disso, o país se destaca, no cenário internacional (HAMBURGER. 2005), como um país cuja programação do horário de maior assistência, das 18h às 23h, conta com predomínio de obras locais, especialmente as ficções, que mostram a não submissão ao poderio estadunidense e europeu, no que tange ao preenchimento de espaços na grade. Para que haja o entendimento acerca das condições históricas que, no espaço social de produção, distribuição e consumo das telenovelas, permitem compreender a trajetória social dos agentes e das empresas neste campo, assim como, os problemas e as soluções que as telenovelas representaram, serão apresentados, em seguida, momentos-chave dos seus 70 anos de história, com destaque para o período que demarca a era digital.

Parte-se agora para a cartografia do campo da telenovela, em suas diferentes fases, que dialogam com as transformações vivenciadas pela televisão brasileira nas últimas décadas. Neste capítulo, a apresentação do campo será conduzida até a terceira fase, apontada por Souza (2004a): a de ampliação e reestruturação. A partir do segundo capítulo, será dado o devido destaque ao período em que se tornaram mais evidentes as marcas da ambiência digital.

## 1.2 O CAMPO DA TELENOVELA: DA FASE DE FORMAÇÃO À FASE DE AMPLIAÇÃO E REESTRUTURAÇÃO

A aplicação da noção de campo à telenovela torna-se importante, entre outras razões, para a compreensão acerca das fases que marcam a produção teledramatúrgica e o modo como as empresas pensam a gestão dos seus talentos e dos seus conteúdos. Souza (2004a) traçou panorama histórico relevante, ao analisar os estados do campo, por meio de uma apreciação acerca das etapas de produção, distribuição e consumo do gênero no país. Rios (2019) deu prosseguimento aos estudos, com a retomada e a ampliação da divisão em fases sugerida por Souza (2004a). Para isso, parte dos pressupostos bourdieusianos, reforçando que devem ser levados em consideração os seguintes aspectos: o acúmulo de capitais, as posições e as mudanças de posições dos agentes envolvidos e as ações por eles empreendidas. Sem perder de vista também o contexto concorrencial das empresas e o mercado consumidor, a compreensão da história da telenovela se dá, nesta dissertação, em paralelo ao delineamento das fases

importantes da história da televisão brasileira. No intuito de demarcar conceitualmente a noção de campo da telenovela, retoma-se a síntese de Rios (2019):

O campo da telenovela é um microcosmo que abrange a atuação de agentes envolvidos na confecção das telenovelas e agentes que atuam nas instituições produtoras. Assim como ocorre com outros campos de produção de obras culturais, sofre a pressão de exigências internas (que demandam novidade e busca de consagração por parte dos criadores e empresas) e externas (com a satisfação das imposições comerciais e de mercado, além da busca pela conquista de índices cada vez maiores de audiência, dentre outras). Nesse sentido, as escolhas e decisões travadas por seus agentes sofrem influências de uma série de fatores, que passam tanto por essas exigências internas e externas, quanto pelos interesses associados à posição que eles ocupam, os capitais ou recursos acumulados, a percepção do espaço de possíveis que circunscreve suas escolhas, sua disposição/possibilidade em arcar com lutas que podem tanto subverter as regras do jogo, quanto perpetuá-las (RIOS, 2019, p.104).

As transformações e permanências na história da telenovela brasileira pedem uma análise relacional com a história mais ampliada da televisão. Os estudos sobre as fases da televisão estadunidense serviram aqui de inspiração. Rogers, Epstein e Reeves (2002) dividiram esses ciclos em três períodos essenciais: a era da TV I (entre 1948 e 1975), a era da TV II (1975 a 1995) e a era da TV III (de 1995 até a data de publicação do texto, no início da primeira década de 2000). A primeira fase estava relacionada a um ciclo de incentivo ao consumo e a uma ideologia influenciada pela Guerra Fria. De igual modo, o padrão de família nuclear era estimulado, bem como a exibição de conteúdos ficcionais policiais, humorísticos ou de faroeste.

No Brasil, a era da TV I abarca momentos importantes da história da televisão, cuja primeira transmissão ocorre em 1950. Ao traçarem um percurso dos primórdios até o século XXI, Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018, p.221) apontam momentos emblemáticos que contribuem para o entendimento dessas fases no contexto brasileiro. Associando as classificações temporais desses autores as de Rogers, Epstein e Reeves (2002), o período da era da TV I corresponde às fase elitista (1950-1964) e populista (1964-1975) da TV brasileira<sup>20</sup>. Moreira (2000) também buscou traçar um perfil da história da TV, no Brasil, de modo panorâmico. Entre os anos 1950 e 1960, segundo essa análise, o país vivia a fase primitiva da televisão. A partir do sucesso de *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968-1969), deu-se início à fase clássica, cujo ápice é alcançado nos anos 1970 e 1980. Em seu relato, um nome salta como representante essencial entre os pioneiros agentes de concretização da linguagem e da produção

---

<sup>20</sup> Outra periodização é proposta por Wolton (1996), mostrando que, na história da TV no Brasil, os anos de 1955 a 1964 se destacaram pela predominância de consumo das elites e os anos de 1964 a 1975, pela sua modernização.

televisiva nacional: Cassiano Gabus Mendes<sup>21</sup>. De diretor da TV Tupi a autor de novelas da TV Globo, o multifacetado profissional deixou sua marca no universo artístico brasileiro, comprovando a relevância da união entre a gestão coordenada e o projeto artístico.

Na classificação estabelecida por Souza (2004a) e Rios (2019), para o campo da telenovela brasileira, a primeira fase é a de formação, compreendida entre os anos 1950 e 1960 e que corresponde a primeira era da televisão já indicada. Trata-se de um ciclo de aprimoramento das primeiras experiências, o início da carreira de profissionais essenciais, e a organização das condições tecnológicas, estéticas e comerciais que viabilizaram a existência do gênero. É válido ressaltar que, nesse período, a pioneira TV Tupi manteve um ritmo constante de produção teledramatúrgica, responsável por consagrá-la no campo até os anos 1980, com títulos como *O Direito de Nascer* (1964-1965), *Beto Rockfeller* (1968-1969), *Nino, o italianinho* (1969-1970), *Mulheres de Areia* (1973-1974), *Éramos Seis* (1977) e tantos outros. Ivani Ribeiro, Bráulio Pedroso, Geraldo Vietri e Walther Negrão foram os principais autores da TV Tupi, nesse período.

Já a TV Excelsior consagrou-se como outra emissora empenhada na consolidação da telenovela brasileira, entre 1963 e 1970, ano do seu fechamento. Além dos marcos temporais da primeira novela diária, a já citada *2-54499 Ocupado* (1963), e da novela mais longa de todos os tempos (*Redenção*<sup>22</sup>, de Raimundo Lopes, exibida entre 1966 e 1968), a emissora também teve em Ivani Ribeiro a sua principal criadora de histórias, em um ritmo intenso de escrita, que seria marca de Janete Clair, anos depois, na Globo. Escrever tramas para serem exibidas em sequência, hoje, seria algo impensável, mas salvaguardadas as devidas proporções, esse era um hábito comum diante das circunstâncias de produção de outrora, remanescentes do esquema em série já adotado nas emissoras de rádio. Também a partir da década de 1960, até os primeiros anos da década de 1980, a TV Cultura exibiu experiências pontuais na produção de telenovelas, com pouca repercussão dentro do campo, como explicam Ricco e Vannucci (2017).

A TV Excelsior foi essencial, nessa fase pioneira, nas estratégias de consolidação do modelo industrial de produção, com contratação de artistas, criação de departamentos específicos, como os de cenografia, e montagem de uma grade fixa com telenovelas presentes

---

<sup>21</sup> Xavier (2007, p.86-87) explica que partiu de Cassiano a ideia da novela *Beto Rockfeller* (1968). Como diretor da TV Tupi, sua busca era por mudanças que modernizassem o gênero. Daí o fato de a sinopse ter sido entregue para ser desenvolvida pelo dramaturgo Bráulio Pedroso, que, sem experiência em televisão, traria a oxigenação necessária. A novela incorporou fatos do cotidiano ao texto, e ainda foi responsável pelo primeiro *merchandising* – a propaganda do Engov, que era citado pelo personagem de Luís Gustavo, sempre que ele bebia muito uísque.

<sup>22</sup> Alencar (2004) apresenta detalhes sobre os primórdios da telenovela brasileira, período em que o gerenciamento de produção era das agências de publicidade. *Redenção* foi a novela que teve a primeira cidade cenográfica da história. Seu horário de exibição era controlado pela *Gessy-Lever*. A emissora se limitava a exibir a obra.

em horários cruciais. Ricco e Vannucci (2017) explicam que a emissora desenvolveu uma estratégia operacional que permitia a gravação semanal das três novelas exibidas na grade, com dois dias para cada produção, de segunda a sábado, período em que conseguiam gravar seis capítulos de cada trama.

Ortiz, Borelli e Ramos (1991) também abordam dois aspectos que ajudam a compreender essa faceta gerencial do produto: a semelhança com o antigo sistema hollywoodiano de cinematografia, com seus diversos segmentos (figurino, sonoplastia, edição, entre tantos outros) e a importância da produção em série e em quantidade razoável, uma vez que produtos menores podem custar muito mais caro e gerar menos lucros. Assim, o planejamento se torna indispensável, desde a sinopse, que tem caráter organizacional, tendo em vista que estabelece o número de personagens, as definições específicas acerca de cenário e figurinos, bem como uma previsão dos custos a serem empreendidos no projeto, reforçando assim o seu lugar nas primeiras etapas da cadeia de produção<sup>23</sup>.

Jambeiro (2001) reforça o lugar de *Beto Rockfeller* e *Véu de Noiva* (Globo, 1968-1969) na renovação da linguagem das tramas, que passaram a se aproximar do cotidiano brasileiro. A partir de então, os grandes investimentos na indústria de telenovelas se justificariam ainda mais, o que tornou a Globo referência em todo o mundo<sup>24</sup>. O monopólio da TV Globo, nesse cenário, também é pontuado também por Jambeiro (2001). O decreto presidencial que autorizava o funcionamento da Globo data de 1957, mas apenas em 1965, entra no ar aquela que se tornaria líder de audiência e monopolizadora de diversos segmentos. Não apenas o bom relacionamento com os governos, sejam civis, sejam militares, foi responsável pelo seu crescimento, mas o refinado apuro técnico e estético no qual o projeto de TV se sustentou especialmente a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. A expansão da rede nacional se deu em paralelo à consolidação da telenovela como gênero máximo da expressão da cultura brasileira. As

---

<sup>23</sup> Dwyer (2015) também contribui para esse debate ao abordar o caso específico de *Hollywood* como um modelo de produção semelhante aos das fábricas da *Ford*, já que a produção de filmes na maior indústria de cinema do mundo se transformou em um paradigma tal como o fordismo foi para a fabricação de carros. Parte-se da ideia de que uma série de filmes de estilo semelhante contribuiu para a massificação de fórmulas e narrativas. De todo modo, as barreiras criativas da indústria cinematográfica impediriam a consolidação do mesmo paradigma de padronização. Diferentemente de carros, que podem ser copiados, os produtos artísticos não são simplesmente replicados. Por outro lado, no caso da teleficção, é exatamente a produção em série que viabiliza uma dinâmica de gestão eficaz, refletida na divisão das histórias em capítulos e episódios pensados em total alinhamento com o aspecto comercial. Essa é uma das razões, inclusive, para a longa duração das novelas, que precisam pagar todas as suas despesas e gerar lucros. O uso repetitivo das mesmas fórmulas e autores também mostra a aposta econômica nos clichês que quase sempre dão certo.

<sup>24</sup> Em 2016, quando o Brasil sediou os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, reportagem de Segal (2016), no *The New York Times*, salientou a importância da telenovela na rotina do país, a ponto de a Globo optar por não suspender seus horários tradicionais de exibição das tramas. Citando *Velho Chico* e *Liberdade, Liberdade*, atrações que estavam no ar no período, a matéria explica como os temas nacionais se vinculam à ficção folhetinesca, que atrai milhões de pessoas por dia e é responsável por altas receitas.

histórias atravessaram as distâncias de um país extenso e desigual, ocupando o lugar que, em outros países, foi desempenhado pelo cinema, pelo teatro e/ou pela literatura.

A produção industrializada da telenovela brasileira, a partir da década de 1960, ganhou contornos mais significativos, com o decorrer dos anos. Mattelart e Mattelart (1989) discutem as formas de evolução dessa modelo de produção, que contribuiu significativamente para o fortalecimento do mercado nacional e o número de exportações. Embora recorram a aspectos históricos para elucidar pontos necessários, Mattelart e Mattelart (1989) enfatizam o aspecto de ruptura com os gêneros antecessores, mais do que o simples apontar de parentesco, como no caso da radionovela e da telenovela, por exemplo, representantes de contextos e estratégias distintas, seja no aspecto estético, seja no aspecto industrial. Para os autores, três momentos devem sempre ser lembrados na construção de uma historiografia do gênero: o já citado lançamento de *2-5499 Ocupado*, em 1963; a popularidade de *O Direito de Nascer* (1964-1965)<sup>25</sup>; e a emblemática *Beto Rockefeller*, “[...] primeiro arquétipo real da novela brasileira moderna” (MATTELART; MATTELART, 1989, p. 30). A partir dessa última, iniciam-se transformações basilares nos diálogos, no maior número de cenas externas, e, especialmente, no aspecto contemporâneo e realista do folhetim televisivo, com a discussão de temas de interesse da sociedade. Nesse intento de dialogar com audiência, a Globo despontou como emissora mais interessada nas pesquisas e números fornecidos pelo Ibope<sup>26</sup>, no afã de conquistar fatias maiores do público e angariar mais sucessos comerciais.

A transição para a Era da TV II (1975 a 1995), nos Estados Unidos, foi associada à mudança da fase fordista, da produção e do consumo de uma programação em massa e generalista, para um ciclo pós-fordista, capitaneado pela economia do nicho. De olho em parcelas segmentadas do público de posse de maiores investimentos para consumirem outros níveis de programação, as emissoras buscaram alcançar novos padrões de excelência, como na produção de séries que marcariam a solidificação de recursos inovadores. No caso do trabalho de Rogers, Epstein e Reeves (2002), fala-se no sucesso de *Arquivo X* (1993-2002). A

---

<sup>25</sup> Walter Clark explica, em sua biografia (CLARK E PRIOLLI, 2015, p.136), que, com a negativa da Record em produzir *O Direito Nascer* junto com a TV Rio, a emissora carioca estabeleceu parceria com a TV Tupi de São Paulo, em 1964. A ideia de rede, naquela época, ainda era incipiente e os conteúdos eram exibidos em canais diferentes, a depender do estado. Havia, inclusive, distinção entre os dias de veiculação, haja vista a necessidade de se fazer o envio das fitas de um estado/cidade para outro (a).

<sup>26</sup> O Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) atuou nas mais diversas áreas de pesquisa, no ramo da mídia, comportamento, política, consumo, entre tantas outras, por quase oito décadas. Em 2014, o grupo estrangeiro *Kantar* adquiriu o controle da marca, no segmento de medição de audiência televisiva, dando origem a *Kantar Ibope Media*. O segmento de mercado e de intenção de votos ficou sob o comando dos antigos sócios, sob o nome de Ibope Inteligência, até janeiro de 2021, quando a marca foi definitivamente extinta (SACCHITIELLO, 2021).

mercantilização da atenção do público, em caráter massivo, foi substituída, em parte, pelo consumo segmentado e patrocinado tanto pelos anunciantes quanto pelos fãs.

No contexto brasileiro, a era da TV II abarca um período com características diversas. Na abordagem histórica de periodicidade delimitada por Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018), essa era inclui a fase de desenvolvimento tecnológico (1975-1985); e a de transição e expansão internacional (1985-1990). Moreira (2000) enquadra os anos 1970 e 1980 como fase clássica da televisão nacional, período em que a Globo consagra o seu poderio<sup>27</sup>. Um aspecto importante que se configura, a partir dos anos 1970 também, é o aumento no número de televisores, cuja compra é facilitada por meio das linhas de crédito. Do ponto de vista do campo da telenovela (SOUZA, 2004) e Rios (2019), esse momento da história da televisão brasileira demarca três estados do campo: a década de 1970 é a fase da consolidação, a década seguinte é a fase de expansão e os anos 1990 são a fase de reestruturação.

Moreira (2000, p. 39-40) destaca três elementos cruciais no trabalho de dois nomes por trás do sucesso da Globo (Boni e Walter Clark): a nova forma de lidar com a publicidade, que passaria a comprar espaços nos intervalos comerciais da programação<sup>28</sup> e não simplesmente dominar a faixa horária com títulos patrocinados e controlados pelas empresas; a utilização de pesquisas<sup>29</sup> para a organização racional e científica da programação, de modo a adequá-la aos gostos do público; e a heterogeneidade na produção dos programas, sem se restringir a apenas um gênero. Esse trabalho, iniciado nos primeiros anos da emissora, se consolida nos anos 1970.

Em sua biografia, Walter Clark (CLARK; PRIOLLI, 2015), um dos principais gestores da história da Globo, apresenta passagens que explicam o sucesso da empreitada da emissora nas novelas e no modelo de programação que, com alterações, permanece até hoje. Orbitando em torno de um horário nobre forte, com programação que mescla jornalismo, teledramaturgia e entretenimento, a Globo consolidou um projeto de TV que ainda mantém a liderança, mesmo no atual contexto de dispersão para outras mídias. Em seu relato, Clark comenta que algumas

---

<sup>27</sup> Na periodização de Wolton (1996) merece menção o fato dos anos 1975 a 1988 recrudescerem a modernização associada ao desenvolvimento tecnológico; e, a partir de 1988 até meados dos anos 1990, o período de expansão de caráter internacional. Ao alcançar todas as classes, a TV desempenhou papel crucial na modernização do país, elemento que, associado ao laço social e à identidade nacional, definem o que Wolton (1996, p.159) classifica como a “[...] tripla função da televisão generalista [...]”. Para a consolidação de tal laço, as novelas ocupam posição estratégica, seja quando buscam representar aspectos da realidade, seja quando impulsionam, ficcionalmente, mudanças na sociedade.

<sup>28</sup> A gestão de Walter Clark, na Globo, foi crucial, nesse sentido. Na TV Rio, ele já utilizava os intervalos de 3 minutos, determinados por um decreto de Jânio Quadros, em 1961, para produzir programas de menor duração para inserção de mais comerciais. Essa estrutura ajudou a consolidar a criação de uma grade de programação organizada. “Nascia um novo conceito de programação: harmônica, segmentada em faixas, com programas de mesmas características para o mesmo tipo de público em cada faixa” (CLARK E PRIOLLI, 2015, p.99).

<sup>29</sup> Vale salientar a importância de Homero Icaza Sánchez no setor de pesquisa da Globo, cujos trabalhos foram fundamentais para as estratégias de programação e do departamento comercial. (CLARK; PRIOLLI, 2015, p.227).

circunstâncias de produção podem ser explicadas pela busca incessante que havia em conquistar maiores públicos. Ainda nos anos 1960, com a criação de uma tabela de preços determinada pela faixa horária e pelo público ao qual cada atração era direcionada, o departamento comercial conseguiu captar os interesses de quem assistia, por exemplo, dois sucessos da década de 1960: *Eu compro esta mulher* (1966) e *O Sheik de Agadir* (1967), ambas as tramas de Glória Magadan, a escritora cubana que coordenou o setor de dramaturgia da emissora em seus primeiros anos.

Com novelas ambientadas em outros países, e com um texto exageradamente melodramático, as histórias de Glória foram substituídas, no final dos anos 1960, pelas de Janete Clair, que desponta, a partir dali, como principal nome da teledramaturgia da Globo. Com a contribuição da direção de inspiração cinematográfica de Daniel Filho, formava-se, assim, uma das principais duplas criativas da telenovela brasileira, especialmente a partir de *Véu de Noiva* (1968-1969). Hamburger (2005, p. 85), ao mencionar a importância dos dois, atribui a ambos a consolidação de um estilo “novela-crônica do cotidiano”.

Data dessa época um ciclo intenso de renovação da Globo, marcado por alto grau de profissionalismo, alcançado pela capacidade comercial e cientificamente lógica de organização da programação, e da contratação de grandes nomes do cenário artístico nacional, inclusive, intelectuais de esquerda, como Dias Gomes. A formação desse *casting* também representa um salto para a emissora. Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) se debruçam sobre as décadas de histórias da televisão brasileira e reforçam o lugar ocupado pela teledramaturgia a partir da década de 1970, com nomes como Benedito Ruy Barbosa, Ziembinski e Lauro César Muniz<sup>30</sup>.

Nas três primeiras décadas de sua história, de 1965 a 1995, a Globo buscou de todas as formas aprimorar a sua produção e manter-se na liderança, conquistada a partir da década de 1970, tendo em vista o altíssimo investimento em tecnologia, em programação e em recurso humano. As boas relações com o mercado publicitário e o padrão de qualidade imposto chamavam a atenção. Sua história, porém, sempre pautada pelos supostos favorecimentos concedidos pelos governos do Regime Militar, também traziam à cena dúvidas sobre a lisura das relações políticas com o governo. Apesar de ter apoiado a ditadura, no sentido de não buscar, no jornalismo, especialmente, uma linha editorial contrária aos ditames da época, sua teledramaturgia, especialmente a produzida nos anos 1970 e 1980, foi alvo de muitas ações da

---

<sup>30</sup> Lauro César Muniz, inclusive, levou a experimentação para o horário das 20h, com *O Casarão* (1976) e *Espelho Mágico* (1977), marcos do gênero, no que compete à organização temporal da narrativa e ao uso de recursos metalinguísticos. A primeira abordava a história de um lugar, a partir das três gerações de uma mesma família, cujos conflitos eram apresentados em tempos simultâneos, sem a habitual ordem cronológica. O primeiro capítulo foi reprisado no mesmo dia da estreia, às 23h, por conta dos pedidos do público, que afirmava não ter entendido a história. A segunda trouxe “uma novela dentro da novela”, para abordar os bastidores de uma produção televisiva, a partir do descortinar da vida íntima dos personagens da fictícia trama *Coquetel de Amor*.



censura, que proibiu cenas, capítulos e até mesmo novelas inteiras de irem ao ar. É a fase da consolidação do talento brasileiro, o que, no âmbito da autoria, tem nomes de respeito, além dos já citados, como: Janete Clair, Jorge Andrade, Dias Gomes, Bráulio Pedroso, entre outros.

Os anos 1980 e 1990, na periodização de Souza (2004a) e Rios (2019), são os da fase de ampliação e reestruturação, o cenário era de mudanças políticas, com o processo de redemocratização, de crise econômica, e de mudanças na relação do telespectador com os conteúdos, com ampliação da rede de alcance e início do processo de segmentação, capitaneado pela TV paga. Nesse período, a Globo passou a lidar com uma concorrência acirrada, especialmente pelos investimentos do SBT e da Rede Manchete. Como caso mais emblemático, destaca-se *Pantanal*<sup>31</sup>, em 1990, projeto que Benedito Ruy Barbosa levou para a Manchete, após a recusa da Globo, e que logo se transformou em um sucesso da teledramaturgia nacional.

A Rede Manchete iniciou a sua história com telenovelas em 1986, com o remake de *Antonio Maria* (RICCO; VANUCCI, 2017), de Geraldo Vietri, e finalizou em 1998, com a fracassada adaptação de *Brida*, da obra homônima de Paulo Coelho, roteirizada por Jaime Camargo. A comparação do insucesso comercial provocado pelo planejamento inadequado pode ser exemplificado com o caso da Manchete, que priorizou, de 1984 a 1985, a produção de minisséries, como segmento de maior investimento em teledramaturgia, com obras como: *Marquesa de Santos* (1984), *Viver a Vida* (1984)<sup>32</sup>, *Santa Marta Fabril* (1984), e *Tudo em Cima* (1985). A emissora logo percebeu a impossibilidade de prosseguir sob tal esquema, uma vez que a distribuição das histórias em capítulos é a grade responsável pela diluição dos custos e os consequentes ganhos comerciais e econômicos, o que justifica, até hoje, o maior investimento em telenovelas, nas emissoras abertas, do que em séries e minisséries<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) apontam alguns elementos que fizeram a diferença em *Pantanal*, a ponto de a novela abalar o império de produção de teledramaturgia da TV Globo. Além de representar inovação para o gênero, a história reposicionou a Rede Manchete no mercado, uma vez que o faturamento, o prestígio e a audiência foram os maiores da sua história. Destaque também para a predominância de cenas externas, o que conferiu à direção de Jayme Monjardim um lugar especial no processo de renovação da linguagem televisiva. O autor da trama revisitou e consolidou tais experimentações em suas novelas seguintes na Globo, especialmente na trinca mais bem-sucedida da sua carreira: *Renascer* (1993); *O Rei do Gado* (1996-1997); e *Terra Nostra* (1999-2000). Em 2020, a Globo anunciou um *remake* de *Pantanal*, que deve ir ao ar em 2022, com supervisão de Benedito Ruy Barbosa, escrita de Bruno Lupieri e direção artística de Rogério Gomes.

<sup>32</sup> Embora tenha o mesmo título, e seja escrita também por Manoel Carlos, o enredo da minissérie da Rede Manchete não tem nenhuma relação com a telenovela *Viver a Vida* (2009-2010), da TV Globo.

<sup>33</sup> Na última década, a Lei 12485/2011, popularizada como “Lei da TV Paga”, contribuiu para a ampliação do conteúdo nacional obrigatório nos canais fechados. Desse modo, houve um investimento maior em produtos curtos, como as séries, realizadas em parceria com produtoras independentes. Embora essas também atuem com coproduções na TV aberta, é na TV por assinatura e no *streaming* que reside sua maior penetração. Dessa forma, os grandes investimentos de canais como Globo, Record e SBT, no âmbito da teledramaturgia, continuam voltados para as novelas.

A trajetória da emissora, no campo, tem como ponto central o fenômeno *Pantanal*, mas também por títulos consagrados pela crítica e pelo público. Na década de 1980, seus autores são: Geraldo Vietri (*Antonio Maria*, 1985), Wilson Aguiar Filho: (*Dona Beija*, 1986; *Corpo Santo*, 1987; *Olho por Olho*, 1988-1989, e *Kananga do Japão*, 1989-1990); Manoel Carlos (*Novo Amor*, 1986); José Antônio de Souza (*Tudo ou Nada*, 1986-1987), que inaugurou o segundo horário de novelas da emissora; Sylvan Paezzo (*Mania de Querer*, 1986-1987); José Louzeiro (*Corpo Santo*, 1987; *Olho por Olho*, 1988-1989), Cláudio MacDowell (*Corpo Santo*, 1987); Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reynaldo Moraes (*Helena*, 1987); e Gloria Perez (*Carmem*). Diretores com experiência na Globo, como Herval Rossano e José Wilker, e outros, como Jayme Monjardim e Luiz Fernando Carvalho, no começo das suas carreiras, também foram importantes na consolidação no projeto teledramatúrgico da Manchete.

A fase de ampliação e reestruturação (1980 e 1990) é também marcada pela entrada de outras emissoras no campo de produção da telenovela, que buscam concorrer com a líder de audiência. A Rede Bandeirantes (Band), a partir do ano de lançamento, em 1967, já realiza produções na área, em um fluxo que segue de forma intermitente até hoje. Destaque para *Cara a Cara* (1979), de Vicente Sesso; *Cavalo Amarelo* (1980), de Ivani Ribeiro, e *Os Imigrantes* (1981-1982), de Benedito Ruy Barbosa. Na década de 1980, o SBT passou a produzir novelas brasileiras, com *Destino* (1982), de Raimundo Lopes e Crayton Sarzy. No final da década, Walcyr Carrasco estreia como autor, assinando a autoria titular de *Cortina de Vidro* (1989-1990), uma produção independente viabilizada pela empresa do cineasta Guga de Oliveira.

A Globo, nos anos 1980, embalada pelo trabalho de seus escritores e diretores, emplaca diversos sucessos, consolidando as três faixas de exibição, por meio da demarcação certa dos estilos que se adequam a cada uma delas. O potencial criativo dos seus artistas evidencia-se em títulos como: *Guerra dos Sexos* (1983-1984) e *Sassaricando* (1987-1988), marcas para a definição do estilo cômico da faixa das 19h, com a assinatura de Silvio de Abreu; *A Gata Comeu* (1985), que mostra a potência dos folhetins de Ivani Ribeiro, em um *remake* feito pela própria autora; *Fera Radical* (1988) e *Top Model* (1989-1990), que reforçam ainda mais a posição de Walther Negrão no campo; *Ti-ti-ti* (1985) e *Que Rei Sou Eu?* (1989), com o humor eclético de Cassiano Gabus Mendes, que vai da abordagem do mundo da moda e costura à crítica satírica; *Roda de Fogo* (1986-1987), uma parceria bem-sucedida entre Marcilio Moraes e Lauro César Muniz, às 20h – horário para o qual Muniz também assina *O Salvador da Pátria* (1989); e grandes fenômenos do campo da telenovela, que têm em comum, a autoria de Aguinaldo Silva, compartilhada com outros profissionais renomados – *Roque Santeiro* (1985-1986), com Dias

Gomes; *Vale Tudo* (1985-1986), com Gilberto Braga e Leonor Bassères; e *Tieta* (1989-1990), com Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn.

Na era da TV III (1995-2000), o contexto estadunidense mostra que o deslocamento das estratégias televisivas ocorreu na direção de promoção das marcas, e não mais do *broadcasting* tradicional ou da *narrowcasting*<sup>34</sup> basilar da TV a cabo. Assim, como *case* seminal para a consolidação da nova era, os autores citam o canal HBO, que, ao longo da sua história, evoluiu para um modelo de canal *premium*, mantido por assinaturas de preço mais elevado, sem inserções publicitárias, mas que se justificam pela excelência técnica e estética dos conteúdos produzidos e veiculados para os seus assinantes. Essa programação de alto nível, em uma era de concretização do projeto de TV digital, repercutiu no sentido de justificar, para o público, a necessidade de investimento em outros canais que não apenas os vastamente ofertados nos catálogos da TV por assinatura. Ao qualificar sua programação com títulos originais profissionalmente bem elaborados e valorizados pelas instâncias de consagração, a HBO mudou o modo de se compreender o lugar da TV na esfera de produção ficcional.

Santos (2018) aprofunda a reflexão histórica sobre a era da TV III, ao localizar a distribuição de conteúdo por meio das tecnologias digitais como um fator de evidente diferenciação em relação às eras anteriores. Do ponto de vista do consumo, é um período de transição marcado pela ampliação da oferta dos canais a cabo, favorecidos, do ponto de vista do conteúdo, por um novo marco regulatório dos Estados Unidos, o Ato das Telecomunicações, de 1996, que ampliou a esfera de atuação dos conglomerados de mídia, minimizando a penetração das produtoras independentes. As grandes redes nacionais, liberadas para adquirirem concessões locais, ampliaram suas esferas de alcance, monopolizando o segmento. Novas dinâmicas ampliaram também os investimentos, como explicita Santos (2018), ao relatar que o episódio piloto duplo de *Lost*, em meados dos anos 2000, custou entre dez e catorze milhões de dólares, sendo o mais caro da televisão estadunidense, até aquele momento.

A era da TV III, no Brasil, inclui duas fases identificadas por Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018): da globalização e da TV paga (1990 a 2000); e a fase da qualidade digital (a partir dos anos 2000). Nos anos 1990, o Brasil e o mundo passaram por um acelerado processo de informatização das relações comunicacionais, o que, no contexto nacional, pode ser observado com chegada da TV por assinatura, da internet e de uma cultura *pop* de clara influência

---

<sup>34</sup> Buonanno (2015) apresenta alguns traços distintivos entre a televisão *broadcasting* e a televisão *narrowcasting*: enquanto o primeiro modelo baseia-se em um fluxo de programação heterogênea para as grandes massas, tal como na TV aberta, o segundo concentra-se na criação de canais de nicho que atendem a segmentos específicos do público, característicos, por exemplo do modelo de programação da TV fechada.

estadunidense. Trata-se de um momento em que a telenovela tem seu lugar mantido, mas já confrontado, seja pelas influências exercidas nas mudanças sociais, seja pela própria reconfiguração da programação das emissoras abertas, que passam a apostar em outros gêneros e formatos populares. Do ponto de vista sociopolítico, é uma década de crise na economia, que passe a desenhar sinais de retomada com o Plano Real (1994). As fragilidades econômicas são refletidas na produção artística das emissoras, que mantém um padrão bem inferior do ponto de vista quantitativo, em comparação com outras épocas.

A Globo monopolizava praticamente toda a produção, embora Manchete, SBT, Band e Record tenham produzido trabalhos de relativa relevância. Entre os grandes momentos da emissora, nos anos 1990, podem ser destacados: a trilogia de novelas de Benedito Ruy Barbosa, que voltou à emissora após o período na Manchete (*Renascer* [1993], *O Rei do Gado* [1996-1997] e *Terra Nostra* [1999-2000]); a continuidade da fase de consagração de Aguinaldo Silva, com novelas regionalistas de grande apelo popular (*Pedra Sobre Pedra* [1992-1993], *Fera Ferida* [1993-1994] e *A Indomada* [1997-1998]); o sucesso das crônicas cariocas de Manoel Carlos, iniciado às 18h, e consolidado às 20h (*História de Amor* [1995-1996] e *Por Amor* [1997-1998]); a inventividade dos autores da faixa das 19h, como Antonio Calmon, Carlos Lombardi, que apresentam, respectivamente, marcos como *Vamp* (1991-1992) e *Quatro por Quatro* (1994-1995); a renovação proposta por Silvio de Abreu, ao horário das 20h, com uma maior dose de comédia (*Rainha da Sucata* [1990]) e a centralização da narrativa na trama policial (*A Próxima Vítima* [1995]); o sucesso dos *remakes*, às 18h e às 19h, como *Mulheres de Areia* (1993), *A Viagem* (1994) e *Anjo Mau* (1997-1998); obras com protagonistas mirins, que conquistam o público das 18h (*Sonho Meu* [1993-1994] e *Era Uma Vez* [1998]); a volta de Gilberto Braga à faixa das 18h – em parceria com Alcides Nogueira –, após insucessos às 20h, com um título que, como destaca Almeida (2012), encanta a crítica, embora não seja um sucesso de público e de audiência (*Força de um Desejo* [1999-2000]); e, ainda, a consolidação de Gloria Perez como uma autora atenta aos temas contemporâneos e vanguardistas, como a fertilização *in vitro* (*Barriga de Aluguel* [1990-1991]) e os primeiros momentos da internet no Brasil (*Explode Coração* [1995-1996]).

Nessa década, apesar do contexto concorrencial mais acirrado, a Globo é a única a manter o núcleo de produção inabalável. Uma das suas principais adversárias no aspecto artístico, a Manchete, saiu do ar em 1999, mas antes disso, deixou novas e importantes contribuições para o campo. Nessa época, ganham destaque: *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991), de Marcos Caruso e Rita Buzzar; *Tocaia Grande* (1995-1996), de Duca Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazarini; e *Xica da Silva* (1996-1997), o primeiro sucesso de

Walcyr Carrasco como autor titular, embora na época assinasse com o pseudônimo de Adamo Angel, já que tinha um contrato paralelo com o SBT. Em sua curta, mas impactante jornada, a Manchete buscou adotar estilo e linguagem próprias, que, embora se aproximassem, do ponto de vista técnico, das tramas exibidas na Globo, foram suficientes para a criação da identidade do canal. De todo modo, nenhuma obra, com exceção de *Pantanal*, foi capaz de ameaçar o monopólio da emissora líder.

A Band, nos anos 1990, se concentrou em exibir produções independentes da TV Plus: *A Idade da Loba* (1995-1996), de Alcione Araújo e Regina Braga; *O Campeão* (1996), de Ricardo Linhares e Mário Prata, e *Perdidos de Amor* (1996-1997), de Ana Maria Moretzsohn. Na tentativa de reativação do núcleo de dramaturgia da emissora, no final da década, Moretzsohn ainda assinou *Serras Azuis* (1998) e *Meu Pé de Laranja Lima* (1998-1999).

O SBT tem uma década de grandes sucessos, especialmente com o *remake* de *Éramos Seis* (1994), de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho. Outros títulos importantes do período são: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1994-1995), de Lauro César Muniz; *Sangue do Meu Sangue* (1995-1996), de Vicente Sesso; *Os Ossos do Barão*, de Walter George Durst; *Fascinação* (1998), de Walcyr Carrasco; e *Pérola Negra* (1998-1999), de Henrique Zambelli. Em parceria com o canal argentino *Telefe*, o SBT produziu o fenômeno popular *Chiquititas*, que, ficou no ar ao longo de cinco temporadas, de 1997 a 2001. A partir dos anos 1990, e até o presente momento, o SBT tem como característica exibir (e reexibir) novelas latinas, que, já ocuparam, inclusive, a faixa nobre da emissora, com altos índices de audiência, como nos casos de *Maria Mercedes* (1996), *Marimar* (1996), *Maria do Bairro* (1997), e *A Usurpadora* (1999). A *Televisa*, emissora mexicana responsável por essas tramas, é, há décadas, parceira do SBT<sup>35</sup>.

A Record, por sua vez, embora tenha exibido dezenas de novelas de pouca popularidade e importância para o campo, entre 1954 e 1977, só retoma a produção teledramatúrgica em 1997, com minisséries e novelas curtas, de temática religiosa, em consonância com os ideais dos seus proprietários. *Canoa do Bagre* (1997-1998), de Ronaldo Ciambroni, foi a primeira dessas tramas, mas somente a parceria com a produtora de José Paulo Vallone (JPO Produções), entre 1998 e 2000, fez a emissora reiniciar o ciclo de exibição de novelas contemporâneas, com coproduções de relativo sucesso, escritas por Yves Dumont: *Estrela de Fogo* (1998-1999) e *Louca Paixão* (1999) – *remake* de *2-5499 Ocupado* (1963). Dumont, ainda com a JPO, supervisionou *Tiro e Queda* (1999-2000), de Luís Carlos Fusco e Vivian de Oliveira.

---

<sup>35</sup> Ricco (2021) reforça que, mesmo com títulos da *Televisa* anunciados como novidades do catálogo do *Globoplay*, como *A Usurpadora*, o SBT mantém um contrato com o canal mexicano até 2024.

Essa breve passagem pela história do campo da telenovela confirma a importância da atuação das empresas que fomentam tal segmento da indústria cultural. O grau de autonomia desse segmento é limitado quando se identifica a franca conexão das novelas com interesses econômicos das empresas. Todavia, não se pode desconsiderar que as histórias também foram criadas com o intuito de contribuir para o progresso artístico do produto e não apenas para agradar os anunciantes que financiam a indústria. A escolha de temas, enredos, elencos e demais elementos dialogam com os projetos artísticos dos criadores, em especial, dos autores, e com as expectativas da audiência e as exigências dos financiadores.

Logo, é preciso considerar as interferências de outros campos no processo de produção artística da telenovela, tais como o campo econômico e o político. O entendimento de que há uma autonomia específica só se dá a partir do recorte de determinados momentos históricos do campo, que explicitam, por meio de marcos temporais, a dinâmica relacional entre agentes, posições, disposições e escolhas, responsáveis por definir maneiras várias de criação, produção, distribuição e consumo das novelas, bem como os princípios geradores das semelhanças e diferenças basilares para a sua lógica interna. A constituição do campo depende, assim, da identificação de agentes e instituições responsáveis por formular as regras básicas de produção das obras e os sistemas de reconhecimento das práticas e realizações dos sujeitos criadores.

A atuação do diretor como um parceiro criativo do roteirista, dividindo a autoria, em termos de encenação audiovisual, é outro traço característico que atravessa a história do campo, tal como será abordado no terceiro capítulo. Faz-se importante ressaltar, de toda forma, o lugar autoral de profissionais fundamentais para a consolidação do trabalho de direção da telenovela, que inclui, entre outros, nomes importantes para o campo, desde a fase de formação (Walter Avancini, Régis Cardoso, Daniel Filho, Nilton Travesso, Gonzaga Blota, Henrique Martins), passando pela fase de consolidação (Roberto Talma, Ricardo Waddington, Paulo Ubiratan, David Grimberg, Herval Rossano, Marcos Paulo, Ary Coslov e Dennis Carvalho) e pela fase de ampliação e reestruturação (Wolf Maya, Jayme Monjardim, Jorge Fernando, José Luiz Villamarim, Luiz Fernando Carvalho, Marcos Schechtman, Ivan Zettel, Mauro Mendonça Filho, Marcelo Travesso e Denise Saraceni). O marco de uma atuação mais autoral dos diretores, na TV brasileira, é a parceria entre Daniel Filho e Janete Clair, que a partir do final dos anos 1960, reconfiguram a telenovela nacional, com uma linguagem e um estilo próprios.

As mudanças que se operam ao longo dessas três primeiras fases, definidas por Souza (2004a) e Rios (2019) também evidenciam alterações de ordem narrativa. Borelli (2001) chama a atenção para os territórios de ficcionalidade das tramas: “Os territórios de ficcionalidade são compreendidos não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais

presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa” (BORELLI, 2001, p.35). Embora evidenciem os traços característicos de determinados gêneros, esses territórios também são pautados pela fluidez e pela circulação entre vários modelos possíveis, como o melodrama, a narrativa fantástica e a comicidade. Assim, a pesquisadora, analisando o período entre 1950/1960 e o início da década de 2000, aponta caminhos de análise.

Na fase de formação do campo, o foco foram recursos melodramáticos, em uma tentativa sutil de se desvencilhar da linguagem radiofônica, em paralelo a um trabalho mais artesanal, com a migração de profissionais de outros campos, assim como a realização de experimentações para que houvesse a adaptação à linguagem televisiva. Já na fase de consolidação, os profissionais souberam aproveitar os recursos técnicos disponíveis, como a chegada do videoteipe e da televisão em cores, e a transmissão em rede nacional, ao passo que se empenharam na construção de um modelo não apenas industrial, mas artístico de produção.

Nesse momento de modernização, como destaca Borelli (2001), há também a inserção de novas temáticas e de novos territórios de ficcionalidade. Esse processo, iniciado nos anos 1970 com a narrativa policial, de aventura e fantástica, como nos trabalhos de Bráulio Pedroso e Dias Gomes, alcança picos criativos na década de 1980 e 1990, por exemplo, com a incorporação da comicidade ao melodrama clássico. Marcos desse movimento se evidenciam nas tramas de Silvio de Abreu e Carlos Lombardi para o horário das 19h, como *Guerra dos Sexos* (1983-1984), *Sassaricando* (1987-1988) e *Quatro por Quatro* (1994-1995); e na fantasia que mescla o trágico e cômico, observada em títulos consagrados de Aguinaldo Silva, na faixa das 20h, como *Pedra sobre Pedra* (1992) e *A Indomada* (1997).

Essa hibridização continua evidente nos últimos vinte anos, período abordado a seguir. As novas dinâmicas de relação do público com os conteúdos, todavia, bem como a ampliação dos recursos tecnológicos, problematizam ainda mais as dimensões estética e comercial das telenovelas. Entender como esses produtos artísticos se comportam, nesse cenário de convergência midiática, é o foco do próximo capítulo.

## 2 O CAMPO DA TELENVELA BRASILEIRA NA ERA DA TV IV: A FASE DE REFINAMENTO E TRANSMIDIAÇÃO

A compreensão da telenovela como fenômeno da cultura de massa, no Brasil, demanda o reconhecimento da relevância que a própria televisão conquistou, ao longo dos mais de setenta anos de história no território nacional. O alcance provocado pelas histórias dramatizadas diariamente na TV é amplificado quando se localiza, no tempo e espaço, a complexa dimensão que compõe um produto cultural massivo, de forte impacto cultural, político e econômico, comercializado de forma a atender aos interesses das produtoras de tentar alcançar as expectativas da maior parte do público. Como um dos principais exemplos do sucesso e penetração, na vida social, dos produtos das indústrias culturais, a telenovela repercute e reverbera na mesma proporção em que se retroalimenta, no atual cenário midiático, das contribuições de uma audiência cada vez mais crítica, partícipe e exigente.

Adorno & Horkheimer (2002), ao se debruçarem sobre os meandros da indústria cultural, evidenciam as estratégias de criação de manifestações culturais afins, que buscam nivelar a massa com a criação de estruturas padronizadas de fácil assimilação. Tal processo, conforme o pensamento dos referidos autores, colocaria obstáculos para o atingimento de um estilo cultural autêntico. Nesse sentido, a arte é relegada à função de entreter e promover o consumo, distanciando o sujeito das possibilidades de fruição estética. Com a exemplificação de certa standardização em uso no cinema, como no caso de roteiros marcados pela obviedade, os pensadores colocam a indústria cultural como responsável por criar simulacros da realidade e, assegurada pelos interesses econômicos, propagar ideias e conteúdos que limitam o público a uma experiência de pouco ou nenhum enriquecimento. Percepções como essa reforçaram o estereótipo do receptor como *tabula rasa*, do emissor como fonte única do fluxo comunicacional e do produto como objeto destituído de qualquer dimensão artística.

Ao longo das últimas décadas, diversos estudos e teorias visaram rever essas perspectivas que, circunstanciadas pelos seus contextos de surgimento e aplicação, pouco avançaram no sentido de promover uma compreensão acerca da pluralidade de efeitos e visões que a comunicação pode proporcionar, assim como, das funções dos agentes gestores e criativos envolvidos nos produtos massivos. A própria ideia de telenovela como ficção popular alienante tem sido um estigma que perdura hodiernamente, em um constante fluxo de tensões e discussões que problematizam o que há por trás das histórias e dos seus criadores. Não se nega a sua força como mecanismo industrial para promoção do entretenimento, mas reduzir um



fenômeno cultural e artístico a apenas essa máxima seria uma negação do impacto provocado pelas tramas, autores, diretores e elencos, ao longo dessas sete décadas.

Nessa perspectiva, as telenovelas fazem parte, na contemporaneidade, dos processos de midiaticização, vistos como “[...] uma articulação entre o ambiente midiático e as práticas sociais dentro de um contexto histórico, social e político” (MARTINO, 2019, p.18). Diferentemente de teorias antecessoras, voltadas para o estudo dos efeitos ou das influências, o autor ressalta o potencial da midiaticização como propagadora da ideia de articulação entre os veículos e fenômenos midiáticos, e o contexto social. Buscar as articulações e não apenas as consequências do uso dos meios de comunicação é um avanço, no sentido de entender a quase onipresença da mídia nas práticas sociais. As teorias da midiaticização se colocam como uma alternativa para pensar a mídia em, pelo menos, três dimensões, que se referem à técnica, à linguagem e às instituições que estão por trás das informações e conteúdos veiculados.

Martino (2019) convoca o pensamento bourdieusiano acerca das práticas associadas a formas de distinção dentro do espaço social, tensionado por constantes disputas de poder. A comunicação que interessa, sob o ponto de vista da midiaticização, é a que considera o aspecto relacional, no qual a interação entre os sujeitos é condição *sine qua non*, haja vista que o contexto só se concretiza nas relações estabelecidas cotidianamente. Entre permanências e discontinuidades, as práticas sociais podem ser exploradas de formas múltiplas, ao se articularem com as mídias digitais, fenômeno assaz contemporâneo. Nesse ambiente de interação constante, potencializam-se por meio dessa abordagem outros olhares acerca dos fenômenos sociais, como a telenovela. A partir de tal perspectiva, este capítulo concentra-se nos efeitos da convergência midiática nesse campo de produções artísticas, relacionando agentes e empresas envolvidas.

## 2.1 AMBIÊNCIA DIGITAL: A AÇÃO DOS AGENTES E DAS EMPRESAS NO CONTEXTO DA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA

Embora seja um momento relativamente recente na história do campo da comunicação, as discussões sobre a digitalização da sociedade e os efeitos dos fenômenos comunicacionais impulsionados pela tecnologia se propagam há algumas décadas. Lévy (199) já ressaltava a importância da interatividade, negando a suposta passividade do espectador, mesmo diante das emissões televisivas. Participar seria um pressuposto básico do *ciberespaço*, esse espaço comunicativo sedimentando sob as bases da conexão entre computadores, informações e memórias. A arte, nessa concepção, está em um constante exercício de construção, haja vista a

capacidade de os dispositivos técnicos manterem sempre a obra em aberto. Sob esse prisma, as competências humanas têm se reinventado em um cenário tecnológico que ressignifica características intelectuais do ser humano, no que tange às informações, trocas e mecanismos de construção de sentido, que moldam, assim, uma inteligência coletiva.

Publicações anteriores à década de 2010 mostram desconfianças ou projeções que foram se mostrando ora corretas, ora equivocadas. Johnson (2001) discute como os hiatos entre os meios de comunicação mostram-se cada vez menores, desde o monopólio dos jornais impressos até a chegada dos computadores pessoais. Em uma época em que o máximo de interação possibilitada pela TV era o uso do controle remoto, a chegada dos computadores e a ampliação do acesso à internet colocaram o público em um novo patamar. A mudança de paradigma entre buscar conteúdos aleatórios, na prática do *zapping*, e clicar em conteúdos específicos, em um mágico clique em um link, mostra a mudança revolucionária que se impôs na forma de nos relacionarmos com os conteúdos. Experiência semelhante vivenciam, por exemplo, os que assistem hoje a uma série ou até mesmo a uma novela, via plataformas de *streaming*, em comparação com quem esperava o capítulo no dia e hora marcados, e uma reprise possível, apenas se fosse do desejo dos gestores de programação das emissoras.

Keen (2009) problematiza o lugar da produção autoral amadora, feita pelo público, em um terreno incerto e propagador de mentiras, como a internet. Cético diante das possibilidades de a rede controlar todos os nossos passos – o que tem se mostrado, de fato, uma realidade – o autor questiona também qual seria o lugar dos anúncios em um contexto televisivo no qual as pessoas buscam cada vez mais assistir aos programas em seus aparelhos, conforme suas inclinações pessoais, reforçando a nova relação com os aparatos técnicos. Mesmo com o relacionamento alterado, os departamentos comerciais das emissoras buscam relevância em toda ação publicitária, algo maximizado, hoje, pelo alcance das mídias sociais digitais.

Essa mudança de perspectiva, de uma economia baseada em sucessos de massa para um modelo focado em atrair os nichos, reconfigurou as formas de produção, distribuição, circulação e consumo dos conteúdos, fenômeno traduzido por Anderson (2006) como “cauda longa”, responsável, entre outros fatores, por tornar mais democrática as formas de acesso aos instrumentos de produção, e mais barato o custo de certos conteúdos. Como se vê, por exemplo, no sucesso de canais no *YouTube*, e de séries de produtoras independentes, nas plataformas digitais, que não dependem mais de uma emissora de TV para fazer sucesso. Prevendo o cenário que já se desenhava em sua frente, Anderson (2006), no começo do século, já destacava o potencial da maior participação do público na internet, com emissões de comentários e trocas de informações entre contatos que, em grande quantidade, geravam *feedbacks* mais amplos que

os de outrora. As recomendações do público, associadas à forma como as empresas dissecam o perfil dos clientes no sentido de oferecer conteúdos sob medida para cada segmento, já são uma realidade que altera substancialmente a forma de lidar com as mídias.

Entender a complexidade do ecossistema da ambiência digital hodierna implica em reconhecer esse espaço como um lugar de socialização e trocas profícuas. Jenkins (2009) revisou conceitos anteriores sobre o impacto das novas tecnologias, contribuindo com seus estudos e trabalhos sobre a cultura da convergência, marcada pela relação entre mídias e pela interação entre produtores e consumidores. “Graças à proliferação de canais e à portabilidade das novas tecnologias de informática e telecomunicações, estamos entrando numa era em que haverá mídias em todos os lugares” (JENKINS, 2009, p.43). Além de um processo tecnológico, é uma alteração nos padrões culturais, marcado por interações entre os membros do público e conexões em meio a conteúdos que coexistem em múltiplos sistemas.

Santaella (2003, p. 326), também contribuindo para as discussões e possibilidades oferecidas na ambiência digital, parte da ideia de que a contemporaneidade vive uma verdadeira “revolução tecnológica-informacional”. A televisão, por exemplo, reúne diversas manifestações culturais, diluindo diferenças históricas e geográficas ao atingir milhões de espectadores, mas sem deixar de se articular com outras mídias, oferecendo e se apropriando das alternativas oferecidas pelo cinema, pela internet e por outras formas de comunicação. A autora explica que as formas tradicionais de comunicação – o documento escrito (imprensa, magazine e livros), o audiovisual (cinema, televisão e vídeo), as telecomunicações (telefone, satélites e cabo) e a informática (computadores e programas) fundiram-se em um único setor, configurando, assim, o que se compreende como convergência das mídias.

Nesse contexto, nota-se uma maior autonomia do consumidor de mídia, definida por protocolos estabelecidos pela cultura e pela sociedade. De modo geral, cultura participativa é um termo usado por Jenkins (2009) para se referir a esse conjunto de ligações existentes entre as tecnologias digitais, os conteúdos que os consumidores produzem e as possíveis alterações nas relações de poder no mercado da mídia. Essa compreensão era aplicada, primeiramente, aos fãs, sendo depois ampliada para outros tipos de espectadores. Jenkins (2009) considera a mudança de um modelo concentrado na distribuição para um modelo de circulação, por meio do qual os consumidores acabam “[...] moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes (JENKINS, 2014, p.24)”. O uso das mídias digitais é fundamental nessa dinâmica, a partir da oferta de articulações e trocas. Embora mediadas pelas grandes corporações, as manifestações dos consumidores criam possibilidades de novas regras na lógica cultural, em meio aos avanços tecnológicos.

Quanto ao que se convencionou chamar de convergência, Jost (2011) levanta críticas por perceber que o adjetivo convergente pressupõe uma relação pacífica, o que não corresponde à realidade. Para o autor, “lutas intermédias” seria um termo mais apropriado, uma vez que estão em jogo as relações que o público estabelece com diferentes mídias, expondo preferências e mudando hábitos. Os jovens, por exemplo, têm se dissociado da lógica de grade de programação, deixando de serem fiéis a um determinado horário. Jenkins (2009) enfatiza que o uso do termo convergência deve ser usado para compreender as transformações de ordem tecnológica, cultural, social, mas também mercadológica. Afinal, o fluxo de conteúdos observado por meio das plataformas de mídia expande a migração do público em meio aos veículos midiáticos, mas também favorece a cooperação entre mercados. Se a ambiência digital tornou possível a convergência, os conglomerados corporativos souberam se apropriar, distribuindo conteúdos por vários canais e ampliando o alcance das empresas.

Alguns termos lembrados por Jenkins (2009) são úteis ao entendimento acerca dos princípios econômicos que norteiam as conexões entre as empresas: extensão – a tentativa de expansão de mercados por meio da distribuição de conteúdos em diferentes sistemas; sinergia, que diz respeito às oportunidades de possuir e controlar todas essas possibilidades de expansão; e franquia, que se refere ao esforço de implementação de uma marca e de um conteúdo de caráter ficcional em meio a esse cenário. De modo geral, o que o autor sinaliza é como a indústria midiática está se apropriando das condições ofertadas pela convergência: os conglomerados se aproveitam das inúmeras formas de vender conteúdos; e as audiências têm seus comportamentos influenciados de modo a retomarem a fidelidade por meio de novas relações, em meio à fragmentação. Nessa seara, a grande transformação seria a troca de um sistema de consumo individualizado por um novo modelo: o das práticas interligadas em rede.

Curtin (2009) critica o alto índice de pesquisas que enfatizam a mídia estadunidense, o que dificulta a construção de um pensamento mais globalizado. A dependência ou influência do mercado norte-americano influenciou muitos dos estudos, já que o desenvolvimento de análises mais voltadas para o contexto latino-americano, africano e asiático ganhou mais sustentação apenas a partir dos anos 1990. Grupos como o *Media Asia* (Hong Kong) e a Globo (Brasil) evidenciam novas fronteiras do mercado da televisão, do cinema e da comunicação como um todo, haja vista o interesse de tais conglomerados na expansão do seu domínio no exterior, alcançando uma dimensão internacional.

As interações entre diferentes povos, línguas e histórias provocaram uma globalização da mídia, que integra um processo amplo de níveis tecnológico, social, econômico, ideológico e institucional. Na perspectiva anti-imperialista, então, ocorre uma descentralização do poder.

Curtin (2009) afirma que, apesar das inúmeras mudanças das últimas décadas, as indústrias de mídia mantêm características, como: a lógica de acumulação, as trajetórias de migração criativa e as forças de variação social, influenciadas pelo capitalismo. As lógicas de expansão, lucro e competitividade se aplicam às empresas de comunicação, no entanto, o mercado da mídia é pautado cada vez mais por uma lógica de criatividade que exige uma força de trabalho artística. Morais e Jambeiro (2020) retomam essas discussões:

Retornando a Curtin (2009), seu argumento central é de que a análise de fenômenos transnacionais de mídia demanda um deslocamento da perspectiva imperialista para o que define como capital de mídia, apoiada em três princípios: *lógica de acumulação* – comum a todos os setores produtivos; *trajetória de migração criativa* – destaca o papel dos talentos (os trabalhadores culturais), uma vez que as empresas de mídia têm na criatividade um recurso central; e *forças de variação sociocultural* – ou seja, como determinados contextos implementam estratégias, a exemplo de políticas protecionistas capazes de estimular a produção e o consumo de conteúdos locais/regionais (MORAIS; JAMBEIRO, 2020, p.195).

No que tange às discussões aqui propostas sobre o campo de produções artísticas, vale considerar a dimensão da trajetória da migração criativa. De fato, é no capital humano e na criatividade que reside boa parte dos recursos das empresas. Por outro lado, em uma dinâmica de trabalho transnacional, que permite o intercâmbio de trabalhadores e conteúdos, a autonomia profissional precisa ser levada em consideração, tendo em vista que, embora os trabalhos de muitos artistas circulem em uma escala global, o capital criativo ainda está subordinado ao empresarial, já que cabe às grandes marcas disseminar as atrações que compõem a sua cartela. Morais e Jambeiro (2020) pontuam como esse processo pode se tornar complexo para roteiristas, que, em determinados casos, por não possuírem domínio pleno da estrutura jurídica e administrativa do seu ofício, acabam cedendo direitos às empresas produtoras, o que evidencia como essas relações de poder se dão de modo assimétrico.

Murdock (2005) entende que os meios de comunicação produzem mercadorias semelhantes aos demais bens e serviços consumidos. De todo modo, o fato de a mídia influenciar na formação da consciência social e interferir nas questões políticas e econômicas amplia a sua área de atuação, o que justifica o grande número de pesquisas acadêmicas sobre o papel dos veículos de comunicação nas sociedades capitalistas. A concentração, aliada à conglomeração – o controle das empresas sobre os setores de comunicação – são os movimentos para os quais Murdock direciona um olhar mais apurado, a partir de análise sobre a realidade britânica. As indústrias de comunicação, ao dominarem o mercado, exercem um alto grau de controle sobre a produção cultural nacional e internacional. Casos como o da BBC, na Grã-

Bretanha, e da Globo, no Brasil, evidenciam o poder exercido pelas empresas e a influência delas no comportamento e consumo do público, além das variáveis econômicas em jogo.

Garnham e Fuchs (2014) revisitam e ampliam conceitos da Economia Política da Comunicação, a partir de estudos sobre a obra de Raymond Williams, que aborda a existência da cultura e da ideologia a partir de condições específicas de trabalho, no que ele define como materialidade da cultura. Quanto às indústrias criativas, o foco recai quase sempre na análise dos conteúdos e dos seus respectivos criadores e produtores. Em sua abordagem, há espaço também para a crítica acerca do conceito de “sociedade da informação”, levantado por Manuel Castells. Garnham e Fuchs chamam a atenção para a provável mudança de paradigma decorrente da modificação de um estágio capitalista, calcado em economia industrial, para o que se convencionou chamar de sociedade da informação. Para os pesquisadores, tal ponto de vista e o desenvolvimento do neoliberalismo causaram uma crise de produtividade, já que as pessoas podem produzir muito mais em um tempo infinitamente menor do que antes, o que exigiu uma renovação, em decorrência do crescimento econômico.

Ianni (1994) já apontava caminhos para uma investigação sociológica que passaria a se dedicar à sociedade global, que nasceu problemática ao expor a complexidade do desenvolvimento desigual e ao evidenciar a heterogeneidade dos sujeitos, culturas, nações e grupos que a compõem. As relações internacionais, os blocos econômicos, as relações e integrações entre nações na geopolítica evidenciam caminhos de consolidação de uma esfera transnacional. No caso específico da América Latina, Orozco e Miller (2019) destacam que a convergência se dá de modo expansivo, tendo em vista a multiplicação de compartilhamentos e relacionamentos que o público estabelece com as atrações televisivas. Embora se relacionem com múltiplas telas, reinventando práticas de consumo, os diferentes públicos se misturam quanto às escolhas de conteúdos, como esportes, filmes, vídeos amadores, e, de modo crucial, às formas de ficção seriada. Para Hamburger (2011), a telenovela contribui para a compreensão acerca da complexidade da sociedade pós-industrial e transnacional, marcado pelo paradigma das conexões em rede e não mais o da cultura de massas. Como gênero, a telenovela se recusa a se encaixar em dicotomias e determinismos, incapazes de provar a dimensão das relações estabelecidas e mediadas com os diferentes públicos.

Hardy (2014) aponta tendências que marcam as transformações que levaram à atual configuração do mercado contemporâneo: a comercialização internacional da mídia; a globalização e a concentração dos serviços por parte dos conglomerados; a diversificação do mercado da comunicação, com a segmentação do público; os impactos provocados pela internet e a ampliação dos negócios para a esfera multimídia; e a conexão maior entre as empresas de

comunicação e computação. Em paralelo, as grandes corporações expandiram e transcenderam fronteiras, de modo a exercerem domínios no contexto internacional.

Ainda sobre os avanços alcançados pelas pesquisas, nas últimas décadas, Mosco (2009) defende a mudança de paradigma: se, anteriormente, a economia política da comunicação se debruçava sobre como os estados-nação mais fortes controlavam as demais nações, o foco contemporâneo recai sobre a integração entre empresas, classes e estados, em um processo de “transnacionalização” das relações de poder. Quanto às novas tecnologias, os problemas acabam perdurando, em meio às discontinuidades e conexões possibilitadas pelas redes midiáticas e pelo avanço do capitalismo, uma vez que o espaço cibernético reconfigurou as tecnologias de informação e comunicação, por meio de ferramentas imateriais. Embora haja o domínio das grandes empresas, há também a facilidade de acesso, como o compartilhamento e o *download* de arquivos, que alteraram a dinâmica de consumo, produção e distribuição.

A introdução de novas alternativas tecnológicas e a produção em massa foram sintomas da intensificação do processo de industrialização da mídia, explicitado, entre outros, pela concentração, que resulta de três etapas: a integração, a diversificação e a internacionalização. Quanto à integração, sua realização se dá de dois modos: horizontalmente, quando as empresas adquirem outras unidades no mesmo nível de produção (por exemplo, quando uma editora de grande porte adquire um grupo editorial de porte menor) e verticalmente, quando as unidades adquiridas fazem parte de segmentos diferentes dentro do processo de produção (é o que ocorre quando um grupo editorial adquire uma empresa de celulose, por exemplo, para dominar os diversos estágios de produção da sua matéria-prima).

Outro estágio é a diversificação, quando as empresas passam a diversificar suas áreas de interesse e atuação com a participação em outros setores do lazer e da informação. Isso se evidencia quando um grupo televisivo adquire outras empresas na área de publicidade, música, jornalismo e cinema, expandindo, assim, seus negócios, a ponto de determinados investimentos de uma empresa funcionarem como alavancas para o desenvolvimento de uma outra, do mesmo grupo. Por fim, a concentração ainda pode ocorrer por meio da internacionalização da mídia, que diz respeito aos negócios que abrangem os investimentos de exportação e trocas com outras nações. As ações podem ocorrer tanto com a venda de conteúdos e expansão dos mercados, quanto pelo investimento das empresas em outros países, no intuito de fomentar determinada atividade em outro território, a fim de ampliar a sua dominação e o seu capital.

A partir das décadas de 1960 e 1970, mas mais especificamente nos anos 1980 e 1990, entre as eras da TV I e III, as fusões e aquisições das indústrias se intensificaram. Entre os exemplos citados por Hardy (2014), estão: a compra da *Twentieth Century Fox* pela *Murdoch's*

*News Corporation*, em 1985; a fusão da AOL com a *Time Warner*, em 2000; a fusão da Viacom com a *Columbia Broadcasting System (CBS)*; a aquisição do *YouTube* pelo *Google*, em 2006; e da *Marvel* pela *Disney*, em 2010, entre outros. Com empresas cada vez mais globais e integradas, o mercado internacional da mídia tem o seu controle concentrado nas mãos de grupos específicos, como o *Google*, a *Disney*, a *Time Warner*, a *Televisa*, a *Globo*, entre outros. Uma outra variável observada, nas indústrias da mídia, nas últimas décadas, é a formação de alianças e *joint-ventures*<sup>36</sup> entre as empresas, de modo a gerarem novos fluxos de produção, serviços e relacionamentos. As fusões e aquisições decorrentes de tal formato de negociação oferecem alternativas para a gestão do capital e para lidar com a concorrência, ainda mais acirrada no contexto da ambiência digital.

Nesse contexto da ficção seriada hodierna, uma outra perspectiva importante de análise diz respeito à busca pela ampliação do nível de engajamento dos consumidores. Em tempos de convergência midiática, disponibilização de conteúdos em plataformas de *streaming*, crescimento do consumo de séries, aumento do alcance das redes sociais, penetração cada vez maior do *YouTube* na vida de crianças e adolescentes, as empresas tradicionais, como as redes abertas de televisão, têm buscado se reposicionar, de modo a diversificar e manter a audiência. Shirky (2011) metaforiza a relação do público com as atrações como se fosse um triatlo pautado nas ações de consumir, produzir e compartilhar. Para o autor, até o momento da publicação da obra, a televisão havia sido a última revolução midiática, complementada, posteriormente, com o surgimento da TV a cabo e os processos de digitalização. Mais do que simplesmente a disponibilidade de tempo para consumir, há um conjunto de ferramentas tecnológicas que favorecem novas formas de relacionamento com os conteúdos.

Quando uma emissora de TV dialoga com seu público ativamente, nas redes sociais, e oferece recompensas para manter essa interação ativa, intensifica ainda mais sua forma de participar da vida dos seus consumidores em potencial. É notório, por exemplo, como a gestão das mídias sociais da *Netflix* se comunica de forma coerente com a sua plateia, fazendo uso do humor e do repertório compartilhado para se aproximar ainda mais daqueles que gerarão os cliques responsáveis por novas assinaturas e pelas renovações das produções originais<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Na história recente do Brasil, houve a formação da *joint-venture Simba Content*, em 2017, por meio da união comercial entre o SBT, a Record TV e a Rede TV. Embora a proposta inicial previsse a criação de novos canais por assinatura e o investimento em conteúdo, a promessa não foi cumprida. A única ação coletiva empreendida pelas três emissoras foi em nome de uma arrecadação maior para a distribuição dos seus sinais pelas operadoras.

<sup>37</sup> Castellano, Pinho e Noronha (2018) analisam as estratégias da *Netflix* com os consumidores-fãs, a partir do que estabelecem como capital emocional. Nessa relação com o público, os autores salientam: “O que passa a interessar, sobretudo às companhias que atuam no campo da cultura midiática, é o engajamento dos consumidores na comunidade da marca, como um usuário ativo e comprometido emocionalmente” (CASTELLANO; PINHO; NORONHA, 2018, p. 407).



De todo modo, na contemporaneidade, torna-se possível falar até mesmo em um novo recurso ou capital que redimensiona a posição dos agentes e das organizações: o capital digital, que tanto se refere aos modos de uso das ferramentas digitais quanto às redes sociais que podem ser construídas por meio dos usos das mídias sociais *on-line*. Ragnedda e Ruiu (2020), com base nos pressupostos bourdieusianos acerca dos capitais, desenvolvem a ideia do capital digital, de modo a torná-lo útil para entender também as implicações políticas de tal ferramenta, de forma distintiva, e não apenas associando-o a capitais já existentes, como o econômico. O objetivo de tal tentativa, segundo os autores, é colaborar com o debate acerca dos efeitos provocados pelas tecnologias digitais na vida das pessoas. Um aspecto levantado pelos autores é o a bidimensionalidade do capital digital, que é medido não apenas pelo acesso físico à internet e às Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), mas às competências para dominar tais ferramentas, o que lança luz sobre a problemática da exclusão digital.

Embora não seja o foco desta dissertação investigar a exclusão digital, decorrente dos diversos problemas de desigualdade social que assolam o país e o mundo, a reflexão proporcionada por Ragnedda e Ruiu (2020) contribui para se pensar também acerca do público contemporâneo de ficção seriada televisiva, especialmente a telenovela, cujo consumo perpassa por diversos grupos sociais, detentores ou não de ferramentas e competências de ordem tecnológica. Para os autores, os contrastes em relação à posse e ao acúmulo de capital digital podem servir como parâmetro para o entendimento acerca dos contrastes sociais que extrapolam a ambiência digital. Por outro lado, a diluição de fronteiras entre os mundos *on-line* e *off-line*, nas últimas décadas, problematiza até que ponto tais universos são realmente distintos, a ponto de se acreditar que, para sobreviver nesse contexto, é preciso acumular capital digital, não só quanto ao acesso, mas na competência para lidar com dispositivos e dinâmicas de interação.

Lindell (2020) problematiza a interpretação dos autores, ao levantar a possibilidade de que talvez não seja necessariamente obrigatória a categorização de um novo tipo de capital, mas a compreensão de que, na contemporaneidade, o capital cultural é medido por meio de outras competências. Nesse caso, o sucesso de um indivíduo, por exemplo, no contexto *on-line*, em uma rede social ou em vídeo que viraliza, não seria apenas resultado do seu capital digital, mas um dispositivo hodierno para a compreensão do volume de capital cultural. Afinal, ganhos no mundo “virtual” configuram-se, muitas vezes, em vantagens na sociedade como um todo, o que, por si só, já levanta a dificuldade de distinção entre um capital digital e outros, de âmbito *off-line*. De qualquer forma, quando se discute a cobertura digital, é importante considerar, no caso do Brasil, por exemplo, as disparidades de acesso entre uma mídia convencional, como a

televisão<sup>38</sup>, e a internet, condição obrigatória para acesso às plataformas de *streaming*<sup>39</sup>, e fator crucial para explica o porquê de tal segmento ainda não alcançar toda a população.

A oferta de um número maior de canais e as possibilidades viabilizadas pela ambiência digital poderiam mostrar que a indústria estaria menos concentrada e mais democrática, o que não se reflete na realidade. Winseck (2008) cita o poderio exercido pela *Televisa*, no México, que detém o controle de três quartos de toda a receita publicitária, em uma espécie de duopólio com a TV *Azteca*; bem como o caso da Globo, no Brasil, que se assemelha ao de outras realidades na América Latina, composta por democracias liberais nas quais a comunicação é controlada por oligopólios com laços estreitos com a política.

No aspecto da diversificação, Morais e Jambeiro (2020) também exemplificam como esse estágio caminha, por vezes, em paralelo à segmentação, como no caso de canais de TV estadunidense que adquirem conteúdos latinos de modo a atrair e fidelizar o público imigrante. Quanto ao mercado do *streaming*, os autores explicam:

Em escala global, a atuação de plataformas de *streaming*, como Netflix, segue a mesma lógica. A expansão para o mercado latino veio acompanhada pela disponibilização de inúmeras produções envolvendo talentos artísticos da região e de narrativas capazes de despertar o interesse deste público, incluindo a valorização dos idiomas português e espanhol. Pelo mesmo motivo, é crescente a entrada de produções indianas ou sul-coreanas na cartela de produtos da empresa, uma estratégia de posicionamento no mercado asiático (MORAIS; JAMBEIRO; 2020, p.196).

Sob essa ótica, compreender os anseios de uma certa parcela do público e não necessariamente da grande massa, como era habitual na transmissão unicamente em *broadcasting* e na TV aberta, é um dos desafios da contemporaneidade. Carlón (2014) defende que o modelo clássico de televisão está em declínio, haja vista o crescimento dos canais segmentados de TV por assinatura. Há também uma situação cada vez mais evidente de reprogramação da vida social, uma vez que os horários e os dias dos programas não ditam mais a rotina das pessoas, tal como antes. Na contemporaneidade, vive-se, assim, uma etapa de transição entre a *appointment TV*, a TV de hora marcada, controladora de agendas, para a televisão quase personalizada, com rotina estabelecida pelo consumidor, apesar das

---

<sup>38</sup> Dados do *Kantar Ibope Media* apontam que 99% da população tem acesso a vídeos, sendo que 92% consomem os conteúdos pela televisão (linear e não-linear). Fonte: <<https://www.kantaribopemedia.com/estudos-type/inside-tv/>>. Acesso em: 4 jul. 2021.

<sup>39</sup> Reportagem de Silva (2021) informa que, em 2020, a *Netflix* reunia uma média de 17 milhões de assinantes no Brasil, ao passo que o *Globoplay* já estaria na faixa dos 20 milhões.

disparidades sociais que evidenciam a alta complexidade desse cenário, haja vista o acesso da população brasileira a serviços de *streaming*, TV por assinatura e internet de banda larga<sup>40</sup>.

Até mesmo o modelo de empacotamento, citado por Wolff (2015), está cada vez menos influente, já que o público não se contenta mais em assinar pacotes que incluem centenas de canais, quando, na verdade, apenas uma pequena quantidade é assistida. Com o deslocamento da função de entretenimento para outros aparelhos, além da TV, mudam-se também as estratégias e os modelos de negócios. Wolff (2015, p.119) defende que, nessa confluência entre produtores, distribuidores, consumidores e vendedores, caracterizadora da ascensão do *streaming*, o conteúdo passa a ser sustentado pelo usuário, e não apenas pelo anunciante. Orozco (2014, p.101) contribui para esse debate, ao defender que a televisão tem buscado se adaptar às novas possibilidades, o que permite falar em um “fenômeno televisivo”, pautado especialmente pelas formas de atrair e lidar com o público.

Scolari (2008), tal como os teóricos anteriormente citados, está consciente acerca de certa crise dos meios de comunicação de massa, observada, nos últimos anos, pelo cenário que vem sendo delineado diante dos processos de digitalização e de convergência das mídias. O autor defende um contexto de “hipermediações”, que favorece um consumo ativo, por parte do público, e ainda amplia as formas de interação com os produtos midiáticos. A partir do conceito de hipertelevisão, isto é, fase contemporânea da TV, Scolari (2014, 50) argumenta que o telespectador é dotado de competências singulares, “[...] para interpretar um produto textual cada vez mais atomizado, multitela, transmídia, carregado de personagens que conduzem uma complexa trama de programas narrativo”. Para caracterizar a hipertelevisão, o autor apresenta os traços básicos, que se aproximam das convenções narrativas adotadas também no universo das telenovelas.

A primeira delas é a grande quantidade de programas narrativos, como *realities* e ficções seriadas, concentrados em mais de um personagem envolvido em tramas complexas. Mais um aspecto salientado por Scolari (2008), e explorado pelas narrativas atuais, é o ritmo acelerado. Nota-se como as cenas das telenovelas de hoje, em sua maioria, prezam por poucos segundos ou minutos na tela, com sucessão de planos, que geram dinamismo e apresentam mudanças em relação às histórias de outras décadas, tal como destacam Lopes e Lemos (2020). Ainda do ponto de vista narrativo, chama a atenção a continuidade das tramas, que se estendem através

---

<sup>40</sup> Pesquisa do TIC Domicílios 2019 (VALENTE, 2020), executada pelo Centro Regional para o Desenvolvimento de Estudos sobre a Sociedade da Informação, órgão subordinado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil, atesta que 134 milhões de brasileiros têm acesso à internet, o que corresponde a 74% da população. Os dispositivos móveis são os mais utilizados (99%), seguidos pelo computador (42%).

dos capítulos e das temporadas. Por vezes, rompe-se a linearidade narrativa, em uma fluidez que se assemelha às mediações vivenciadas no ambiente digital, espaço no qual os usuários estão acostumados a experimentar uma prática de consumo mais autônoma.

Lopes e Lemos (2020, p. 109) reforçam o lugar do melodrama no contexto atual, com a atuação cada vez mais intensa das plataformas de *streaming*. Para as autoras, com base nos estudos sistemáticos realizados continuamente pelo Obitel, especialmente no que tange ao hibridismo de gêneros, formatos e conteúdos na produção televisiva brasileira, tem sido recorrente, a partir dos anos 2000, a tendência de “‘serialização’ das telenovelas e de ‘telenovelização’ das séries”. A primeira característica pode ser vista no que as autoras identificam como arcos curtos, que propiciam resoluções mais imediatas de certos conflitos, dentro das telenovelas, ampliando o dinamismo e a agilidade da narrativa. É o caso de *A Regra do Jogo* (2015-2016), que, além de ter uma trama construída por meio dessa dinamicidade, apostou em títulos específicos para cada capítulo, tal como é comum nas séries.

Por outro lado, o investimento em arcos longos, que perpassam uma ou mais temporadas, torna possível a analogia da “telenovelização” das séries. O apelo a recursos melodramáticos é apontado, por Lopes e Lemos (2020) por dois exemplos do ano de 2019: a série *Coisa Mais Linda*, da *Netflix*, que reúne elementos típicos dos folhetins, como os entrecos amorosos; e a novela *Órfãos da Terra* (2019), por meio da qual a Globo inseriu a discussão sobre refugiados, no contexto internacional, mas tendo como força motriz da narrativa um clássico conflito melodramático, pautado por coincidências, sentimentos exacerbados e personagens maniqueístas. Entende-se, de modo geral, diante desses exemplos, que os pilares narrativos precisam se manter firmes, especialmente quando o que está em jogo é a conquista de novos públicos e a fidelização daqueles que já são fãs e consumidores assíduos.

Scolari (2008), ao abordar as práticas colaborativas e alternativas de interação entre os indivíduos, lança mão da categoria prosumidor, alguém que vai além da simples experiência supostamente passiva de consumir, e se coloca em posição intercambiável com a função de produzir outros textos, como no caso de fãs que criam *fanfictions* e outros conteúdos, como memes, imagens e vídeos que colaboram para a expansão e para a propagação dos produtos consumidos. Quando o público experimenta a prática do consumo por meio de outras possibilidades, outros sentidos se promovem, a partir da fragmentação da audiência, conforme preconiza Fechine (2014a). Compartilhar ideias e opiniões sobre os produtos televisivos é uma ação que se ressignifica, há algum tempo, pelas redes sociais, que expandiram o diálogo a partir das ferramentas de segunda tela e de TV social. Esses são dois conceitos que marcam, substancialmente, a ambiência digital.

Na acepção inicial, como estudada por Proulx e Shepatin (2012), a segunda tela está relacionada a um conteúdo sincronizado disponibilizado de modo paralelo ao que se assiste na televisão. Trata-se de aplicativos e recursos disponíveis nas telas dos televisores, por exemplo, que possibilitam a migração para o *site* da emissora ou para algum portal de compra. Essa ampliação da interação potencializa, conforme defende Marquioni (2017), a relação entre as empresas, a audiência e os anunciantes. Para quem consome as telenovelas por *Smart TV*, há a opção de botões interativos que levam também para o *site*, com acesso a informações de bastidores, elencos, resumos dos capítulos, entre outros. Assim, a experiência esportorial é complementada com conteúdos proporcionadores do aumento da imersão. Por outro lado, há uma vertente preocupante, que é a possibilidade de dispersão do público, a partir do momento em que outros conteúdos passam a “competir” com sua atenção.

É notório, nesse sentido, o crescimento, desde a última década, da *Social TV* (ou TV Social). A conversação gerada, pelas atrações televisivas, em redes sociais como *Twitter*, *Instagram* e *Facebook*, tem se mostrado como uma das mais bem-sucedidas práticas de ampliação da imersão televisiva<sup>41</sup>. O “sofá virtual” abarca pessoas de diferentes partes do planeta, expandindo o momento que, no passado, era praticamente restrito ao sofá da casa: a conversa sobre os produtos televisivos. Antes, os consumidores viviam uma experiência limitada de troca entre os mais próximos, e o impacto de um produto não era sentido tão instantaneamente como nos tempos atuais, nos quais os sujeitos interagem *on-line*. Embora seja necessário lembrar que o *buzz*, isto é, a repercussão e o burburinho gerados na internet, nem sempre reverbera na audiência da programação linear, é fato também que a agitação em torno de um assunto, nas redes, impacta positivamente na percepção sobre o produto audiovisual.

A movimentação gerada por atrações de grande sucesso de audiência, como transmissões esportivas, *reality-shows* e telenovelas, comprova o quanto as ferramentas transformadas pela convergência midiática potencializaram ainda mais a relação das pessoas com os conteúdos. Proulx e Shepatin (2012, p.11-12) veem, nessa interação *on-line*, a concretização de uma “gigante festa virtual”, cujos comentários, postados no *Twitter*, por exemplo, seriam análogos a um “eletrocardiograma dos batimentos cardíacos da TV”

---

<sup>41</sup> Dados do *Kantar Ibope Media* evidenciam que a TV aberta foi responsável por 90% dos 363 milhões de *tweets* acerca de conteúdos de vídeo, no Brasil, em 2020. A lista inclui: *reality-shows* (287 milhões de citações), séries (16 milhões), novelas (13 milhões), jornalismo (12 milhões) e programas de auditório (7 milhões). Entre as telenovelas, aparecem, em ordem decrescente: o programa de reprises vespertinas da TV Globo (*Vale a Pena Ver de Novo*), a edição especial de *Fina Estampa* e *Amor de Mãe*. Vale lembrar que, em 2020, a faixa do *Vale a Pena Ver de Novo* veiculou histórias de grande sucesso, em suas primeiras exibições, como *Avenida Brasil* (2012), *Êta Mundo Bom* (2016) e *Laços de Família* (2000). Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/os-conteudos-de-tv-e-vod-que-mais-agitaram-seu-feed/>>. Acesso em: 1º jul. 2021.

(PROULX; SHEPATIN, 2012, p.12, tradução nossa). Outras metáforas para essa interação são trazidas por Jenkins (2009), que compara a conversa “na hora do cafezinho” com a expansão das conversações facilitadas pelos ambientes virtuais, como fóruns e redes sociais; e por Adam Bain, executivo do *Twitter*, que, em entrevista a Sbarai (2013), compara a *hashtag* (“#”), isto é, o símbolo gráfico utilizado para demarcar os temas sobre os quais se conversa, nas redes sociais, como a “fogueira do mundo virtual”, dada a sua capacidade de agregação e integração.

Buonanno (2015) destaca a mudança de paradigma provocada pela ampliação da oferta de modos de assistência de conteúdos, não mais exclusivamente dependentes do fluxo unidirecional do *broadcasting*, que colocava todos assistindo a uma atração ao mesmo tempo. Ver o capítulo da novela antes ou depois da exibição na principal janela, que é costumeiramente a TV aberta, é uma vivência recente, na história da televisão, mas também uma comprovação de que as ferramentas da ambiência digital podem até ter afastado um pouco o público da tela da TV, no entanto, maximizaram suas formas de consumir e interagir com a programação.

Embora as grandes audiências se ampliem para outras telas, é ainda no fluxo tradicional que as grandes plateias compartilham a televisão como bem público de consumo, como destaca Buonanno (2015), vide, por exemplo, o sucesso das transmissões ao vivo, que mobilizam interações no momento em que vão ao ar. Por outro lado, o crescimento do consumo não linear, ou “delinearizado”, como define Jost (2019), comprova que o domínio televisual apresenta múltiplas facetas<sup>42</sup>. O autor reforça como a lógica organizacional de *sites* como o *YouTube*, por exemplo, também emulam padrões advindos do universo televisivo, como a organização das atrações em canais, e o fluxo contínuo sugerido pela reprodução de vídeos afins em sequência.

As situações evidenciadas anteriormente mostram que é preciso encontrar formas mais ampliadas de se definir o que é a televisão, como defende Muanis (2018). Canais de vídeos amadores compartilham espectadores com grandes plataformas de *streaming*. Parece haver, ainda, lugar para todos os formatos e emissões. As novas dinâmicas de espetatorialidade reforçam que o conteúdo tem lugar de relevo nesse cenário de expansão de formas de consumo, tendo em vista seu deslizamento pelas telas e suportes, o que oportuniza novas possibilidades para o público. Assim, para Muanis (2018, p. 20), é preciso compreender a televisão “[...] como um conjunto de componentes culturais, operações que transcendem a questão de uma

---

<sup>42</sup> No mesmo texto, Jost (2019) destaca duas práticas comuns entre os consumos que se destacam na contemporaneidade: o *speed watching*, a aceleração da velocidade do vídeo, de modo a se assistir a um episódio de série, por exemplo, em menos tempo; e o *binge-watching*, a prática de assistir vários episódios em sequência, em formato de maratona. Ambas as experiências tocam em dimensões que transformam o conteúdo em uma grande sucessão de eventos que acaba por se assimilar ao fluxo único de uma emissão cinematográfica.

materialidade, espetatorialidade e conteúdos específicos”. Na cultura participativa, torna-se necessário refletir sobre o papel social da televisão, observando a confluência de tais operações.

Entende-se que os programas se materializam e são consumidos de formas cada vez mais plurais, em um contexto concorrencial heterogêneo, como observado no Brasil, com a ascensão da *Netflix*, em meio ao monopólio audiovisual da TV aberta. Reed Hastings, criador da plataforma, em entrevista a Vilicic (2018), destaca que há uma competição cada vez maior entre sua empresa e outras do mesmo ramo que atuam no mercado internacional, como a HBO e a Globo. Torna-se imprescindível pensar em conteúdos que vão além do trivial, de modo a conquistar audiências. Para o executivo, a empresa se mostra eficiente na forma como proporciona ao público a experiência de compartilhamento de interesses, mas certos recursos atribuídos ao serviço de televisão distribuída pela internet são anteriores, como a prática do *binge-watching*, já observada no consumo de filmes em DVD e até mesmo na leitura de capítulos de um livro em sequência.

Penner & Straubhaar (2020), também comentam sobre o crescimento da *Netflix* e sua expansão pelo mundo, mas reforçam o lugar da televisão nacional, em países como Brasil e México, especialmente nas classes menos favorecidas. A implantação de modelo que rompe as fronteiras entre os países, como o caso das séries originais e/ou licenciadas pela *Netflix*, que circulam em todo o mundo, é um exemplo de diferencial da empresa, no que compete à circulação e à fruição dos conteúdos. Diante de tal quadro, as emissoras de televisão com forte poderio local, como Globo e *Televisa*, traçam estratégias para garantir um lugar de permanente relevância, marcando suas posições na ambiência digital, com base na expansão das suas áreas de atuação, já consagradas no âmbito da televisão tradicional.

Uma das estratégias comuns para ampliar o universo narrativo dos produtos, desde a primeira década dos anos 2000, tem sido a construção de narrativas transmídia<sup>43</sup>. Fekine (2014b) analisa como estas se desdobram em recursos de propagação e expansão narrativa. No primeiro caso, trata-se daqueles conteúdos produzidos para repercutir os acontecimentos de uma novela, por exemplo, como as chamadas especiais produzidas para as redes sociais, as postagens especiais nos perfis específicos, entre outros exemplos. Já os de expansão, como o nome sugere, vão além da experiência narrativa da TV, e partem para a criação de novas possibilidades narrativas, como o *blog* de uma personagem, uma *websérie* produzida a partir

---

<sup>43</sup> Em linhas gerais, na concepção de Jenkins (2009), a narrativa transmídia é uma história desdobrada em múltiplas mídias, por meio das quais o universo é expandido, de modo que cada mídia contribua de forma complementar e autônoma para a compreensão do todo. É o caso de uma série de TV, por exemplo, que se desdobra em jogo *online*, revista, *spin-off*, ampliando as histórias e experiências proporcionadas pela mídia e pelo conteúdo principais.

do desdobramento de um determinado núcleo da trama, o lançamento, na vida real, de um livro que faz parte do universo diegético, entre outras possibilidades.

É preciso criar, assim, um ambiente de mútuos interesses: os produtores de conteúdos devem criar atrações que despertem o interesse do público em acompanhar e se tornar agente das expansões e propagações fomentadas pela narrativa. Trata-se, para Fechine (2014b), de um verdadeiro exercício de “cooperação textual”, entendendo-se, nesse caso, como “texto”, qualquer emissão de conteúdo. A TV Globo se destaca nessa seara de ampliação de estratégias há pelo menos quinze anos, como destacam Souza e seus colaboradores (2013), e Cerqueira (2018). Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) apontam que, desde 2006, a emissora passou a disponibilizar conteúdos em seu portal na internet, com páginas que incluíam informações sobre capítulos, enredo, galeria de personagens, sinopses, *ringtones*, entre outros elementos<sup>44</sup>. A Band e a Record, por sua vez, apostavam nos recursos tidos como inovadores, para a época, como o envio de mensagens e *quizzes* pelo celular.

Logo, os fenômenos midiáticos transnacionais apontam para diversos caminhos de análise, que reforçam a atuação das empresas, no campo, de modo a consolidarem e ampliem o público. Morais e Jambeiro (2020) reforçam que muitos comportamentos da mídia contemporânea abarcam dois conceitos da economia política da comunicação: a noção de escala – quando se produz mais um determinado conteúdo para audiências maiores – e de escopo – quando se operam algumas variações em um produto, de modo a permitir o alcance de novos mercados. *Reality-shows* de sucesso em diversos pontos do planeta, como *The Voice* e *Big Brother*, reforçam esse trabalho de aclimação local de formatos transnacionais.

Nesse sentido, reproduzir fórmulas já aceitas e consagradas acaba sendo uma alternativa menos arriscada, a depender do contexto de produção e do capital e da experiência das empresas. Afinal, investir em novidades implica em experimentar a possibilidade do fracasso ou da demora na aceitação do novo. Grandes conglomerados, como o Grupo Globo, têm maiores condições de testar formatos e ousar nas possibilidades criativas. Morais e Jambeiro (2020, p. 197) sintetizam bem essa esfera de atuação, quando exemplificam os modos de agir da empresa em seu canal de TV aberta, e na sua plataforma de *streaming*:

Enquanto o canal na TV aberta recorre a formatos de entretenimento mais seguros do ponto de vista comercial – e as equipes criativas (sobretudo autores e diretores) são peças centrais – a plataforma digital opera com maior espaço para experimentação de novos diretores, novos formatos, bem como para a

---

<sup>44</sup> Embora Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) coloquem 2006 como marco temporal, chamadas e *teasers* de novelas, em 2002 (*Sabor da Paixão*) e em 2003 (*Chocolate com Pimenta* e *Celebridade*) já contavam com a indicação de uma página no portal da Globo, para que o público navegasse e acompanhasse informações das tramas.



sofisticação de narrativas seriadas. Enquanto a telenovela continua sendo o produto central de ficção seriada na TV Aberta, o *Globoplay* mescla telenovelas de grande sucesso exibidas na rede aberta com séries de sucesso internacional e produções nacionais inéditas, uma estratégia que aproveita suas equipes criativas, seu *know-how* de produção e seu posicionamento de mercado para avançar no crescente mercado de *streaming* (MORAIS; JAMBEIRO, 2020, p 197).

No caso do Grupo Globo, nota-se a busca pela dominação do mercado local, mas sem perder de vista o investimento na exportação. Somente no aspecto televisivo, por exemplo, a Globo, em fase de conclusão do processo de unificação (*Uma Só Globo*), reúne o canal de TV aberta, a plataforma de *streaming* *Globoplay*, o portal *Globo.com* e seus desdobramentos no jornalismo (G1), esporte (GE) e entretenimento (*Gshow*), uma gravadora (Som Livre)<sup>45</sup>, e quase duas dezenas de canais por assinatura, que se destacam em todos os segmentos: entretenimento (como o Multishow e o Viva), esporte (SporTV), jornalismo (*Globo News*), *lifestyle* (GNT), entre outros. Como destaca Sá (2019), o processo de transformação do conglomerado implica na consolidação da marca e na unificação das empresas, todas sob o guarda-chuva do projeto *Uma Só Globo*. A busca é pela consolidação da empresa como uma “*media tech*” produtora de conteúdos. A atitude comprova o exercício de manutenção do monopólio do grupo que domina o sistema aberto e o sistema fechado de TV, com a *Globosat*. No entanto, a ambiência digital exige outras posturas, o que justifica o investimento em teledramaturgia original para a plataforma de *streaming*. Sabe-se do gigantismo de uma empresa transnacional como a *Netflix*<sup>46</sup>, mas no mercado brasileiro, a marca Globo ainda tem muito valor e penetração, comprovado nos índices de audiência da maior parte de sua grade de programação<sup>47</sup>.

O poder da Globo, como conglomerado midiático, é reconhecido em todo o mundo. Sua produção teledramatúrgica, inclusive, por vezes, comparada ao modelo hollywoodiano, alcança novos níveis de criação, produção, distribuição e consumo, tal como será abordado a seguir, momento em que a presente análise passa a se deter nos modos como a ambiência digital tem

---

<sup>45</sup> Andrade (2021b) destaca a venda do Som Livre para a *Sony*, em abril de 2021. Criada em 1969 como importante ferramenta de produção e lançamento das trilhas sonoras das atrações da Globo, a gravadora é a terceira maior do país, atrás apenas da *Sony* e da *Universal*.

<sup>46</sup> Uma análise acerca da posição e a trajetória da *Netflix*, no campo de produção seriada televisiva, pode ser encontrada em Santos (2018), que se debruça sobre a construção narrativa de *Arrested Development*.

<sup>47</sup> De acordo com Andrade (2020a), a partir de dados do *Kantar Ibope Media*, em 2020, a média da Globo no PNT (Painel Nacional de Televisão) foi de 15,3 pontos. Em seguida, vieram Record (5,8) e SBT (5,1). A soma de todos os canais de TV por assinatura atingiu 6,3, e o conteúdo *on-line* (*streaming*, *YouTube* e outros *sites*) chegou a 6,0. Os números consideram a média-dia (das 7h à meia-noite). Sacchitiello (2020) explica que cada ponto equivalia, em 2020, a 260.558 domicílios e 703.167 indivíduos, no PNT. A partir de 2021, esses números foram alterados para, respectivamente: 268.278 e 716.007.

proporcionado efeitos no campo da telenovela, que vive, contemporaneamente, a sua quarta fase, como define Rios (2019): a do refinamento e da transmídiação.

## 2.2 A FASE DE REFINAMENTO E TRANSMIDIAÇÃO DA TELENVELA BRASILEIRA

No intuito de ampliar a discussão e a categorização proposta por Rogers, Epstein e Reeves (2002), Santos (2011; 2018) propõe a consolidação da era da TV IV, pautada pelo crescimento do *streaming* e pelo largo alcance das séries de TV, exponencialmente popularizadas pelos serviços de distribuição de televisão pela internet, como a *Netflix*. Além de migrar de modo satisfatório do modelo de aluguel de DVD para oferta de conteúdo *on-line*, a empresa marcou território, no referido período, ao investir em conteúdos originais. Com base em estudos anteriores, Santos (2018) reforça uma característica crucial da era da TV IV, que é o trabalho de curadoria dos portais de televisão distribuída pela internet. Diferentemente dos padrões anteriores, que exigiam um conhecimento profissional para montagem de uma grade fixa, esses portais lidam com estratégias voltadas para atrair determinadas fatias da audiência, conforme seus hábitos e preferências, considerando-se que o consumo se dá de modo autônomo.

É a possibilidade mais amplamente difundida de acesso não-linear e assíncrono por parte da audiência ao conteúdo de ficção seriada televisiva, juntamente com as tecnologias e os serviços que se desenvolvem para efetivar essa experiência de consumo (com um esforço da indústria para a manutenção e o controle da receita por parte das empresas), que distingue o cenário midiático do século XXI, principalmente a partir de meados da década de 2000 (SANTOS, 2018, p.128).

A posição da *Netflix*, no mercado, como uma empresa que produz conteúdos para centenas de países, investindo em um modelo de negócios dependente de assinaturas, e na intensa produção de ficção, majoritariamente seriada, é um fator que deve ser levado em conta na referida fase. O rompimento com o padrão de distribuição de conteúdo, que imperou no século XX, provocou também a necessidade de revisão das formas de criação e produção dos conteúdos, quando se observa, por exemplo, as novas formas de consumo. Se, anteriormente, a transmissão ao vivo e as primeiras exibições eram privilegiadas, isso decorria também do aparato tecnológico disponível. Pode-se dizer, assim, que a nova era, como defende Santos (2018, p. 130) “[...] contribuiu para o advento de novas relações da audiência com o controle e a autonomia do consumo de entretenimento e de novas dinâmicas de interação entre o público, a indústria e o conteúdo das obras audiovisuais”. São marcos importantes do período o surgimento do *Napster*, em 1999, programa pioneiro no compartilhamento de arquivos musicais

digitais, e do *YouTube*, em 2005, que revoluciona a disponibilização de conteúdo em vídeo na internet. Na década de 2010, a transformação mais emblemática da era da TV IV ganha forma: a criação de séries originais pelos serviços de *streaming*. Como sintetiza Santos (2018, p.146):

A entrada de novos agentes sociais em um mercado altamente competitivo, dominado durante anos por um punhado de redes de acesso aberto e, desde fins dos anos 1990, também por um conjunto de canais a cabo especializados na produção de séries ficcionais direcionadas para o horário nobre (ou seja, apresentadas como a atração mais relevante na programação destas emissoras) é um desenvolvimento relevante para a história do campo, principalmente quando se leva em consideração que estes novos agentes sequer estão localizados no fluxo da grade televisiva tradicional: trata-se de empresas especializadas na elaboração e na apresentação de acervos atrativos e direcionados ao consumo não-linear de seus espectadores, as quais avançam para a produção de conteúdo original para agregar valor a suas marcas e atrair reconhecimento cultural como *players* relevantes no mercado.

No Brasil, a afirmação do mercado de televisão por assinatura, embora já disponível em 1990, só ocorre nesse período da era da TV IV, coincidentemente, em paralelo à chegada da *Netflix* ao país, em 2011. O setor da TV a cabo alcança as maiores audiências da sua história na década de 2010<sup>48</sup>. Do ponto de vista econômico, a era da TV IV torna ainda mais intenso o processo iniciado na era da TV III, haja vista as mudanças operadas no mercado da mídia. Em 2019, ano em que a *World Wide Web* completou três décadas (LOPES; LEMOS, 2020), o *streaming* também se consolidou, o que pode ser comprovado na diminuição do índice de assinantes da TV paga, na faixa dos 15 milhões, em dezembro de 2019, número menor que o apresentado em 2012, em sua fase de ascensão. Os investimentos da *Netflix* em ficção seriada nacional, iniciados em 2016, com a série *3%*, se intensificaram, com a diversidade de produções como *Sintonia* e *Coisa Mais Linda*, essa última com traços semelhantes aos folhetins televisivos. A partir de então, a plataforma tem buscado diversificar o catálogo com séries nacionais voltadas para diversos gostos e estilos<sup>49</sup>, com distribuição em centenas de países.

Acerca de tais transformações, Morais e Jambeiro (2020, p. 199) explicitam aspectos cruciais sobre a indústria: “As relações de produção, distribuição, circulação e consumo são

---

<sup>48</sup> Entre os fatores que justificam o crescimento do alcance da TV por assinatura no Brasil, na década de 2010, estão: a promulgação da Lei 12485/2011, popularmente conhecida como “Lei da TV Paga”, que estabeleceu diretrizes para a veiculação de produção nacional independente, com cotas específicas na programação dos canais a cabo; a tão propalada “ascensão da classe C”, estimulada pelas melhorias econômicas observadas, especialmente, entre 2003 e 2013, que permitiram que uma parcela da população alcançasse novos padrão de consumo dos bens culturais; e o estímulo provocado pelo fato de o Brasil sediar, em 2014 e em 2016, respectivamente, dois eventos esportivos de grande porte: a Copa do Mundo de Futebol e os Jogos Olímpicos.

<sup>49</sup> Embora não componha o recorte temporal desta dissertação, é importante demarcar o lugar da *Amazon Prime Video*, no campo da produção de séries nacionais, intensificado, no primeiro semestre de 2021, com os lançamentos de *Dom e Manhãs de Setembro*.

agora definitivamente transnacionais, embora elas coexistam com os níveis locais, regionais e nacionais, cada um com dinâmicas e graus de complexidade distintos”. Sob essa ótica, é inevitável refletir sobre o papel do Estado na regulação do mercado, e como tais decisões interferem no contexto concorrencial, favorecendo determinadas empresas. O campo de produção artística reflete essas ações, que alteram as posições das empresas e dos agentes criadores, a depender das regras estabelecidas para o funcionamento de dado mercado. Desse modo, não apenas a comercialização dos produtos sofre os efeitos de tal dinâmica, mas também o modo como o público consome os conteúdos e como as empresas monetizam isso. Para sintetizar a atuação das forças criativas nesse contexto hodierno, os pesquisadores apontam tendências que têm se consolidado:

Há uma crescente hibridização de gêneros e formatos (com destaque para os formatos seriados, que possuem importância crescente como produtos no mercado global); de intercâmbio de profissionais gerenciais e artísticos entre os diferentes meios (diretores de cinema e atores consagrados passam a produzir séries para serviços de *streaming*); de integração e ampliação para novos mercados (grandes emissoras estabelecem parcerias com produtores independentes, grandes conglomerados buscam parceiros em territórios antes pouco explorados), dentre outras transformações (MORAIS; JAMBEIRO; 2020, p. 199).

Jost (2012), em estudo sobre o sucesso das séries estadunidenses, credita à ficção um valor simbólico responsável pelos ganhos afetivos dos consumidores, que são tão importantes para o sucesso das atrações quanto os seus aspectos estruturais, demarcadores do modo de composição da estrutura narrativa dos produtos. Os enredos devem, assim, estabelecer contornos de atualidade que geram identificação com o público, seja pela dispersão, seja pela resistência. A dispersão é o que conecta o conteúdo aos acontecimentos recentes que perpassam pela vida dos indivíduos em um dado momento, o que faz com que o que é atual hoje seja defasado amanhã. A persistência, por sua vez, diz respeito à propriedade contemporânea relativamente permanente e atemporal de diversas temáticas. A telenovela brasileira, principalmente a partir da fase de consolidação (anos 1970 e 1980), tem se mostrado hábil na capacidade de operar as dinâmicas de dispersão e persistência. O sucesso de reprises de novelas das décadas passadas, no Canal Viva, e no acesso às tramas disponíveis no catálogo do *Globoplay*, como *Roque Santeiro* (1985-1986) e *Vale Tudo* (1988-1989), tidas, entre outras, como histórias atemporais, comprova tal potencial teledramatúrgico<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Santiago (2020) apresenta dados de audiência do Viva, mostrando que, em dezembro de 2020, a estreia da reprise de *A Viagem* (1994) deixou o canal na primeira colocação entre os canais de TV por assinatura. Exibidas em 2020, as reprises de *Chocolate com Pimenta* (2003-2004), *O Clone* (2001-2002) e *O Cravo e a Rosa* – exibida

Considerando que a classificação de Souza (2004a), para o campo da telenovela, abarca o período que vai dos anos 1950 aos anos 1990, Rios (2019, p.103) propôs a continuidade da organização em fases, apresentando a atualização do conceito com a introdução da quarta fase da telenovela, que se inicia nos anos 2000 e perdura até hoje. Trata-se da “fase de refinamento e transmidiação”. A fase proposta compactua com a divisão da história da televisão em eras, atualizada por Santos (2011; 2018) com a definição da era da TV IV. Em linhas gerais, como tem sido pontuado, o contexto é marcado tanto pelas experiências de transmidiação quanto pela maior participação do público, ativo, em parcela considerável, nas comunicações via redes sociais. Outro aspecto pontuado por Rios (2019) está ligado à dimensão artística:

Além disso, cabe destacar que esse período ao qual classificamos como quarta fase do campo da telenovela não está ligado apenas a questões de interatividade e transmidiação. Em linhas gerais, todas essas mudanças e novidades tecnológicas fizeram com que as novelas passassem também a ser criadas para a fruição mais concentrada, ou seja, não precisam mais ser feitas supondo apenas um consumo distraído. Com a variedade de mídias e a possibilidade maior de imersão que elas propiciam, a busca por estratégias que ampliassem esse escopo tornou-se cada vez mais fundamental, colocando em questão o quesito da qualidade artística da ficção seriada (RIOS, 2019, p. 137).

Entre as características internas do campo, a pesquisadora também aponta, no caso da TV Globo, outros fatores elementares, como a escalação de novos autores, “[...] o que gerou, como consequência, uma maior rotatividade de profissionais, além da diversificação nos temas e universos retratados” (RIOS, p. 139); e o maior investimento em campanhas de *merchandising social*, embalados pelo setor de responsabilidade social da emissora<sup>51</sup>. Assim, as tramas passaram a alinhar de modo ainda mais satisfatório um traço típico da telenovela brasileira que é a discussão de temáticas relevantes para a sociedade. Entre tantas abordagens destacadas por Rios (2019), há: a doação de medula, em *Laços de Família* (2001); a violência contra a mulher, em *Mulheres Apaixonadas* (2003); a homofobia, em *Insensato Coração* (2011); e as questões ecológicas e o desenvolvimento sustentável em *Velho Chico* (2016).

No que tange aos diretores, a fase de refinamento e transmidiação conta com a presença marcante de profissionais que se consolidaram no campo, iniciando suas carreiras nos anos 2000 ou aprimorando-as, após iniciá-las na década anterior. Destacam-se: Luciano Sabino,

---

em 2019, estão, segundo a jornalista, entre as maiores audiências da história do Viva, que, como salienta Feltrin (2021), com base em dados do *Kantar Ibope Media*, é o canal de TV paga mais assistido no país, com média de 125.963 telespectadores por minuto.

<sup>51</sup> Caso emblemático, entre tantos outros, é a da telenovela *Órfãos da Terra*, que, como destaca Lima (2020), integrou uma ação mais ampla da TV Globo, no que compete às discussões sobre os Direitos Humanos, embalada pela campanha *Tudo Começa pelo Respeito*, lançada em junho de 2018.

Maria de Médicis, Fabrício Mamberti, Alexandre Avancini, André Felipe Binder, Natália Grimberg, Allan Fiterman, Thiago Teitelroit, Tereza Lampreia, Joana Jabace, Marcelo Zambelli, Edgar Miranda, Rudi Lagemann, Luísa Lima, entre outros nomes. Na década de 2010, alguns foram promovidos à direção artística, na Globo, tais como: Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, Pedro Vasconcelos, Vinícius Coimbra, Fred Mayrink, Leonardo Nogueira, Luiz Henrique Rios, Paulo Silvestrini e Amora Mautner.

As duas primeiras décadas dos anos 2000 também sinalizam movimentos interessantes da concorrência, cujo ápice ocorre em 2005, quando a Record adquire os antigos Estúdios de Renato Aragão, no Rio de Janeiro, e inaugura o RecNov (CASTRO, 2005). Trata-se de uma fase de intensos investimentos, em um projeto de consolidação da emissora como produtora de telenovelas, em paralelo ao desejo de conquistar a liderança na audiência. Para isso, ocorre a contratação de atores, diretores e autores com experiência em produções anteriores na TV Globo. Antes da nova fase, no entanto, a Record exibiu duas tramas de Solange Castro Neves – *Marcas da Paixão* (2000) e *Roda da Vida* (2001), e uma de Marcos Lazarini – *Vidas Cruzadas* (2000-2001). O hiato entre 2001 e 2004 é encerrado com a produção de *Metamorphoses* (2004), novela que marca o início da parceria da emissora com a *Casablanca*, em um enredo que abordava o universo das cirurgias plásticas e da máfia japonesa.

Sá (2004) critica *Metamorphoses* pela ausência de uma assinatura, e até mesmo, de uma autoria. Conflituosa, em seus bastidores, na definição do time de roteiristas, a novela acabou indo ao ar evidenciando as fragilidades do ponto de vista da construção da história. Para o crítico, o fato de a fotografia e a qualidade técnica impressionarem não eliminou os problemas no tocante à qualidade dos diálogos, às ações das personagens e à verossimilhança. Esse exemplo pontual, entre tantos outros na história da teledramaturgia, evidencia a necessidade da escolha certa da autoria, não apenas pelo aspecto estético, mas pela importância comercial dos agentes para as empresas que atuam no campo. O fracasso de crítica e de público da trama não impediu que a Record insistisse na retomada (MATOS, 2004).

Com o *remake* de *A Escrava Isaura* (2004-2005), de Tiago Santiago, a emissora se recolocou no campo da telenovela em uma posição de vice-liderança praticamente incontestada. A novela, inspirada no romance homônimo de Bernardo Guimarães, foi o título escolhido por Herval Rossano, experiente diretor de telenovelas, com passagens por outras emissoras. Observa-se, assim, a importância, dentro do campo, da escolha de profissionais consagrados e que reúnam as disposições para operar as mudanças desejadas pelos agentes e empresas. Destaca-se, assim, a reconfiguração do projeto teledramatúrgico da emissora, que, entre 2004 e 2015, concentrou-se na produção de, ao menos, uma novela anual de temática contemporânea,

com destaque para obras de Tiago Santiago (*Prova de Amor*, 2005-2006; *Caminhos do Coração*, 2007-2008), Lauro César Muniz (*Cidadão Brasileiro*, 2006; *Poder Paralelo*, 2009-2010), Marcílio Moraes (*Vidas Opostas*, 2006-2007), Gisele Joras (*Amor e Intrigas*, 2007-2008; *Bela, a Feia*, 2009-2010), Cristianne Fridman (*Chamas da Vida*, 2008-2009; *Vidas em Jogo*, 2011-2012), Margareth Boury (*Rebelde*, 2011-2012) e Carlos Lombardi (*Pecado Mortal*, 2013-2014); autores, em sua maioria, egressos da Globo.

O marco de um novo momento da trajetória da Record TV, é o sucesso de *Os Dez Mandamentos* (2015), primeira novela bíblica, que serviu como parâmetro para a implantação de uma faixa exclusiva para produções religiosas. De lá para cá, foram ao ar: a segunda temporada de *Os Dez Mandamentos*<sup>52</sup> (2016), *A Terra Prometida* (2016-2017), *O Rico e Lázaro* (2017), *Apocalipse* (2017-2018) e *Jesus* (2018-2019), além de um minissérie e uma macrossérie focadas em temáticas bíblicas: *Lia* (2018) e *Jezabel* (2019). As únicas exceções para obras desse teor foram *Escrava Mãe* (2016-2017)<sup>53</sup>, novela de época que abordava a história da mãe da Escrava Isaura; *Belaventura* (2017-2018), trama medieval que buscou revitalizar o horário das 19h30; *Topíssima* (2019), centrada em uma história contemporânea, com drama e humor; e *Amor sem igual* (2019-2021), folhetim centrado na trajetória de uma garota de programa. Como empresa de conteúdos audiovisuais, a Record tem buscado, nos últimos anos, se firmar dentro do campo como uma emissora de conteúdos teledramatúrgicos predominantemente religiosos, em consonância com sua ideologia e gestão, vinculadas à Igreja Universal do Reino de Deus<sup>54</sup>.

Na primeira década de 2000, o SBT passa por uma fase marcada pelas adaptações de tramas estrangeiras, iniciada com *Pícara Sonhadora* (2001). A novela que reativou o núcleo de teledramaturgia genuinamente brasileira, no canal, foi *Revelação* (2008-2009), de autoria de Iris Abravanel, com supervisão do veterano Yves Dumont. Em 2009, o SBT, em uma ação concorrencial, contratou Tiago Santiago, que, com a proposta, optou por não renovar com a Record TV, emissora que o lançou como autor titular, e onde o escritor apresentou suas obras de maior repercussão. Na nova casa, Santiago adaptou *Um Rosa com Amor* (2010), cujo original, de Vicente Sessa foi ao ar na Globo (1972-1973); e conseguiu emplacar apenas uma história original: *Amor e Revolução* (2011-2012). Embora houvesse o desejo de conquistar o

<sup>52</sup> Expediente semelhante já havia sido utilizado pela Record TV, em 2012, quando levou ao ar a segunda temporada de *Rebelde*, adaptação de Margareth Boury, da novela infanto-juvenil da *Televisa*.

<sup>53</sup> A partir de *Escrava Mãe*, a Record TV passou a ser parceira da produtora Casablanca, que arrendou os estúdios da emissora, no Rio de Janeiro, tornando-se responsável pelo gerenciamento de toda a produção de telenovelas. Como explicado, o esquema de coprodução já havia sido adotado anteriormente, em 2004, quando a Casablanca comandou a realização da novela *Metamorphoses*.

<sup>54</sup> Em janeiro de 2021, entrou no ar *Gênesis*, obra dividida em várias fases, com diferentes autores, com a supervisão de Cristiane Cardoso, filha do bispo Edir Macedo, e responsável por tal função artística na dramaturgia do canal.

público, com um enredo ambientado no contexto da ditadura militar, no Brasil, a atração ficou aquém do esperado, sendo, como explicam Lopes e Munglioli (2012), um grande fracasso, com qualidade abaixo da média e com audiência média inferior a cinco pontos.

A partir de 2012, o SBT iniciou uma nova fase, com a produção de tramas segmentadas. O projeto do canal é focado no público infanto-juvenil, e as tramas, ao atenderem às expectativas desse grupo e das famílias, conquistam o mercado comercial, com desdobramentos em produtos que comprovam a eficácia da gestão empresarial do SBT em converter o capital simbólico e o capital cultural em capital econômico<sup>55</sup>. Destacam-se, desde 2012: *Carrossel* (2012-2013), *Chiquititas* (2013-2015), *Cúmplices de um Resgate* (2015-2016), *Carinha de Anjo* (2016-2018) e *As Aventuras de Poliana* (2018-2020). Na contemporaneidade, as novelas do SBT, quando não ultrapassam, dividem com a Record a vice-liderança de audiência<sup>56</sup>.

A Band voltou a despontar no cenário com *Floribella* (2005-2006) – dividida em duas temporadas –, e *Dance Dance Dance* (2007-2008), tramas infanto-juvenis, com temática musical e forte apelo em meio ao seu nicho. Após *Água na Boca* (2008), o núcleo de teledramaturgia foi interrompido novamente, e se encontra parado, desde então. Em 2015, a emissora passou a exibir novelas turcas na faixa das 20h, com audiência razoável para os padrões do canal. Ao longo dos anos seguintes, os gestores da empresa optaram por cancelar a exibição desse filão que faz sucesso em vários países. Entre julho de 2019 e agosto de 2020, a emissora veiculou *Ouro Verde*, trama portuguesa de grande popularidade, vencedora do *Emmy* 2017. Foi uma tentativa de conquistar novos públicos, com novelas de sucesso em Portugal, expediente novamente adotado em maio de 2021, com a estreia de *Nazaré* (2019).

Sendo assim, a partir da década de 2010, com a segmentação da Record TV e do SBT no ramo das tramas religiosas e infanto-juvenis, tornou-se ainda mais comum saber o que esperar de cada emissora. A regularidade na produção, especialmente na TV Globo, que mantém as faixas de exibição de novelas de forma ininterrupta, estabelece a rotina necessária para a criação de vínculos afetivos e comerciais com os telespectadores. No período demarcado pela quarta fase do campo da telenovela, e da era da TV IV, a Globo, entre 2000 e 2020, põe em ação um processo de renovação dos seus autores e diretores, bem como aposta mais em estratégias de transmídiação, aspectos que serão explicados nos próximos tópicos.

---

<sup>55</sup> Feltrin (2013) destaca que a novela *Carrossel* (2012-2013) concedeu ao SBT um lucro estimado em 100 milhões de reais, por meio dos intervalos comerciais, ações de *merchandising* e licenciamento de produtos.

<sup>56</sup> O SBT tem três dos seus clássicos infantis disponíveis na *Netflix*: *Carrossel*, *Chiquititas* e *As Aventuras de Poliana*. Guaraldo e Kriss (2020) comentam o sucesso das produções do canal na plataforma de *streaming*, que, eventualmente, ocupam posições de destaque na lista dos títulos mais assistidos.



### 2.2.1 Momentos de consolidação da TV Globo na quarta fase do campo da telenovela

Do ponto de vista histórico, inovações relacionadas à interação com o público já existiam desde os anos 1990, com o pioneiro programa *Você Decide*, da TV Globo, no qual um unitário dramatúrgico era exibido semanalmente, com dois ou três finais possíveis, sendo dos telespectadores a escolha pelo desfecho<sup>57</sup>. No âmbito das inovações, Ribeiro, Sacramento e Roxo (2018) também pontuam a importância dos *blogs* dos autores de telenovelas<sup>58</sup>. Entre algumas das funções dessas páginas, lideradas por nomes como Gloria Perez<sup>59</sup> e Aguinaldo Silva, estavam os hábitos de comentar a trama, explicar desenvolvimentos narrativos, gerar aproximação com o público, responder críticas, promover debates, entre outros.

É válido salientar que as possibilidades de expansão narrativa também são acionadas pelo departamento comercial das emissoras, de modo a ampliar o consumo dos produtos. Xavier (2007) cita casos emblemáticos de uma era na qual as redes sociais ainda não existiam ou não tinham o impacto de hoje, tais como: o primeiro CD que continha faixa interativa para a internet, com fotos e cenas da novela e direcionamento para o *site* da Globo e da Som Livre (*O Clone*, 2001); a Revista *Fama*, do universo ficcional da novela *Celebridade* (2003-2004), que se tornou um encarte da revista *Quem Acontece*; e até mesmo o lançamento de versões especiais das tramas, como o DVD de *Presença de Anita*, em 2002, um ano após a exibição da minissérie na TV aberta. Xavier (2007) destaca o pioneirismo da Band no segmento novela, ao lançar o DVD de *Floribella* (2005).

Uma das mudanças que caracterizam a chegada dos anos 2000, na Globo, é o investimento em novas formas de se comunicar com o público, com campanhas de telenovelas ainda mais persuasivas e envolventes. Luiz Erlanger, então diretor da Central Globo de Comunicação, em entrevista a Mendonça (2003), explica alguns procedimentos da gestão que dialogam com o produto artístico que é colocado no ar. No lançamento de *Celebridade*, em 2003, *outdoors* foram colocados em capitais brasileiras, com a imagem de Malu Mader anunciando o perfume *Summer Spell*. Na verdade, tratava-se de Maria Clara Diniz, personagem da atriz na trama, divulgando a marca fictícia. Erlanger identifica *Terra Nostra* (1999-2000) como o marco de novas campanhas, que ganharam ares de superprodução, e ainda ampliavam a comunicação com o público. No mesmo ano da estreia de *Celebridade*, outros dois *cases*

<sup>57</sup> Em 2006, *Prova de Amor*, novela da Record TV, usou recursos semelhantes: o público pôde escolher o epílogo de uma personagem que sofria nas mãos do vilão (morte ou fuga), e outra que deveria optar entre dois pretendentes amorosos.

<sup>58</sup> Os *blogs* de autores possuem o diferencial de não contarem diretamente com o controle das emissoras de TV.

<sup>59</sup> A autora mantém o blog (<http://gloriaperez.com.br>) no ar até hoje, com atualizações esporádicas.

de extrapolação da tela: restaurantes, no Rio de Janeiro e em São Paulo, produziram receitas com os ingredientes que dão o título de *Chocolate com Pimenta*; e fotos dos espectadores ilustraram a abertura de *Mulheres Apaixonadas*.

Um dos produtos que explorou eficazmente os recursos da ambiência digital foi *Malhação*, no ar, na TV Globo, a partir de 1995. Em 1998, foi ao ar uma fase ao vivo do programa, que era apresentado em cenário alusivo à casa de Mocotó, personagem emblemático de André Marques, que ficou no ar nas primeiras temporadas. A experiência, inovadora para um período em que a internet ainda era um bem restrito, no Brasil, não vingou, mas já mostrava a vocação da atração para propostas mais ousadas. Fechine e Cavalcanti (2017) se debruçam sobre a produção transmídia das 21ª e 22ª temporadas, exibidas entre 2013 e 2015. Os perfis da história, nas redes sociais, contavam com vídeos nos quais o elenco convidava o público para assistir aos capítulos, potencializando as ferramentas da TV social. Cerqueira (2018) reforça o amplo alcance de *Malhação*, no contexto digital, tendo em vista as ações realizadas no site oficial da trama, mas também em redes sociais como *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*.

A ideia do aplicativo *Malhação no Ar*, além de favorecer o retorno dos prosumidores, foi importante como espaço de experimentação para o uso de recursos semelhantes em outras novelas, como *Império* (2014-2015), *O Rebu* (2014), *Babilônia* (2015) e *I Love Paraisópolis* (2015), que propunham fóruns e jogos. Fechine e Cavalcanti (2017) também citam como o aplicativo “Filma-e”, da novela *Geração Brasil* (2014) serviu como parâmetro criativo, uma vez que propunha a integração entre uma ferramenta da trama com as postagens no *Twitter*. Como os telespectadores poderiam aparecer na novela, por conta dos vídeos, a ação expandiu a prática de exibição de *tweets* na tela, muito comum em *realities* e transmissões ao vivo.

As experiências em multiplataforma da TV Globo também são estudadas por Santos (2017) que se dedica a entender a transmidiação de conteúdos como um fenômeno adjetivo da ambiência digital contemporânea, sem perder de vista as particularidades da telenovela brasileira, especialmente a sua extensão em capítulos e a organização em tramas principais e paralelas. As extensões se concentram, basicamente, na oferta de jogos e aplicativos ligados ao universo ficcional, proporcionando elos com personagens, cenários, figurinos, entre outros elementos; e na criação de *sites* ou páginas fictícias, ligados a contextos existentes na trama.

Assim, o que era apenas papel das tramas paralelas, passou a ser também função das extensões transmídia: a possibilidade de as histórias e personagens centrais serem complementadas por esses recursos de ampliação do universo ficcional. Esses elementos “[...] possuem uma função catalisadora na narrativa: caracterizam e detalham o mundo imaginário criado pelo autor, constroem a “atmosfera” e o ambiente ficcional no qual o espectador se

projeta” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2011, p.36). Embora haja uma exposição intensa de conteúdos, com a novela no ar, esse tipo de programa tem uma extensão menor que os seriados de temporada, por exemplo, o que, por vezes, limita o tempo de abrangência e de envolvimento do público com as experimentações. Nesses últimos anos, a inventividade dos escritores se aliou aos interesses empresariais e comerciais das emissoras, resultando em projetos que serviram como parâmetro para práticas que, atualmente, já se encontram consolidadas.

Como destacam Fechine e Figueirôa (2011), embora, na TV Globo, *Caminho da Índias* (2009) e *Viver a Vida* (2009-2010) sejam sempre lembradas como tramas que utilizaram de forma satisfatórias as ferramentas digitais, com *sites* e *blogs* que contaram com muitos acessos, outros autores e equipes de desenvolvimento de conteúdo *on-line* já haviam testado possibilidades anos antes. Aguinaldo Silva, a partir de *Duas Caras* (2007-2008), respondia, em seu *blog* pessoal, comentários sobre a novela, estabelecendo intensa interação com seus interlocutores. Essa possibilidade de o público comentar o que assistia também fez parte do *site* de *Páginas da Vida* (2006-2007), que continha espaço para exposição de opiniões dos internautas, e ainda uma extensão de um cenário da trama, com o *site* fictício da Casa de Cultura Amália Martins de Andrada, espaço artístico fictício do enredo de Manoel Carlos.

*Caminho das Índias* utilizou a experiência do *blog* de personagem. Na trama de Glória Perez, Indra (André Arteché) escrevia sobre sua rotina como jovem estudante indiano. Já em *Viver a Vida*<sup>60</sup>, Luciana (Aline Moraes) falava sobre os desafios após o acidente que a deixou tetraplégica, inclusive, anunciando cenas que iriam ao ar depois. O *remake* de *Ti-ti-ti* (2010-2011), como citam Fechine e Figueirôa (2011), foi outro momento de adaptação aos recursos digitais. A novela contou com os *blogs* dos personagens Victor Valentim (Murilo Benício) e Jacques Leclair (Alexandre Borges), e trechos das páginas de ambos eram lidos em alguns capítulos, o que estimulava a busca pelo conteúdo digital, sem prejudicar a fruição pela TV.

Souza e seus colaboradores (2013) traçam um panorama sobre projetos de criação de conteúdos digitais, nas novelas da Globo e de outras emissoras<sup>61</sup>, nessa fase de renovação que caracteriza as duas últimas décadas, especialmente entre os anos de 2010 e 2012, a partir do que era disponibilizado nos *sites* oficiais das emissoras. Os autores citam, inclusive, marcos

<sup>60</sup> Borelli (2011) cita ainda outros desdobramentos transmidiáticos de *Viver a Vida*, no universo digital: a loja virtual no *site Globomarcas.com* e o Portal da Superação no *Globo.com*, que traziam, respectivamente, conteúdos comerciais e motivacionais que dialogavam com as discussões apresentadas na novela.

<sup>61</sup> Como propostas bem-sucedidas na Band, por exemplo, o texto cita as coproduções *Tô Frito* (2010) e *Julie & os Fantomas* (2011-2012), e a novela *Balacobaco* (2012-2013), da Record TV. A trama de Gisele Joras contava com conteúdos especiais no *site*, como jogos interativos, e inovou também ao colocar em funcionamento uma rádio digital, 24h por dia: a Rádio Ampola, que compunha o universo ficcional, e da qual o personagem Plínio Policarpo (Rodrigo Phavanello) era locutor.

importantes, na ambiência digital, para a consolidação das duas grandes redes de TV no universo cibernético: o lançamento do portal *Globo.com*, em março de 2000, e do R7, da Record TV, em setembro de 2009. De igual modo, mostram como a Globo passou por uma fase de intensa mudança, do ponto de vista gerencial, após a conclusão do ciclo de três décadas de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, no final dos anos 1990, seguido das gestões de Marluce Dias (1998-2002), Otávio Florisbal (2002-2012) e Carlos Henrique Schroder (2013-2020).

Um ponto crucial apresentado pelo texto é sobre a criação do setor de desenvolvimento de formatos, por Alex Medeiros, em 2010, ligado à Central Globo de Desenvolvimento Artístico (CGDA). Entre as atribuições do setor, estava a criação de projetos transmídia para os programas de ficção seriada (séries, minisséries e novelas). Essa ação mostra que não cabia aos autores necessariamente a criação dos conteúdos extras para o universo *on-line*, haja vista a alta carga de trabalho que demanda a escrita de uma telenovela. São recursos típicos dessa época de consolidação das ferramentas digitais, nos *sites* das novelas, como esmiúçam Souza e seus colaboradores (2013), os jogos, álbuns de personagens, disponibilização da sinopse, informações de bastidores, entre outros recursos. O ápice do período analisado é o clipe das “Empreguetes”, as empregas domésticas que protagonizaram *Cheias de Charme* (2012).

Lessa (2017) pontua também a distinção entre as extensões transmídia e as paratextuais, aquelas que ampliam apenas o repertório informativo, ao circundar o texto principal com complementos como resumos dos capítulos, sinopses e bastidores, por exemplo. Destaque para as dicas de beleza da personagem Monalisa, em *Avenida Brasil* (2012) e as receitas da personagem título de Gabriela (2012). O autor chama de “tratamento ficcional” a prática de transformação de um conteúdo que supostamente seria apenas informativo e acaba por ganhar o tom de uma extensão ficcional, como o jogo da personagem Naomi, na novela *Morde e Assopra* (2011). Como exemplos de extensões transmídia, o autor destaca a *websérie*, em 7 episódios, *Sob o Signo de Ferragus*, derivada do *remake* de *O Astro* (2011); o documentário fictício criado por um personagem de *Cordel Encantado* (2011) e uma reportagem jornalística, ficcionalmente criada a partir de uma situação narrada em *Salve Jorge* (2012-2013).

Conceber um projeto de expansão dos universos ficcionais implica também em conquistar maiores públicos ou preservar a fatia de audiência já aderente ao produto. Hamburger (2005) considera que o processo de produção de significados das telenovelas implica em compreender a relevância não apenas dos profissionais que constroem a obra audiovisual, mas dos pesquisadores, comentadores e dos fãs. Essa é uma categoria que merece considerações particulares, tendo em vista a importância do engajamento com o público para o sucesso de experiências que atravessam as telas.

Fechine e Lima (2019) entendem que os fãs realizam um trabalho textual, a partir do momento em que se organizam em suas comunidades (os *fandoms*) para contribuir ainda mais para a propagação das histórias. Neste trabalho, considera-se o fã uma figura primordial na indústria cultural contemporânea, com um sujeito que interage com as produções audiovisuais de formas cada vez mais plurais, configurando-se como exemplares elementos dos já citados termos interatores e prosumidores. Trata-se, assim, muito mais do que um simples apreciador ou consumidor, mas um indivíduo ou um grupo dedicado de forma mais ativa às atrações as quais despertam os seus interesses e sentimentos. Cabe a esses fãs estabelecer as relações de complementaridade que maximizam a experiência transmídia. São eles que se dispõem a cooperar textualmente para o sucesso de tais empreitadas.

Inicialmente como consumidores, embora cada vez mais participantes nos processos colaborativos de recepção, os fãs compartilham das crenças que caracterizam a *illusio*<sup>62</sup> do campo. Ao incorporarem as ideias que tornam o campo um espaço de trocas de processos compartilhados, os fãs evidenciam um papel crucial na dinâmica de reconhecimento e consagração, ao atribuírem valores distintos para diferentes obras, personagens, autores, diretores, entre outros agentes. Exercem, assim, função importante no processo de conversação, celebração e canonização das obras.

Uma análise de dados gerais sobre a teledramaturgia produzida na América Latina pode ser encontrada nos anuários publicados pelo Obitel, que, desde 2007, desenvolve pesquisas com protocolos quantitativos e qualitativos, acerca da ficção seriada produzida e consumida nos dozes países que integram o grupo: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. Dados dos últimos dez anos auxiliam na compreensão das transformações ocorridas no campo da telenovela. Anualmente, as publicações apresentam um amplo relatório acerca das ficções nacionais do ano anterior. Assim, o Anuário 2011 (LOPES; MUNGIOLI, 2011), por exemplo, se refere à programação de 2010, e assim, sucessivamente.

Em 2010, a faixa entre 19h e 22h da TV Globo, mostrou-se como o período de maior engajamento da audiência, inclusive com possibilidades de pico após às 22h. As redes sociais passaram a ser, ainda mais, uma importante ferramenta de interação com o público, especialmente o *Orkut*, o *Facebook* e o *Twitter*, em um país que tinha 35% da população com

---

<sup>62</sup> Sob a ótica de Bourdieu (2002, p.259), a *illusio* está ligada à adesão criativa às regras que compõem o jogo simbólico operado dentro do campo: “Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*”.

acesso à internet. Outro marco importante de 2010 é o a estreia do Canal Viva, da *Globosat*, dedicado, majoritariamente, a reprises de programas teledramatúrgicos da TV Globo. O ano seguinte, 2011 (LOPES; MUNGIOLI, 2012), evidencia a ascensão do acesso à internet e o crescimento do número de assinantes da TV, que se tornou o maior mercado do segmento na América Latina. O ano foi marcado também pela incidência de séries nas faixas das 22h e das 23h, na Globo, e pelo sucesso de *Cordel Encantado*, tanto na exibição linear, às 18h, quanto como *case* de experimentação transmídia, por meio dos recursos disponibilizados no *site*.

As alterações de ordem narrativa e na relação com o público, favorecidas pela convergência, atingiram níveis consideráveis, em 2012, na Globo, com *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*. A novela musical, com o lançamento do videoclipe do trio de protagonistas na internet e depois na televisão, inovou em nível de estratégia, ampliando as possibilidades de interação com o público e renovando as formas de distribuição dos conteúdos de segunda tela. O sucesso alcançado por ambas pode ser considerado como marco temporal importante no campo, uma vez que sinalizou novas possibilidades de utilização das mídias sociais, em sintonia com os universos narrativos das telenovelas.

*Avenida Brasil* causou verdadeira comoção nacional, extrapolou as telas da TV e viralizou nas redes sociais. O sucesso era evidente, entre outros fatores, pela posição de destaque nos *trending topics* do *Twitter*<sup>63</sup>, nos memes e nas imagens e texto compartilhados entre os usuários das redes sociais. Conteúdos produzidos por fãs, como vídeos para *YouTube*, bem como a própria mobilização da emissora, como por exemplo, com o recurso que permitia com que os telespectadores colocassem uma foto com o mesmo filtro usado nas cenas de encerramento da novela, foram alguns dos momentos que evidenciam a força da história de João Emanuel Carneiro como um *media event*, como destacam Lopes e Munglioli (2013). O enredo é lembrado também pelo aprimoramento de técnicas folhetinescas clássicas, como o gancho, e o ritmo mais ágil de acontecimentos, que mostram, como já discutido anteriormente, uma velocidade semelhante aos seriados estadunidenses, em termos de desenvolvimentos narrativos em formatos episódicos.

Em 2013, *Amor à Vida* causou também um frisson, com a trama protagonizada por Félix (Matheus Solano), “herdeiro” da vilania e dos memes que pululavam nas redes sociais

---

<sup>63</sup> Alencar (2019) destaca que não são apenas os números de audiência os únicos índices que pautam a repercussão das tramas e sua popularidade. O fato de essas atrações ocuparem o topo dos assuntos mais comentados do *Twitter*, por exemplo, reforça o quanto as narrativas impactam na vida dos consumidores, tornando pouco relevante o já ultrapassado discurso sobre o fim das novelas ou sobre a fuga dos telespectadores para os serviços de *streaming*. Para evitar equívocos, Alencar (2019) chama a atenção para a audiência qualificada, como as senhoras da terceira idade, no caso das novelas das 18h, e dos religiosos, nas novelas da Record. O sucesso dessas produções entre as fatias específicas do público, por vezes, é mais relevante que a média geral de audiência do capítulo.

durante o período de exibição da novela. A trama ganhou extensões tecnológicas e narrativas também, na internet, como o aplicativo que divulgava as informações sobre o enredo, e uma websérie de caráter documental, com histórias reais de superação semelhantes às vividas pelos personagens, na ficção. Os anos seguintes reforçam o potencial da Globo em captar as necessidades do tempo histórico do momento e utilizá-las de modo favorável. É o que acontece com extinção de diversas páginas autônomas das suas novelas, nas redes sociais, e a centralização de tal tarefa no *Gshow*, a partir de janeiro de 2014. Outros destaques de 2014: o crescimento da produção de teledramaturgia nichada, dedicada, respectivamente, às histórias religiosas e infanto-juvenis, na Record TV e no SBT, e o sucesso dos casais das novelas nas redes sociais, que ganhavam *ships*<sup>64</sup> e *fanfictions*. Exemplos são os casais de *Império* e *Malhação: Sonhos*, como comentam Lopes e Mungioli (2015).

Em 2015, com *Totalmente Demais*, novela das 19h, a Globo alcançou repercussão semelhante em termos de enredo e utilização das diversas mídias. Além de conteúdos inéditos no *site*, a novela inovou com a produção de um “capítulo zero”, que funcionou como um prólogo, com a história dos personagens antes da estreia. Outro traço característico que ganha contorno mais acentuado, no ano, é o aprofundamento das técnicas de construção de narrativas episódicas<sup>65</sup>, concentradas em conflitos que se resolvem em um ou mais capítulos (LOPES; GRECO, 2016), como em *A Regra do Jogo*<sup>66</sup> e em *Verdades Secretas*. Ambas deslizaram para um modelo de contação de história próximo à agilidade dos seriados, sem perder de vista os traços elementares do melodrama que afiança o sucesso das novelas. No mesmo ano, *Os Dez Mandamentos* marcou território na Record TV, alcançando picos e médias de audiência poucas vezes vistas na história da emissora. Em paralelo, o lançamento do *Globoplay*, no final de 2015, e o crescimento da produção de histórias curtas, série e minisséries, evidenciaram tendência observada, na década, de investimento em tramas com número reduzido de capítulos. É o caso, por exemplo, de *Felizes para sempre?*, minissérie em dez capítulos, de Euclides Marinho.

Em 2016 (LOPES; GRECO, 2017), novelas das 18h e das 19h, na TV Globo, como *Totalmente Demais*, *Haja Coração* e *Êta Mundo Bom*, repercutiram de modo extremamente popular, alcançando índices de audiência e de sucesso, por vezes, maiores que os das principais

---

<sup>64</sup> Como explicam Lopes e Mungioli (2015), *ship* advém do inglês “*relationship*” (“relacionamento”). Nas redes sociais, a junção das iniciais dos nomes de personagens que formam um par romântico gera a ação de *shippar*. A justaposição ou aglutinação de partes desses nomes se transformam em *hashtags* que auxiliam na indexação dos conteúdos produzidos, consumidos e compartilhados pelos fãs.

<sup>65</sup> Lopes e Greco (2016) lembram que a utilização de núcleos paralelos à trama central já era um recurso empregado em novelas da década anterior, como *Mulheres Apaixonadas* (2003-2004) e *Kubacan* (2003-2004).

<sup>66</sup> Além de centralizar o enredo em uma facção criminosa do Rio de Janeiro, sem recorrer de imediato aos clichês do gênero, *A Regra do Jogo* inovou ao atribuir um título a cada capítulo da novela, prática comum nas séries.

tramas das 21h do mesmo período: *Velho Chico* e *A Lei do Amor*. *Totalmente Demais* trouxe novas contribuições, como o *crossover*<sup>67</sup> com uma personagem da novela seguinte, *Haja Coração*, com Tatá Werneck, intérprete de Fedora, dialogando com o casal vivido por Juliana Paes e Fábio Assunção; e com o *spin-off*<sup>68</sup> *Totalmente Sem Noção Demais*, série do *Globoplay* que ampliou repertórios narrativos, a partir da história pregressa da personagem Cassandra (Juliana Paiva). Dados do Memória Globo apontam que a websérie alcançou mais de três milhões de visualizações somente na semana de estreia na plataforma. No mesmo ano, o *spin-off* foi uma estratégia utilizada pela trama das 23h, *Liberdade, Liberdade*, que, em *A Lenda do Mão de Luva*, contava a história do personagem homônimo vivido por Marco Ricca; e por *Haja Coração*, cujo *spin-off* se cruzou com a narrativa televisiva, ao mostrar o que ocorreu com a personagem Teodora Abdala (Grace Gianoukas), no período em que ela desaparece da novela.

Além de repositório de toda a programação da emissora, e de produtos teledramatúrgicos, o *Globoplay*, lançado em 2015, se transformou, a partir de 2017, em uma plataforma de conteúdos originais e de veiculação de filmes e séries estrangeiras, o que evidencia a intenção do Grupo Globo em se colocar no campo das empresas de comunicação de modo mais enfático, ampliando a concepção de televisão e dialogando com as movimentações favorecidas pela convergência.

Uma importante novidade implementada nesse lançamento foi o *simulcasting*, isto é, a exibição da programação ao vivo, para qualquer usuário que está na área de cobertura. Esta vem sendo cada vez mais ampliada, com a parceria estabelecida com as afiliadas da Globo, uma vez que a transmissão ao vivo é referente ao local onde está o espectador. No início, apenas Rio de Janeiro e São Paulo contavam com tal recurso. Assistir às novelas ao vivo, em uma tela de celular ou de outro dispositivo, aponta para novas experiências de fruição do conteúdo. Recursos como os de pausar, retroceder e avançar, impossíveis no formato linear de

---

<sup>67</sup> Reportagem de Castro, T. (2016) situa o *crossover* como prática comum desde as primeiras décadas da telenovela. Em 1969, a TV Tupi exibiu em duas tramas o encontro de personagens de novelas diferentes: *Beto Rockfeller* e *Nino, o Italianinho*. Nos anos 1970, uma personagem de *Véu de Noiva* se consultou com um médico de *Verão Vermelho*, novelas das oito e das dez, respectivamente, da Globo. Em 1980, personagens de *Marrom Glacé* (1979) apareceram na festa do primeiro capítulo de *Chega Mais*. Outros casos clássicos de *crossover* ocorreram quando personagens retornavam em outras novelas, como Dona Armênia, de *Rainha da Sucata* (1990), que volta em *Deus nos acuda* (1992); Jamanta, de *Torre de Babel* (1998-1999), que retorna em *Belíssima* (2005-2006), e diversos personagens de tramas anteriores de Cassiano Gabus Mendes, que voltaram ao ar no *remake* de *Ti-ti-ti* (2010-2011). Scire (2013) destaca que o ator Silvio de Abreu, que já trabalhou como ator, também protagonizou uma ação de *crossover*, interpretando o personagem do delegado Righi Salomão na novela *A Próxima Atração* (1970-1971), da Rede Globo, e em *Editora Mayo, Bom dia* (1971), da Record.

<sup>68</sup> O *spin-off* não é uma novidade da ambiência digital, haja vista casos emblemáticos como o seriado *Shazan, Xerife e Companhia* (1972-1974), egressos da novela *O Primeiro Amor* (1972); a novela *A Volta de Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1973); a série *O Bem Amado* (TV Globo, 1980-1984), derivada da novela homônima, de 1973; e, mais recentemente, na Globo: *Lara com Z* (2011), série desdobrada da minissérie *Cinquentinha* (2009); e *As Five* (2020), produção *Globoplay*, com as protagonistas da temporada 2017 de *Malhação: Viva a Diferença*.



transmissão, ampliam as alternativas de espetatorialidade e, conseqüentemente, o relacionamento do público com o conteúdo. Além disso, o serviço de transmissão ao vivo inclui não-assinantes, que são também expostos aos intervalos comerciais na plataforma, o que abre novos espaços publicitários para as marcas, que acabam por expandir suas áreas de atuação.

Para a Globo, 2017 é um ano que mostra a tendência de crescimento da “*transição multicanal*, que se caracteriza pela convivência da ficção televisiva (seus gêneros e formatos) em canais *broadcasting/pós-broadcasting* e em canais de rede/pós-rede” (LOPES; GRECO, 2018, p.103). É o caso da série *Carcereiros*, que estreia primeiro no *Globoplay*, em seguida no canal +*Globosat* e, meses depois, na TV aberta. Em 2017, a Globo também fortaleceu as ações socioeducativas, com cartelas de conscientização exibidas ao término dos capítulos da série *Sob Pressão*, da supersérie *Os Dias Eram Assim* e da novela *O Outro Lado do Paraíso*, que, ao lado de *A Força do Querer*, retomaram a popularidade da faixa das 21h.

Os últimos três anos da década mostram caminhos de consolidação do *streaming* brasileiro, com o sucesso de produções no *Globoplay* e na *Netflix*. Em 2018 (LOPES; LEMOS, 2019), do ponto de vista estético e narrativo, a novidade ficou por conta de *Deus Salve o Rei*, de Daniel Adjafre, trama medieval, das 19h, com altos investimentos em tecnologia. O elenco, composto por atrizes com influência nas redes sociais, também foi um chamariz. No final de 2018 e ocupando quatro meses e meio de 2019, *O Sétimo Guardião* tentou repetir o sucesso de outras histórias de Aguinaldo Silva que focaram no realismo fantástico, bem acolhido em *Pedra sobre Pedra* (1992) e *A Indomada* (1997), por exemplo, mas rejeitado nessa experiência de retomada, embora a novela tenha sido líder de audiência.

O cenário contemporâneo e a maturação da experiência estética do público criam outras possibilidades e modalidades das dinâmicas de espetatorialidade (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018). Assim, surgem alternativas, já testadas, por exemplo, pela Globo, em parceria com o *Globoplay*, como a antecipação do capítulo do dia seguinte de *Órfãos da Terra* (2019)<sup>69</sup> e *Éramos Seis* (2019-2020). Apenas a última semana privilegiou a transmissão original no fluxo linear da TV, evidenciando que a transição de hábitos típicos do *broadcasting* e do *streaming* se dá de forma negociada, de forma a atender a interesses empresariais e estratégicos dos conglomerados de mídia. Em 2019, a última temporada inédita de *Malhação (Toda Forma de Amar)* também ousou ao disponibilizar, na plataforma, todos os capítulos da semana. Recursos semelhantes já haviam sido empregados em 2016, com séries e minisséries: os assinantes podiam assistir ao capítulo do dia da minissérie *Justiça* horas antes da exibição na TV;

---

<sup>69</sup> A exibição antecipada dos capítulos de *Órfãos da Terra*, pelo *Globoplay*, aumentou em 40% a audiência da plataforma (STYCER, 2019b).

*Supermax* teve onze, dos doze episódios da primeira temporada, disponibilizados antes da estreia; por fim, o episódio de *Nada Será Como Antes* era antecipado em uma semana.

Uma das grandes novidades de 2019, na faixa das 21h, foi a chegada da escritora Manuela Dias. A estreia de *Amor de Mãe*, em novembro de 2019, ganhou elogios da crítica, no que tange ao texto, à direção de José Luiz Villamarim, e ao elenco, encabeçado pelas personagens Lurdes (Regina Casé), Thelma (Adriana Esteves) e Vitória (Taís Araújo). *Amor de Mãe* foi mais um exemplo de narrativa teledramatúrgica que mantém as convenções do gênero, mas testa algumas subversões, como o não centramento da trama principal em uma história de amor, e o multiprotagonismo, também desenvolvido em *A Força do Querer*. A saga das três personagens centrais dita o ritmo ágil da história, que se aproxima de experimentações evidenciadoras da complexidade das narrativas contemporâneas<sup>70</sup>. Também se trata de um caso de sucesso de parceria entre autora e diretor, que evidenciam a potencialidade artística desse encontro, visível na qualidade da encenação e da dramaturgia apresentadas.

Em 2020, o *Globoplay* iniciou um bem-sucedido projeto de resgate de novelas e minisséries clássicas, responsável por atrair novos assinantes e cativar o público telenoveleiro<sup>71</sup>. Mensalmente, novas atrações são acrescentadas ao acervo. Títulos como *A Favorita* (2008-2009), *Tieta* (1989-1990), *Vale Tudo* (1988-1989) e *Laços de Família* (2000), por exemplo, entraram no catálogo, juntando-se às produções mais recentes. Tal ação, além de mobilizar o público e buscar aumento do lucro comercial da plataforma, desempenha função importante na preservação da memória cultural brasileira, haja vista a riqueza de histórias, representativas de diversos momentos sociais importantes para o país e para a consolidação do produto telenovela.

Munglioli (2018) faz uma análise acerca das estratégias de *streaming* do *Globoplay*, que, inicialmente, eram pautadas por uma subordinação da plataforma à grade programação da TV aberta. Entre 2016 e 2018, a lógica de estreias dos produtos passou por transformações. Aproximadamente 70% desses lançamentos aconteceram via *Globoplay*, em uma revisão da

---

<sup>70</sup> O sucesso das narrativas contemporâneas se deve, em muitos aspectos, às habilidades dos autores em criarem universos amplos, dotados de alta complexidade narrativa (MITTELL, 2012). Como estratégia ao uso de formas episódicas e seriadas utilizadas na TV estadunidense, as narrativas complexas surgem como uma alternativa observada em séries que buscam romper com paradigmas anteriormente desgastados. A utilização de recursos típicos do cinema, por exemplo, seria uma exemplificação das tentativas de a televisão desenvolver um estilo de *storytelling* mais voltado para a dimensão artística, com influências das novelas, videogames e das histórias em quadrinhos. Mittell (2012) destaca como o formato do *reality-shows* ajudou na incrementação das estratégias de construção dramatúrgica dos produtos ficcionais, com o aprofundamento na construção dos personagens e a elaboração de roteiros mais densos.

<sup>71</sup> Matias (2020), em reportagem para a *Folha de São Paulo*, relata que o consumo, em horas, do *Globoplay*, aumentou, de janeiro a outubro de 2020, 150%, quando comparado com 2019. As novelas clássicas, na análise da empresa, foram as responsáveis principais pelo salto quantitativo. Até a data da publicação, *Tieta* (1989-1990) era a novela com maior número de consumo, em horas, na plataforma.

dominação que antes era vista como imutável: a prioridade da TV aberta como janela principal de estreia. Para quem consome, a autonomia para escolha do que e de como assistir é ampliada de modo substancial. Para os criadores, há a necessidade de criar entrecos ainda mais envolventes – que justifiquem a continuidade do acompanhamento das tramas, quando os episódios e capítulos são disponibilizados de uma vez só –, bem como a curiosidade de se buscar o conteúdo exclusivo ou antecipado pelo *streaming*, o que pode, inclusive, aumentar o público que deseja acompanhar as novelas além da janela da TV aberta

A produção, a veiculação e a recepção dos produtos são estudadas pela autora, que destaca ainda como essa prioridade da plataforma está atrelada à TV convencional, haja vista a proximidade entre as exibições. Por outro lado, o investimento em conteúdos exclusivos para a plataforma, e a cessão de horários na grade da TV aberta para lançamento de séries nacionais e internacionais disponibilizadas apenas no *streaming*, evidenciam que, aos poucos, a plataforma *on-line* vai conquistando um espaço mais autônomo. Vale destacar o investimento em produções nacionais que reforçam a marca *Globoplay* como produtora de conteúdo, tais como *Assédio e Ilha de Ferro*, de 2018; *Shippados, Aruanas e A Divisão*, de 2019; *Arcanjo Renegado, Todas as Mulheres do Mundo, Desalma*, e *As Five*, de 2020.

Diante do cenário até aqui apresentado, parte-se, a partir de agora, para o estudo mais aprofundo acerca do autor-roteirista de telenovelas, foco do próximo capítulo, que se propõe a realizar uma discussão sobre a autoria, na era da TV IV, bem como expor um panorama mais explicativo acerca das novelas e dos roteiristas nas duas primeiras décadas do século XXI, correspondes à fase do refinamento e da transmediação do campo da telenovela (RIOS, 2019). A ênfase recai sobre aquele que detém maior grau de autonomia nas decisões criativas que ocorrem em um contexto multiprofissional: o roteirista titular das tramas. Sabe-se que esse artista interage especialmente com diretores, produtores e atores, podendo, em algumas ocasiões, lidar com decisões estilísticas compartilhadas. Apesar do compartilhamento com outros agentes criadores, reconhece-se uma hierarquia que dá ao roteirista uma posição de destaque, pelo fato de este ocupar o papel de mediar a condução do enredo. A abordagem histórica, em consonância com os movimentos analisados até o presente momento sobre o campo da telenovela, seguirá como elemento norteador do próximo capítulo, o que permitirá localizar e compreender os interesses dos agentes criativos envolvidos, segundo as experiências adquiridas e manifestadas ao longo de suas trajetórias.

### 3 O AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENVELA: ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS

A noção de autoria, no campo da telenovela, é fruto de debates, práticas e definições hegemônicas já constituídas, mas passíveis de mudanças e controvérsias. Ao longo da história, o ofício se consolidou como um dos mais importantes para a realização das produções. Em tal percurso, a relação entre autor e diretor, especialmente na TV Globo, apresentou mudanças, sendo, atualmente, fator crucial no aspecto da criação das obras. Nesse sentido, este capítulo se dedica a traçar um panorama do lugar autoral do roteirista<sup>72</sup> no campo de telenovelas no Brasil. O objetivo, além de reconhecer a posição de inúmeros artistas que fizeram a história do gênero, é também localizar as principais transformações e mudanças no ofício observadas nas trajetórias dos principais autores, que vão desde o modelo de produção, a escrita em parceria, o tamanho e o ritmo dos capítulos, a escolha das temáticas, entre outros exemplos.

O autor-roteirista (e a sua equipe)<sup>73</sup> ocupam papel de notória relevância no processo criativo das telenovelas. Desde os seus primórdios, reconhece-se a figura do escritor como ponto central do processo de produção. Ao longo dos quase setenta anos de história no país, o folhetim eletrônico passou por um intenso processo de transformação, que impactou também nas escolhas narrativas, estéticas e estilísticas dos seus criadores. Algumas responsabilidades mantêm-se incólumes, como a de contar histórias para um grande contingente populacional, que só tem acesso à TV aberta, por exemplo. É por essa janela que boa parte dos brasileiros ouve falar pela primeira vez em certos temas que a sociedade ainda trata como tabus.

Ivani Ribeiro (RODRIGUES, 2015) destaca, por exemplo, a importância de uma certa coloquialidade nos diálogos, a ponto de o público compreender perfeitamente a mensagem, afinal, assim como entretém, a novela também informa. Silvio de Abreu (SCIRE, 2013) chama para si essa responsabilidade, quando assume a titularidade de uma obra. Embora valorize e entenda a dimensão coletiva, não retira do autor o lugar de protagonismo. Quanto aos temas, no entanto, reconhece o papel da novela como propagadora de discussões relevantes, mas delega à sociedade o papel de mudança, tendo em vista, sob o seu entendimento, ser um equívoco cobrar que uma obra ficcional desempenhe papéis que são das instituições sociais.

---

<sup>72</sup> Os estudos sobre roteiro seguem em franca expansão, como destacam Davino, Welch e Massarolo (2021), coeditores de um dossiê (*Desafios, Tendências e Pesquisas: Roteiros Audiovisuais*) acerca dessa temática. A publicação traz importantes contribuições no que tange às múltiplas facetas relacionadas ao ofício do roteirista.

<sup>73</sup> Gilberto Braga, em 1980, solicitou a Boni, então diretor geral da TV Globo, um colaborador para sua trama *Água Viva*, para a qual foi convocado o escritor Manoel Carlos. Inaugurava-se, assim, a primeira parceria na autoria de telenovelas da Globo (FIUZA, 2008). A partir dali, e principalmente nas décadas seguintes, o trabalho em equipe se tornou constante, prevalecendo como fator característico da criação de telenovelas até hoje.

Como define Manoel Carlos (FIUZA, 2008, p. 57): “O autor é a matriz de tudo, do sucesso ao fracasso”. Não há como não ser cobrado quando se exerce papel crucial na engrenagem empresarial da emissora. Uma novela das 21h da TV Globo tem como missão fazer sucesso, agradar ao público e aos anunciantes, gerar repercussão e manter os telespectadores atentos aos temas e às tramas, de modo a manter o padrão de recorrências da faixa também. Afinal, uma novela é seguida de outra, e depois de outra, em um fluxo de histórias e alternância de autores que garante a linha de produção que busca manter os interesses da audiência.

Quando se coloca essa atribuição com o devido peso, lembra-se da necessidade de a história atender, de modo muito amplo, às expectativas da audiência e dos patrocinadores, algo que nem sempre é percebido de forma harmoniosa pelos autores. Como ressalta Lauro César Muniz (BERNARDO E LOPES, 2009, p. 154): “[...] o pior que poderia acontecer ao gênero é o mercado determinar o produto. [...] Estamos fazendo telenovela para servir ao gosto mais superficial e menos exigente do telespectador”. Uma realidade difícil para quem cria, mas inevitável para quem produz e precisa do lucro, na lógica econômica das emissoras comerciais.

Outro aspecto diz respeito à hierarquia de funções no audiovisual das corporações empresariais de mídia, especialmente a que se estabelece entre o autor e o diretor. Como destaca Costa (2016), a parceria entre esses dois profissionais na criação de telenovelas, quando bem-sucedida, ganha contornos de coautoria, mas também pode ocorrer o contrário, como o descompasso de visões artísticas, o que compromete o resultado e todo o processo de produção. Afinal, escrever telenovelas é uma atividade que começa muito antes de a atração ir ao ar. Ricco e Vannucci (2017) salientam as etapas anteriores, como escrita da sinopse, definição de núcleos narrativos com potencial comercial, profundo conhecimento sobre a logística dos estúdios – já que as cenas são gravadas conforme à montagem dos cenários, e não na ordem cronológica –, bem como um senso considerável de organização. As novelas precisam de uma frente, ou seja, antes de estrearem, muitos capítulos já devem estar gravados, o que exige uma logística impecável, por parte do time de autores e colaboradores.

O presente capítulo inicia-se com abordagens conceituais acerca do ofício, seguidas da apresentação do perfil geracional dos autores de telenovelas. Por fim, expõe um panorama acerca dos dois últimos decênios, com ênfase na década de 2010. Trata-se de um período marcado por casos de renovação, como *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012), *Carrossel* (SBT, 2012) e *Os Dez Mandamentos* (Record TV, 2015), bem como insucessos – como lembrados por Costa<sup>74</sup> – que, ao inovarem, se desconectaram das convenções do gênero (2016). Em sete

---

<sup>74</sup> *Metamorphoses* (Record TV, 2004) e *Geração Brasil* (TV Globo, 2014) são citados por Costa (2016) como exemplos de novelas que ousaram acima da média na temática e na construção dos enredos, a ponto de afugentar

décadas, a certeza que há é a de que a construção das histórias continua viva e em contínua transformação, sendo necessário salientar as que se destacaram no contexto da convergência.

### 3.1 O AUTOR-ROTEIRISTA: PARTICULARIDADES ACERCA DO OFÍCIO

A definição de autoria, em um contexto de produção coletiva, como a telenovela, implica em análises acerca das funções e atribuições de cada profissional envolvido na cadeia produtiva segundo as lógicas do campo em constante mudança. No campo da telenovela no Brasil, há o reconhecimento do autor-roteirista como “dono da história”, tal como apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. A autoria é uma atribuição do roteirista, e mesmo que tal profissional esteja envolvido com diversos outros agentes do campo, as posições têm se tornado cada vez mais claras, no que compete à área de atuação de cada um.

A reflexão sobre autoria faz parte do universo das artes. Foucault (2011) problematiza o que é o autor a partir da relação deste com o texto, e como o autor se relaciona com as obras, em uma conexão estabelecida de forma nem sempre evidente. A atribuição de autoria a um discurso torna-o diferente do comum, haja vista que a recepção já se acostuma a ver o autor em um espectro específico, especialmente pelas manifestações da discursividade que atravessam os textos: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2011, p. 54). Essa função se assenta em pelo menos quatro elementos: em um sistema articulatório do universo discursivo; na impossibilidade de realização uniforme em diferentes épocas e contextos; na não-realização plena apenas com a atribuição da autoria a um dado sujeito; e no fato de esse sujeito o qual recebe a denominação de autor ocupar diferentes posições. Tais definições dialogam com a percepção do autor como sujeito integrante de um campo, dotado de posições e disposições que definem o seu fazer artístico, por meio do qual é reconhecido.

As telenovelas têm como uma das suas principais características, no Brasil, o fato de serem escritas e gravadas enquanto vão ao ar, o que contribui para uma interação maior com o público e com os anunciantes, que podem sugerir mudanças nos rumos da história, embora os limites hierárquicos deixem bem evidente que a empresa produtora, e os artistas por ela

---

o público. A primeira procurou mesclar cirurgia plástica e máfia japonesa em uma trama que evitava a reincidência de fatos, uma máxima do gênero. O resultado foi insatisfatório para crítica, público e audiência. Já a trama da Globo, da mesma dupla do sucesso *Cheias de Charme* (2012), não empolgou, ao buscar retratar o mundo da informática e das tecnologias a partir da trajetória de um brasileiro que fez fama no Vale do Silício. Ambas, entre tantas outras novelas, mostram que o investimento em temas supostamente inovadores ou vanguardistas pode caminhar em descompasso com o sucesso, haja vista a importância de se respeitar algumas convenções, como os enlances amorosos, os conflitos familiares e a conexão com a realidade brasileira.

escalados, são os principais responsáveis por essas decisões. Essa relação com o público reforça a ideia de obra como uma substância inacabada a ser completada pela ação do leitor (ECO, 1991), intérprete que cumpre o papel de finalização da obra que se realiza, destarte, no procedimento estético de apreciação e apropriação. Surgem, assim, perspectivas comuns e originais de cada sujeito fruidor, tendo em vista suas sensibilidades e posições ocupadas. A percepção da plateia é um fator que amplia a responsabilidade do roteirista de um produto massivo como a telenovela, que deve garantir a fruição e gerar a fidelização do público<sup>75</sup>.

Em outra estudo, Eco (2019) metáforiza a relação do leitor com as obras como o passeio em um bosque. Em um livro, o leitor é obrigado a optar o tempo todo por caminhos, apesar da existência de trilhas bem definidas. Os leitores empíricos fazem escolhas pelos bosques das narrativas. O leitor-modelo de primeiro nível quer concluir a travessia narrativa, para chegar ao final da história. Já o leitor-modelo de segundo nível busca compreender a fundo as artimanhas do escritor, elaboradas de modo a conduzir a leitura e guiá-la conforme a vontade de quem escreve. O fã de uma telenovela, por exemplo, pode ser visto como o leitor-modelo de segundo nível da narrativa, uma vez que já domina a gramática do gênero telenovela, a ponto de conseguir “caminhar pelo bosque” de modo mais consciente: “Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala [...]” (ECO, 2019, p. 83). Esse pacto ficcional e as interpretações possíveis que emanam dele mostram que a ficcionalidade é construída com a colaboração do leitor por meio de estratégias construídas pelo autor.

Os mundos ficcionais se sedimentam, assim, como “parasitas do mundo real” (ECO, 2019, p.83), segundo as estratégias de gêneros que constituem as obras. Nas telenovelas, o apelo à inverossimilhança ou à desaceleração narrativa (o chamado “tempo de trepidação”) são expedientes comuns, mas que nem sempre afastam o público, já envolto na travessia que lhe é familiar. Não por acaso, determinadas situações logicamente absurdas ou repetitivas das tramas, como falsificação de exames de DNA, gravidezes de mentira, e prolongamentos de conflitos, como a demora para o mocinho e a mocinha se entenderem, geram mais audiência do que repulsa, a depender de como a trama é arquitetada.

A partir dos anos 1990, a forte presença dos diretores (geral, núcleo e agora artístico) introduziu um aspecto essencial nos modos de compreender as relações entre autor e diretor. Nesse sentido, entende-se que há uma ligação intercambiável entre o autor e o diretor na

---

<sup>75</sup> A ideia comum de classificar as novelas como obras abertas não é a mesma em questão na obra de Eco, já que na TV, quando se fala, nessa abertura, de fato, aborda-se como os telespectadores podem interferir no desenvolvimento narrativo.

construção desses mundos ficcionais, que possuem elementos dramáticos criados pelo roteirista e interpretados pelo diretor por meio dos recursos visuais e sonoros pensados e operados pela direção e sua equipe. No *remake* de *Meu Pedacinho de Chão* (2014), por exemplo, Luiz Fernando Carvalho assumiu a direção e atribuiu à história de Benedito Ruy Barbosa uma interpretação completamente diferente da realizada na versão original, exibida na década de 1970, inaugurando o horário das 18h da TV Globo. A novela ganhou tom lúdico, fabular e onírico, cuja assinatura era notadamente do diretor. Nesse caso, em tantos outros, é possível notar como essa dupla foi cada vez mais se responsabilizando pela construção da história, tendo em vista o aumento progressivo da importância do diretor nesse cenário.

A padronização dos mundos ficcionais nas telenovelas é outra dimensão a ser destacada. Vogler (1998), refletindo sobre o papel do escritor, critica o excesso de padronização das histórias de *Hollywood*, que parecem seguir uma mesma cartilha de reprodução em massa, que em parte se justifique no aspecto comercial. Efeito semelhante ocorre no Brasil, com as telenovelas, ambientadas recorrentemente no Sudeste, uniformizando costumes que nem sempre refletem outros lugares do país. Quando ousam sair dessa zona de conforto geográfico, há o risco de reprodução de estereótipos ou de inadequação ao contexto cultural em foco<sup>76</sup>. De todo modo, a principal contribuição desse estudo de Vogler (1998) é o esquadramento da jornada do herói, metáfora clássica para compreensões dos elementos padronizados, convencionais, que compõem uma obra.

As histórias contam com heróis, personagens-chave que percorrem a jornada de aventura pessoal e/ou coletiva que mobiliza as narrativas. O processo envolve diversas etapas, marcadas pelo chamado à aventura, o encontro com mentores, aliados e inimigos, e as travessias complexas de provação, recompensa e ressurreição. Esse modelo padrão de construção das narrativas encontra paralelo até hoje na indústria literária, televisiva e cinematográfica de forte caráter comercial. Nesse sentido, elementos clássicos, pontuados por Vogler (1998) se tornam presentes em diversas histórias. A construção de personagens com dilemas internos e externos, por exemplo, reforça a identificação do público com tais sujeitos ficcionais, imperfeitos e complexos, tal como “na vida real”. Assim, investe-se na exposição gradativa da história progressiva do herói, tendo em vista que o público trabalha de modo a fazer suas descobertas.

---

<sup>76</sup> Caso emblemático ocorreu em 2018, com a novela *Segundo Sol*, de autoria de João Emanuel Carneiro. A obra se propunha a falar sobre a Bahia contemporânea, a partir da história de um cantor de axé, mas acabou se tornando alvo de críticas por reunir um elenco predominantemente branco, no estado cuja maioria da população é preta. A escalção do elenco seguiu os mesmos padrões adotados nas histórias ambientadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, cenários constantes das novelas, tendo em vista serem os polos nacionais de produção audiovisual.



Mais um aspecto merece menção para tratar do ofício do autor-roteirista de telenovelas: a escolha e o tratamento dos temas selecionados. Temáticas comuns, no âmbito da telenovela, como ambição, conflitos familiares, romances impossíveis, e dilemas que separam classes sociais, fazem parte do universo ficcional da TV, mas por vezes, esses assuntos ganham uma conotação mais sociológica, quando se concentram em discussões políticas, de gênero, de etnia e de conflitos de ordem coletiva, como a questão da reforma agrária, em *o Rei do Gado* (1996-1997); ou íntima, como a abordagem da esquizofrenia em *Caminho das Índias* (2009).

A importância da criação de boas histórias ancoradas nos temas abordados, algo repetido por profissionais da área, é reforçada por Mckee (2006), que destaca a necessidade de construção de um conflito adequado, e cenas com objetivos claros, que colaborem para os seus desenvolvimentos. A jornada do protagonista deve reforçar o seu local central na narrativa, que mesmo lutando contra as forças antagonistas, não pode perder de vista o seu objetivo. O bom roteiro, na concepção de Mckee (2006), gira em torno de uma ideia governante, que geralmente é compreendida e adotada como coerente e justificável pelo público.

Em outro dos seus trabalhos, Mckee (2018) elucida outra dimensão essencial a ser observada pelos roteiristas autores de telenovelas: o lugar do diálogo na escrita dos roteiros, que deve ser capaz de equacionar os universos dos personagens e dos leitores/espectadores. Seja dito para outra pessoa, para a plateia ou para ele próprio, esse recurso deve ser, tal como as cenas, crucial para o desenvolvimento narrativo.

Em entrevista a Paraizo (2015), alguns roteiristas pontuam certas particularidades da escrita de diálogos no audiovisual, o que no caso da novela, é um elemento primordial para o gênero. A fragilidade dos diálogos na dramaturgia seriada televisiva, para George Moura, por exemplo, parte do princípio preconceituoso de que o público não vai entender algo que não esteja explicitamente declarado verbalmente<sup>77</sup>. No que tange à telenovela, ficção seriada de longa duração com exibição diária, o diálogo tende a ser fonte primordial para as cenas, pois os discursos proferidos pelos personagens são elementos fundamentais para transmissão da mensagem, facilitando, inclusive, um ato de assistência dotado de menos concentração, em alguns momentos, capaz de promover a compreensão dos muitos fios narrativos que a

---

<sup>77</sup> Em um telenovela, as cenas são construídas majoritariamente com grande volume de diálogos, o que influencia também a produção cinematográfica no país, como destacam outros entrevistados da coletânea organizada por Paraizo (2015). Elena Soárez entende que muitos cineastas evitam fazer filmes sobre a classe média com medo de acabarem fazendo novela e não cinema, pelo fato de as telenovelas já retratarem essa parcela da sociedade há tanto tempo. Carolina Kotscho, por sua vez, reafirma a perspectiva que observa o excesso de diálogos nos filmes brasileiros, o que pode ser uma influência das raízes radiofônicas e televisivas da dramaturgia.

compõem. Há, portanto, o cuidado, por parte dos roteiristas, de reiterarem, por meios dos diálogos, acontecimentos e desdobramentos essenciais para a trama.

Comparato (2018), em seu clássico trabalho sobre roteiros, salienta alguns aspectos primordiais para o ofício de roteirista, que deve ter uma competência ampla para lidar com as palavras, desde a gênese da concepção criativa até a escrita dos diálogos. Sempre julgado, seja pelo público, seja pela crítica, seja pelo tempo, o roteirista deve manejar com destreza três pontos basilares da criação: o *logos* (o discurso, estruturado por meio do texto dramático); o *pathos* (o drama que ativa a ação dos personagens por meio dos conflitos e acontecimentos, sejam dramáticos, sejam cômicos) e o *ethos*<sup>78</sup> (o significado moral e ético da história, o que de forma simples poderia ser compreendida como a sua moral). Comparato (2018) destaca que o contexto hodierno da comunicação de massa, cada vez mais ressignificado com o *streaming*, que permite a circulação de histórias locais em contextos transnacionais, tem obrigado os roteiristas a escreverem obras que atinjam os mais variados públicos. O grande volume de trabalho de um autor de novelas-maximiza ainda mais essa carga de desafios.

O trabalho de Comparato (2018) auxilia também no esclarecimento de aspectos estruturais da escrita de roteiros, observado nas telenovelas. Entre as unidades básicas estão a *logline*, pequena frase que resume toda a história. Ao atingir o limite de cinco a sete linhas, essa frase ganha a nomenclatura notadamente difundida entre roteiristas: *storyline*. Se ampliada, a ponto de apresentar perfis de personagens e desdobramentos do enredo, já é possível falar em *outline*, mais próxima do que se convencionou classificar como argumento ou sinopse. No aspecto estrutural da narrativa, Field (2001) resume as três partes elementares do roteiro cinematográfico: apresentação (Ato I); Confrontação (Ato II) e Resolução (Ato II). Entre os atos 1 e 2, e entre os atos 2 e 3 acontecem os pontos de virada da história, que mudam o rumo dos acontecimentos, preferencialmente, de forma surpreendente.

Ancorado nos princípios aristotélicos de unidade de ação dramática (tempo, espaço e ação), Field (2001) explica as particularidades sobre o personagem, que tem a dimensão interior, responsável por formá-lo, no que tange à sua história biográfica; e a dimensão exterior, que, por meio da necessidade e da ação, revela, de fato, quem é. A faceta exterior se desenvolve a partir do momento que a história sai da situação inicial e o elemento modificador instala o conflito narrativo. As cenas têm o objetivo de dinamizar a ação e levar o conflito adiante, por isso, a importância de definição bem clara dos três elementos paradigmáticos e dos pontos de virada. No caso de narrativas longas, como a telenovela, também é possível observar esses

---

<sup>78</sup> Outra definição para esse princípio moral, no caso das séries, pode ser encontrada em Rodrigues (2014), que o classifica como pensata.

pontos, ao longo das centenas de capítulos, que geralmente ocorrem nas primeiras semanas, no meio da história e na fase mais próxima da conclusão. Dada a sua extensão, a telenovela opera com dinâmicas próprias de desenvolvimento de diversas linhas de história e núcleos dramáticos.

Campos (2007) colabora com as discussões sobre o papel do autor na obra de arte audiovisual, chamando a atenção para a importância da criação de personagens capazes de dramatizar as situações sugeridas pelo tema. Um roteiro não é um exercício teórico sobre um determinado assunto. É uma história cuja responsabilidade pelas ações recai sobre os personagens. A narrativa dramática se ancora, assim, em elementos que visam à retenção da atenção do espectador, envolto nos conflitos criados pelo autor. O percurso de cada personagem é entendido, por Campos (2007) como trilha<sup>79</sup>, e o conjunto dessas trilhas molda a trama.

Nas telenovelas, a trama principal é orbitada pelas tramas secundárias e pelas subtramas. Os personagens dividem-se basicamente em protagonistas, antagonistas e coadjuvantes. Moldados pelos seus jogos de ação, os personagens dramáticos apresentam outras subdivisões, especialmente no caso da telenovela brasileira, que lida com muitas tramas paralelas. Os coadjuvantes, assim, podem ser classificados ainda como: “escada”, cuja função é auxiliar a função de outro personagem; “orelha”, como o próprio nome sugere, ocupa o lugar de escuta em relação a outro personagem (função primordial para os protagonistas, especialmente, terem com quem desabafar sobre os seus conflitos, geralmente, com amigos) e o personagem avesso, que apresenta um contraponto em relação a outro personagem da história.

Campos (2007) reforça a importância dos núcleos na narrativa da telenovela. Cada núcleo é composto por um conjunto de personagens e ações que mobilizam, pelo menos, uma trama da história. A hierarquia narrativa define qual a trama principal e de que modo esta se relaciona com os núcleos secundários. Os agentes da ação vivem, assim, provocando movimentos capazes de gerar reações nos outros personagens. É isso que move o jogo dramático. É o caso, por exemplo, de *A Força do Querer* (TV Globo, 2017), trama na qual Gloria Perez lançou mão de uma organização narrativa que permitia a alternância ao longo dos capítulos. Com três protagonistas femininas bem delineadas: Ritinha (Ísis Valverde), Bibi (Juliana Paes) e Jeiza (Paolla Oliveira), os núcleos eram distribuídos de forma igualitária, o que permitia também o cruzamento com outras histórias importantes para o enredo, como o drama

---

<sup>79</sup> Rodrigues (2014) classifica como arco o conjunto dos movimentos mais significativos para a história do personagem, ao longo da trama, noção próxima à de trilha. No caso da série, que é o objeto de estudo da autora, o arco também pode ser desenvolvido ao longo da temporada, por meio do desdobramento, nos episódios, das diretrizes estabelecidas na *storyline*.

de vício em jogos de Silvana (Lilia Cabral), o processo de transição de gênero de Ivana/Ivan (Carol Duarte), e o transtorno de personalidade de Irene (Débora Falabella).

A teledramaturgia também apresenta particularidades quanto ao uso da imagem e da palavra, elementos que, respectivamente, reinam em absoluto no cinema e no teatro. Telenovelas precisam explorar bastante os recursos visuais e textuais, de modo quase equilibrado. É preciso ver e ouvir claramente o que é mostrado na história, e o contrário disso pode provocar o descontentamento do público, capaz de se confundir em meio à grande quantidade de núcleos e capítulos. Por isso, a necessidade de reiteração e redundância. Determinadas informações são repetidas no mesmo capítulo ou alguns dias depois, até mesmo com o uso do *flashback*, de modo a permitir que o público fiel lembre o que já foi visto, e o público eventual não se perca diante de acontecimentos aos quais não assistiu.

Outro elemento narrativo basilar para a construção dramática de um roteiro de teledramaturgia é o ritmo, que na ótica de Campos (2007), pode ser resumido como a velocidade com que a história é narrada. A gradação do ritmo da narrativa, isto é, a variação com que se operam as mudanças na história, é um fator para o qual tem se dedicado grande atenção na contemporaneidade, haja vista a aceleração imposta às tramas, quando comparadas às novelas anteriores às décadas de 2000. Daí a necessidade de se apresentar claramente, nas primeiras semanas da novela, por exemplo, a trama principal e algumas secundárias. Carlos Lombardi (FIUZA, 2008) entende que a mudança de ritmo das tramas mais contemporâneas é reflexo de uma variável quantitativa – a alteração no tamanho dos capítulos, que passaram de quinze para quarenta laudas – e a uma variável artística, que é a própria mudança narrativa, no modo de contar a história. Por isso também, observa-se a maior quantidade de núcleos nas telenovelas, um traço característico que, com o decorrer do tempo, ganhou novas nuances.

Assim, desde a elaboração da sinopse, os autores se concentram em reunir de forma clara, coesa e coerente os fatos que vão nortear a narrativa. Uma sinopse de novela varia, em termos de tamanho, conforme a particularidade e o modo de escrita de cada autor, mas todas devem, tal como em um argumento, sintetizar a narrativa, detalhando os personagens principais e secundários, o desdobramento das tramas, e o final, cuja alteração é sempre possível, seja por interferência do público, seja por uma necessidade dramática, seja até mesmo por razões alheias à obra, como um desejo da empresa produtora ou alguma baixa no elenco. O autor Aguinaldo Silva (BERNARDO E LOPES, 2009) relata que a escrita da sinopse é uma das etapas mais delicadas do processo criativo, por isso, a organização e o planejamento são indispensáveis. Tal necessidade se reflete também na esquematização dos capítulos. O ideal, para o autor, é contar com mais doze capítulos planejados, enquanto são escritos os seis da semana.

A definição do ritmo narrativo passa pela criação de uma adequada escaleta, “a engenharia do roteiro” (COMPARATO, 2018, p. 143). Trata-se da enumeração sintética de todas as cenas, na sequência em que irão ao ar no capítulo ou na obra inteira, no caso dos filmes. “A montagem de uma escaleta — como tudo num roteiro — é ditada pelas necessidades da narrativa, pela capacidade da produção e pela atenção do espectador” (CAMPOS, 2007, p. 156). O encadeamento coerente também precisa dialogar com as condições de produção. Cenas que se passam no mesmo cenário, por exemplo, devem ser colocadas, preferencialmente, no mesmo bloco (o conjunto dos seis capítulos exibidos de segunda a sábado, no caso da TV Globo, e dos cinco capítulos, no caso do SBT e da Record TV, que exibem novelas de segunda a sexta).

Para manter a atenção do espectador, além de construir de forma ritmada, o autor deve reforçar, na escaleta, a reiteração audiovisual dos planos de localização, que identificam os espaços nos quais as tramas se desenrolam. Campos (2007) reforça os três modos básicos de encaminhar a escaleta, de modo a fazer com que as ações variem em relação ao espectador: quando este sabe mais que os personagens, sabe tanto com eles, ou sabe menos. Por conta da intensidade dramática do melodrama, o ideal é que o espectador saiba mais e antes dos personagens, de modo a se interessar mais pelo “como” os fatos vão se desenrolar na narrativa.

Escrever escaletas não é uma unanimidade entre os autores. Para Euclides Marinho (PARAIZO, 2015), esse planejamento também pode ser um limitador do processo criativo, que organiza o trabalho em equipe, com tendências a impedir que sejam trilhadas outras rotas, movidas pela necessidade de criação que não pode ser sempre prevista. Esse dilema entre ser artístico e ser técnico, na escrita de roteiros, é também pontuado por Jorge Furtado, na mesma coletânea organizada por Paraizo (2015, p. 266): “Em parte, o roteiro é uma peça do mundo da literatura e, em outra, do audiovisual [...]. Mas na dúvida entre ser artístico e ser técnico, seja técnico”. Observa-se, assim, que os especialistas no ofício reconhecem que o exercício da escrita audiovisual vai além de uma experiência pessoal de cunho estético. Produtos seriados com longa duração e alto grau de continuidade narrativa, como as telenovelas, exigem a condução equilibrada do desenvolvimento narrativo, de modo a manter o ritmo da história. É preciso respeitar também padrões que moldam a serialidade específica da ficção.

Machado (2000) reflete sobre o regime de serialidade televisual e sua importância na organização da programação. A apresentação fragmentada do conteúdo se dá, no modelo de transmissão linear, em capítulos ou episódios exibidos em dias e horários marcados. A serialidade, na telenovela, se dá de forma linear, em um modo de construção classificado por Machado (2000) como “teleológico”, uma vez que é marcado por um desequilíbrio estrutural estabelecido logo no início da apresentação do conflito, e o restabelecimento da ordem se dá,

geralmente, nos últimos capítulos. Souza e Weber (2009, p.2-3) apontam as convenções básicas da telenovela, que auxiliam no entendimento dos seus regimes próprios de serialidade. Assim, definem a telenovela como uma “narrativa seriada de caráter popular”, na qual predominam os efeitos emocionais que podem se vincular a mensagens de caráter ideológico, político e social, por exemplo, e com a serialidade caracterizada “[...] por estratégias de continuidade e expectativas que enovelam uma diversidade de núcleos dramáticos estrategicamente organizados”. A construção do enovelamento varia conforme as técnicas e estratégias empregadas pelos autores responsáveis pelos seus roteiros, que apresentam estilos diferentes.

Esquenazi (2011) aponta a importância das narrativas seriadas para a programação televisiva, especialmente a de padrão *broadcasting*, pautada no modelo de grade. Semelhante ao impacto observado pelo romance-folhetim no século XIX, as histórias em série impõem um ritual de regularidade, tanto no aspecto da veiculação, quanto na relação que o público estabelece com os personagens. Assim, a serialidade televisiva, pautada por interesses comerciais e artísticos demarcou regularidades que tornaram a ficção um elemento cultural de identificação. A suspensão da ação em momentos centrais, nas cenas de alta tensão e problemas dos personagens que só serão resolvidos no episódio ou capítulo seguinte, o chamado *clifhanger*, é um recurso utilizado de modo a fidelizar a plateia e acostamá-la a um esquema ritualístico de apreciação das tramas. As pessoas sabem, no tocante às telenovelas, que há uma frequência de exibições de tramas diferentes em determinadas faixas horárias diárias.

Em seu referenciado estudo sobre a dramaturgia de televisão, Pallottini (1998) destaca elementos substanciais da telenovela brasileira, como a produção em equipe, geralmente a partir da encomenda da emissora, a necessária redundância e a importância das tramas paralelas: “[...] é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação” (PALLOTTINI, 1998, p. 53-54). Dada a extensão das tramas, a qualidade dos núcleos secundários se torna crucial para o autor lidar com os diversos fios narrativos, mantendo a atenção do público. Do ponto de vista estrutural, a autora ainda menciona a importância do primeiro capítulo, que deve ser pautado por boa dose de movimentação e informação; o peso que recai sobre o último capítulo, no sentido de concluir os conflitos apresentados no universo da ficção; a relevância da simbiose entre imagem e palavra, que conduzem a interpretação que o público fará dos personagens; e a presença do *merchandising*, isto é, as ações de publicidade que ocorrem dentro da novela, seja para instigar o consumo, seja para incitar apenas o desejo pelo produto, nas mais variadas parcelas de público que acompanham os capítulos.

Acerca das particularidades do discurso ficcional, Balogh (2002) pontua o modo como a ficção televisual apresenta traços em comum com a montagem cinematográfica, as artes plásticas, o folhetim literário e radiofônico e a propaganda, o que evidencia o aspecto multifacetado das atrações ficcionais veiculadas na TV. O texto da telenovela, embora produzido em uma velocidade industrial, e com objetivos específicos, quando comparado com roteiros para teatro e cinema, atinge de modo mais rápido a plateia à qual se dirige. Por se comunicar bem com seu público, que tal como os personagens representados, encontra integrantes das mais variadas classes sociais, a novela alcança instâncias de intervenção não observadas em outras manifestações artísticas<sup>80</sup>. De igual modo, os autores ganham ares de escritores da história de uma comunidade que assiste a tudo como se visse na própria tela: “O roteirista-poeta tem a tarefa de revelação do nosso ser, de nossa identidade” (BALOGH, 2002, p. 197). Além do domínio das técnicas de escrita e de estruturação do folhetim televisual, os profissionais precisam lidar com as interrupções para inserção dos intervalos comerciais.

Costa (2000a) chama a atenção para esse aspecto fundamental nas narrativas de ficção seriada televisivas, que é o gancho – a suspensão ou interrupção de determinada cena ou atração em um momento de tensão, de modo a fazer com que o público se sinta convidado a continuar assistindo ao conteúdo no bloco ou no capítulo seguinte. O que tradicionalmente era uma estratégia típica da narrativa oral para fisgar a atenção de quem acompanhava a história, ganhou outras conotações, como ferramenta mercadológica para a inserção de anúncios. Afinal, os ganchos são usados de modo estratégico para o corte que levará aos intervalos comerciais, valiosos para o universo das redes abertas que dependem fortemente dessas inserções.

Outro ponto levantado por Costa (2000a) é a necessidade de venda dos espaços publicitários, que conquistaram altos preços ao longo do tempo. A linguagem da propaganda interferiu até mesmo na forma de se fazer telenovela, que se tornou mais acelerada em termos de programação e de cenas, gravadas de modo mais rápido e com tempo menor, a fim de garantir maior agilidade. Costa (2000b) reforça que o peso dos intervalos fez com que os autores fossem obrigados a criar ganchos mais elaborados, relacionados aos protagonistas e à trama central. Em tempos de consumo de conteúdos em ritmo de *binge-watching*, o gancho continua sendo um recurso de alto valor para a fidelização da audiência: “[...] o gancho é aquele momento em que, apesar das ambiguidades constitutivas, o conflito se explicita” (COSTA, 2000b, p.182). O

---

<sup>80</sup> Balogh (2002) cita o caso da novela *Por Amor* (Globo, 1997-1998), que contou com ações do público, na internet, quando o acesso à rede ainda ocorria de modo incipiente no país. A personagem Maria Eduarda (Gabriela Duarte) foi alvo de um *site* que pedia a sua eliminação na trama. Com o passar do tempo, e as mudanças no perfil e na trajetória da personagem, o público mudou de opinião, a ponto de surgir outro *site* que torcia pela sua manutenção na história. Desde então, fãs e *haters* já mostravam seu potencial de engajamento na ambiência digital.

impacto maior reside na suspensão estabelecida entre os blocos. O corte provocado pela publicidade, ao adiar a satisfação das emoções, não deve fazer o público deixar de acompanhar o capítulo. É, inclusive, a sensação de continuidade que torna o gancho tão relevante para o público, o que aumenta a responsabilidade criativa do autor. Por conta disso, é preciso pensar estrategicamente na equipe de roteiristas e diretores, tal como será discutido no próximo tópico.

### **3.1.1 A hierarquia de funções na telenovela**

A necessidade de assinatura e autoria é um dos pontos que caracteriza a relação do público com as obras. São os autores os responsáveis pelos textos que, mesmo de qualidade, podem ser alvo da interferência do público, da emissora ou dos anunciantes. A responsabilidade pelo sucesso, assim, recai de modo intenso nos autores, que embora gozem de certo prestígio e contem com altos salários, sofrem também com as cobranças da empresa produtora, dos fãs, da crítica e de tantas outras instâncias envolvidas no processo de produção das histórias. Por conta disso, as emissoras de TV passaram a trabalhar com equipes de profissionais que compartilham a autoria e a confecção das tramas, embora isso se dê de forma notadamente hierarquizada.

Comparato (2018, p. 433-434) auxilia o esclarecimento sobre as funções: coautoria (quando ocorre divisão do trabalho de autoria entre dois ou mais profissionais); escrita por ou escrita com (quando há um autor na chefia da equipe de roteiristas, que escreve a escaleta, distribui as cenas para serem escritas entre os parceiros, mas assina a redação final); criado por (a concepção ou o argumento podem ser de um roteirista, mas a escrita do texto não fica sob sua responsabilidade); e por fim, a colaboração, um trabalho exercido de modo subordinado ao autor principal, já que a escrita de cenas ou capítulos dá-se sob a tutoria do roteirista titular.

Campos (2007) destaca o funcionamento dessa “linha de produção” que envolve o roteirista titular e os seus colaboradores. Cada profissional tem seu estilo, mas muitos dividem entre os parceiros de escrita a montagem da escaleta e a escrita dos diálogos e das cenas de certos núcleos, cabendo ao roteirista titular a missão de distribuir as funções entre a equipe e revisar o capítulo final antes do envio para a produção e a direção. Souza (2011) salienta a indispensabilidade dos roteiristas colaboradores, no contexto contemporâneo de escrita, e as parcerias recorrentes que ocorrem entre titulares e seus parceiros, a ponto de alguns autores se especializarem nessa função e transitarem exitosamente entre os diversos horários e emissoras.

Negrão (2004) situa a necessidade do trabalho de colaboração, nos roteiros das telenovelas, como uma consequência do ritmo de produção industrial que se impôs, o que impede que o trabalho criativo seja exercido de forma solitária. Para o autor, o colaborador é



um profissional hábil o suficiente para tocar a trama sozinho, mas que ainda está atrelado ao nome do roteirista titular, comumente associado a uma “grife” simbolicamente criada pela emissora e absorvida pela crítica, pelos fãs e pelo público em geral.

Alguns autores não concordam com a ideia de escrita coletiva da telenovela, considerando que a entrada de colaboradores prejudica a unicidade da história. Dias Gomes, em entrevista publicada em 1998 (VELLOSO, 2010), abordou a perda de autoria observada na telenovela, uma vez que os colaboradores representam uma solução industrial, mas com evidentes prejuízos artísticos, dada a falta de tempo no trabalho de burilamento do texto. Na mesma linha, João Emanuel Carneiro, em entrevista a Bravo (2014), ressalta a perda de DNA das novelas contemporâneas, escritas a várias mãos. Para o autor, é fundamental, na dinâmica colaborativa de escrita, investir em uma boa trama central, nos moldes do que fazia Janete Clair.

Outros autores consagrados da TV Globo, em entrevistas concedidas a Bernardo e Lopes (2009), exemplificam situações e práticas que dimensionam de forma mais clara a relação entre titulares e colaboradores. Benedito Ruy Barbosa destaca que é muito complicado exercer essa prática coletiva de escrita, em que o autor precisa contar a própria história, e não simplesmente digitar os textos de outrem. Walcyr Carrasco, por sua vez, explica que o seu processo de trabalho com os colaboradores não é totalmente ordenado, tendo em vista sua necessidade pessoal de não perder o controle da história. Já Aguinaldo Silva, acostumado a trabalhar em parcerias, inclusive dividindo a titularidade de algumas de suas tramas, esclarece de forma convincente alguns procedimentos. Em relação a *Vale Tudo* (1988-1989), o autor comenta que sabia que aquela história pertencia ao universo ficcional de Gilberto Braga, com quem dividiu a autoria da trama, ao lado de Leonor Bassères. Nesse caso, mesmo em coautoria, é preciso deixar muito claro qual será o tom e o estilo da trama, uma marca artística que começa com o trabalho do escritor e é finalizada na encenação conduzida pelo diretor.

Em outra entrevista, publicada na coletânea organizada por Fiuza (2008), Aguinaldo Silva explana que, mesmo reconhecendo a necessidade do trabalho em equipe, a novela precisa ter uma identidade muito bem estabelecida, que é garantida pelo autor. Quando não há um diálogo profícuo com a equipe, os resultados podem ser insatisfatórios, como o que aconteceu em *Partido Alto* (1984), trama em que o autor dividiu a escrita com Gloria Perez. Diante da incompatibilidade de ambos, a parceria não funcionou. Perez seguiu sozinha na história, enquanto Aguinaldo foi deslocado para a minissérie *Tenda dos Milagres* (1985).

Outro autor que problematiza a escrita colaborativa, embora também saliente sua importância, é Lauro César Muniz. “Com vários autores, as novelas acabam se tornando uma colcha de retalhos que fica para ser resolvida na edição, dificultando o exercício mais pleno da

autoria” (REWALD, 2005, p.89). Muniz cita duas experiências que ilustram o sucesso ou o insucesso das parcerias, como em *Os Imigrantes* (TV Bandeirantes, 1981), novela de Benedito Ruy Barbosa, na qual ele e Wilson Aguiar Filho trabalharam como colaboradores; e *Zazá* (TV Globo, 1997-1998), exemplo infeliz de trabalho coletivo, já que, na ótica de Muniz, os colaboradores eram muitos (quatro) e possuíam estilos diversos. Essa situação mostra que cada autor constrói universos singulares, dotados de idiossincrasias autorais e estilísticas.

Picado e Souza (2018, p.67) trazem à baila os desafios da dimensão da autoria e do estilo, na relação entre quem trabalha na “escritura dramaturgica” (os roteiristas) e os responsáveis pela “encenação audiovisual” (os diretores e produtores). Essa relação é condição primordial para o sucesso de um trabalho, e até mesmo para a boa relação entre a equipe. Svartman (2019) traz exemplos que reforçam a necessidade de um entendimento amistoso entre esses segmentos, como nas escolhas dos modos de realização de cenas de festas, de perseguição e nas ações que demandam ações da produção, no que se refere à figuração e ao orçamento. De todo modo, é válido salientar que a parceria entre autores e diretores começa muito antes das gravações propriamente ditas, estabelecendo-se desde a pré-produção de uma telenovela.

A telenovela brasileira conta com parceiras de sucesso, e algumas delas, se mantém por muitas décadas, como a de Gilberto Braga e Dennis Carvalho. Em reportagem sobre o lançamento de *Celebridade* (TV Globo, 2003-2004), Mendonça (2003) ressalta que a “dobradinha” entre Braga e Carvalho é um dos mais sólidas da TV, desde os anos 1970. Nesse caso, todos os detalhes, incluindo a escalação do elenco, passam pelo crivo de ambos. Daniel Filho também é lembrado pelas parcerias com Janete Clair. Como ele próprio explica (DANIEL FILHO, 2003), foram dez novelas de alta reciprocidade. Para o diretor, a novela vive em uma intensa coautoria entre quem escreve, dirige e quem acompanha (o público), por isso, seria delicado conceber uma ideia de autoria exclusivamente atribuída ao roteirista, na televisão.

Daniel Filho (2003) ressalta dois momentos da carreira que mostram como a telenovela é beneficiada com as intervenções do diretor: em *Pecado Capital* (1975-1976), com a introdução das ações paralelas, isto é, ações que os atores faziam durante a cena, enquanto emitiam os diálogos, de modo a dinamizar as sequências; e em *Vale Tudo* (1988-1989), quando sugeriu que o roubo praticado pela vilã fosse antecipado para o primeiro capítulo, deslocando-o do capítulo quarenta, como previa a sinopse. Recentemente, outro caso exemplificativo da potencialidade da parceria entre roteirista e diretor é citado por George Moura, em coletânea organizada por Paraizo (2015). Moura explica que a ideia de a personagem central do *remake* de *O Rebu* (TV Globo, 2014) ser uma mulher, e não um homem, como na exibição original (1974-1975), foi de José Luiz Villamarim, diretor artístico da novela, o que ilustra uma parceria

consolidada – que já vinha de outras obras, como as minisséries *O Canto da Sereia* (2013) e *Amores Roubados* (2014) –, a ponto de o diretor impactar na criação do roteirista titular.

Lauro César Muniz (REWALD, 2005) reforça que Daniel Filho foi um grande parceiro, mas por outro lado, observa que não se entendeu bem com Walter Avancini. Esse descompasso sinaliza outra vertente do trabalho entre autores e diretores, além da incompatibilidade artística, que é a divisão de responsabilidades e tomadas de decisão, que nem sempre se concretizam de forma respeitosa e dialogada. Carlos Lombardi é outro autor que critica a preponderância das escolhas do diretor, no modelo de gestão da Globo: “No mundo inteiro, quem cuida do que os executivos produzem são os roteiristas. [...]. Então, acho que existe uma contradição entre o projeto gerencial da Globo e a síntese do gênero” (BERNARDO E LOPES, 2009, p.84-85).

Ao longo da história, parcerias foram feitas e desfeitas, tendo em vista a sintonia ou o descompasso de ideias e atitudes dos autores e diretores. Para Alcides Nogueira (FIUZA, 2008), por exemplo, os diretores das novas gerações acenam para uma possível retomada do trabalho colaborativo, como observado nas décadas de consolidação do gênero no Brasil, apresentadas no primeiro e no segundo capítulo desta dissertação. De todo modo, como ressalta João Emanuel Carneiro, na mesma coletânea, o autor não pode perder de vista sua função executiva e gerencial no processo produtivo da novela, a ele cabendo também as funções de escalar elenco, atender às solicitações da imprensa e dialogar, harmoniosamente, com o diretor.

Mittell (2015) chama a atenção para o aspecto coletivo da criação televisiva, que conta com um grupo de colaboradores e responsáveis pelo produto, o que torna a categoria autor, nesse contexto, distinta do que se vê nas artes literárias, por exemplo, que por vezes contam com a assinatura individual de um artista. No caso das emissoras de TV estadunidenses, cujo foco recai na produção de séries e seriados, a autoria pode ser compartilhada com uma série de escritores subordinados ao redator final. Este, por sua vez, quando acumula também o processo de gerenciamento executivo do projeto, tornando-se o líder central de todos os procedimentos da produção, é conhecido como *showrunner*. No Brasil, ainda não se usa tal nomenclatura, haja vista a hierarquia de funções distribuída de forma a separar as atribuições de roteiristas, diretores, diretores artísticos (no caso da TV Globo) e produtores. Em um panorama acerca do trabalho nas salas de roteiristas<sup>81</sup> das séries de sucesso dos Estados Unidos, Kallas (2016) reúne

---

<sup>81</sup> César (2020) explica que o modelo de sala de roteiristas, mais difundido nos Estados Unidos, ainda encontra certa resistência no Brasil, o que justifica o fato de a filial nacional da *Netflix* não conseguir contratar ou não ter interesse em contar, no seu *casting*, com escritores que já trabalharam na Globo, e que hoje, encontram-se disponíveis no mercado. Acostumados a exercerem o controle sobre o processo autoral, esses roteiristas não estão dispostos a participar de um modelo de produção, que, de tão coletivo, pode minar as possibilidades de identificação das marcas autorais dos roteiristas titulares.

depoimentos e opiniões pessoais para discutir o lugar da autoria na televisão contemporânea, especialmente os que trabalham nesses lugares nos quais se reúnem um *showrunner* de renome e uma equipe de autores que dividem entre si a responsabilidade pela escrita dos textos<sup>82</sup>.

Ciente da importância que exerce na rotina dos brasileiros que consomem TV aberta, e disposta a diversificar sua produção, a TV Globo trabalha, desde a década de 1970, com padrões muito bem estabelecidos para a lógicas de distribuição das novelas na grade de programação. Como pontua Balogh (2002), a faixa das 18h se dedica mais basicamente aos dramas históricos ou épicos. O horário das 19h centra-se na comédia integrada à ação dramática, uma inovação da produção ficcional brasileira, a ponto de ser o espaço típico para as experimentações de autores, formatos e linguagens<sup>83</sup>. Para a faixa das 20h (atualmente, das 21h), são reservados os dramas de maior potencial entre o público, tendo em vista os altos números de audiência dessa faixa. As histórias voltam-se para conflitos familiares e amorosos, bem como para temáticas nacionais e sociais mais amplas. As outras duas faixas da programação da TV Globo, a das 17h55 e das 23h, dedicam-se, respectivamente, ao público infanto-juvenil, e às tramas de temática mais adulta, que envolvam política, violência, sexo e drogas, por exemplo.

*Malhação* manteve-se firme com a exibição de temporadas inéditas anuais, de 1995 até 2020, quando foi substituída por reprises, até o anúncio do seu cancelamento, em setembro de 2021 (KOGUT, 2021). O horário das 23h, como anteriormente citado, foi constante durante parte da década de 2010, até ser suspenso no início de 2019. “A forte segmentação dos horários [...] obrigou os roteiristas a conviver com os desafios e servidões próprias de cada horário e de cada público-alvo visado, testando ao máximo seus limites de criadores” (BALOGH, 2002, p.171). Não por acaso, poucos autores transitam entre as faixas de exibição com muita frequência, exatamente pela facilidade em dialogar com as expectativas daquele segmento. Casos como o de Walcyr Carrasco, que já produziu novelas de sucesso em todos os horários, são raros. Alguns se especializaram na escrita de tramas das seis, como: Walther Negrão,

---

<sup>82</sup> Kallas (2016), em reflexão a televisão estadunidense, chega à conclusão de que a TV é hoje o espaço mais potente para o exercício da criatividade, mesmo no caso de séries de longa duração. O elo entre os episódios acaba por criar uma estrutura semelhante ao roteiro de um filme ou de um romance-folhetim. Entre os roteiristas entrevistados por Kallas (2016), algumas ideias são recorrentes, como o maior controle exercido pelos autores, nas histórias, em comparação com outras formas de arte dramática, e o domínio empresarial dos executivos responsáveis por colocarem o produto no ar. Ao *showrunner* cabe à garantia da voz capaz de dar unicidade à história, a ponto de parecer que apenas uma pessoa a escreveu.

<sup>83</sup> Flávia Bessone, roteirista que trabalhou como colaboradora em novelas recentes da TV Globo, tais como *Orgulho e Paixão* (2018) e *Salve-se Quem Puder* (2020-2021), em curso ministrado de forma remota (*on-line*) pela Levante 42 (escola de roteiro dos profissionais Celso Taddei, Gabriela Amaral e Bruno Menezes), em julho de 2021, destacou que o horário das 19h e a faixa de *Malhação* se assemelham (dentro das suas particularidades) em relação às histórias, que dialogam com o público jovem e apresentam o drama balanceado com a comédia.

Thelma Guedes e Duca Rachid; das sete, como: Carlos Lombardi e Antonio Calmon; das oito/nove, como Gloria Perez e Aguinaldo Silva.

O contexto midiático atual impõe desafios ainda mais complexos, como destaca Svartman (2019), em seu estudo sobre a telenovela brasileira no cenário da convergência digital, responsável por impulsionar novas dinâmicas de espetatorialidade. Entender como a telenovela sobrevive e se adapta ao conviver com outras telas, mídias e plataformas, é um dos objetivos da pesquisa da autora da TV Globo, cuja obra, de modo geral, será analisada no quarto capítulo desta dissertação. Atenta aos mecanismos de identificação com o público, criados pelas tramas, Svartman (2019) entrevistou Eneida Nogueira, que foi diretora de pesquisa da TV Globo<sup>84</sup>. A profissional reforça o lugar do roteirista como um captador das temáticas e comportamentos que fazem parte da sociedade em um dado momento. Daí as mudanças na construção das protagonistas femininas, ao longo do tempo, que hoje, mais do que vivenciar dramas românticos, devem ser capazes de inspirarem outras mulheres no âmbito profissional.

Além da sintonia da trama com o público, que implica em altos números de audiência e boa repercussão, a novela também precisa corresponder ao modelo de negócios da TV aberta, pautado pela publicidade. O desafio do autor é de grande porte também quando se pensa nas cifras envolvidas na produção de uma novela. Svartman (2019), autora de tramas das 19h, explica que, em 2017, um capítulo para essa faixa custava US\$ 300 mil, o que no caso de *Totalmente Demais* (2015-2016), que contou com 176 capítulos, chegava ao montante de US\$ 52,8 milhões. Atentos às particularidades da indústria da qual fazem parte, os autores lidam diariamente com atribuições complexas, que se mantêm firmes, mas vão sendo transformadas com as possibilidades ofertadas pela convergência.

O público, como destaca Svartman (2019) pode customizar o consumo das tramas, assistindo apenas aos trechos que o interessa, nas plataformas virtuais, e não necessariamente acompanhando o fluxo temporal da exibição na grade de programação. A forma como os autores roteiristas encontram para lidar com esse e outros desafios típicos da hipertelevisão (SCOLARI, 2008; 2014) vai definir modos distintos de construção da autoria nas séries no cenário midiático contemporâneo. Com diferentes estilos, estratégias e projetos criativos, os

---

<sup>84</sup> Um caso evidente da importância da pesquisa, na telenovela, é contado por Walther Negrão (2004, p.241-215). Escalado para escrever *O Primeiro Amor* (1972), a substituta de *Minha Doce Namorada* (1971-1972), de Vicente Sesso, o autor se viu diante da responsabilidade de viver a “ressaca de um sucesso”. Para isso, partiu das orientações Homero Icaza Sánchez (diretor de Análise e Pesquisa da Globo, entre 1971 e 1983) em relação às fatias de público privilegiadas pela trama. O pesquisador sugeriu que Negrão ampliasse tal leque, a partir da inserção de núcleos que atraíssem também o público não contemplado pela novela anterior: jovens de 18 a 25 anos. Assim, o autor atingiu grande êxito, aliando criatividade com dados de pesquisas.

roteiristas de telenovelas também constroem seu nome nesse cenário, conforme será analisado no próximo capítulo. Notoriamente, em virtude das limitações de uma dissertação, será possível traçar apenas uma perspectiva panorâmica e pontual acerca das gerações de autores, com base nos fenômenos comuns a cada contexto, nas similitudes e nas distinções entre as décadas que contam a história do campo da telenovela. Tal painel contribui para localizar as trajetórias dos roteiristas, evidenciando escolhas e possibilidades postas ao longo da história da telenovela, em um percurso que culminou na escolha das roteiristas analisadas no quarto capítulo.

### 3.2 AS GERAÇÕES DE AUTORES DA TELENOVELA BRASILEIRA

No primeiro capítulo deste trabalho, foi apresentada uma descrição histórica dos principais momentos que marcam o campo da telenovela, desde o seu surgimento oficial, em 1951, com a referência a obras e autores fundamentais para a consolidação do gênero no Brasil. Faz-se importante retomar, assim, a ideia de que os autores ocupam determinados posições no campo, e, do ponto de vista criativo e estético, conforme as suas disposições e as circunstâncias possibilitadas pelo espaço dos possíveis.

Para resumir em poucas frases uma teoria complexa, eu diria que cada autor, enquanto ocupa uma posição em um espaço, isto é, em um campo de forças (irreduzível a um simples agregado de pontos materiais), que é também um campo de lutas visando conservar ou transformar o campo de forças, só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo (por exemplo, as relações objetivas que se estabelecem entre os gêneros), mas também que ele afirma a distância diferencial constitutiva de sua posição, seu ponto de vista, entendido como vista a partir de um ponto, assumindo uma das posições estéticas possíveis, reais ou virtuais, na campo de possíveis (tomando, assim, posição, em relação a outras posições) (BOURDIEU, 1996, p. 64).

A partir de agora, o exercício se concentrará na produção teledramatúrgica da TV Globo, que é a empresa em análise. Por conta disso, os marcos temporais aqui fixados se referem, predominantemente, à história da emissora, iniciada, como já explicado, em 1965. De todo modo, torna-se imprescindível localizar e mencionar também os autores e trabalhos de outras emissoras, haja vista o contexto concorrencial e a abordagem relacional que pressupõe o estudo do campo. A compreensão dos autores, em suas respectivas gerações, nesta dissertação, é definida pelo início da carreira do roteirista, ou seja, a primeira telenovela da qual o profissional participou ou exerceu a função de autor na equipe de escritores.

O trabalho criativo dos pioneiros permitiu a abertura para a profissão do autor-roteirista de TV, que foi conquistando espaço e relevância, atraindo profissionais que se encantaram com

as possibilidades dramáticas e criativas proporcionadas pelas novelas. Vale salientar que, entre 1951 e 1963, as histórias não eram exibidas diariamente, e, durante a primeira década de TV no país, a programação era ao vivo. Em relação às emissoras, nota-se a predominância da TV Tupi e da TV Excelsior, com produções pontuais da Record TV, TV Rio e TV Paulista. É um período em que o tamanho das histórias e a duração dos capítulos variam.

Classificar-se-á como desbravadores o grupo de roteiristas que começou a produzir as telenovelas diárias, a partir de 1963 e o final da década de 1960, pioneiros que integram à fase de formação do campo (SOUZA, 2004). Nessa categoria, merecem destaque, Janete Clair e Ivani Ribeiro, assim como Dulce Santucci (1921-1995), Walther Negrão (1941), Walter George Durst (1922-1997), Teixeira Filho (1922-1984), Glória Magadan (1920-2001), Geraldo Vietri (1927-1996), Raimundo Lopes (1915-1999), Benedito Ruy Barbosa (1931), Lauro César Muniz (1938), Vicente Sesso (1933), além de outros, com menor produtividade, mas com contribuições pontuais, como: Ciro Bassini (1916-1971), Thalma de Oliveira (1917-1976) e Lúcia Lambertini (1926-1976). Nessa fase do campo, as histórias, em sua maioria, eram adaptações de obras radiofônicas ou literárias, e já demonstravam a veia autoral de alguns artistas que permanecem até hoje na ativa. Dessa geração de pioneiros, com atuação recente no campo, destacam-se: Lauro César Muniz, que escreveu novelas na Record TV até 2012; Benedito Ruy Barbosa, ainda contratado pela Globo, e com ciclo recorrente de produções – a última foi *Velho Chico* (2016); e Walther Negrão, cuja trama mais recente foi *Sol Nascente* (2016-2017), dois anos antes da sua aposentadoria, anunciada em 2019.

No momento em que o realismo nas telenovelas despontava e mostrava sua força, a TV Globo contrata Janete Clair para trazer o frescor realista em uma emissora que tinha Glória Magadan (1920-2001) como autora principal, fortemente criticada na época pelos dramalhões, com enredos ambientados em contextos estrangeiros, com temáticas, figurinos e discussões alheias à nossa realidade local. É o começo de uma fase de intensas mudanças que vão contribuir, nos anos seguintes, para a modernização do gênero e a consolidação da produção nacional, que passaria a ser ainda mais popular entre o público brasileiro.

Clair, como explica Xexéo (2005) implantou, com *Véu de Noiva* (1969)<sup>85</sup> as tramas paralelas, que ampliaram a narrativa das novelas para outros dramas, que não apenas os vivenciados pelo mocinho e pela mocinha. A partir dali, como destaca Ferreira (2003),

---

<sup>85</sup> Ferreira (2003) conta que *Véu de Noiva*, adaptação de um original radiofônico de Janete Clair, representou a oportunidade ideal para o rompimento do monopólio de produção concentrados nas mãos de Glória Magadan. Ao saber da sugestão de Daniel Filho, diretor da trama, de colocar a Fórmula 1 como pano de fundo da trama, Boni, então diretor geral da emissora, teve dúvidas sobre o sucesso da história, mas se tranquilizou ao perceber que a novela ia manter as convenções do gênero, adotando, por outro lado, uma nova estética e linguagem.

estabeleceu-se um ritmo incomparável de escrita de telenovelas, marca do teor industrial que passaria a ditar a produção das tramas. De todo modo, seu ofício solitário se traduziu também em um método artesanal e autoral de criação, haja vista que a escritora não trabalhava com colaboradores, algo impensável na contemporaneidade, com raríssimas exceções, como Gloria Perez, que, até hoje, escreve sozinha as suas histórias<sup>86</sup>. Para se ter uma ideia, como explica Xexéo (2005, p. 81), entre 5 de fevereiro de 1968 e 23 de janeiro de 1973, todas as novelas da faixa das 20h foram escritas por Janete Clair, que, mesmo criticada, por vezes, em virtude das tramas vistas como escapistas, sempre alcançava sucesso popular.

Datam desse período, títulos de alta repercussão, como: *Irmãos Coragem* (1970-1971), *Selva de Pedra* (1972-1973), *Pecado Capital* (1975-1976), *O Astro* (1977-1978) e *Pai Herói* (1979). Ricco e Vannucci (2017, p.326) comentam a importância de *Irmãos Coragem*, trama na qual ocorre “[...] a consolidação do folhetim brasileiro, com tramas paralelas, temáticas para todos os segmentos do público e o gancho por blocos e no final dos capítulos”. Com *O Astro*, até mesmo Carlos Drummond de Andrade se pronunciou, em sua coluna no jornal, para enaltecer o impacto da novela e convocar a população brasileira a voltar à vida normal, assim que a novela acabasse. A alcunha de “usineira de sonhos” foi atribuída a Clair pelo poeta.

Embora só tenha ido trabalhar na Rede Globo na década de 1980, outro nome da geração de desbravadores que precisa ser lembrado em qualquer estudo que se propõe a falar da autoria de telenovelas é o de Ivani Ribeiro (1922-1995). Sua biografia, publicada por Rodrigues (2018), dá conta de exemplificar momentos primordiais para a consolidação do gênero, no Brasil, nos quais Ivani chamou para si o protagonismo. Trata-se da detentora do maior número de histórias escritas para a TV, entre novelas e seriados, que somam mais de cinquenta títulos. Vanguardismo era uma das suas marcas mesmo, já que em 1939, Ivani foi a primeira mulher brasileira a ter um radioteatro com seu nome: o “Teatro Ivani Ribeiro”, na Rádio Bandeirantes. A autora passou por praticamente todas as emissoras que fizeram a história do gênero, ao longo da sua trajetória profissional: Record TV, Tupi, Excelsior, Bandeirantes e Globo, deixando grandes obras e contribuindo para a consolidação da telenovela.

Na década de 1960, Ivani foi o grande nome da Excelsior. *A Moça Que Veio de Longe* (1964) é o primeiro sucesso da emissora. Com *Onde Nasce a Ilusão* (1965), lançou luz sobre a modernização do gênero, com diálogos mais curtos, cenas gravadas em um estúdio fora das dependências da TV e o foco na imagem, numa tentativa de desvencilhar-se da influência

---

<sup>86</sup> Tal como será abordado no quarto capítulo, Gloria Perez iniciou seu trabalho como escritora de telenovelas da Globo colaborando com Janete Clair em *Eu Prometo* (1983-1984), última trama da autora, que faleceu antes do seu término.



radiofônica. Já na década de 1970, a autora problematizava a duração das novelas, embora reconhecesse as necessidades comerciais decorrentes do alto investimento. Nessa época, assinou alguns dos grandes títulos da Tupi, como *Mulheres de Areia* (1973-1974), *A Barba Azul* (1974-1975) e *A Viagem* (1975-1976), tramas que foram objetos de *remake* em sua jornada na Globo. Quando convocada, inclusive, para fazer a nova versão de *Mulheres de Areia*, em 1993, Ivani adaptou as tramas para adequá-las ao ritmo dos anos 1990, reunindo histórias da original e de outra obra sua: *O Espantalho* (Record TV, 1977).

A farta classe criativa que se integra ao time dos autores, a partir do final dos anos 1960<sup>87</sup> e durante boa parte dos anos 1970, tem a missão de consolidar a telenovela, garantindo-lhe o respeito artístico e crítico, e contribuindo para a sua implementação no país. É o começo da “era industrial da telenovela brasileira” (ALENCAR, 2004, p.26), com o planejamento de produção, mudanças significativas nas sinopses, nos diálogos, na interpretação, direção, abertura, trilha sonora e edição, o que recaiu também na implantação de um esquema de autoria do roteirista dentro dos mesmos moldes. Os artistas dessa fase podem ser vistos como os modernizadores, integrantes da fase de consolidação do campo da telenovela (SOUZA, 2004). Os autores que se destacam, nesse grupo, e suas respectivas obras de estreia no campo são: Bráulio Pedroso (1931-1990), com *Beto Rockefeller* (1968-1969); Dias Gomes (1922-1999), com *A Ponte dos Suspiros* (1969); Chico de Assis (1932-2015), com *Bicho do Mato* (1972); Jorge Andrade (1922-1984), com *Os Ossos do Barão* (1973-1974); Gilberto Braga (1945-2021), auxiliando Lauro César Muniz, em *Corrida do Ouro* (1974-1975); Cassiano Gabus Mendes (1929-1993), com *Anjo Mau* (1976)<sup>88</sup>; Mário Prata (1946), com *Estúpido Cupido* (1976-1977); Silvio de Abreu (1942)<sup>89</sup>, com *Éramos Seis* (1977); Manoel Carlos (1933)<sup>90</sup>, com *Maria, Maria* (1978); Wilson Aguiar Filho (1951-1991), com *Memórias de Amor* (1979) e Carlos Lombardi (1958), com *Como Salvar Meu Casamento* (1979-1980).

<sup>87</sup> O marco dessa nova geração é a estreia de *Beto Rockefeller* (1968-1969), na TV Tupi.

<sup>88</sup> Embora tenha sido de Cassiano Gabus Mendes a ideia original de *Beto Rockefeller*, a novela não foi escrita por ele. Sua estreia como autor-roteirista no gênero se deu na Globo, na década de 1970.

<sup>89</sup> Interessante observar a trajetória de Silvio de Abreu, à luz da teoria bourdieusiana. Recém-chegado ao campo da telenovela (o autor já havia escrito *Éramos Seis*, na Tupi, em 1977, e *Pecado Rasgado*, na Globo, entre 1978 e 1979, mas divergências com o diretor Régis Cardoso resultaram em uma trama insatisfatória e no seu pedido de demissão), o escritor é apadrinhado por um dos mais consagrados artistas da área: Cassiano Gabus Mendes, que o convoca para ajudá-lo na escrita de *Plumas e Paetês* (1980-1981). Ciente do sucesso alcançado, Janete Clair – outra consagrada – convida Silvio para escrever uma novela cuja sinopse havia sido elaborada por ela: *Jogo da Vida* (1981-1982). Começava ali uma fase de grandes sucessos do autor na faixa das 19h (SCIRE, 2013, p.80-84).

<sup>90</sup> Apesar de ser da geração dos pioneiros da televisão brasileira, com passagens por diversos formatos do entretenimento, o autor começa oficialmente sua carreira como roteirista de telenovelas apenas em 1978, com duas adaptações literárias de sucesso, na faixa das 18h: *Maria, Maria* e *A Sucessora*.

Nessa época, além do trabalho consolidado dos pioneiros, que mantiveram a produtividade com títulos de grande sucesso, os novos autores que chegaram ao campo contribuíram para ampliar as possibilidades criativas. Ao lado dos que construíram o jeito brasileiro de fazer telenovela, criaram, assim, histórias que mobilizaram o país, em todos os horários, na TV Tupi e na TV Globo, especialmente. O grupo ainda conta com trabalhos pontuais de Marcos Rey (1925-1999), Sérgio Jockyman (1930-2011) e Rubens Ewald Filho (1945-2019). O final da década de 1970 ainda é marcado pela suspensão da faixa das 22h, na Globo, em 1979, e com a extinção da TV Tupi, em 1980.

Dois movimentos devem ser levados em consideração, quando se analisa a geração de autores que iniciou ou solidificou sua carreira na década de 1970. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) ressaltam o perfil mais erudito dos escritores que despontam neste período, como Marcos Rey, Bráulio Pedro e Lauro César Muniz, com experiências anteriores na literatura e no teatro. “Suas tentativas são no sentido de se criar uma linguagem novelística, textual e imagética, inserindo o cotidiano e temas urbanos no que Bráulio Pedrosa chama de ‘proposta realista’” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p.79). Diferentemente das tramas que faziam sucesso até então, cuja ênfase recaía no melodrama e na adaptação dos recursos folhetinescos típicos do rádio, esse grupo buscava inovar dentro dos limites do gênero. Dias Gomes também desponta como exemplo de artista e intelectual que se adapta ao modelo industrial de TV, mantendo sua marca de crítica social nos enredos. Também é o momento que autores como Walter George Durst e Benedito Ruy Barbosa passam a escrever roteiros originais, e não apenas adaptações.

Entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1980, é o momento de uma nova geração, herdeira dos pioneiros e modernizadores. Esses se inserem no mercado televisivo por meio da indicação ou do trabalho colaborativo com escritores já consagrados, e trazem o frescor criativo dos recém-chegados, como explica a concepção bourdieusiana acerca dos campos de produção cultural. Assim, tais autores-roteiristas podem ser vistos como os consolidadores, ao trazer para o ofício o aprimoramento dos temas, técnicas e recursos explorados anteriormente. O trabalho deles é uma marca do período entre os anos 1980 e 1990, a fase de ampliação e reestruturação do campo (SOUZA, 2004). Nessa categoria, reina um time de autores que iniciou a carreira na geração anterior, como Manoel Carlos (1933), Gilberto Braga (1945), Silvio de Abreu (1942) e Carlos Lombardi (1958), mas que se consagra definitivamente, neste período, com novelas que entram para a história, como apontadas no primeiro capítulo.

Além deles, novos nomes passam a fazer parte do *hall* de roteiristas titulares das emissoras. São expoentes do período: Gloria Perez (1948), Aguinaldo Silva (1943), Alcides Nogueira (1949), Marcílio Moraes (1944), Ana Maria Moretzsohn (1947), Leonor Bassères

(1926-2004) e Daniel Más (1943-1989), que embora tenha iniciado como roteirista nos anos 1960, com duas novelas (*Um Rosto de Mulher* – Globo, 1965-1966; e *Os Irmãos Corsos* – Tupi, 1966-1967), apenas nos anos 1980 retoma o trabalho, na Globo, com *Um Sonho a Mais* (1985).

Uma observação relevante sobre os anos 1980, pontuada por Ricco e Vannucci (2017), é a consolidação do processo de planejamento da teledramaturgia da Globo, que implanta um rodízio em seus dois principais horários. Às 20h, com Lauro César Muniz, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Dias Gomes; e às 19h, com Cassiano Gabus Mendes, Ivani Ribeiro, Silvio de Abreu, Carlos Lombardi e Daniel Más. Na faixa das 18h, eram recorrentes os trabalhos de Benedito Ruy Barbosa e Walther Negrão. Atenta à necessidade de se investir no recurso humano, formando a mão de obra garantidora do futuro da telenovela, a emissora fundou, em 1985, a Casa de Criação Janete Clair, que a despeito de durar poucos anos, trouxe como contribuição uma novela de sucesso de repercussão e crítica: *Roda de Fogo* (1986-1987), concebida por Marcílio Moraes e roteirizada com a supervisão de Lauro César Muniz. Na década seguinte, o investimento em novos nomes viria com a criação da Oficinas de Autores, que lançou alguns artistas que estão na emissora até hoje, como Thelma Guedes.

A geração dos anos 1990 também integra a fase de ampliação e reestruturação (SOUZA, 2004), e perdura até o início dos anos 2000. Observa-se, no campo, o investimento em *remakes* e tímidas alterações no processo criativo e no quadro de profissionais. Também é notória a promoção de novos autores titulares, na Globo. São profissionais que iniciaram suas carreiras como colaboradores ou autores de outros formatos, bem como com produções em outras emissoras, na década anterior. Entre os principais autores desse período, destacam-se: Antonio Calmon (1945), Euclides Marinho (1950), Walcyr Carrasco (1951), Maria Carmem Barbosa (1946), Maria Adelaide Amaral (1942), Miguel Falabella (1956), Emanuel Jacobina (1962) e Solange Castro Neves (1951). Destaque, na Record, para Yves Dumont (1945). Das gerações anteriores, diversos mantiveram-se na ativa, como os pioneiros Benedito Ruy Barbosa, Walther Negrão, Walter George Durst e Lauro César Muniz; os modernizadores Dias Gomes, Gilberto Braga, Silvio de Abreu, Manoel Carlos e Carlos Lombardi; e os consolidadores Alcides Nogueira, Marcílio Moraes, Ana Maria Moretzsohn e Leonor Bassères.

Também nos anos 1990, iniciam-se as carreiras de escritores que, primeiramente como colaboradores, tanto na Globo, quanto na Record, se firmariam como autores titulares, na geração dos anos 2000, já na fase de refinamento e transmidiação (RIOS, 2019), como: Tiago Santiago (1963), Elizabeth Jhin (1949), Margareth Boury (1957), Duca Rachid (1960), Cristianne Fridman (1961), Filipe Miguez (1967), Thelma Guedes (1962), Edmara Barbosa (1960), Edilene Barbosa (1961), Maria Helena Nascimento (1961), Izabel de Oliveira (1969),

Mário Teixeira (1968) e Vivian de Oliveira (1971). A década ainda contou com duas experiências inéditas no horário nobre: *Araponga*, novela de Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar, exibida às 21h30, em 1990, como estratégia para concorrer para combater *Pantanal*, na Manchete (MOTA, 2018); e na faixa das 20h30, a exibição, em 1996, da minissérie *O Fim do Mundo*, de Dias Gomes, que como destacam Bonassa e Antenore (1996), foi a solução encontrada pela Globo para preencher o espaço vago entre *Explode Coração* (1995-1996), de Glória Perez, e *O Rei do Gado* (1996-1997), de Benedito Ruy Barbosa.

Assim, as cinco primeiras décadas da história da telenovela brasileira são caracterizadas por fases distintas, que, além de evidenciarem avanços técnicos e artísticos, foram marcadas pelo trabalho de diversas gerações de autores, oriundos do rádio, do teatro, da literatura, além de outros que se firmaram como autores de televisão. Muitos deles se mantiveram atuando como profissionais indispensáveis ao sucesso da TV Globo, mesmo a partir dos anos 2000, período em que se aceleram os processos demarcadores da convergência das mídias. Nesse sentido, os últimos vinte anos mostram a potencialidade da emissora em formar novos autores, que passam a ocupar a titularidade das suas principais obras, como João Emanuel Carneiro, Thelma Guedes e Rosane Svartman; ao lado de nomes que atravessam a história do campo, como Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Benedito Ruy Barbosa e Glória Perez. As próximas páginas sintetizam essa fase de busca pela renovação e permanência da telenovela.

### **3.2.1 Autores e telenovelas entre 2000 e 2020 na TV Globo**

Mudança. Essa talvez seja a palavra-chave para descrever o constante processo de renovação observado no gênero telenovela nos últimos vinte anos, algo que se mostrou, inclusive, como um recurso de sobrevivência em meio a um contexto midiático marcado pelo hibridismo de formatos, linguagens, conteúdos, e pela multiplicidade de ofertas de conteúdos, que maximizaram as alternativas e as experiências espectatoriais. Assim, de 2000 a 2020, nota-se a formação de uma geração de autores que viveu a transição observada nos anos 1990 e passou a utilizar os recursos possibilitados pela convergência midiática. Trata-se de um grupo de artistas renovadores, integrantes da fase de refinamento e transmediação do campo da telenovela (RIOS, 2019). Escritores que, se não introduzem necessariamente novidades, buscam a reinvenção ou a adaptação às especificidades culturais e comunicacionais do período.

Muitos desses profissionais já haviam iniciado a carreira como colaboradores, na década de 1990, ou como escritores de outros formatos como séries, seriados, minisséries e programas infantis e de humor. Nota-se que, além da tentativa de renovação do gênero, também

há uma mudança considerável no número de novos artistas que passam a compor o campo. O movimento de entrada ou promoção de novos autores, embora capitaneado de forma intensa pela gestão de Silvio de Abreu, na diretoria de dramaturgia da Globo, entre 2014 e 2020, sempre foi uma preocupação do canal, que atribuía a outros nomes da casa a missão de promover ou produzir a estreia de talentos. Entre 1970 e 2008, por exemplo, o executivo Mário Lucio Vaz (1933-2019) ocupou a chefia de diversos setores do entretenimento da Globo – inclusive a teledramaturgia –, sendo, na ótica de Carlos Lombardi<sup>91</sup>, alguém que lançou a função de *showrunner*. Foi sob sua supervisão que, entre outros, nomes como Aguinaldo Silva, Glória Perez e Miguel Falabella foram transformados em roteiristas titulares das novelas da emissora.

Entre os autores que marcam essa geração, estão: João Emanuel Carneiro (1970), Andréa Maltarolli (1962-2009), Vincent Villari (1978), Bosco Brasil (1960), Lícia Manzo (1965), João Ximenes Braga (1970), Daniel Ortiz (1972), Júlio Fischer (1960), Claudia Lage (1970), Rui Vilhena (1961), George Moura (1963) Sérgio Goldenberg (1966), Bruno Barbosa Luperi (1988), Rosane Svartman (1971), Paulo Halm (1962), Claudia Souto, Alessandro Marson, Thereza Falcão, Ângela Chaves, Alessandra Poggi, Daniel Adjafre, Paula Amaral e Manuela Dias (1977). Outros escritores passam a escrever em coautoria ou como titulares-solos, como: Geraldo Carneiro (1952), Suzana Pires (1976) e Marcos Bernstein (1970).

Em outras emissoras, principalmente na Record TV, há uma mobilização para formação de novos autores, além da consolidação dos que iniciaram sua trajetória na Globo e que migraram para lá na primeira década dos anos 2000, como Tiago Santiago, Marcílio Moraes, Cristianne Fridman e Vivian de Oliveira. Ganham destaque também: Gustavo Reiz (1981)<sup>92</sup>, Gisele Joras (1964), Emilio Boechat (1967), Paula Richard (1965) e Renato Modesto (1967). Na Band, Aimar Labaki (1960)<sup>93</sup>, Marcos Lazarini e Patrícia Moretzsohn (1975) conduzem projetos pontuais, mas insuficientes para a permanência do núcleo de teledramaturgia.

No SBT, embora haja a eventual contratação de autores para adaptação de textos estrangeiros – como Letícia Dornelles (1973), que atualizou *Amigas e Rivais* (2007-2008), e Leonor Corrêa (1962), que roteirizou *Carinha de Anjo* (2016-2018) – é Íris Abravanel (1949), a partir de 2008, quem assume a dramaturgia do canal. Inicialmente, com um texto original (*Revelação*, 2008), Íris assinou, em seguida, versões de tramas de outros autores, como *Vende-*

<sup>91</sup> Stycer (2019a) cedeu espaço em sua coluna, no UOL, para Carlos Lombardi escrever, em primeira pessoa, uma homenagem a Mário Lúcio Vaz, na ocasião do seu falecimento, em julho de 2019. No texto, o autor dá detalhes de aspectos empresariais e gerenciais da Globo, entre as décadas de 1980 e 2010, período em que o dramaturgo trabalhou na emissora, passando pela gestão de Boni, Marluce Dias e Otávio Florisbal.

<sup>92</sup> Após emplacar sucessos na Record TV, como *Escrava Mãe* (2016-2017), o escritor foi contratado pela TV Globo (KOGUT, 2019), para a qual escreve *Fuzuê*, novela prevista para 2022, na faixa das 19h.

<sup>93</sup> O autor escreveu *Paixões Proibidas* (2006-2007), uma coprodução com a RTP (Rádio e Televisão de Portugal).

se um *Véu de Noiva* (2009-2010) e *Corações Feridos* (2012). Em 2012, como evidenciado no segundo capítulo, a autora iniciou o processo de adaptação de textos infanto-juvenis, que permaneceu até meados de 2020, quando a produção foi interrompida, em virtude da pandemia.

No ciclo que vai do início dos anos 2000 até março de 2020, são muitos os exemplos de experimentações que não lograram êxito, sejam pela inaptidão artística ou gerencial da emissora, sejam pela rejeição à história e/ou aos temas apresentados nas tramas. Um caso que ilustra a tentativa de renovação vem pelas mãos de Silvio de Abreu, com *As Filhas da Mãe* (2001-2002). Como destacam Xavier (2007) e Scire (2013), a novela cuja narrativa era fragmentada em núcleos não necessariamente orbitados em torno de uma trama central, não conquistou a audiência, mesmo com a inovação de utilizar *raps* para explicar as situações e “costurar” as cenas. Por outro lado, é pelas mãos de Silvio de Abreu também que *Passione* (2010-2011)<sup>94</sup> inova, com cenas extras e exclusivas disponibilizadas no *site* da história, no portal *Globo.com*. Nessas encenações, em cada vídeo, um personagem diferente da novela conversava com o público, sobre os desdobramentos do enredo, olhando diretamente para a câmera, em um recurso conhecido como “quebra da quarta parede”<sup>95</sup>.

No aspecto narrativo, Miguel Falabella (FIUZA, 2008) relata que, em *A Lua Me Disse* (2005), ele e Maria Carmem Barbosa buscaram repetir uma estratégia iniciada incipientemente em *Salsa e Merengue* (1996), na estreia da dupla: a centralização dos capítulos em episódios que se fecham neles mesmos, um rompimento estrutural que foge à lógica folhetinesca das telenovelas. Para o escritor, esse será um dos artifícios para a novela se atualizar e sobreviver aos novos desafios impostos. Em *Aquele Beijo* (2012-2013), sua última trama-solo às 19h, Falabella também exerceu a função de narrador da história, não necessariamente contando o que o público via, mas inserindo reflexões e análises sobre os conflitos dos personagens<sup>96</sup>.

Entre os maiores desafios dos autores que estão criando as novelas atualmente, está a conquista de um público fiel aos seus trabalhos, em um mundo cuja velocidade de comunicação se reflete no ritmo narrativo e na forma como as cenas são construídas. Outra mudança é a

---

<sup>94</sup> Borelli (2011) classifica *Passione* como um marco na forma como a emissora utilizou os recursos digitais de modo a proporcionar uma experiência complementar no *site*, com conteúdos exclusivos que ampliavam a relação do público com os personagens e tramas. Jacks e Oikawam (2013) também destacam esse lugar de relevo da trama, com a criação de perfis de personagens, nas redes sociais, que interagiam com o público como se fossem reais. Apesar de bem-sucedidas, as experiências de *Passione*, para esses dois pesquisadores, não eram totalmente transmidiáticas, uma vez que não necessariamente complementavam ou expandiam o universo da trama. Essa relação de dependência com o conteúdo original (a exibição na TV aberta) impedia um princípio básico da criação transmídia, que é a autonomia das extensões criadas a partir do produto principal.

<sup>95</sup> Expediente semelhante já havia sido utilizado, mas como cena final do capítulo exibido no dia, em *Vitória Bonelli* (Tupi, 1972-1973), de Geraldo Vietri, e na versão do SBT de *Éramos Seis*, em 1994 (XAVIER, 2007).

<sup>96</sup> A Globo já havia experimentado algo semelhante em *O Pulo do Gato* (1978), de Bráulio Pedroso, que, como conta Xavier (2007), tinha a figura do narrador.

tendência a sociedade ora rejeitar, ora aceitar comportamentos mais progressistas ou mais conservadores, em uma comprovação da transferência, para a ficção, da polarização ideológica que marca o cenário sociopolítico nacional na hodiernidade. Em paralelo, autores resistem ou se rendem às ferramentas comunicativas que implantaram a instantaneidade na forma de assistir às histórias. Se para Lauro César Muniz, por exemplo, “[...] a interatividade é perigosa porque pode esvaziar ainda mais a qualidade, a estética da teledramaturgia” (BERNARDO E LOPES, 2009, p. 164), para Aguinaldo Silva, a internet também joga ao seu favor. Um artifício que ele costuma utilizar é a antecipação de fatos da novela, em seu *blog* e em seu perfil no *Twitter*.

Uma tendência observada, no cenário de ascensão e consolidação dos meios digitais, é o deslizamento da audiência para outras mídias. A título de comparação, Ricco e Vannucci (2017) mostram que, na primeira década de 2000, *O Cravo e a Rosa* (2000-2001), *Chocolate com Pimenta* (2003-2004) e *Cabocla* (2004), atingiram o *share*, isto é, o percentual de televisores ligados, respectivamente de: 52%, 58,8% e 56,5 %. Na faixa das 19h, o *share* habitual da época oscilava entre 50% e 60%. No principal horário, às 20h/21h, as novelas alcançavam 60% a 70% de *share*. O maior fenômeno de audiência desse período é *Senhora do Destino* (2004-2005), que alcançou 50,4 de média e 74% de *share*, índice, como ressaltam Ricco e Vannucci (2017), semelhantes aos observados nas décadas em que a televisão reinava praticamente sozinha como fonte de entretenimento<sup>97</sup>.

Torna-se, assim, ainda mais desafiador estabelecer caminhos narrativos, estéticos e comerciais que viabilizem o sucesso da trama. Uma das soluções é renovar o grupo de profissionais, seja por meio da promoção de artistas da casa, seja com a contratação de novos nomes, afinal, as transformações também são pautadas por decisões gerenciais. Os Quadro 1, 2, 3, 4 e 5 apresentam os dados das novelas exibidas às 17h30 (temporadas de *Malhação*), às 18h, 19h, 20h/21h e 23h, da TV Globo, nos últimos vinte anos. Os autores são listados por ordem de aparição na faixa, considerando como primeira novela de 2000, em cada horário, aquela que estreou no referido ano (ou no primeiro ano de criação do espaço na grade, como é o caso das 23h). As colunas 1, 2 e 3 referem-se, respectivamente ao período de exibição da obra; ao título da novela; e a autoria titular. As cores para alguns autores colaboram para a

<sup>97</sup>Ricco e Vannucci (2017) também apresentam os principais destaques de audiência da Record TV, a atual segunda maior produtora de novelas do país. Entre 2000 e 2020: *Prova de Amor* (2004-2005), de Tiago Santiago, alcançou 16,5 pontos de média na Grande São Paulo, e 25% de *share*. A novela *Os Dez Mandamentos* (2015), posteriormente desdobrada em filme, musical e com direito a uma segunda temporada, em 2016, atingiu média próxima, com 16,4 pontos. Importante observar que esses números são calculados, geralmente, tomando como base a Grande São Paulo, o principal mercado consumidor do Brasil. O Ibope (desde 2014, Kantar Ibope Media), atualiza anualmente o valor correspondente a 1 ponto de audiência, tanto em São Paulo, quanto nas outras 14 praças (cidades) que compõem as 15 áreas metropolitanas utilizadas para o cálculo da audiência da TV, no Brasil.

percepção mais imediata das presenças recorrentes, o que auxilia na identificação de nomes que se consagram nas faixas, assim como da rotatividade que marca alguns horários.

É importante ressaltar o lugar de *Malhação*, na grade da Globo. Nos últimos 20 anos, muitos autores revezaram-se na função de titularidade da trama, tal como expõe o Quadro 1. Alguns deles se consagraram no horário, como Emanuel Jacobina, Patrícia Moretzsohn e Ricardo Hofstetter; outros foram promovidos para outras faixas, ao longo da carreira, como: Andréa Maltarolli, Paula Amaral, Lícia Manzo, Izabel de Oliveira, Alessandra Poggi, Sérgio Goldemberg, Alessandro Marson, Rosane Svartman e Paulo Halm. Nota-se, assim, que, apesar de terem diferentes estilos, esses profissionais conseguiram imprimir uma marca de identificação do formato tão longevo. Em outubro de 1999, ocorreu a principal transformação narrativa, com o deslocamento da ação central da academia que dá nome à obra para um colégio – o *Múltipla Escolha* – subtítulo de muitas temporadas na primeira década dos anos 2000.

**Quadro 1 – Temporadas de Malhação na Globo (2000-2020)**

Período de exibição	Novela	Autoria titular
2000-2001	Malhação: Múltipla Escolha	Emanuel Jacobina Maria Elisa Berredo Patrícia Moretzsohn Ricardo Hofstetter Andréa Maltarolli Max Malmann
2001-2002	Malhação: Múltipla Escolha	Ricardo Hofstetter Andréa Maltarolli Max Malmann Tiago Santiago Cristiane Fridman Paula Amaral
2002-2003	Malhação: Múltipla Escolha	Ricardo Hofstetter Andréa Maltarolli Paula Amaral Duba Elia João Brandão
2003-2004	Malhação: Múltipla Escolha	Ricardo Hofstetter Cristiane Fridman Paula Amaral Duba Elia João Brandão Lícia Manzo Glória Barreto Mariana Mesquita
2004-2005	Malhação: Múltipla Escolha	Ricardo Hofstetter Paula Amaral João Brandão Lícia Manzo Mariana Mesquita Daisy Chaves



		Laura Rissin Izabel de Oliveira Alessandra Poggi
2005-2006	Malhação: Múltipla Escolha	Paula Amaral João Brandão Mariana Mesquita Laura Rissin Izabel de Oliveira Alessandra Poggi Cláudio Lisboa Sérgio Goldemberg Celso Taddei
2006-2007	Malhação: Múltipla Escolha	Paula Amaral Mariana Mesquita Laura Rissin Izabel de Oliveira Alessandra Poggi Cláudio Lisboa Celso Taddei Márcio Wilson
2007	Malhação: Múltipla Escolha	Paula Amaral Mariana Mesquita Laura Rissin Izabel de Oliveira Alessandra Poggi Cláudio Lisboa Celso Taddei Márcio Wilson Flávia Bessone Alessandro Marson
2007-2009	Malhação	Patrícia Moretzsohn Jaqueline Vargas
2009	Malhação	Patrícia Moretzsohn Glória Barreto Alessandra Poggi Cláudio Lisboa Ricardo Tiezzi Chico Soares
2009-2010	Malhação: ID	Ricardo Hofstetter
2010-2011	Malhação	Emanuel Jacobina
2011-2012	Malhação: Conectados	Ingrid Zavarezzi Lúcio Manfredi
2012-2013	Malhação: Intensa como a Vida	Glória Barreto Rosane Svartman
2013-2014	Malhação: Casa Cheia	Patrícia Moretzsohn Ana Maria Moretzsohn
2014-2015	Malhação: Sonhos	Rosane Svartman Paulo Halm
2015-2016	Malhação: Seu Lugar no Mundo	Emanuel Jacobina
2016-2017	Malhação: Pro Dia Nascer Feliz	Emanuel Jacobina
2017-2018	Malhação: Viva a Diferença	Cao Hamburger
2018-2019	Malhação: Vidas Brasileiras	Patrícia Moretzsohn
2019-2020	Malhação: Toda Forma de Amar	Emanuel Jacobina

Total de obras inéditas na faixa entre 2000 e 2020	21
--	----

Fontes: Memória Globo e Teledramaturgia

Observa-se que, até a temporada 2009, era comum a autoria ser atribuída a um grupo de roteiristas, o que justifica o grande número de recorrências e novos autores lançados a cada ano. Tal como funciona para o elenco, nota-se o lugar de *Malhação* como um espaço de aprimoramento do trabalho dos escritores. Muitos deles, com a experiência adquirida desde a primeira fase da história, em 1995, como Emanuel Jacobina, se especializaram em construir enredos capazes de dialogar com o público jovem, bem como agregar a audiência adulta do horário, seja por interesse em entender os adolescentes, como é o caso de professores, mães e pais; seja como “sala de espera” da novela das 18h. A obra, mesmo ao se concentrar nos dilemas amorosos de jovens da classe média carioca, deu visibilidade a temáticas relevantes para o universo juvenil, como: sexualidade, família, desigualdade social, e tantas outras.

Temporadas como a de 2004, famosa pela abordagem musical protagonizada pelo trio de amigos da “Vagabanda”, alcançaram expressivos índices de audiência. A partir de 2009-2010 (*Malhação ID*), com exceção da temporada 2010-2011 (considerada um “marco zero”, no sentido do recomeço proposto pela volta de Emanuel Jacobina), a novela passou a ganhar subtítulos que contribuía para a melhor compreensão do enredo. Não por acaso, é o momento em que a trama passou a ser assinada por um ou dois titulares. Outro aspecto notório é a interatividade proporcionada pela novela na ambiência virtual. Desde 2006, com o lançamento do novo *site* de *Malhação*, e ao longo de toda a década de 2010, a atração aprimorou as estratégias de expansão narrativa, com jogos, *blogs*, *podcasts*, *vlogs*, concursos, e até mesmo *webséries* exclusivas (*Os Desatinados* e *Eu Só Quero Amar*) para o *Gshow*, como no caso de *Malhação: Seu Lugar no Mundo* (2015-2016).

A reformulação mais recente foi com a temporada *Viva a Diferença* (2017-2018), assinada por Cao Hamburger, consagrado em produções infanto-juvenis, no cinema e na TV, mas recém-chegado ao universo da telenovela. Sua convocação ressalta o interesse da emissora em contar com determinados profissionais para operacionalizar as renovações tão desejadas. Centrada na história de cinco adolescentes na cidade de São Paulo, a obra inovou não apenas no deslocamento do cenário para a capital paulista, mas com a construção narrativa pautada pela amizade entre as protagonistas. Cao transformou os conflitos amorosos em apenas um elemento do enredo, que trouxe pautas importantes como alcoolismo, homossexualidade, *bullying* e as diferenças entre classes sociais e instituições de ensino. A temporada, sucesso de audiência, conquistou também o *Emmy Kids* Internacional, em 2019.

No que diz respeito aos três principais horários de exibição de telenovelas, na Globo, nota-se que as faixas das 18h e das 19h são as que mais estão abertas a experimentações do ponto de vista artístico, e renovação no âmbito dos autores-roteiristas. Às 18h, nessas duas últimas décadas, mantém-se um modelo de telenovelas de até seis meses, em média, ainda seguidoras de lógicas semelhantes àquelas que sempre caracterizaram o horário: romances, tramas de época e histórias de cunho familiar ou rural. Essas escolhas se impõem de modo a encantar a plateia que segue a grade de programação e acompanha a novela na hora da sua exibição: donas de casa e pessoas mais velhas, já acostumadas com as convenções da faixa.

No período de 2000 a 2020, movimentos interessantes são observados, especialmente com a chegada de Walcyr Carrasco à Globo. A partir de junho de 2000, com a estreia de *O Cravo e a Rosa*, o autor se tornou um dos principais nomes da emissora, com títulos de grande sucesso. No referido recorte temporal, cinco foram de sua responsabilidade. Outro nome consagrado na faixa é o de Walther Negrão, que assinou igual número de obras, sendo um representante dos pioneiros da TV, já que escreve desde a década de 1960. Outro do mesmo grupo que marca presença é Benedito Ruy Barbosa, que emplacou quatro *remakes*. Thelma Guedes e Duca Rachid (em coautoria)<sup>98</sup> e Elizabeth Jhin<sup>99</sup> também se consagraram na faixa, com cinco histórias cada uma. Alcides Nogueira, da geração dos consolidadores, apareceu duas vezes, tal como Lícia Manzo, promovida à autora das 21h, em 2020<sup>100</sup>.

Alguns autores apareceram apenas uma vez como titulares, às 18h: Mário Teixeira, Emanuel Jacobina, Ricardo Linhares, Miguel Falabella, Daniel Adjafre, João Ximenes Braga, Cláudia Lage, Rui Vilhena, Suzana Pires, Júlio Fischer, Alessandro Marson, Thereza Falcão, Marcos Bernstein e Alessandra Chaves. Alguns deles foram promovidos a titulares nesse período, após experiências como colaboradores. O grande número de autores com apenas uma obra na faixa evidencia a tentativa de renovação, que ora logra êxito (como em *Novo Mundo*<sup>101</sup>), ora se mostra malsucedida (como é o caso de *Negócio da China*). É importante observar também a manutenção dos consagrados, como Walther Negrão e Alcides Nogueira, e a consolidação de nomes como Walcyr Carrasco, Thelma Guedes, Duca Rachid e Elizabeth Jhin.

---

<sup>98</sup> Thelma Guedes e Duca Rachid venceram o *Emmy* Internacional duas vezes, sendo as autoras da TV Globo com maior número de vitórias na categoria telenovela. Em 2014: *Joia Rara*; em 2020: *Órfãos da Terra*, que também ganhou o prêmio suíço *Rose d'Or Awards*, em 2019. Outras novelas da Globo que já faturaram o *Emmy* foram: *Caminhos dos Índias* (2009), *O Astro* (2012), *Lado a Lado* (2013), *Império* (2015) e *Verdades Secretas* (2016).

<sup>99</sup> Em junho de 2021, Elizabeth Jhin não teve seu contrato renovado, incluindo-se no time de profissionais, que, a partir de agora, assinarão contratos por obra.

<sup>100</sup> *Um Lugar ao Sol*, primeira história de Lícia Manzo na faixa das 21h, foi anunciada para maio de 2020. Por conta do estado de pandemia, a novela foi adiada para novembro de 2021.

<sup>101</sup> Thereza Falcão e Alessandro Marson assinaram *Novo Mundo* (2017) e foram escalados para *Nos Tempos do Imperador*, cuja estreia seria em março de 2020, mas foi adiada para agosto de 2021, por conta da pandemia.

Ana Maria Moretzsohn, após embalar três tramas em anos seguidos, deixou a emissora e a faixa, sem retornar como titular, tal como detalhado no Quadro 2.

**Quadro 2 – Novelas da faixa das 18h na Globo (2000-2020)**

<b>Período de exibição</b>	<b>Novela</b>	<b>Autoria titular</b>
2000	Esplendor	Ana Maria Moretzsohn
2000-2001	O Cravo e a Rosa	Walcyr Carrasco Mário Teixeira
2001	Estrela Guia	Ana Maria Moretzsohn
2001-2002	A Padroeira	Walcyr Carrasco
2002	Coração de Estudante	Emanuel Jacobina
2002-2003	Sabor da Paixão	Ana Maria Moretzsohn
2003	Agora É Que São Elas	Ricardo Linhares
2003-2004	Chocolate com Pimenta	Walcyr Carrasco
2004	Cabocla	Benedito Ruy Barbosa
2004-2005	Como uma Onda	Walther Negrão
2005-2006	Alma Gêmea	Walcyr Carrasco
2006	Sinhá Moça	Benedito Ruy Barbosa
2006-2007	O Profeta	Thelma Guedes Duca Rachid
2007	Eterna Magia	Elizabeth Jhin
2007-2008	Desejo Proibido	Walther Negrão
2008	Ciranda de Pedra	Alcides Nogueira
2008-2009	Negócio da China	Miguel Falabella
2009	Paraíso	Benedito Ruy Barbosa
2009-2010	Cama de Gato	Thelma Guedes Duca Rachid
2010	Escrito nas Estrelas	Elizabeth Jhin
2010-2011	Araguaia	Walther Negrão
2011	Cordel Encantado	Thelma Guedes Duca Rachid
2011-2012	A Vida da Gente	Lícia Manzo
2012	Amor Eterno Amor	Elizabeth Jhin
2012-2013	Lado a Lado	Cláudia Lage João Ximenes Braga
2013	Flor do Caribe	Walther Negrão
2013-2014	Joia Rara	Thelma Guedes Duca Rachid
2014	Meu Pedacinho de Chão	Benedito Ruy Barbosa
2014-2015	Boogie Oogie	Rui Vilhena
2015	Sete Vidas	Lícia Manzo Daniel Adjafre
2015-2016	Além do Tempo	Elizabeth Jhin
2016	Êta Mundo Bom	Walcyr Carrasco
2016-2017	Sol Nascente	Walther Negrão Suzana Pires Júlio Fischer
2017	Novo Mundo	Alessandro Marson Thereza Falcão
2017-2018	Tempo de Amar	Alcides Nogueira
2018	Orgulho e Paixão	Marcos Bernstein

2018-2019	Espelho da Vida	Elizabeth Jhin
2019	Órfãos da Terra	Thelma Guedes Duca Rachid
2019-2020	Éramos Seis	Ângela Chaves
Total de obras inéditas na faixa entre 2000 e 2020		39

Fontes: Memória Globo e Teledramaturgia

Entre 2000 e 2020, notam-se poucas exceções aos conteúdos abordados na faixa, que, de modo resumido, se concentraram em: tramas de conotação espírita ou mística (*Eterna Magia, Escrito nas Estrelas, Amor Eterno Amor; Além do Tempo e Espelho da Vida*); romances de época (*Esplendor, O Cravo e a Rosa, Chocolate com Pimenta, Alma Gêmea, Desejo Proibido, Boogie Oogie, Êta Mundo Bom e Tempo de Amar*); novelas de cunho histórico (*Lado a Lado e Novo Mundo*); adaptações literárias (*Cabocla, Sinhá Moça, Ciranda de Pedra, Orgulho & Paixão e Éramos Seis*); ficções inspiradas em situações históricas (*A Padroeira, Cordel Encantado e Joia Rara*); tramas contemporâneas, com apelo romântico, regional ou familiar (*Coração de Estudante, Sabor da Paixão, Agora É Que São Elas, Como uma Onda, Negócio da China, Paraíso, Cama de Gato, Araguaia, A Vida da Gente, Flor do Caribe, Sete Vidas e Sol Nascente*); uma novela sobre um tema internacionalmente debatido – os refugiados (*Órfão da Terra*) e uma sobre a propriedade de terra, no interior do Brasil, mas sob um viés lúdico e fantasioso (*Meu Pedacinho de Chão*).

No que tange às novelas das sete, é importante ressaltar o espaço de lançamento de autores, bem como a saída de nomes que fizeram a história da faixa. Carlos Lombardi e Sílvio de Abreu, por exemplo, emplacaram, respectivamente, três e duas novelas, não retornando mais ao horário que os consagrou como escritores de forte veia cômica. Antonio Calmon, depois do sucesso em anos anteriores, assinou a última telenovela na emissora, entre 2008 e 2009. Alguns autores apresentaram experiências pontuais, que não os mantiveram como titulares na faixa, como Euclides Marinho, Miguel Falabella e Alcides Nogueira. Falabella, após um período de dedicação a séries, foi dispensado da emissora em 2020; já Nogueira, tem transitado pelos horários, com maior prevalência de títulos às 18h. Mário Prata e Bosco Brasil não retornaram após os seus fracassos (*Bang Bang*<sup>102</sup> e *Tempos Modernos*, respectivamente). Andréa Maltarolli, após lançar sua primeira história como titular, em 2007 (*Beleza Pura*), faleceu em 2009.

A aposta no humor continua sendo a marca do horário, mesmo em tramas que propuseram voos mais audaciosos com o drama ou o suspense. Quanto à autoria, nota-se o

<sup>102</sup> Carlos Lombardi assumiu a autoria de *Bang Bang*, após a saída de Mário Prata, por problemas de saúde.

investimento em nomes consagrados (sozinhos ou em parceria). Assim, Walcyr Carrasco saiu da faixa das 18h (voltando apenas em 2016) e assinou três títulos para o horário. João Emanuel Carneiro, lançado em 2004 em seu primeiro voo-solo<sup>103</sup>, foi promovido para às 21h, em 2008, após o sucesso de duas obras: *Da Cor do Pecado* (2004) e *Cobras e Lagartos* (2006). Maria Adelaide Amaral, após ser a titular de *Ti-ti-ti* (2010), dividiu a autoria de *Sangue Bom* (2013), com Vincent Villari. São destaques no período, as seguintes duplas, que assinam em coautoria: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira; e Rosane Svartman e Paulo Halm. Maria Helena Nascimento, Cláudia Souto, Daniel Adjafre, Marcos Bernstein (em coautoria com Carlos Gregório) e Paula Amaral (em coautoria com Izabel de Oliveira) são responsáveis por uma obra, cada um. Daniel Ortiz, Mário Teixeira, Rosane Svartman e Paulo Halm, pela recorrência em um curto espaço de tempo, como mostrado no Quadro 3, mostram-se como potenciais autores fixados à faixa, que tem apresentado alta rotatividade. Pode-se inferir que a circulação maior de autores no horários tornou-o mais propício como espaços de experimentações.

**Quadro 3** – Novelas da faixa das 19h na Globo (2000-2020)

Período de exibição	Novela	Autoria titular
2000-2001	Uga Uga	Carlos Lombardi
2001	Um Anjo Caiu do Céu	Antonio Calmon
2001-2002	As Filhas da Mãe	Silvio de Abreu Alcides Nogueira Bosco Brasil
2002	Desejos de Mulher	Euclides Marinho
2002-2003	O Beijo do Vampiro	Antonio Calmon
2003-2004	Kubanacan	Carlos Lombardi
2004	Da Cor do Pecado	João Emanuel Carneiro
2004-2005	Começar de Novo	Antonio Calmon Elizabeth Jhin
2005	A Lua Me Disse	Miguel Falabella Maria Carmem Barbosa
2005-2006	<i>Bang Bang</i>	Mário Prata Carlos Lombardi
2006	Cobras e Lagartos	João Emanuel Carneiro
2006-2007	Pé Na Jaca	Carlos Lombardi
2007-2008	Sete Pecados	Walcyr Carrasco
2008	Beleza Pura	Andréa Maltarolli
2008-2009	Três Irmãs	Antonio Calmon
2009-2010	Caras e Bocas	Walcyr Carrasco
2010	Tempos Modernos	Bosco Brasil
2010-2011	Ti-ti-ti	Maria Adelaide Amaral
2011	Morde e Assopra	Walcyr Carrasco
2011-2012	Aquele Beijo	Miguel Falabella
2012	Cheias de Charme	Filipe Miguez

<sup>103</sup> João Emanuel Carneiro, em 2004, e Andréa Maltarolli, em 2008, foram supervisionadas por Silvio de Abreu em suas primeiras obras como titulares, às 19h, assim como Elizabeth Jhin, em 2007, na faixa das 18h.

		Izabel de Oliveira
2012-2013	Guerra dos Sexos	Silvio de Abreu
2013	Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral Vincent Villari
2013-2014	Além do Horizonte	Marcos Bernstein Carlos Gregório
2014	Geração Brasil	Filipe Miguez Izabel de Oliveira
2014-2015	Alto Astral	Daniel Ortiz
2015	I Love Paraisópolis	Alcides Nogueira Mário Teixeira
2015-2016	Totalmente Demais	Rosane Svartman Paulo Halm
2016	Haja Coração	Daniel Ortiz
2016-2017	Rock Story	Maria Helena Nascimento
2017-2018	Pega Pega	Claudia Souto
2018	Deus Salve o Rei	Daniel Adjafre
2018-2019	O Tempo Não Para	Mário Teixeira
2019	Verão 90	Izabel de Oliveira Paula Amaral
2019-2020	Bom Sucesso	Rosane Svartman Paulo Halm
2020-2021	Salve-se Quem Puder	Daniel Ortiz
Total de obras inéditas na faixa entre 2000 e 2020		36

Fontes: Memória Globo e Teledramaturgia

O período em análise contou com *remakes* de obras dos anos 1980 (*Ti-ti-ti*<sup>104</sup>; *Guerra dos Sexos* e *Haja Coração/Sassaricando*); tramas com enredos menos convencionais, com aposta em tecnologia ou suspense (*Tempos Modernos*, *Além do Horizonte* e *Geração Brasil*); abordagens sobre o mundo da música (*Cheias de Charme* e *Rock Story*); comédias românticas, com doses consideráveis de drama (*Uga Uga*, *Um Anjo Caiu do Céu*, *O Beijo do Vampiro*, *A Lua Me Disse*, *Pé na Jaca*, *Sete Pecados*, *Beleza Pura*, *Caras e Bocas*, *Morde e Assopra*, *Aquele Beijo*, *Alto Astral*, *I Love Paraisópolis* e *Salva-se Quem Puder*); tramas dramáticas, com romances contemporâneos (*Desejos de Mulher*, *Da Cor do Pecado*, *Começar de Novo*, *Cobras e Lagartos*, *Três Irmãs*, *Sangue Bom*, *Totalmente Demais* e *Bom Sucesso*); quatro histórias de época, sendo uma ambientada em Cuba, nos anos 1950 (*Kubanacan*), um faroeste (*Bang Bang*) uma trama medieval (*Deus Salve o Rei*) e uma comédia situada no Brasil dos anos 1990 (*Verão 90*); uma comédia de teor mais crítico, iniciada no século XIX, mas desenvolvida no século XXI (*O Tempo Não Para*) e uma comédia romântica, com inclinação policial (*Pega Pega*).

<sup>104</sup> Em entrevista concedida a Mattos (2010), Maria Adelaide Amaral, uma das autoras do *remake* de *Ti-ti-ti*, então em exibição, destacou que a audiência e a repercussão da trama eram consequências do bom diálogo que a história estabelecia com o público das “novas mídias”, com destaque para a migração das discussões da novela para as páginas dos fãs nas redes sociais. As personagens se tornaram populares, e o público respondia positivamente ao enredo, potencializado por estratégias transmídia, como o *blog* da personagem Mabi (Clara Tiezzi).

O principal horário de exibição de novelas, o das 20h, se transformou no das 21h, entre os anos 2000 e 2010, seja pela mais rigorosa classificação indicativa<sup>105</sup>, que determinava a exibição mais tardia de histórias com temáticas de maior apelo adulta, seja pelas mudanças de rotina da população, que passou a chegar mais tarde em casa. De igual modo, também se observa a concorrência que outras emissoras impuseram à Globo, o que a obrigou a fazer rearranjos de horários incapazes de abalar a estrutura central que predomina desde os anos 1970, na faixa que vai das 18h até o fim da noite. Nesse período de dez anos, revezaram-se na faixa: Manoel Carlos, Aguinaldo Silva, Gloria Perez, Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga e Silvio de Abreu. Todos esses nomes iniciaram suas carreiras em gerações anteriores, comprovando a força dos consagrados no horário. Nota-se também o fato de que os mesmos autores escreveram novelas para a faixa desde os anos 1980 (no caso de Gilberto Braga, desde os anos 1970)<sup>106</sup>. Além da busca pela renovação, o desgaste das tramas clássicas, das temáticas recorrentes e dos próprios autores confirmaram a necessidade de intervenções mais enfáticas de modo a garantir a manutenção do gênero. Com exceção de alguns títulos, a década também foi marcada pela diminuição de audiência, com médias nunca anteriormente vistas<sup>107</sup>.

A primeira novidade dessa fase foi João Emanuel Carneiro, que estreou em 2008 com *A Favorita*, considerada um marco renovador, com ritmo ágil e muitos pontos de virada ao longo dos meses de exibição. A obra subverteu a lógica do enredo centralizado no amor romântico, e “brincou” com o público sobre os verdadeiros papéis de mocinha e vilã da trama, esclarecidos apenas dois meses após a estreia. Carneiro conseguiu, assim, marcar seu nome em um time tão seleta, consagrando-se, em 2012, com *Avenida Brasil*. Sua promoção ocorreu no período em que, na faixa das 21h, a Globo realizou o processo de afastamento dos “medalhões” que fizeram sucesso nos anos 1970, 1980, 1990 e 2000: Silvio de Abreu, Manoel Carlos, Gilberto Braga, Benedito Ruy Barbosa e Aguinaldo Silva. Todos saíram da faixa na década de

---

<sup>105</sup> A partir de 2016, a classificação indicativa (Livre; 10 anos; 12 anos; 14 anos; 16 anos e 18 anos) deixou de ser um fator obrigatório para a veiculação dos conteúdos televisivos em determinados horários, sendo da emissora a decisão pela exibição. De todo modo, as cartelas informativas devem ser exibidas, orientando o público em relação à faixa etária alvo da atração. (Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/09/01/stf-derruba-classificacao-indicativa-na-tv.html>>. Acesso em 28 ago. 2021). Investigações sobre a temática da classificação indicativa, nas últimas décadas, são um caminho interessante de pesquisa, haja vista as alterações observadas na grade de programação, que, em determinados casos, permitiram experiências mais ousadas em faixas tardias, bem como exigiram adaptações em tramas que iam ao ar nos horários mais tradicionais.

<sup>106</sup> Janete Clair, Dias Gomes e Lauro César Muniz eram outros nomes do horário entre as décadas de 1960 e 1980. De 1969 a 2008, as exceções foram: Walter Negrão (*Cavalo de Aço*, 1973); Cassiano Gabus Mendes (*Champagne*, 1983-1984; *Meu Bem, Meu Mal*, 1990-1991) e Regina Braga e Eloy Araújo (*remake de Selva de Pedra*, 1986).

<sup>107</sup> Lucas (2019) situa *Babilônia* (2015) como a detentora do título de menor audiência da história da faixa, com média de 25 pontos. *A Lei do Amor*, *A Regra do Jogo*, *O Sétimo Guardião* e *Velho Chico* completam a lista de tramas que também tiveram médias finais abaixo dos 30 pontos, situação incomum, até então.



2010. Na mesma época, a segunda novidade foi a entrada de Walcyrr Carrasco, que chegou com *Amor à Vida* (2013-2014), já reconhecido pelos incontestáveis sucessos às 18h e às 19h.

Glória Perez é a única veterana da geração dos fase de ampliação e reestruturação (SOUZA, 2004) que mantém a sua posição. A aposta em Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari, mesmo após experiências positivas, às 19h, mostrou-se malsucedida, com o fracasso de *A Lei do Amor* (2016-2017). Já nos casos de Ricardo Linhares e João Ximenes Braga (apenas uma ocorrência), percebe-se que ambos atuaram em coautoria, dividindo a titularidade com um ou mais escritores. A constância de veteranos e a aposta tímida em mudanças revelam como a manutenção de certa tradição é uma estratégia industrial e empresarial para a garantia do monopólio econômico, na faixa horária mais cara da televisão brasileira. Qualquer alteração implica em riscos, que precisam ser artística e comercialmente calculados. O Quadro 4 evidencia a pouca variação no grupo, bem como a recorrência de cada um, ao longo dos anos.

**Quadro 4** – Novelas da faixa das 20h/21h na Globo (2000-2020)

Período de exibição	Novela	Autoria titular
2000-2001	Laços de Família	Manoel Carlos
2001	Porto dos Milagres	Aguinaldo Silva Ricardo Linhares
2001-2002	O Clone	Gloria Perez
2002-2003	Esperança <sup>108</sup>	Benedito Ruy Barbosa Walcyrr Carrasco
2003	Mulheres Apaixonadas	Manoel Carlos
2003-2004	Celebridade	Gilberto Braga
2004-2005	Senhora do Destino	Aguinaldo Silva
2005	América	Gloria Perez
2005-2006	Belíssima	Silvio de Abreu
2006-2007	Páginas da Vida	Manoel Carlos
2007	Paraíso Tropical	Gilberto Braga Ricardo Linhares
2007-2008	Duas Caras	Aguinaldo Silva
2008-2009	A Favorita	João Emanuel Carneiro
2009	Caminho das Índias	Gloria Perez
2009-2010	Viver a Vida	Manoel Carlos
2010-2011	Passione	Silvio de Abreu
2011	Insensato Coração	Gilberto Braga Ricardo Linhares
2011-2012	Fina Estampa	Aguinaldo Silva
2012	Avenida Brasil	João Emanuel Carneiro
2012-2013	Salve Jorge	Gloria Perez
2013-2014	Amor à Vida	Walcyrr Carrasco
2014	Em Família	Manoel Carlos
2014-2015	Império	Aguinaldo Silva

<sup>108</sup> Walcyrr Carrasco assumiu a autoria de *Esperança*, em substituição a Benedito Ruy Barbosa, que se desligou da trama, por problemas de saúde. A estreia oficial de Walcyrr, como titular do horário, todavia, só ocorreu em 2013.

2015	Babilônia	Gilberto Braga Ricardo Linhares João Ximenes Braga
2015-2016	A Regra do Jogo	João Emanuel Carneiro
2016	Velho Chico	Benedito Ruy Barbosa
2016-2017	A Lei do Amor	Maria Adelaide Amaral Vincent Villari
2017	A Força do Querer	Gloria Perez
2017-2018	O Outro Lado do Paraíso	Walcyr Carrasco
2018	Segundo Sol	João Emanuel Carneiro
2018-2019	O Sétimo Guardião	Aguinaldo Silva
2019	A Dona do Pedaco	Walcyr Carrasco
2019-2021	Amor de Mãe	Manuela Dias
Total de obras inéditas na faixa entre 2000 e 2020		33

Fontes: Memória Globo e Teledramaturgia

As novelas do período foram compostas por crônicas da classe média carioca, sustentadas em dramas e *merchandising social* de alto impacto (*Laços de Família*, *Mulheres Apaixonadas*, *Páginas da Vida*, *Viver a Vida* e *Em Família*); enredos que mesclaram relações entre países e culturas diferentes (*O Clone*, *América*, *Caminhos das Índias* e *Salve Jorge*); duas experiências de drama com vertentes de narrativa policial (*A Favorita* e *A Regra do Jogo*); uma adaptação literária (*Porto dos Milagres*); uma novela de época (*Esperança*); uma retomada das tramas regionalistas contemporâneas (*Velho Chico*); uma revisitação ao realismo fantástico (*O Sétimo Guardião*); e, principalmente, dramas familiares (*Celebridade*, *Senhora do Destino*, *Paraíso Tropical*, *Duas Caras*, *Passione*, *Insensato Coração*, *Fina Estampa*, *Avenida Brasil*, *Amor à Vida*, *Em Família*, *Império*, *Babilônia*, *A Lei do Amor*, *O Outro Lado do Paraíso*, *Segundo Sol*, *A Dona do Pedaco*, *A Força do Querer* e *Amor de Mãe*).

Uma mudança de 2019 é a promoção de Manuela Dias como autora-solo no horário das 21h. Roteirista de séries famosas como *Ligações Perigosas* e *Justiça* (ambas de 2016) e colaboradora de outras novelas (como *Cordel Encantado* e *Joia Rara*), é a primeira vez, desde a estreia de Gloria Perez e Aguinaldo Silva na antiga faixa das 20h, em 1984, com *Partido Alto*, que um (a) autor (a) escreve sozinho (a) como titular para o principal horário da Globo sem antes ter desempenhando a mesma função em outra novela da emissora.

Na década de 2010, a TV Globo também apostou em novelas compactas para o horário das 23h, expostas no Quadro 5, que permitiram exercícios autorais menos convencionais e o fortalecimento da parceria entre escritor e diretor artístico, em um *revival* da faixa das 22h<sup>109</sup>,

<sup>109</sup> Daniel Filho (1988), ao comentar a satisfação com o resultado da novela *O Bofe* (1972-1973), que não foi bem de audiência, mas agradou do ponto de vista da criação artística, explica que o horário das 22h era dedicado às histórias que possibilitavam maiores arroubos de criatividade, por meio da experimentação e da ousadia. A última trama da faixa foi *Sinal de Alerta* (1978-1979), de Dias Gomes. Uma tentativa de retomada ocorreu com *Eu Prometo* (1983-1984), de Janete Clair, que faleceu antes do término da trama, concluída por Gloria Perez.

na qual, nos anos 1970, foram veiculadas histórias de sucesso, como *O Bem-Amado* (1973). Como situa Rios (2019), diferentemente das outras atrações do gênero, as das 23h eram anuais, não sendo substituídas imediatamente por outras, como ocorre às 18h, às 19h e às 21h. Em homenagem aos clássicos, o horário das onze concentrou-se, inicialmente, em *remakes*: *O Astro* (2011 – 64 capítulos), *Gabriela* (2012 – 77 capítulos), *Saramandaia* (2013 – 56 capítulos) e *O Rebu* (2014 – 36 capítulos). Em seguida, foram ao ar tramas originais que, por conta da extensão e do projeto artístico, ocasionaram a alteração de nomenclatura com a adoção do título supersérie, a partir de 2017. Nesse período, foram ao ar: *Verdades Secretas* (2015 – 64 capítulos), *Liberdade, Liberdade* (2016 – 67 capítulos), *Os Dias Eram Assim* (2017 – 88 capítulos) e *Onde Nascem os Fortes* (2018 – 53 capítulos).

**Quadro 5 – Novelas da faixa das 23h na Globo (2000-2020)**

Período de exibição	Novela	Autoria titular
2011	O Astro	Alcides Nogueira Geraldo Carneiro
2012	Gabriela	Walcyr Carrasco
2013	Saramandaia	Ricardo Linhares
2014	O Rebu	George Moura Sérgio Goldenberg
2015	Verdades Secretas	Walcyr Carrasco
2016	Liberdade, Liberdade	Mário Teixeira
2017	Os Dias Eram Assim	Ângela Chaves Alessandra Poggi
2018	Onde Nascem os Fortes	George Moura Sérgio Goldenberg
Total de obras inéditas na faixa entre 2000 e 2020		8

Fontes: Memória Globo e Teledramaturgia

No tocante aos autores, Walcyr Carrasco, George Moura e Sérgio Goldenberg (em coautoria) assinaram duas obras. Mário Teixeira escreveu *Liberdade, Liberdade* a partir de argumento de Márcia Prates. Ricardo Linhares, veterano escritor da emissora, apareceu com um título, assim como Alcides Nogueira. Estrearam, no horário, como titulares, mas em coautoria: Geraldo Carneiro, Ângela Chaves e Alessandra Poggi. Os enredos se dividiram em: *remakes* contemporâneos de sucessos dos anos 1970 (*O Astro*, *Saramandaia* e *O Rebu*), incluindo uma adaptação literária (*Gabriela*); duas histórias de época (*Liberdade, Liberdade* e *Os Dias Eram Assim*); um drama ambientado no sertão nordestino (*Onde Nascem os Fortes*) e uma trama adulta, com abordagens mais aprofundadas sobre o mundo da prostituição de luxo (*Verdades Secretas*). É notável, dessa forma, a versatilidade de estilos, histórias e temáticas que marcam presença, reforçando o caráter de experimentação artística desse horário mais tardio.

A faixa das 23h manteve-se na programação durante oito anos, sendo suspensa por tempo indeterminado, em 2019, quando já se anunciava o início das gravações de *O Selvagem da Ópera*, de Maria Adelaide Amaral<sup>110</sup>. A medida pode ser compreendida como um deslocamento dos investimentos para outras faixas e formatos, como as séries originais para o serviço de *streaming*. Em 2020, a Globo anunciou, por exemplo, a produção da primeira novela exclusiva *Globoplay: Verdades Secretas 2*, com autoria de Walcyr Carrasco e direção artística de Amora Mautner, e que dará continuidade à trama de 2015, com novos desdobramentos. Na TV aberta, o espaço anteriormente ocupado pela novela das onze voltou a ser, a partir de 2019, o de exibição de minisséries e séries nacionais e estrangeiras, mas sem o rigor e a mesma periodicidade observada nos outros quatro horários tradicionais dedicados à teledramaturgia.

Diante do exposto, observa-se o quanto as telenovelas das duas últimas décadas refletem momentos pontuais da gestão de autoria da TV Globo, envolta em um planejado e regular processo de renovação. De forma a ilustrar, com mais especificidades, os processos de transformação, e o modo como os autores vêm lidando com os desafios criativos impostos pela ambiência digital, o último capítulo desta dissertação aborda, de modo geral, as trajetórias de uma autora consagrada (Gloria Perez) e de uma recém-chegada ao campo da telenovela (Rosane Svartman). Ambas se destacaram no aporte inicial de selecionados no escopo da pesquisa (que também incluía Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco e Thelma Guedes), pelo modo de lidarem com temas, em seus enredos, e com o público, nas mídias sociais digitais, e pelas experimentações além da tela da TV, que marcam a fase de refinamento e transmidiação do campo (RIOS, 2019). Perez e Svartman apresentam perfis criativos e vanguardistas, aptos a utilizarem positivamente os recursos disponíveis para renovar o gênero, sem romper plenamente com as suas convenções. Trata-se, assim, de dois casos simbólicos de autoras que auxiliam no entendimento da história progressa e recente da televisão brasileira, em sua expressão ficcional seriada mais representativa.

---

<sup>110</sup> Em nota sobre o cancelamento da trama das 23h, Kogut (2019) explicou que a decisão de transferir a atração para o horário das 18h ia ao encontro da proposta da Globo em fazer novelas com menos capítulos apenas para o *Globoplay*, como é o caso de *Verdades Secretas 2*.

#### **4 O ROTEIRISTA DE TELENVELA NO CENÁRIO DA AMBIÊNCIA DIGITAL: ANÁLISE DAS POSIÇÕES DE GLORIA PEREZ E ROSANE SVARTMAN**

As mudanças oriundas da ambiência digital, explicitadas principalmente no segundo capítulo desta dissertação, repercutiram no modo como as empresas de televisão têm lidado com a ficção seriada, e, nesse contexto, a telenovela tem vivenciado, nesta era da TV IV, transformações, no que tange à construção dos enredos e a forma de dialogar com a audiência. Circunstâncias que permitiram aferir que um dos maiores desafios para os autores de telenovela, no cenário midiático contemporâneo, tem sido a adaptação às novas dinâmicas de espetatorialidade. Captar os anseios de um público com maior acesso a produtos que concorrem com a telenovela é uma habilidade que faz a diferença na hora de criar histórias relevantes, que gerem não apenas audiência na TV aberta, mas repercussão nas redes sociais, interesse da crítica e apreciação positiva dentro do campo.

Considera-se que, na contemporaneidade, exige-se uma competência dos artistas do campo para lidar com desafios que vão além da escrita dos capítulos, mas perpassam pela performance de se apropriar das ferramentas tecnológicas a fim de tornar as histórias mais próximas dos anseios dos telespectadores, hoje já reconfigurados no lugar de prosumidores (SCOLARI, 2008; 2014) e interatores (MACHADO, 2001; 2014). Como situado até aqui, a década de 2010, em especial, tornou ainda mais célere o processo de adaptação às novas ferramentas disponíveis. Autores consagrados e recém-chegados precisaram, cada um segundo suas circunstâncias e projetos criativos, lidar com essas questões, em uma realidade tão complexa. Para esta pesquisa, dois nomes saltam como representativos dessas práticas que encontraram boas soluções a esses desafios: Gloria Perez e Rosane Svartman, duas autoras-roteiristas em plena atividade na TV Globo.

Perez é uma telenovelistas consagrada, principalmente pelas novelas apresentadas no horário das 20h/21h, em mais de trinta anos de carreira, e pela forma como lida com temáticas consideradas inovadoras e vanguardistas. Trata-se de uma carreira consolidada, exemplificativa de um *case* de sucesso que atravessa gerações, haja vista se tratar da única roteirista da fase de ampliação e reestruturação do campo a se manter incólume na principal faixa de exibição de novelas no país – o horário das 20h/21, na TV Globo. Svartman despontou, no campo, na última década, como uma recém-chegada empenhada em lidar com os desafios da ambiência digital, integrando-os aos seus projetos artísticos. Ambas costumam interagir com o público nas redes sociais, principalmente no *Twitter*, evidenciando a disposição para entender e se apropriar das ferramentas que tornam a comunicação entre autores, fãs e enredos cada vez mais

intercambiável. Essa característica foi uma das mais importantes no processo de escolha das duas autoras para *cases* de análise representativos dos fenômenos em estudo.

Como pontos de ancoragem da análise das duas artistas, destacam-se: a trajetória como autora; os desafios para engajar a audiência, no contexto da ambiência digital; e os impactos da configuração do ecossistema midiático contemporâneo no ofício do roteirista de telenovela, no que diz respeito à criação dos enredos, à construção dos personagens, ao ritmo dos conflitos e a forma de lidar com as interações amplificadas, na hodiernidade, pelo uso das redes sociais digitais. Para compreender a posição que ambas ocupam no campo da telenovela, será importante apresentar o percurso de Perez, desde os anos 1980, e de Svartman, a partir da década de 2010.

#### 4.1 GLORIA PEREZ: TEMAS, ENREDOS, VANGUARDISMO E DISPOSIÇÃO PARA INTERAÇÕES ALÉM DA TELA DA TV

Gloria Perez e Silvio de Abreu têm algo em comum, no que tange ao modo de entrada no campo da telenovela. Ambos se autointitulam aprendizes de Janete Clair, cujas lições e cujo apadrinhamento, de fato, fizeram toda a diferença para a recepção dos recém-chegados escritores. Para além desse aspecto das relações, Abreu ressalta, em entrevista a Bernardo e Lopes (2009), que aprendeu com sua mentora o elemento crucial na construção narrativa das telenovelas: a prevalência da emoção sobre a razão, mesmo que seja necessário recorrer ao absurdo, o qual o público geralmente aprova, sob os olhos céticos dos críticos: “Público e crítica dificilmente andam de mãos dadas. Qualidade, ousadia, novidades e sucesso, também não” (BERNARDO E LOPES, 2009, p. 211). Assim, para o escritor, inovações são bem-vindas, mas sem que se perca de vista o perfil conservador do público, que, conhecedor dos padrões narrativos, nem sempre lida de forma satisfatória com rompimentos radicais, como em situações exemplificadas nos capítulos anteriores.

Gloria Perez, tal como uma “boa aluna” da “Escola Janete Clair de Dramaturgia” comprova, em sua obra, os mesmos princípios defendidos por Sílvio: a importância da emoção em suas tramas se reflete nos tipos humanos minuciosamente construídos, na força melodramática dos enredos e no modo ousado de sugerir alguns temas que se desenvolvem dentro dos princípios elementares da telenovela. A artista, formada em História, é uma das grandes escritoras de ficção seriada – especialmente novelas e minisséries<sup>111</sup> – do país, tendo

---

<sup>111</sup>Como autora da TV Globo, Gloria Perez também assinou importantes minisséries: *Desejo* (1990), sobre a história de Anna de Assis, esposa do escritor Euclides da Cunha; *Hilda Furacão* (1998), adaptação do romance de

uma carreira consolidada na televisão, sem experiência no cinema, no teatro e na literatura. Suas novelas, desde os anos 1980 e até hoje, mobilizam o público, em virtude de vários aspectos que serão explicados a seguir.

Na mesma coletânea organizada por Bernardo e Lopes (2009), Perez problematiza uma das questões mais delicadas acerca da importância da telenovela no Brasil: a responsabilidade social. Embora defenda que o gênero tem o papel de promover a diversão e o entretenimento, a autora reconhece que muitos cobram a função educativa nas tramas, em virtude da fragilidade das instituições sociais. Por conta disso, defende que é preciso tocar o público, mas com a consciência de quem sabe que está chegando à casa de muitas pessoas. Essa, inclusive, é uma marca da escritora: o trabalho com temas de alto impacto social. Sua disposição para lidar com muitos desses temas, de modo a fundamentar a dramaturgia em assuntos socialmente relevantes, a coloca em uma posição de destaque e reconhecimento dentro do campo, tal como será exemplificado, a seguir, na apresentação de aspectos essenciais das suas novelas.

A trajetória de Gloria Perez como roteirista de telenovela começa na TV Globo, em 1983, quando a autora é convidada, por Janete Clair, para colaborar com *Eu Prometo* (1983-1984)<sup>112</sup>, dirigida por Dennis Carvalho e Luís Antônio Piá, sob supervisão de Paulo Ubiratan. A obra foi uma tentativa de retomada da faixa de teledramaturgia das 22h, que acabou sendo cancelada de vez, após o término da obra. Já doente, Clair precisava de uma colaboradora de perfil semelhante ao seu para dar prosseguimento à trama. A veterana não hesitava em descartar o que considerava inapropriado ao seu estilo, mesmo que estivesse bem escrito, como declarou Perez em entrevista a Fiuza (2008, p.436): “Se a novela tem 60 personagens, são 60 peles diferentes para exercitar. Esse treinamento de entrar na pele da Janete, de enxergar a história do ponto de vista dela, foi uma das lições mais importantes que ela me deixou [...]”. O aprendizado foi colocado em prática em muitos dos seus enredos, identificados por conta de determinadas marcas autorais, como a construção de tipos humanos bem diversos.

Data dessa época outro aprendizado fundamental: como os capítulos de *Eu Prometo* também passavam pelo olhar de Dias Gomes, a autora aprendeu com o dramaturgo a habilidade

---

Roberto Drummond; e *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* (2007). Destaca-se ainda a escrita de alguns episódios da série *Mulher* (1998); a criação dos personagens e do piloto do seriado *A Diarista* (2003); a supervisão dos roteiros da minissérie *O Canto da Sereia* (2013) e da série do *Globoplay Eu, a Vó e a Boi* (2019), e a autoria da série *Dupla Identidade* (2014). De março de 2018 a agosto de 2019, a autora desempenhou a função de coordenadora do núcleo de séries da Globo, auxiliando Silvio de Abreu no Departamento de Teledramaturgia. Sua saída se deu por conta da dedicação à próxima novela, ainda sem data prevista de exibição, em virtude das alterações na fila das 21h, decorrentes da pandemia.

<sup>112</sup> Como destacado no Memória Globo, o primeiro trabalho de Gloria Perez para a emissora foi um episódio do seriado *Malu Mulher*, em 1979, que, embora escrito e apreciado, nunca foi gravado. A qualidade, todavia, foi suficiente para despertar em Janete Clair o desejo de contar com a escritora como sua colaboradora, anos depois.

de escrever cenas curtas, de modo a contribuir para um ritmo mais ágil da narrativa. De fato, a agilidade na condução das cenas, e, conseqüentemente, dos capítulos, é um aspecto que se destaca, na obra da dramaturga. As novelas geralmente são marcadas por muitos acontecimentos, que perpassam os mais variados núcleos – por vezes, inclusive, em países diferentes. O seu trabalho mais recente, por exemplo, *A Força do Querer*, tal como será pontuado a seguir, foi marcado pela capacidade criativa de gerir, de forma sempre dinâmica e movimentada, a trajetória das protagonistas e dos personagens com elas envolvidos.

Recém-chegada ao campo, mas com o talento demonstrado como colaboradora, Perez foi escalada, por Boni, para a faixa das 20h, ao lado de Aguinaldo Silva, com quem deveria dividir a escrita de *Partido Alto* (1984), sob a direção-geral de Roberto Talma, e direção de Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luís Antonio Piá e Helmar Sérgio. Tratava-se da estreia de ambos no horário mais nobre da Globo, em um momento em que a empresa já estava plenamente consolidada no campo, mas, ao mesmo tempo, necessitada de lançar novos roteiristas, tendo em vista o ritmo industrial de produção e a necessidade contínua de renovação. Ainda nos anos 1980, investimentos em outros nomes estavam sendo feitos nas outras faixas de teledramaturgia da Globo, como explicado nos capítulos anteriores.

A incompatibilidade nos modos de trabalho provocou ruídos que culminaram com a saída de Silva, restando à autora conduzir sozinha os rumos da narrativa. Ambos também não se sentiam bem com o exercício de coautoria, especialmente Perez: “Acho difícil, impossível dividir fantasia. [...] E há uma vantagem nisso: o trabalho ganha uma unidade maior, fica com a cara do autor, com todos os seus defeitos e qualidades” (FIUZA, 2008, p.462). Até hoje, Perez é a única roteirista da Globo a escrever sozinha as suas novelas, sem a presença de colaboradores, contando apenas com o auxílio de pesquisadores. Apesar da relação conflituosa com Silva, ambos se firmaram na empresa, como autores titulares das 20h/21h, responsáveis por sucessos apresentados pela emissora entre as décadas de 1980 e 2010.

Como destacam Picado e Souza (2018), o reconhecimento das marcas estilísticas e autorais dos roteiristas autores precisam ser reconhecidas na composição poética das obras. No caso de Perez, um recurso notadamente reconhecido em seu estilo já marcou presença na sua primeira trama: a inserção de campanhas sociais que dialogam com o tema escolhido, e auxiliam na construção dos personagens. Assim, uma das primeiras ações de *merchandising* social tem início em *Partido Alto*. O bairro do Encantado ganhou uma linha de ônibus após a personagem Sulamita (Marilu Bueno) passar vários capítulos reclamando da falta de transporte coletivo para a localidade. Tal situação evidencia a habilidade da artista em criar conexões com os segmentos do público envolvidos nos temas retratados em suas obras, um traço autoral



potencializado pelo método antropológico de pesquisa que a profissional adota para escrever suas novelas. Nesse âmbito, o estudo aprofundado, antes da escrita, é de fundamental relevância<sup>113</sup>. A inserção de campanhas é, para a escritora, uma fase delicada no desenvolvimento da narrativa, uma vez que o diálogo entre a ficção e a realidade deve ocorrer de modo fluído e natural. Outra preocupação está no acompanhamento da repercussão das telenovelas entre o seu público, uma dimensão essencial do ofício de roteirista desse formato de ficção seriada. Se a campanha surge como um “corpo estranho” ao enredo, o público rejeita.

*Partido Alto* concentra-se na história de Isadora (Elizabeth Savala) e Sérgio (Herson Capri), que vivem um casamento difícil, por conta do caráter de Sérgio. Este se torna ainda mais perigoso após a separação e as ameaças para que a ex-esposa perca a guarda do filho. Isadora acaba se encantando pelo professor Maurício (Cláudio Marzo), que também desperta o interesse de Celina (Glória Pires), filha do bicheiro Célio Cruz (Raul Cortez), integrante do núcleo fundamental da história: o da contravenção. Célio, sempre acompanhado pelo guarda-costas Reginaldo (Milton Gonçalves), tinha na figura de Turquinho (Fabio Sabag) seu principal inimigo. A escola de samba Acadêmicos do Encantando também era um núcleo importante do enredo. Célio dá todo o destaque possível, na agremiação, para Jussara (Betty Faria), que se torna sua amante e se envolve com o ex-cunhado Piscina (José Mayer), em uma história de amor que termina em morte. Nessa novela, observa-se uma característica típica dos folhetins de Gloria Perez, que é a convivência entre personagens oriundos de diversas classes sociais, nesse caso, entre os habitantes da Zona Norte e da Zona Sul do Rio de Janeiro.

A inclinação para a discussão acerca de temas de interesse coletivo se acentuou na sua segunda novela: *Carmem* (1987-1988), escrita na Rede Manchete, emissora para onde foi, insatisfeita por não ter tido a aprovação para desenvolver *Barriga de Aluguel*, na Globo. Se lançada ainda nos anos 1980, teria sido a primeira história, no mundo, sobre um bebê gerado no útero de uma mulher com os óvulos de outra. A ideia soou como ficção científica, o que fez com a que a sinopse fosse engavetada. Na Manchete, com direção-geral de José Wilker e direção de Luiz Fernando Carvalho, Nelson Nadotti e Marcos Schechtman, *Carmem* foi um sucesso de crítica, em um momento marcado pela concorrência entre as empresas do campo da telenovela, no país. Não por acaso a passagem de Wilker pelo canal, que contratou uma estrela da Globo para dirigir o seu setor de teledramaturgia.

---

<sup>113</sup> Desde então, Perez tem desenvolvido o que ela mesma classifica como “método antropológico de trabalho” (FIUZA, 2008, p.458). Escrevendo sozinha, a autora dispensa colaboradores, mas não descarta a parceria com os pesquisadores, que, junto a ela, desenvolvem um intenso estudo acerca das temáticas abordadas nas novelas.

No enredo, a abordagem sobre a AIDS alcançou notória repercussão. Começava, naquele momento, a utilização do recurso que se tornaria comum às tramas da autora: a participação de personalidades da vida real para falar sobre o problema em debate. Nesse caso, o sociólogo Betinho esteve em alguns capítulos, fundamentando as discussões empreendidas pelos personagens, e contribuindo para a conscientização acerca de uma temática, até então, pouco compreendida e explorada pela TV. Invertendo a lógica preconceituosa que associava a AIDS a uma doença exclusivamente adquirida por práticas homossexuais, a autora inseriu a discussão na trama a partir da personagem Rosimar (Theresa Amayo), dona de casa que é infectada por conta de uma transfusão de sangue, passando a ser alvo de discriminação.

*Carmem*, como destaca Francfort (2008), ousou ao trazer para o centro da história a trajetória da personagem título, que fazia um pacto com a Pomba Gira no intuito de seduzir todos os homens, intento alcançando com o vilão Ciro (Paulo Betti), com o policial José (Paulo Gorgulho) e com o piloto Camilo (José Wilker). A novela teve inspiração no romance de Prosper Mérimée e na ópera de Georges Bizet, com a inserção da Umbanda a partir de uma ideia de Perez, que sentia ser necessário inserir a temática para justificar o fascínio que Carmem exerceria sobre os homens. Em uma das tramas paralelas, a escritora abordou a jornada do industrial Doutor Junot (Maurice Vaneau), inicialmente apresentado como um simpático e pai de família, amigo de todos, até ter revelada a sua orientação sexual. A estratégia de revelar que Junot era *gay* no decorrer da trama, e não no início, foi uma solução encontrada para o público se encantar e criar empatia, evitando-se, assim, o preconceito com o personagem. O mesmo recurso de construção narrativa seria usado, anos depois, em *A Força do Querer* (2017), na abordagem sobre transexualidade, como será mostrado a seguir.

Ricco e Vannucci (2017, p. 214) destacam que, após o sucesso de *Carmem*, a autora voltou à Globo para escrever *Barriga de Aluguel* (1990-1991), prometida para a faixa das 20h, mas deslocada, por Boni, para às 18h, em 1990: “O fato é que, depois do estrondoso sucesso de *Barriga de Aluguel*, nenhum diretor da Globo ousou duvidar do texto de Gloria Perez e da força de sua narrativa”. Esse é um momento emblemático na carreira de Perez, em que a profissional consolida a sua posição no campo, demarcado pelo grau de autonomia alcançado pela sua escritura. A atração teve direção-geral de Wolf Maya, que contou com Ignácio Coqueiro e Sílvio Francisco na equipe de diretores.

Na obra, o casal Ana (Cassia Kiss) e Zeca (Victor Fasano), respectivamente jogadora e treinador de um time de vôlei, vivem um romance quase perfeito, com o único impedimento de não conseguirem ter filhos. Mesmo após vários tratamentos, Ana não engravida, o que faz com que o casal contrate Clara (Cláudia Abreu), uma pobre suburbana que trabalha como

balconista e dançarina. Rejeitada pela família e pelo namorado, a moça acaba indo viver na casa da ex-prostituta Yara (Lady Francisco). Ao longo da gestação, Clara cria um vínculo afetivo com o bebê, o que gera o principal arco dramático: a disputa entre as duas mães. A trama gerou comoção nacional, em uma época em que esse tema ainda era considerado tabu, especialmente pelas dimensões religiosas e científicas associadas à maternidade<sup>114</sup>. Para mobilizar ainda mais o público, a autora buscava equilibrar a torcida pelas duas protagonistas, alternando momentos de preponderância de uma sobre a outra.

Com 243 capítulos, *Barriga de Aluguel* é uma das maiores novelas da história da TV Globo. O atraso na produção subsequente (*Salomé*, 1991) justificou o esticamento da história que já era um grande sucesso. Para solucionar o entredo criado, Perez contou com a assessoria de juízes, que estabeleceram caminhos possíveis dentro da lei, embora a opção tenha sido por um final que sugere o acordo entre as mães para a guarda da filha. Enquetes eram realizadas com o público, aproximando realidade e ficção, um traço estilístico característico da autora. A ação socioeducativa voltou-se para a discussão sobre os limites éticos e as questões científicas ligadas à inseminação artificial, centrada nas trajetórias e contribuições dos personagens Molina (Mário Lago) e Miss Penélope Brown (Beatriz Segall), médicos que realizam os procedimentos no Centro de Reprodução Humana. Onze anos depois, a dupla voltaria, em uma ação de *crossover*, em *O Clone* (2001-2002), outra trama que abordou procedimentos genéticos, mas agora relacionados à possibilidade da clonagem humana. Curioso observar o vanguardismo da discussão nos anos 1990, às 18h, em um claro sinal de que a autora já construía um perfil mais apropriado à faixa das 20h, destinada, na época, aos dramas mais densos.

Audiências satisfatórias, sucesso nas vendas internacionais e um número considerável de prêmios colocam Perez em uma posição ímpar dentro do time de autores da TV Globo, principalmente depois do enorme sucesso de *Barriga de Aluguel*. Não por acaso, é a única que se mantém no seletivo grupo que escreve para a principal faixa de dramaturgia, desde os anos 1980. A única exceção, desde então, além de *Barriga de Aluguel*, foi *Pecado Capital* (1998-1999), também exibida às 18h. Essa foi mais uma tentativa de atualizar textos de Janete Clair, experimentada anteriormente nos *remakes* de *Selva de Pedra* (1986) e de *Irmãos Coragem* (1995), esse último, assinado por Dias Gomes. A releitura, escrita por Perez e dirigida por Wolf Maya, Maurício Farias, Fabrício Mamberti e Vicente Barcellos, foi encomendada como forma

---

<sup>114</sup> Xavier (2021) faz uma retrospectiva sobre o sucesso da novela, destacando como a trama conquistou o público.

de homenagear Janete Clair, cujo falecimento completava quinze anos em 1998<sup>115</sup>. A versão original (1975-1976)<sup>116</sup>, por sua vez, é um marco da teledramaturgia da Globo, produzida após a censura proibir a estreia de *Roque Santeiro*, que só veio a acontecer em 1985.

Para a história de 1998, mantiveram-se os principais conflitos. A novela centra-se na trajetória do taxista Carlão (Eduardo Moscovis), que encontra uma mala com dois milhões de reais em seu táxi, advindos de um assalto a banco, do qual Eunice (Cássia Kiss) foi cúmplice. Carlão é noivo de Lucinha (Carolina Ferraz), operária da indústria têxtil Centauro, de propriedade do empresário Salviano Lisboa (Francisco Cuoco). Rico, viúvo e em conflito com os filhos, Salviano acaba se encantando por Lucinha ao ver a moça como destaque do lançamento de uma campanha de moda da sua marca. O triângulo amoroso que repercutiu, nos anos 1970, com Francisco Cuoco, Betty Faria e Lima Duarte não repetiu o sucesso, no *remake*, a ponto de Perez inserir a personagem Laura (Vera Fischer), por quem Salviano se apaixona. Lucinha acaba só, após a morte de Carlão, cuja jornada não se desvencilha da perseguição dos bandidos ligados ao roubo do primeiro capítulo. O bairro do Marechal Hermes, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, era o núcleo suburbano da história, em contraponto à Zona Sul, em um mais retrato típico do contraste que Glória, como boa discípula de Janete Clair, imprime às tramas.

Entre as ações sociais, destaque para o drama de Rafa (Clara Garcia), amiga de Vilma (Paloma Duarte), que sofre com câncer. A atriz raspou a cabeça e fez tatuagens, de modo a mostrar alternativas para lidar com a doença. A autora inseriu, nos capítulos, inclusive, visitas a hospitais infantis. Outro enfoque socioeducativo veio por meio do posto da praia onde Tenorinho (Eri Johnson) jogava futevôlei, espaço no qual pessoas reais davam depoimentos que denunciavam problemas da época, como a impunidade, e o desabamento do Edifício Palace II. Observa-se, assim, a introdução de marcas autorais de Glória, mesmo em um *remake*. O recurso de utilização de pessoas da vida real, dentro do enredo, vai ao encontro da estratégia contemporânea de dialogar com o público por meio das mídias sociais, uma característica que ilustra o desejo da autora de sempre se aproximar da sua plateia. A inserção de depoimentos desse tipo torna a realidade ainda mais presente, em suas tramas.

No horário das 20h, e posteriormente das 21h, Perez costuma trabalhar com temáticas atuais e, em alguns casos, vanguardistas, a ponto de continuar tendo suas criações inicialmente

<sup>115</sup> A TV Globo vinha de um ciclo de *remakes* de sucesso, na década de 1990, com destaque para *Mulheres de Areia* (1993), *A Viagem* (1994) e *Anjo Mau* (1997-1998). *Pecado Capital* não conseguiu manter o interesse do público, apesar dos esforços para a atualização da trama, como destaca Costa (2018).

<sup>116</sup> Xexéo (2005) pontua a importância de *Pecado Capital* na trajetória de Janete Clair, que aproveitou a oportunidade para apresentar uma obra diferente do dramalhão romântico que costumava caracterizar suas tramas anteriores. Mesmo em curto espaço de tempo para a produção, a autora conseguiu construir uma novela de extremo sucesso popular, com a assinatura de Daniel Filho, na direção.

questionadas pela imprensa ou pelo público, dado o grau de ineditismo ou de ousadia de suas abordagens. Com *De Corpo e Alma* (1992-1993)<sup>117</sup>, novela com direção-geral de Roberto Talma (com Fabio Sabag e Ivan Zettel na equipe), o foco foi a doação de órgãos e o transplante de coração. O enredo abarcava uma narrativa de amor, atualizada com o tema médico. Diogo (Tarcísio Meira), um juiz respeitado pela sua carreira, é casado com Antônia (Betty Faria), mas mantém uma relação extraconjugal com Bettina (Bruna Lombardi). Após um plano de viagem malsucedida entre os amantes, Bettina sofre um acidente de carro e recebe o diagnóstico de morte cerebral. Paloma (Cristiana Oliveira), internada com graves problemas cardíacos, tem sua vida salva ao ser transplantada com o coração de Bettina. Paloma e Diogo acabam se apaixonando, mas a vida romântica da personagem apresenta outros desdobramentos, como a história com o ex-noivo Tavinho (Hugo Gross)<sup>118</sup> e a paixão por Juca (Victor Fasano).

Como de costume, Perez inseriu tramas paralelas populares, como o núcleo do Clube das Mulheres onde Juca acaba indo trabalhar, despertando a mágoa de Paloma. Reginaldo (Eri Johnson) era outro personagem curioso, que representava os seguidores do movimento gótico dos anos 1970. A troca de bebês na maternidade, clássico entrecho da teledramaturgia, também foi abordada na trama, vivenciada pelas crianças Júnior (Aron Hassan) e Pinguim (Eduardo Caldas), criados por famílias que não eram as suas de fato. De todo modo, a principal ação social da trama foi em relação ao transplante de órgãos, no esclarecimento das dificuldades, preconceitos e problemas decorrentes do procedimento. Não por acaso, o número de doações aumentou muito durante o período de exibição da novela, situação semelhante à ocorrida em *Laços de Família* (200-2001), quando Manoel Carlos resolveu discutir a doação de medula óssea, a partir do drama de Camila (Carolina Dieckmann)<sup>119</sup>.

A volta de Perez ao horário nobre, com *Explode Coração* (1995-1996) – dirigida por Dennis Carvalho, Ary Coslov e Carlos Araújo, com direção de núcleo de Paulo Ubiratan –

---

<sup>117</sup> A trama ficou marcada pelo assassinato de Daniela Perez, filha da autora, vítima de um crime cometido pelo seu colega de trabalho, o ator Guilherme de Pádua (intérprete de Bira), e a sua noiva, Paula Thomaz. O caso mobilizou a opinião pública, no final de 1992, e, com todo apoio popular pela punição dos criminosos, e com o desejo pessoal de concluir seu trabalho, Perez conseguiu finalizar a história, que teve alguns capítulos escritos por Gilberto Braga e Leonor Bassères, durante o período da sua ausência. Por conta da sua tragédia pessoal, a autora também inseriu discussões sobre as inadequações do Código Penal Brasileiro e a falta de celeridade da justiça para solucionamento dos casos

<sup>118</sup> Paloma passa a ser perseguida pela mãe de Tavinho, Nágila (Nathalia Timberg), que consegue prejudicar os negócios do pai da protagonista, fazendo com que eles mudem para a Zona Norte do Rio, no bairro do Méier. Nessa mudança, a mocinha tenta ajudar o pai colocando um ônibus ilegal para funcionar na localidade, o que gera a inserção da temática dos ônibus piratas, comuns na época.

<sup>119</sup> Reportagem de Bernardo (2021) relata que o número de doadores inscritos no Registro Brasileiro de Doadores Voluntários de Medula Óssea (REDOME) teve um aumento de 4400% em dois meses, a partir do momento em que *Laços de Família* passou a abordar o tema, em novembro de 2000. A média mensal de 20 inscrições saltou para 900, em fevereiro de 2001.

causou surpresa, por se tratar de uma história de amor mediada pelo computador, em um tempo em que a internet era um artigo para poucos, no Brasil. A abertura da trama, inclusive, já sinalizava tendências que só seriam consolidadas anos depois, como a tecnologia *touchscreen*. Começava ali outro elemento identificador de obras da autora: a discussão sobre a relação entre culturas diferentes. Na trama em questão, o país conheceu melhor a comunidade dos ciganos, a partir do romance entre Dara (Tereza Seiblitz) e Júlio (Edson Celulari), que se apaixonam após manterem contato contínuo por meio de interações *on-line*.

Dara, filha de uma tradicional família de ciganos, está prometida para Igor (Ricardo Macchi), que chega da Espanha para o casamento esperado por todos, menos pela moça, que deseja estudar e seguir uma vida diferente das mulheres da sua cultura. Não por acaso, estuda escondido, em um curso pré-vestibular, e acaba se envolvendo com Serginho (Rodrigo Santoro), que integrava seu círculo de amigos, e de quem ela escondia sua origem. Após ser descoberta, Dara tenta justificar seus desejos para a família, mas não consegue se livrar do matrimônio arranjado. Casada com Igor, mas grávida de Júlio, a jovem vive uma relação de aparências, tal como a do empresário com Vera (Maria Luisa Mendonça). As diferenças culturais entre o casal protagonista se acentuam e muitas barreiras se estabelecem até ser possível viver plenamente o romance, o que só ocorre no último capítulo.

As tradições milenares da cultura cigana eram transmitidas, mais enfaticamente, pelos personagens mais velhos, tidos como sábios entre seu povo: Mio (Ivan Albuquerque) e Soraya (Laura Cardoso). Os atores fizeram laboratório para composição das personagens, e Perez seguiu à risca seu método de trabalho, com vasta pesquisa sobre a comunidade cigana no Brasil. Outras tramas paralelas fizeram sucesso, como o romance entre pessoas de idades diferentes: Serginho e Beth (Renée de Vielmond); e a travessia da travesti Sarita Witt (Florian Peixoto).

A mobilização para a campanha sobre crianças desaparecidas foi a grande ação social da novela<sup>120</sup>, que auxiliou na localização de dezenas de crianças, por meio dos depoimentos e fotos apresentados nos capítulos. O ponto de partida foi o sumiço de Gugu (Luiz Claudio Júnior), filho de Odaísa (Isadora Ribeiro). No aspecto da produção, *Explode Coração* também tem um lugar de destaque por ter sido a primeira novela gravada integralmente nos Estúdios Globo, inaugurados em 1995, e que, durante anos, eram chamados de Projac (abreviatura de Projeto Jacarepaguá). Trata-se de um marco na consolidação da empresa como produtora de conteúdo, em ritmo industrial e com tecnologia de ponta<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Antenore (1996) relata que a novela auxiliou na localização de 70 crianças desaparecidas, em todo o país.

<sup>121</sup> Matias (2020) destaca que o Projac foi inaugurado, oficialmente, em 1995, no cenário da casa do protagonista Júlio (Edson Celulari).

Fascinada pelo novo, como destaca na coletânea de Fiuza (2008), a autora ousou ao trazer para o horário nobre brasileiro, no final de 1995, um enredo cujo pano de fundo eram as relações estabelecidas entre os indivíduos pela tela do computador. “O debate sobre o impacto da chegada da internet no mundo, que estava restrito ao universo acadêmico, se popularizou através da novela” (FIUZA, 2008, p.459). Reportagens da época mostram como as tomadas de decisão da autora chocavam e soavam arriscadas. Banhara (1995), chama a novela de “interativa”, tendo em vista que a escritora fez pesquisas e conversou com seus telespectadores, pela internet, antes de a trama estreiar. O objetivo era reunir um número significativo de experiências dos internautas, como por exemplo, romances virtuais. Nessa estratégia, a autora torna evidente a disposição para traduzir, em suas histórias, os temas sociais e as abordagens culturais capazes de tocar a intimidade dos telespectadores.

Apesar de evidenciar uma dimensão primordial para a feitura de telenovelas, que é a atualização dos temas e a capacidade de gerar identificação e empatia na audiência, jamais era dada a possibilidade de o público interferir nos rumos da história. A escritora deixava claro que não ia fazer um *Você Decide* na trama, tal como o referido programa, sucesso da época. Outro ponto importante mencionado na matéria de Banhara (1995) era o desejo de abordar o mundo da computação sob a ótica do espetáculo artístico e não sob o viés tecnicista ou didático, o que reforça a perspectiva de que o tema deve estar a serviço da ficção<sup>122</sup>.

Nas novelas seguintes, na faixa nobre da Globo, culturas variadas e temáticas sociais culminaram em enredos de grande alcance popular: *O Clone* (2001-2002) falou de clonagem humana, islamismo e vício em drogas; *América* (2005) discutiu imigração legal e a busca pelo sonho americano, o mundo dos rodeios, e ainda assuntos mais complexos, como a homossexualidade e a cleptomania; *Caminho das Índias* (2009) mesclou as diferenças entre brasileiros e indianos, em paralelo às abordagens sobre psicopatia e esquizofrenia; e *Salve Jorge* (2012-2013) surpreendeu ao trazer a cultura turca em um enredo sobre tráfico humano. Com *A Força do Querer* (2017), saem os cenários de outros países, e os conflitos se concentram na realidade brasileira: as diferenças entre paraenses e cariocas dão o pontapé inicial para uma

---

<sup>122</sup> Ercilia (1995), em outra reportagem sobre a estreia de *Explode Coração*, apresenta dados que impressionam: considerando que, naquele ano, a televisão aberta, segundo Paulo Carneiro, diretor de divulgação da Globo, chegava a 110 milhões de brasileiros, e o horário das 20h alcançava metade desse público, a novela iria alcançar um contingente maior que todos os usuários de internet do mundo, que era de 50 milhões, em 1995. De fato, romances mediados pela tela do computador e fraudes financeiras operacionalizadas por um clique soavam quase como ficção científica para boa parte da audiência brasileira, naquele período. Ciente da potencialidade do tema, e da necessidade de introduzi-lo na agenda pública de discussões, Perez não titubeou em insistir em tal caminho.

trama que esquadrinha o tráfico de drogas na cidade do Rio de Janeiro, simultaneamente a outras discussões como o transtorno de personalidade, o sereismo<sup>123</sup> e o vício em jogos.

No aspecto da direção, essas cinco obras marcam também novos rumos do trabalho de Perez: Jayme Monjardim assinou a direção-geral de *O Clone* e de *América*, mas divergências com a autora, na segunda trama em que trabalharam conjuntamente, fizeram com que o diretor saísse da obra, sendo substituído por Marcos Schechtman, que passa a ser o companheiro habitual de Perez, nas novelas seguintes. Apenas em *A Força do Querer* que a escritora inicia uma nova relação de trabalho, com Rogério Gomes, em uma parceria que, como será relatada a seguir, contribuiu para a encenação audiovisual das suas obras. A interpretação de Gomes para o texto da autora tornou a sua novela mais recente um dos grandes sucessos da década.

Em *O Clone*, o amor de Lucas (Murilo Benício) e Jade (Giovanna Antonelli) atravessa décadas, desafiando as tradições da família islâmica da moça, cujo chefe era Sid Ali (Stênio Garcia). Ferrenho defensor dos costumes milenares, Ali não aceita o romance entre a jovem e Lucas, que, embora brasileiro, como Jade, não era muçulmano, o que impediria a união. Lucas é irmão de Diogo. Filhos de Leônidas (Reginaldo Faria), os dois são gêmeos univitelinos que apresentam personalidades opostas: enquanto Lucas é tímido e contido nas relações, Diogo é alegre e namorador, a ponto de se envolver (sem saber) com a namorada do pai, Yvete (Vera Fischer). Padrinho de Diogo, o cientista Albieri (Juca de Oliveira) nutre um profundo afeto pelo afilhado, admirado pela família e visto como o sucessor ideal, nos negócios paternos.

Na viagem que fazem ao Marrocos, a mesma em que Lucas e Jade se conhecem, Diogo acaba morrendo em um acidente de helicóptero. Abalado pelo falecimento do irmão, Lucas não consegue fugir com Jade, que é obrigada a se casar com Said (Dalton Vigh), escolhido como pretendente pela sua família. Ainda nos anos 1980, período em que a história começa, Albieri resolve clonar Lucas, de modo a trazer seu afilhado de volta. Para isso, utiliza o material genético do rapaz na inseminação artificial de Deusa (Adriana Lessa), que não imagina estar sendo usada para gerar o primeiro clone humano. Com esse conflito, Gloria Perez revisita novamente os dilemas éticos da profissão, bem como os procedimentos genéticos de fertilização, presentes em *Barriga de Aluguel*. O relacionamento entre jovens de culturas diferentes também será uma marca autoral comum ao universo da escritora, presente em *Explode Coração*, *O Clone* e *Caminho das Índias*<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Palhano (2017) explica que o sereismo é um estilo de vida, voltado à preocupação com natureza e com a preservação dos animais. Do ponto de vista comportamental, os adeptos passam a adotar cores, costumes e estilo das sereias, em sua rotina e em seu visual.

<sup>124</sup> Gomes (2013), a partir da análise de *Caminho das Índias*, situa o modo como a roteirista aborda as diferenças culturais, em suas obras.



A história de amor de Jade e Lucas ganha muitos obstáculos, com a passagem de vinte anos na trama. Jade está casada com Said e é mãe de Khadija (Carla Dias). Lucas assumiu a empresa do pai, casou-se com Maysa (Daniela Escobar) e é pai de Mel (Débora Falabella). Quando se reencontram e descobrem que a paixão continua viva, os dois precisam lidar com novos desafios, já que construíram famílias distintas e ainda lidam com os traumas e limitações do passado. Para completar, Léo, o clone de Lucas, criado por Deusa e pela avó Dona Mocinha (Ruth de Souza), viaja com o padrinho Albieri para o Marrocos, e, em uma situação idêntica à vivida por Lucas, duas décadas antes, se encanta por Jade, em um sentimento recíproco. Em mais uma consulta jurídica feita na vida real para a resolução de um conflito ficcional, a autora incorporou a análise de especialistas à trama, que consideraram Léo filho de Deusa e de Leônidas. O clone, no entanto, acaba sumindo, nas áreas do deserto, ao lado do padrinho, com um final misterioso, deixando o caminho livre para Jade e Lucas, enfim, viverem sua história.

Em paralelo ao enredo amoroso clássico, a personagem Mel vira o centro das atenções da família de Lucas, ao se tornar uma viciada em drogas<sup>125</sup>. Na novela, o drama da jovem, vivido também por Nando (Thiago Fragoso), Regininha (Viviane Victorette) e Lobato (Osmar Prado), ganhou extrema relevância, e a ficção foi complementada com depoimentos de pessoas reais, nesse caso, usuários ou ex-dependentes químicos, em processo de reabilitação. Os depoentes, em sua maioria, não eram identificados, mas contribuía com histórias verídicas para o aprofundamento da discussão<sup>126</sup>. Em seu método antropológico de escrita, Perez visitou clínicas e forneceu ampla pesquisa para a equipe da novela desenvolver o assunto do modo mais verossímil possível, tal como fez em novelas anteriores.

*O Clone* contou também com um núcleo popular. Nesse caso, a ambientação foi o bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Lá, ficava o bar da Dona Jura (Solange Couto), mãe de Xande (Marcello Novaes) – o namorado de Mel. A personagem comandava com muita simpatia o empreendimento, espaço onde recebia grandes personalidades da arte brasileira, principalmente músicos. O seu bordão “Não é brinquedo não” virou mania nacional, reforçando o impacto da trama entre o público. O humor e a música também estiverem presentes na Gafieira Estudantina, cenário recorrente nas obras da escritora. Algumas cenas humorísticas também reforçavam a adaptação do povo islâmico aos costumes brasileiros, principalmente entre os

---

<sup>125</sup> A causa foi uma das mais emblemáticas ações sociais da carreira da autora, que foi homenageada pela Associação Brasileira de Alcoolismo e Drogas (ABRAD), e ganhou o Prêmio Personalidades dos anos 2001 e 2002, conferido pelo Conselho Estadual Antidrogas (CEAD) do Rio de Janeiro. Em 2003, Perez e o diretor Jayme Monjardim foram premiados pela FBI (*Federal Bureau of Investigation*) e pela DFA (*Drug Enforcement Administration*), órgãos estadunidenses responsáveis por ações de controle do tráfico de drogas.

<sup>126</sup> Alguns artistas famosos também integraram a lista de depoentes, como a cantora Nana Caymmi.

personagens Latiffa (Letícia Sabatella), o esposo Mohamed (Antonio Calloni) e a filha Samira (Stephany Brito), e o tio Abdul (Sebastião Vasconcelos), que, tal como Ali, lutava pela preservação dos costumes mais rígidos da religião<sup>127</sup>.

Em 2005, a escritora voltou ao horário nobre com mais um sucesso: *América*. A novela parte da trajetória de Sol (Deborah Secco), jovem que sonha em morar nos Estados Unidos e conseguir uma vida melhor para ela e para toda a família. Diferentemente das duas novelas anteriores de Perez, em *América*, o casal não vinha de países ou religiões diferentes, mas divergiam em relação aos sonhos e costumes. Tião (Mutilo Benício) vive no interior do Brasil, na fictícia cidade de Boiadeiros, e se prepara para ser um campeão nos rodeios. Encantada pelo jovem, mas firme em seu sonho de tentar a sorte no exterior, Sol não hesita em abrir mão do romance, já que Tião nem se imagina fora do país, tão ligado que é às suas raízes brasileiras. Iludida, a protagonista cai nas armadilhas de uma rede de imigração ilegal, da qual fazem parte Djanira (Betty Faria), Alex (Thiago Lacerda) e Coiote (Luís Melo). Sem conseguir o visto formal, a travessia clandestina pelo México é a saída encontrada pela moça para entrar no país.

Envolvida em diversos problemas, Sol tenta mais de uma vez migrar para os Estados Unidos, e, em uma das investidas, se envolve em uma armação de Alex, que a coloca como transportadora de drogas. Presa como imigrante ilegal, e agora acusada de tráfico, Sol foge da penitenciária americana. Por engano, a jovem vai parar na casa de Ed (Caco Ciocler), um tradutor estadunidense, noivo da professora May (Camila Morgado), que além de não gostar dos imigrantes, incorpora o papel de vilã, ao descobrir o interesse amoroso recíproco entre Ed e Sol. Os dois acabam se casando, para que a moça obtenha o *green card*, mas May consegue fazer com que ela seja descoberta e deportada. Grávida de Ed, mas fingindo que o bebê é de Tião, para que a justiça não a obrigue a se separar do filho de pai americano, Sol faz uma delação, auxiliando a polícia nas investigações, mas não se livra da expulsão do país.

No Brasil, Sol reencontra Tião, que, influenciado pelas forças místicas que o guiam desde o princípio da trama, e o reconectam espiritualmente com o já falecido pai, acaba fazendo o parto do bebê. Uma doença da criança obriga a mocinha a revelar toda a verdade, haja vista a necessidade de uma cirurgia nos Estados Unidos. Em mais uma travessia ilegal, dessa vez

---

<sup>127</sup> A despeito de estrear semanas após o ataque terrorista às Torre Gêmeas do *World Trade Center*, no Estados Unidos, o que poderia gerar uma rejeição à cultura oriental, haja vista o reconhecimento de que o crime foi organizado por uma facção fundamentalista islâmica, *O Clone* não sofreu resistência da plateia brasileira. A concorrência com o SBT, no final de 2001, com a *Casa dos Artistas*, *reality-show* de confinamento, também não teve muito impacto. A novela ficou no ar durante mais de oito meses, e foi concluída em plena Copa do Mundo de 2002, com altos números de audiência. Tamanho sucesso se repetiu na exibição internacional na Telemundo – emissora direcionada ao público hispânico dos Estados Unidos –, além de a trama ter sido escolhida para um *remake*, no canal, em 2010: *El Clon*.

financiada por Tião, que à esta altura já está casado com Simone (Gabriela Duarte), Sol acaba conseguindo salvar a vida do filho, e ambos voltam acompanhados por Ed para começar uma vida nova no Brasil. Curioso destacar que o casal principal da trama não termina a história junto: Sol e Tião descobrem o amor verdadeiro em Ed e Simone, subvertendo uma lógica habitual das novelas, que é o final feliz para o par romântico.

*América* contou com muitas tramas paralelas, em meio ao enorme elenco reunido para a história. Em *Boiadeiros*, Neuta (Eliane Giardini) e Dinho (Murilo Rosa) viveram um romance com altas doses de humor, abordando a relação entre uma mulher mais velha e um homem mais novo, tal como ocorreu em *Explode Coração*. Além disso, havia a distinção social, já que Neuta era proprietária de terras, e Dinho, um simples peão. No mesmo núcleo, sobressai uma abordagem profunda sobre homossexualidade com o personagem Júnior (Bruno Gagliasso), filho de Neuta. O garoto vive o processo de descoberta da orientação sexual, assombrado pela história do pai, tido como um fazendeiro valente e honrado.

Júnior, na verdade, quer mesmo é ser estilista. Embora tente se relacionar com mulheres, é com Zeca (Erom Cordeiro) que ele entende seus verdadeiros sentimentos e desejos sexuais. A estratégia de desenvolver a dúvida do personagem, em paralelo à condução da trama, mais uma vez se mostrou bem-sucedida, garantindo a empatia para a aceitação do entrecho. Houve até mobilização para o beijo entre Zeca e Júnior, mas a emissora optou por não exibir a cena, embora tenha sido gravada, o que gerou ampla repercussão na exibição do último capítulo, detentor do recorde atual de final de novela. Até hoje, nenhuma outra trama atingiu picos de 70 pontos e *share* superior a 80%, como o ocorrido em novembro de 2005<sup>128</sup>.

Outra ação socioeducativa da novela foi sobre deficiência visual. Jatobá (Marcos Frota) e Flor (Bruna Marquezine) foram dois personagens que mostraram o contraponto sobre a condição. Jatobá, adulto, vive de modo independente, conscientizando todos ao seu redor acerca das potencialidades dos deficientes físicos. Flor é uma criança, aprendendo a lidar com a situação. Nesse sentido, a amizade com Jatobá torna-se fundamental. Como de costume, a autora abriu espaço para muitos exemplos da vida real, trazendo participações de outras crianças cegas, como Eduarda Emerick e Gabrielzinho do Irajá<sup>129</sup>. Além de apresentar as dificuldades

---

128 "América" bate recorde e veta beijo gay. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u54943.shtml>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

129 A fim de complementar os conteúdos, a escritora inseriu na trama Dudu Braga, filho do cantor Roberto Carlos, que apresentava o fictício programa *É Preciso Saber Viver*, no qual entrevistava deficientes que relatavam suas histórias de superação. Dados do Memória Globo relatam que Marcos Frota, Bruna Marquezine e Glória Perez receberam a Medalha Tiradentes, condecoração máxima da Assembleia Legislativa do Rio, em reconhecimento pelo trabalho.

enfrentadas pelos deficientes visuais para circularem com seus cães-guias, a novela descreveu a importância de adaptações urbanas, como sinais luminosos para orientação.

A abertura de um canal com a audiência empírica torna diferenciado o trabalho de Perez, dentro do campo. O vínculo gerado com o público favorece a audiência, e, mesmo com décadas de mudanças sociais e tecnológicas, que reverberam no ofício do roteirista, sua capacidade de manter tal conexão se manteve firme. Faz-se necessário, assim, que o autor de telenovelas seja capaz de trazer os temas para o seu universo ficcional, e ainda utilizar recursos extratextuais para chegar mais próximo dos telespectadores, que querem que as histórias sejam relevantes, um aspecto que a telenovela herdou do romance-folhetim. Por conta disso, é importante ressaltar como a autora constrói diversas linhas de história, que dialogam com os temas e contribuem para a progressão dramática do enredo, de modo a intensificar os conflitos dos personagens, cuja caracterização também é uma habilidade mestra. *América* exemplifica esse universo amplo de núcleos, propiciadores de experiências múltiplas de identificação.

A novela contou também com uma discussão sobre cleptomania. Haydée (Christiane Torloni) sofria com o distúrbio, justificado dramaturgicamente como um refúgio para a vida infeliz que tinha ao lado do esposo Glauco (Edson Celulari), com quem se uniu pela esperança de uma relação sólida, embora fosse apaixonada mesmo por Tony (Florian Peixoto). Este reaparece, anos depois, despertando o interesse da filha de Haydée, Raíssa (Mariana Ximenes), que desconhece o passado da mãe. Com o choque, ampliado com o envolvimento do pai com Lurdinha (Cléo Pires), uma de suas melhores amigas, Raíssa passa a viver uma rotina de atos rebeldes, desafiando a autoridade da família e frequentando bailes *funk*. Com esse conflito, a roteirista mais uma vez traz a complexa relação entre pais e filhos da Zona Sul carioca, descortinando as relações de aparência e evidenciando os dramas da vida íntima.

Ainda na história, o núcleo da pensão de Consuelo (Claudia Jimenez), uma mexicana que abriga imigrantes latinos em Miami, também foi cenário de debates de ordem social, como os problemas de um casal que tenta a vida no exterior, apesar da incompatibilidade de escolhas – Heloísa (Simone Spoladore) e Neto (Rodrigo Faro) – e o drama do filho deles, Rique (Matheus Costa), alvo de uma tentativa de pedofilia de Bill (Jaime Leibovitch). Nesse conflito, em mais um ato de aproximação entre realidade e ficção, a autora buscou alertar sobre os riscos da comunicação entre crianças e adultos, na internet, já que o garoto é atraído para um encontro após conhecer o falso amigo em uma bate-papo *on-line*. A pensão também trazia situações de alívio cômico, complementadas pelo núcleo de Vila Isabel, na Zona Norte no Rio de Janeiro, onde Seu Gomes (Walter Breda) era dono de uma mercearia que acaba se tornando ponto de apresentação de músicos famosos, em uma situação semelhante ao Bar da Dona Jura, em *O*

*Clone*. Outros personagens como Diva (Neuza Borges), Feitosa (Aílton Graça) e Creusa (Juliana Paes) contribuía para o humor da trama, que se contrapunha às demais temáticas.

Como se percebe, em *América*, Perez lançou mão de grande quantidade de núcleos dramáticos, uma marca do seu trabalho. Embora busque construir tramas centrais sólidas e envolventes, dotadas de alto grau de emoção, a autora não hesita em atualizar os clichês do folhetim com os temas contemporâneos, criando possibilidades de novos enfoques narrativos ao longo dos capítulos, o que permite que os personagens revezem em nível de importância. Prática semelhante ocorre em *Caminho das Índias*<sup>130</sup>, que retoma os amores impossíveis: agora dois indianos, de castas distintas (uma nobre e outro considerado “impuro” para os costumes tradicionais do país). Trata-se de Maya (Juliana Paes) e Bahuan (Márcio Garcia). Adotado por Shankar (Lima Duarte), membro da casta mais nobre, os Brâmanes, Bahuan é um jovem que trabalha nos Estados Unidos, embora não deixe de ser, para os costumes indianos, um “*dalit*”, isto é, um “intocável”. Maya, prestes a se casar com Raj (Rodrigo Lombardi), filho do comerciante conservador Opash (Tony Ramos), se apaixona por Bahuan, dando início a uma história com muitos obstáculos para se concretizar.

Tal como em *O Clone*, a mocinha e o mocinho planejam uma fuga, malsucedida, que resulta na separação do casal. Maya, então, segue seu destino, desconhecendo o fato de estar grávida de um “*dalit*”. Raj, no entanto, embora aceite se casar com sua prometida, mantém um relacionamento, no Brasil, com Duda (Tania Khalill). A paixão entre os dois não foi suficiente para evitar o casamento, e Duda se afasta do amado sob influência de Opash. O fato é que, ao longo da trama, Rodrigo Lombardi e Juliana Paes mostraram uma grande sintonia, e tal química foi fundamental para que o par romântico acabasse assumindo a preferência popular. Assim, Raj e Maya, após enfrentarem diversos obstáculos, na convivência, acabam terminando a história juntos, aceitos pela família de Opash, que vira um novo homem ao descobrir ser filho de Shankar. Mais uma vez, Gloria Perez não mantém os casais previstos no começo da trama, tal como em *América*, com Sol e Tião, revertendo expectativas mais clássicas do gênero.

Os hábitos dos indianos foram incorporados à trama, de modo a apresentar aspectos da cultura para o público brasileiro. Laksmi (Laura Cardoso), a mãe de Opash, representava os costumes mais tradicionais da família, ressaltando a importância que é dada aos mais velhos,

---

<sup>130</sup> Durante a exibição da novela, Perez foi diagnosticada com um câncer, cujo tratamento foi bem-sucedido. Embora nunca tenha abandonado nenhum capítulo por inteiro, a autora contou com a ajuda de Carlos Lombardi e Elizabeth Jhin. A Globo mantém sempre um outro dramaturgo acompanhando as histórias que estão no ar, a fim de que, caso algo aconteça com o roteirista titular, outros possam assumir a trama. Durante anos, como destaca na entrevista para Fiuza (2008), quem ocupava essa função, em relação às tramas de Perez, era Leonor Bassères, falecida em 2004, na época em que escrevia *Celebridade*, com Gilberto Braga.

na Índia. Seu neto, Amitav (Danton Mello), e a esposa, Surya (Cleo Pires), formavam um casal importante, na narrativa. Surya tinha todos os traços típicos da vilania, e, além de atrapalhar a vida de Maya, buscava enganar o marido de todas as formas, no intuito de conseguir engravidar de um menino, importante para a continuidade do nome da família. Ravi (Caio Blat) e a brasileira Camilla (Ísis Valverde) eram outro par relevante. Por meio dos dois, Perez reforçou ainda mais as distinções entre os dois países, já que Camilla, ao se casar com Ravi, precisa aprender a lidar com todas as regras e convenções que são atribuídas a uma esposa, na cultura indiana. Como já realizada em outras tramas da autora, a abordagem das diferenças, quando concatenada com a situação dramática, flui de modo mais fácil para o telespectador.

*Caminho das Índias* retoma outra característica recorrente nas obras de Perez, como o núcleo familiar de alto poder aquisitivo, mas repleto de problemas de convivência. Nessa novela, Christianne Torloni novamente incorpora a mãe milionária, Melissa, extremamente vaidosa e egocêntrica. Envoltas em seus dilemas pessoais, não percebe os do filho Tarso (Bruno Gagliasso) e os da filha Inês (Maria Maya), que é exatamente o oposto da mãe, do ponto de vista estético, optando por roupas escuras e *piercings*, em uma atitude de afirmação de identidade e confrontação com as imposições maternas. Melissa é casada com Ramiro (Humberto Martins), irmão de Raul (Alexandre Borges). Ambos são sócios da empresa herdada pelo pai, Cadore (Elias Gleizer). Nessa família, duas ações socioeducativas de grande evidência, para o enredo, ganham enfoque: a esquizofrenia de Tarso e a psicopatia representada por Ivone (Letícia Sabatella), que surge na vida de Raul como uma amiga de sua esposa, Silvia (Débora Bloch), e arma um plano para roubar o dinheiro do empresário e ainda desfazer o seu casamento. A abordagem sobre esse distúrbio psicológico ganhou destaque, com a descrição do passo a passo de uma psicopata, em seu plano de destruição do alvo. Raul chega a forjar a própria morte, e, apenas nos capítulos finais, consegue dar a volta por cima e recuperar seu dinheiro.

Tarso, por sua vez, percorreu a travessia de dúvida, diagnóstico e tratamento da esquizofrenia, comprovando o potencial da escritora para mesclar realidade e ficção nas suas tramas. Com base em uma ampla pesquisa, o personagem foi construído de modo realista, com apresentação das crises e dos conflitos, os embates com a família, e a oportunidade de viver uma história de amor com Tônia (Marjorie Estiano). Cobrado pela família para ser um homem de negócios tão bom como o pai, e ser uma referência de beleza, tal como a mãe, o rapaz não suporta tamanha pressão psicológica e acaba desenvolvendo o quadro clínico. Aprendendo com seus pares e fazendo o tratamento adequado, Tarso passa a conviver com a condição, ensinando o público a compreender também como lidar com os que sofrem com algum distúrbio de ordem mental. A trama abriu espaço para discussão sobre como as doenças são tratadas e recebidas

em núcleos familiares advindos de classes sociais distintas, bem como deu oportunidade para apresentação de artistas e personalidades que puderam esclarecer o assunto.

No Brasil, mais especificamente, na Lapa, no centro do Rio, Perez estabelece a conexão com a Índia, a partir de Ashima (Mara Manzan), uma indiana que cria Indra (André Arteché) dentro dos costumes do seu povo. O rapaz é o responsável por uma das ações de extensão ficcional da novela: o já citado *Blog* do Indra, que expunha dicas gastronômicas e curiosidades sobre a vida de um jovem indiano no Brasil, ampliando a abordagem cultural do enredo. A autora voltava, assim, anos depois de *Explode Coração*, a revisitar a temática das mídias *online*, dando ênfase ao impacto das redes sociais digitais. A abordagem sobre os efeitos da tecnologia na comunicação humana, aliada a outras que estão sendo descritas, compõem a amálgama do seu universo ficcional. Outra ação, organizada pela Central Globo de Comunicação, foi produzida antes mesmo da novela estreitar, com vídeos de Márcia Garcia e Juliana Paes, no *YouTube*, que simulavam ambos praticando ioga, mas que, na verdade, já era um conteúdo viral de divulgação da obra<sup>131</sup>. Tal ação comprova a intensificação das ações das empresas, principalmente da Globo, nas duas primeiras décadas dos anos 2000, que caracterizam a fase de transmídiação e refinamento da telenovela brasileira, que passou a se utilizar das ferramentas da ambiência digital para gerar ainda mais conteúdo e novas formas de relacionamento com o público, como abordado no segundo capítulo deste trabalho.

O bairro da Lapa é a ambientação para a convivência dos tipos mais populares. Lá, vive Norminha (Dira Paes), que trai o marido Abel (Anderson Müller) todas as noites, em cenas de tom jocoso que ganharam o público, o que os transformou em um dos pontos altos da história. A gafeira é outro cenário do bairro, por meio do qual diversos personagens se encontram, entre eles Suellen (Juliana Alves) e Ademir (Sidney Santiago). Este também sofre de esquizofrenia, mas esconde a verdade da moça, sua companheira de dança, com medo de destruir a relação. O espaço também é frequentado por Cadore e por Doutor Castanho (Stênio Garcia), o médico que cuida dos casos psiquiátricos abordados na novela.

Outro tema social presente em *Caminho das Índias* foi o *bullying* nas escolas. Indra é alvo da violência psicológica comandada pelo grupo de Zeca (Duda Nagle), jovem mimado e superprotegido pelos pais César (Antonio Calloni) e Ilana (Ana Beatriz Nogueira). Tal postura negligente contribui para que Zeca se torne ainda mais irresponsável, cometendo graves delitos.

---

<sup>131</sup> O vídeo, abordado na época em reportagem do *site* Mídia Interessante, foi uma forma de criar aproximação entre os protagonistas e o público, com algumas referências a Índia. Disponível em: <<https://midiainteressante.com/2009/01/juliana-paes-e-marcio-garcia-fazendo-posicao-de-yoga-no-youtube-sao-virais.html>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

No colégio dirigido por Ruth (Cissa Guimarães), e onde Silvia trabalhava, o *bullying* era praticado também contra os professores, o que ampliou a esfera de discussão de uma temática, até então, pouco popularizada, no Brasil, e restrita à esfera pedagógica<sup>132</sup>.

O sucesso internacional de *India – A Love Story*, o título de *Caminho das Índias*, no mercado estrangeiro, conferiu ainda mais prestígio à autora, tendo em vista se tratar da primeira novela brasileira vencedora do *Emmy*<sup>133</sup>. Assim, em 2012, Perez teve a complexa missão de substituir *Avenida Brasil*<sup>134</sup>, um dos maiores fenômenos de popularidade, na história da telenovela do século XXI. Embora trouxesse temáticas relevantes, a escritora sofreu com a crítica especializada e com os comentários dos fãs, nas redes sociais, que na década de 2010, já tinham um comportamento ainda mais intervencionista e exigente. Na época, inclusive, a escritora publicou um *tweet* emblemático no que tange às formas de construção das suas histórias, lembrado por Stycer (2013): “As pessoas veem novela pra criticar, achar problema e defeito, não por entretenimento! Uma pena, né? Pobre de quem não consegue voar!”. A utilização das tecnologias digitais de conversação é um traço emblemático do *habitus* da autora, que evidencia sua capacidade de interação, essencial, inclusive, para sua eleição como *case* de análise, nesta dissertação.

Adam Bain, presidente das receitas do *Twitter*, em entrevista a Sbarai (2013), sinalizou, na época, a força da rede social para a promoção das telenovelas, e o quanto essa relação com a televisão estava sendo construída de forma intensa, no Brasil – algo que permanece até hoje.

Qual o futuro que é reservado ao *Twitter*? Algo voltado ao conceito de segunda tela? Sim. A empresa tem uma participação nada desprezível no mercado de segunda tela. No Brasil, temos eventos genuinamente populares em nossa plataforma, como jogos de futebol, reality-shows e, principalmente, novelas. Nesta semana, acompanhei de perto os comentários relativos à novela *Salve Jorge*, da Rede Globo. Em sua grande maioria, fiquei atento às mensagens da autora da trama, Gloria Perez. Antes mesmo do início do

<sup>132</sup> A conscientização também foi proporcionada com a participação de especialistas, como a médica Ana Beatriz Barbosa Silva, que escreve sobre diversos assuntos, como: psicopatia, ansiedade, depressão, entre outros.

<sup>133</sup> Do ponto de vista das premiações, aspecto salientado na teoria bourdieusiana como elemento de consagração dos artistas, Gloria Perez também ocupa posição de destaque: além de ser a autora da primeira telenovela brasileira vencedora do *Emmy* Internacional, ganhou diversos outros prêmios nacionais, ao longo da sua carreira, tais como: o Troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), por *Hilda Furacão* e *A Força do Querer*; e o Troféu Imprensa, por *O Clone*, *Caminho das Índias* e *A Força do Querer*. Vale salientar que, entre 1992 e 2019, Perez foi a única mulher a ocupar o posto permanente como roteirista no horário das 20h/21h. Com exceção de Maria Adelaide Amaral, que dividiu com Vincent Villari a autoria de *A Lei do Amor*, a faixa só passou a ter escritoras titulares com *Amor de Mãe*, de Manuela Dias. Lícia Manzo integrou-se a esse time, a partir de novembro de 2021, com *Um Lugar ao Sol*.

<sup>134</sup> A trama de João Emanuel Carneiro, responsável por sua consagração no seletor time de roteiristas que escrevem para a faixa das 21h, embora não tenha subvertido por completo as diretrizes básicas do folhetim eletrônico, inovou, como já mencionado, em termos de ritmo de construção dos conflitos e dos personagens, por meio de uma narrativa repleta de ganchos envolventes. *Salve Jorge*, novela de Perez que estreou em outubro daquele ano, ganhou a responsabilidade dupla de substituir um sucesso e de manter o engajamento do público



capítulo, ela mesmo fornece algumas pistas ou relata detalhes do que vai acontecer. É um ótimo uso da ferramenta para incentivar ainda mais telespectadores a acompanhar o desfecho da novela.

Nota-se que, para Perez, a interação se dá com diversos objetivos, entre eles, adiantar conteúdos que vão ao ar. A autora, todavia, também não se esquivava de participar de discussões quando os interatores questionam elementos dos seus enredos. O estranhamento do público não era, de fato, uma novidade, afinal, tratava-se da mesma artista que falou de fertilização *in vitro*, internet e clonagem humana, quando tais assuntos eram tidos como ficção científica. O que se ampliou, em *Salve Jorge*, foi a forma como os fãs passaram a lidar com as histórias, especialmente por conta das ferramentas oportunizadas pelos avanços técnicos e tecnológicos da ambiência digital. Além de espectador, o público acentuou ainda mais sua criticidade, a ponto de alguns “fiscalizarem” a continuidade das tramas, e criticarem os textos e cenas, durante a exibição dos capítulos. A autora não deixou de participar de discussões, na rede, comprovando o potencial de utilizar as ferramentas midiáticas para gerar aproximação com o seu público.

*Salve Jorge* trouxe um enredo denso sobre o tráfico internacional de pessoas. Morena (Nanda Costa), moradora do Complexo do Alemão, comunidade carioca que estava em evidência por conta do processo de pacificação ocorrido em 2010, se apaixona por Theo (Rodrigo Lombardi), o devoto de São Jorge e capitão da cavalaria do Exército, que participa das ações de segurança na comunidade. A personagem vive uma jornada muito semelhante à de Sol, em *América*. Com medo de perder sua casa, e pensando em uma vida melhor para a mãe, Lucimar (Dira Paes), e para o filho, Júnior (Luiz Felipe Lima), a moça resolve aceitar o convite de Wanda (Totia Meireles), que integra uma organização criminosa liderada por Livia Marine (Claudia Raia), para ir trabalhar na Turquia.

Ao chegar a um país desconhecido, Morena descobre as reais condições às quais será submetida: além de prisioneiras, as jovens traficadas são obrigadas a dançarem e a se prostituírem na boate que Irina (Vera Fischer) administra, sobre a segurança do vilão Russo (Adriano Garib). Jéssica (Carolina Dieckmann) era outra jovem do núcleo, que imediatamente vira amiga de Morena. Ambas se tornam confidentes e cúmplices nas tentativas de fuga. Enganadas pelas promessas, todas aquelas mulheres saem do país acreditando que viverão dias melhores. No caso da protagonista, as viagens para Turquia representam também a instabilidade do seu relacionamento com Theo, que desconhece a realidade em que sua amada se encontra.

A situação de Morena se complica ainda mais quando Livia se apaixona por Theo. Conhecida como uma rica e bem-sucedida agenciadora de talentos, a vilã é respeitada pela sociedade, mantendo uma postura reservada que facilita a sua vida dupla. Wanda, sua comparsa

no tráfico de mulheres, travestis e *gays*, ainda lidera um esquema de comércio ilegal de bebês. Em uma das vindas ao Brasil, Morena e Jéssica transportam pacotes de drogas, em mais uma situação análoga às vivenciadas por Sol, em *América*. Mesmo perto das suas famílias, as traficadas não conseguem se desvencilhar das ameaças da organização criminosa. Quando descoberta por Jéssica, Lívia acaba matando-a com uma seringa abastecida com uma substância letal. O método de envenenamento, ousado para a teledramaturgia brasileira, gerou estranhamento e muitos memes, a despeito de ter se tornado uma marca da vilã<sup>135</sup>.

Mais uma vez levada para Turquia, Morena desperta a compaixão de Mustafá (Antonio Calloni), que topa comprá-la das mãos de Russo, no intuito de libertá-la. Os planos fracassam, todavia, e a jovem é dada como morta, sendo abrigada pela família de Demir (Tiago Abravanel) e Zyah (Domingos Montagner), na Capadócia. Grávida de Theo, Morena conta com a ajuda dos novos amigos, e, após deixar os filhos sobre o cuidado da mãe, no Brasil, empenha-se em auxiliar a polícia brasileira no desmonte da quadrilha de Lívia, contando, para isso, com a ajuda da delegada Helô (Giovanna Antonelli), ex-esposa de Stenio (Alexandre Nero). As idas e vindas desse casal se tornaram, inclusive, um dos arcos mais marcantes de *Salve Jorge*<sup>136</sup>. Mesmo com todos os problemas, Morena e Theo têm um final feliz, e Lívia, enfim, é punida pelos seus crimes. A denúncia sobre tráfico humano foi a principal ação social da história, reverberando no jornalismo da Globo, com coberturas que explicitavam a gravidade da situação<sup>137</sup>.

Uma forma de conectar o núcleo turco com o Morro do Alemão, além dos conflitos de Morena, foi com a história de Aisha (Dani Moreno), filha adotiva de Mustafá e Berna (Zezé Polessa). Ao descobrir que a mãe comprou um bebê das mãos de Wanda, no passado, a jovem resolve buscar a sua origem e se depara com uma situação inusitada: sua mãe Delzuíte (Solange Badim) mora no Brasil, em uma comunidade. Indubitavelmente, outra oportunidade para discussões sobre choques culturais entre classes sociais distintas. Aisha hesita em criar vínculos com a nova família, inclusive com a irmã Lurdinha (Bruna Marquezine), mas, aos poucos, se reconhece entre os seus parentes consanguíneos. No Alemão, outros moradores, em tipos coadjuvantes, também compunham o núcleo de humor.

<sup>135</sup> Ribeiro e seus colaboradores (2015) abordam as formas de construção da paródia e do humor em páginas criadas pelos fãs, nas redes sociais, tal como o caso do perfil “Lívia Marine Irônica”, inspirado na vilã de *Salve Jorge*.

<sup>136</sup> Outro casal de destaque na trama foi Zyah e Bianca (Cleo Pires). Através dessa relação entre uma brasileira e um turco, Perez revisitou a seara das diferenças culturais. O casal, apesar de contar com a simpatia do público, não conseguiu fazer com que o amor fosse mais forte do que a falta de compatibilidade, contrariando, assim, a máxima folhetinesca de que o amor é sempre suficiente para vencer qualquer obstáculo.

<sup>137</sup> Sanches (2012), em matéria para a revista *Marie Claire*, exemplifica casos reais de tráfico internacional de pessoas que inspiraram a novela e uma campanha organizada pelo periódico.

Um recurso que Perez sempre utilizou foi a ênfase nos conflitos das famílias da Zona Sul. Dessa vez, os Flores Galvão foram o foco. Viúva, Leonor (Nicete Bruno) vive rodeada do enteado Carlos (Dalton Vigh) e das enteadas Aída (Natália do Vale) e Rachel (Ana Beatriz Nogueira), interessadas na herança. Carlos, por sua vez, passa por apuros com a antiga e a atual esposa. Seu envolvimento com Antônia (Leticia Spiller) rendeu discussões sobre as complicações de um divórcio para a vida dos filhos, tendo em vista a alienação parental operada por Celso (Caco Ciocler), ex-marido de Antônia. Essa foi uma pauta que reverberou além da tela, tornando-se mote para reportagens de diversos veículos, que destacaram a relevância da novela, ao tocar em um assunto que, embora comum, ainda não era tão popularizado entre o grande público. Dados citados em matéria de Cotta (2013) sinalizavam que cerca de dezesseis milhões de crianças e adolescentes brasileiros, na época, passavam por situação semelhante, que ocorre quando o pai ou a mãe conduzem atos que desqualificam o outro progenitor que não convive com a criança, de modo a prejudicar os laços de afeto entre eles.

Em 2017, a autora voltou ao ar com a missão de resgatar parte do público, que havia se dispersado, como nunca, da principal faixa de teledramaturgia da emissora. *Babilônia* (2015), *A Regra do Jogo* (2015-2016), *Velho Chico* (2016) e *A Lei do Amor* (2016-2107), além de contarem com desafios de produção e aceitação do público e da crítica, entraram para a história como as novelas que alcançaram médias de audiência abaixo dos 30 pontos, algo impensável, até então, para as tramas das 21h. Esse é um momento, na história do campo, em que a Globo vivencia mais enfaticamente a concorrência com as novelas bíblicas da Record TV. De igual modo, a popularização dos serviços de *streaming*, exemplificadores de um dos principais marcos da era da TV IV, provocou dispersão de uma parcela do público.

Nesse contexto, torna-se fundamental que os roteiristas de telenovelas criem tramas, personagens e conflitos capazes de permitir com que as histórias repercutam não apenas na tela da TV, mas também nas mídias sociais digitais. Esse foi o caso de *A Força do Querer*. Em redes como o *Twitter*, o público vibrava a cada nova cena de Bibi Perigosa (Juliana Paes), Jeiza (Paolla Oliveira) e Ritinha (Ísis Valverde), as três protagonistas. Rodrigo Lombardi, no papel de Caio, incorporava pela terceira vez consecutiva o mocinho de uma trama da autora, retomando a parceria com Juliana Paes.

Caio e Bibi começam a história noivos, mas se separam por conta das grandes divergências sobre objetivos e ambições. Bibi esperava uma paixão muito mais intensa, e considerava que a carreira de Caio se sobrepujava ao relacionamento deles. Insatisfeita, a então estudante de Direito se encanta pelo sedutor Rubinho (Emílio Dantas), garçom que a conquista, fornecendo-lhe a relação com a qual ela sempre sonhou. Após uma passagem de quinze anos,

Bibi e Rubinho, já casados, lidam com inúmeras dificuldades financeiras, que cessam a partir do momento em que o personagem se integra a uma quadrilha de tráfico de drogas. Inspirada em uma história real, o casal muda de vida, se introduz e se consolida na criminalidade, e choca a família e os amigos. No encalço de Rubinho, a policial militar Jeiza, que, além de prendê-lo, incorpora a missão de desmascarar o traficante, criando, assim, desavenças com Bibi.

Jeiza é a integridade em pessoal. Policial e lutadora de MMA (*Mixed Martial Arts*), mora em Niterói, e acaba se envolvendo com Zeca (Xande Valois/Marco Pigossi). A história dele começa no Pará, quinze anos antes, quando, ainda criança, sobrevive a uma tempestade que atinge o barco de Eugênio e seu filho Ruy (João Gabriel Cardoso/Fiuk). Salvos por índio, o destino das duas crianças é unido por meio de uma profecia, que preconiza que ambos precisam tomar cuidado com o que vem das águas. Um colar, partido ao meio, une os garotos, que guardam o amuleto e se separam, sem conhecer por completo a origem um do outro. Já adultos, quando Ruy volta ao Pará, a negócios, Zeca está noivo de Ritinha (Isis Valverde), a “sereia” que encanta a todos. Destemida e disposta a ir morar no Rio de Janeiro, Ritinha se envolve com Ruy, deixando a fictícia cidade de Parazinho. Esperando um filho de Zeca, a moça omite essa informação e prefere enganar Ruy, dizendo que ele é o pai da criança. Ao voltar para casa, o jovem empresário começa uma nova vida com sua paixão, gerando conflitos familiares.

No clássico núcleo das famílias ricas cariocas, estão Eugênio e Joyce (Maria Fernanda Cândido), que também são pais de Ivana (Carol Duarte). O empresário divide a administração da empresa com o irmão Eurico (Humberto Martins), e, quando coloca Ruy no comando da empresa, decide realizar seu sonho de juventude: montar o próprio escritório de advocacia. Apesar de não ter o apoio de Joyce, o advogado segue adiante com seu desejo. Ele só não esperava ser alvo de Irene (Débora Falabella), uma arquiteta e psicopata que o seduz, causando sua separação. Para completar os conflitos da família, Ivana vai se descobrindo, aos poucos, um homem transgênero. Ao entender que nasceu no corpo errado, a personagem vive sua travessia de transformação, em uma das tramas mais bem-sucedidas de *A Força do Querer*.

Preocupada em despertar a tolerância e a empatia do público com a personagem, a autora exibiu os conflitos e descobertas de Ivana, que se entende depois como Ivan, em paralelo com a jornada de Nonato (Silvero Pereira), transformista que sai do Ceará para a carreira musical, no Rio de Janeiro. Diante dos preconceitos, o artista incorpora uma identidade mais séria, e consegue o emprego como motorista de Eurico, que conservador, nem desconfia da verdadeira história do seu mais novo funcionário, por quem nutre uma admiração paternal. Os diálogos de Nonato com sua amiga, por vezes, eram montados, nas cenas, em paralelo às sessões de terapia de Ivana, em uma contraposição que ajudava o público a entender o tema e

os conflitos dos personagens, de modo explicativo e sensível. Ivana sofre obstáculos sociais e familiares, por conta da rejeição da mãe, que a via como continuidade do mito de feminilidade que ela representava. Em sua luta para se firmar como Ivan, consegue fazer a cirurgia para retirada dos seios, e termina a história ao lado de Cláudio (Gabriel Stauffer), que a conheceu como Ivana, mas acaba aceitando-o como homem, rompendo paradigmas e comprovando que o amor ultrapassa as barreiras de gênero e orientação sexual, outra ousada abordagem da autora.

A grande confidente e parceria de Ivana é a prima Simone (Juliana Paiva). Filha de Eurico e Silvana (Lília Cabral), a garota sofre com o vício em jogos da mãe. Silvana chega a todos os extremos possíveis, perdendo bens materiais e colocando a vida de Simone e o seu casamento em risco. Apenas no final, a personagem entende a necessidade de um tratamento especializado. Sua história também cruza com a de Bibi, porque além de Caio, Eurico e Eugênio serem primos, ela é salva pela esposa de Rubinho quando contrai uma dívida de um criminoso conhecido de Sabiá (Jonathan Azevedo), o líder do tráfico. Com medo de sua vida degradingolar, Bibi também deixa uma expressiva quantia sob os cuidados de Silvana, que gasta tudo, fazendo com que a vida da Perigosa tenha que começar do zero, após a sua separação.

No final, sem dinheiro e precisando responder pelos crimes, Bibi se arrepende, escreve um livro e ainda recupera o amor de Caio, que chega a ter um breve relacionamento com Jeiza, mais pela afinidade de causas e luta contra a criminalidade, do que, de fato, por laços mais intensos. Zeca e Jeiza também se entendem, apesar das inevitáveis desavenças. E Ritinha opta por ser feliz sozinha, com sua carreira no sereismo, e criando o filho com o apoio dos “dois pais”. Irene, de todas as personagens de destaque, acaba tendo um desenvolvimento narrativo pouco inovador. Encurralada pelas mentiras, a arquiteta ainda aplica o “golpe da barriga”, mas nada é suficiente para recuperar Eugênio, que se reaproxima da família por conta do grande amor por Joyce, e, pelos conflitos de Ruy e Ivan. O fim da vilã é a morte.

Em paralelo à história de mulheres fortes, cujos conflitos se cruzavam de modo criativo, Perez novamente encontrou espaço para ambientar situações na Gafieira Estudantina, com a participação de artistas. Já a tecnologia, outra vertente que marca a sua obra, vem representada na figura de Yuri (Drico Alves), que, além de adepto do *cosplay*<sup>138</sup>, era um usuário assíduo de tecnologia, a ponto de se comunicar com os pais por mensagem de texto. O fascínio provoca o seu envolvimento com um jogo virtual de consequências fatais, comum na época: a Baleia Azul, que impunha desafios mediados que poderiam chegar ao extremo de provocar o

---

<sup>138</sup> Prática que consiste em vestir fantasias de um personagem de obra de ficção. A palavra deriva da junção de duas palavras do inglês: “*costume*” (“fantasia”) e “*roleplay*” (“interpretação” ou “brincadeira”).

suicídio do participante. Com essa abordagem, a autora tocava novamente na necessidade de conscientização, a partir de temáticas sociais relevantes, uma tônica das suas obras.

Jornalistas especializados em televisão reforçam as qualidades de *A Força do Querer*. Padiglione (2017), além de destacar o sucesso quantitativo da trama<sup>139</sup>, com alcance de altas audiências, comenta a qualidade narrativa da história, que mesmo com diversos temas, conseguiu atingir uma condução coerente ao longo dos seus 173 capítulos. Outra qualidade observada foi a parceria bem-sucedida com o diretor artístico Rogério Gomes, que buscou explorar todas as potencialidades do texto, inclusive, utilizando-o em *off* como término de alguns capítulos, além de construir, do ponto de vista da encenação, um trabalho audiovisual de forte impacto entre o público. Goes (2017) analisa um recurso inovador, em sua ótica, que é a impossibilidade de reduzir a novela a apenas uma trama central, como é comum em muitos exemplares do gênero. Incapaz de encontrar um *logline*, o jornalista ressalta o quanto os diversos núcleos e temáticas lograram êxito ao proporcionar o revezamento de abordagens. De fato, nos últimos anos, tem sido cada vez mais comum o centramento de forças da telenovela em mais de uma trama, e não apenas no núcleo central.

Em entrevista a Hopewell (2017), que abordava o sucesso da autora, Perez é enaltecida pela capacidade de falar de assuntos contemporâneos para uma audiência de mais de 65 milhões de brasileiros, com o último capítulo de maior alcance desde *Avenida Brasil* (2012). A autora ressalta a personalidade das suas protagonistas, que vão até as últimas consequências para realizarem os seus desejos. Ritinha, inclusive, não se enquadra no típico final feliz da mocinha, e dispensa os dois pretendentes, em nome da sua própria felicidade<sup>140</sup>. Na mesma entrevista, a escritora fez questão de mencionar a parceria com Rogério Gomes, que liderou uma direção criativa, com câmera em movimento e planos compatíveis com as intenções autorais. Reforça-se, desse modo, a relevância da parceria entre diretor e roteirista, essencial à sua realização.

---

<sup>139</sup> Por conta da repercussão, a novela voltou a ser veiculada, na programação da Globo, em outubro de 2020, como uma das reprises exibidas no horário das 21h, em virtude da pandemia. A trama ficou no ar até março de 2021, sendo substituída pela parte final de *Amor de Mãe*,

<sup>140</sup> O perfil de Ritinha, marcado pelo desvio, no que compete à configuração clássica das mocinhas das telenovelas, é analisado por Tavares e Santos (2020). A construção do protagonismo, para os pesquisadores, rompeu limites convencionais, uma vez que a personagem apresentava também traços antagonônicos. Selecionando três momentos da novela: o começo, os capítulos de virada após o capítulo 100, e os últimos dias, a pesquisa avança na discussão de que as três protagonistas evidenciam personalidades desviantes, no sentido de buscarem a realização pessoal, a liberdade e a independência, nem que, para isso, tenham que agir de forma inesperada, com mentiras e falhas éticas, especialmente no caso de Bibi e Ritinha. As principais personagens não hesitaram em abrir mão do sonho de felicidade conjugal, como é o caso também de Jeiza, que rompe com Zeca (Marco Pigossi) por conta das mentiras e do perfil machista e conservador do seu par romântico. Das três, é a mocinha, que, apesar de tudo, luta pela sua carreira. Embora termine a trama ao lado de Zeca, se impõe, ao não se desfazer dos seus objetivos pessoais.

Outro aspecto salientado pela dramaturga é a aceleração do ritmo narrativo, observada nos últimos anos, especialmente diante do sucesso das séries estadunidenses. A autora considera que as variações nos hábitos da audiência, hoje mais apta a fazer outras atividades e a acionar outras formas de entretenimento, também ditaram alterações em seu processo criativo, que mantém o DNA folhetinesco, mas avança no sentido de operacionalizar alterações narrativas. No caso de *A Força do Querer*, a artista acredita que o revezamento entre as tramas centrais contribuiu como recurso de inovação e de reconquista do público.

Precursora de práticas atualmente mais comuns, como a interação entre autor e público, nas mídias sociais digitais, Perez construiu um estilo próprio, marcado por temáticas contemporâneas, debates culturais, ações de *merchandising* social e tramas com diversos núcleos. Na jornada de consagração no campo da telenovela, marcou seu nome como uma artista de vanguarda, atravessando variados momentos da história da TV no Brasil, apropriando-se dos recursos disponíveis, e apresentando soluções para os desafios e problemas impostos. Sua posição de destaque, marcada pela disposição em lidar com o novo, sem se desvincular do clássico, encontra paralelo na figura de Rosane Svartman, escritora que adentra o campo da telenovela no ápice da fase de refinamento e transmidiação: a década de 2010, marcada por experiências ímpares, anteriormente ilustradas. Conduzir o ofício de roteirista, em tempos de múltiplas telas, é o desafio dessa artista, sobre a qual recai a parte final desta dissertação.

#### 4.2 ROSANE SVARTMAN: O EXERCÍCIO DA AUTORIA NA ERA DA CONVERGÊNCIA

Rosane Svartman é uma artista que desponta na autoria de telenovelas na década de 2010. Sua trajetória, todavia, começa bem antes, no cinema, área na qual se formou e em que continua atuando em paralelo às produções para a TV. Como roteirista de televisão, Svartman foi autora principal de *Dicas de um Sedutor* (2008). A partir de 2012, tornou-se titular de telenovelas, como *Malhação: Intensa como a Vida* (2012-2013); *Malhação: Sonhos* (2014-2015), *Totalmente Demais* (2015-2016) e *Bom Sucesso* (2019-2020) – essas três últimas, em coautoria com Paulo Halm<sup>141</sup>.

Svartman também foi diretora do seriado de humor *Garotas do Programa* (2000) e do *Casseta e Planeta, Urgente*, na década de 1990. No cinema, dirigiu e roteirizou sucessos como

---

<sup>141</sup> Roteirista e diretor de cinema, Paulo Halm já havia trabalhado como colaborador em *Amazônia* (Rede Manchete, 1991-1992). Em 2012, foi convidado a integrar a equipe de roteiristas de *Malhação*, e, a partir da temporada 2014, passou a assinar em coautoria os demais trabalhos de Rosane Svartman, na Globo.

*Como Ser Solteiro* (1998), *Mais Uma Vez Amor* (2005), *Desenrola* (2010), além da direção de *Tainá, a Origem* (2013). Ao longo de sua trajetória, também criou curtas-metragens, bem como escreveu para programas em outros canais de TV, como o Futura, o GNT e o Multishow. Atualmente, dedica-se à adaptação cinematográfica de *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, e a outras produções para a Globo. Além disso, é curadora da Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, e professora e fundadora do Núcleo de Cinema do Grupos Nós do Morro, no Morro do Vidigal, também no Rio de Janeiro.

Um diferencial, em sua trajetória, e que justifica sua escolha como autora que exemplifica as formas contemporâneas de construção dos roteiros de telenovelas, é o fato de ser uma estudiosa da área de televisão, especialmente sobre as transformações decorrentes da ambiência digital. É natural pensar, inclusive, que os resultados da sua pesquisa devem convergir para o seu processo criativo como roteirista. Em texto de 2016, a roteirista já levantava questionamentos sobre a necessidade de renovação nos modos hegemônicos de se fazer TV, pontuando o lugar do conteúdo colaborativo produzido por fãs como uma alternativa viável e bem-sucedida, em tempos de convergência. Na tese de doutorado (2019), a escritora se dedicou a refletir sobre o lugar da telenovela brasileira em um contexto de contínuas mudanças em todos os aspectos que sedimentam a produção de uma obra teledramatúrgica para a TV, desde a dimensão estética e conceitual até o âmbito da gestão das emissoras comerciais.

Convocada para escrever a temporada 2012 de *Malhação*, após o sucesso do filme *Desenrola*, a autora foi supervisionada por Glória Barreto<sup>142</sup>, e em seguida, por Charles Peixoto<sup>143</sup>, ambos com experiência no formato e na Globo. É notório, assim, que a empresa, ao apostar na renovação de talentos, busca manter padrões técnicos e narrativos, que apenas os mais experientes podem passar para os mais novos, o que reforça como os gestores favorecem a formação do recém-chegado. No caso de *Malhação*, além de ser necessária a criação de uma sinopse com muitos desdobramentos, de modo a haver fôlego para a permanência no ar por um ano, em média, é preciso também dominar a técnica de escrita de muitos capítulos em um curto espaço de tempo, habilidade indispensável para quem se propõe a ser autor de novelas.

Desde então, Svartman insistia na importância de uma equipe com diversos colaboradores, iniciando ali a parceria com Paulo Halm, que contribuiria com sua experiência no cinema. Na tese (SVARTMAN, 2019), a autora relata que, a partir de *Malhação*, passou a

---

<sup>142</sup> Escritora, roteirista e jornalista, Glória Barreto é autora, na Globo, desde a década de 1990, tendo passado por diversas temporadas de *Malhação*, além de ter sido colaboradora de várias novelas, trabalhando com escritores como Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn.

<sup>143</sup> Escritor e poeta brasileiro da Geração Mimeógrafo, que despontou nos anos 1970, Charles Peixoto trabalha na Globo desde 1981, tendo passado por diversos produtos da casa, como novelas e séries.



lidar com um método de escrita de capítulos que foi se aprimorando, ao longo da sua jornada. A equipe se reúne semanalmente, aos sábados, para o planejamento dos ganchos dos próximos seis capítulos, e do desenvolvimento das tramas secundárias que podem ser importantes para os *breaks*, os ganchos que encaminham para o intervalo.

Momento importante na trajetória de Rosane Svartman é a sua participação na equipe de implementação do projeto transmídia de *Passione* (2010-2011), que, conforme já exposto, foi um dos primeiros casos de exploração dos recursos midiáticos e tecnológicos para a criação de extensões ficcionais, na TV. O *site* da novela, a despeito de contar com jogos e outros recursos, com as cenas exclusivas, ainda tinha um perfil mais depositário, como destaca a autora, tendo em vista que não dispunha de alternativas efetivas de interação com o público (algo que fluía de modo mais enfático nos perfis de personagens no *Twitter*, por exemplo)<sup>144</sup>.

Nesse caso, vale salientar a maior agilidade e facilidade do público em criar conteúdo para perfis de personagens, uma vez que há a liberdade de criação inexistente no trabalho gerido pela emissora. O perfil oficial do personagem da novela precisa ser coerente com a trama, sem fornecer *spoilers* ou infringir a coerência do enredo e os objetivos da empresa. Assim, trata-se de uma arena na qual os fãs dominam os recursos, não por acaso, criando situações e publicações, por vezes, de maior alcance que as institucionais. Novelas como *Avenida Brasil* e *Amor à Vida*, por exemplo, comprovaram essa máxima, com páginas criadas por fãs, inspiradas nas tramas, e com publicações que geraram repercussão e engajamento nas redes sociais, tal como pontuam Ribeiro e seus colaboradores (2015).

Em *Passione*, começou a parceria da roteirista com Luiz Henrique Rios, que assinaria, futuramente, a direção de muitas de suas obras. Convocada para o projeto transmídia da novela, em 2010, Svartman conta que trabalhou ao lado de Rafael Miranda, responsável por implantar diversos projetos de teor semelhante em outras telenovelas da Globo, depois da experiência, em *Passione*. O recurso da “ficção estendida” (SVARTMAN, 2019, p.184) com as cenas extras ganhou a adesão da equipe da novela, que delimitou diretrizes de trabalho, como a exigência de que o conteúdo fosse gravado dentro da rotina de oito horas de estúdio. Silvio de Abreu, como autor, se comprometeu a supervisionar os textos, o que tornou tudo mais coeso. Importante observar que o ingresso de Svartman ao campo se dá em um período de efervescência da convergência midiática, o que mostra que a autora já se integra ao projeto artístico das tramas, pensando-as dentro do cenário da ambiência digital.

---

<sup>144</sup> Cerqueira (2014) reforça essas características, em seu trabalho acerca das estratégias de conteúdo em *sites* de telenovelas da TV Globo, entre 2011 e 2014.

A Globo, no entanto, na segunda metade da década de 2010, optou por realocar os profissionais envolvidos nos projetos transmídia, dispensando-os e suspendendo o departamento específico, o que denota um momento importante na história do campo. “Parte das atribuições desses produtores transmídia e da equipe de internet e mídias sociais, como o registro das gravações e a elaboração de conteúdo derivado, atualmente é realizada pela própria equipe contratada” (SVARTMAN, 2019, p. 194). Assim, os autores e demais membros da produção acumulam funções, se responsabilizando por esses conteúdos em parceria com a equipe de mídias digitais da emissora. É pelo *Gshow* e pelo *Globoplay*, por exemplo, que muitas das extensões e ação são realizadas e propagadas.

A tendência de *Malhação* desenvolver conteúdos além da tela TV se desenvolveu ao longo do tempo. A temporada 2012, inclusive, foi indicada ao prêmio *International Digital Emmy*, como destacam Lopes e Mungiolli (2014). A de 2014 concorreu, tanto como melhor série, em 2015, no *Emmy Kids*, quanto em 2016, na categoria digital, por conta das ações de *fanfic*. Em 2012, o conteúdo do *site* incluía *blogs* dos personagens, como o Dicas da Ju – que contemplava conteúdos sobre moda e maquiagem –, a TV Orelha – a rede de comunicação do fictício Colégio Quadrante – e a página Misturama, que abarcava postagens de vários personagens da narrativa. Nos últimos anos, *Malhação* foi um espaço de experimentação e implantação de diversas ações multiplataforma.

Na sua estreia como roteirista de novela, em *Malhação: Intensa como a Vida*, Svartman lançou mão de recursos habituais da trama *teen*, mas sem perder de vista as possibilidades de renovação. Dinho (Guilherme Prates), Lia (Alice Wegmann) e Ju (Agatha Moreira) são os protagonistas, vivendo as agruras de um triângulo amoroso. Enquanto Lia tinha na música sua forma de expressão e refúgio, Ju era uma *it girl*<sup>145</sup>, que se dedicava à moda e beleza. O Colégio Quadrante se tornou cenário da história, que resgatou o modelo de tramas que se desdobravam em duas semanas. Na primeira delas, inclusive, Mocotó (André Marques), emblemático personagem das temporadas iniciais, também reaparece, envolvendo-se em um divertido conflito de revitalização da praça do bairro onde fica a escola.

*Intensa como a Vida* também trouxe de volta o *point* dos jovens (que durante anos foi o famoso *Gigabyte*): o Misturama, comandado por Nando (Leo Jaime) e sua ex-mulher Tizinha (Vanessa Lóes). É lá que acontece, inclusive, no final da trama, a festa de casamento de dois personagens populares: Bruno (Rodrigo Simas) e Fatinha (Juliana Paiva). Repercussão positiva

---

<sup>145</sup> Como explica Barber (2015), “O que é uma “it girl”? Segundo o Dicionário Oxford, é “uma jovem que se torna famosa por causa de seu estilo de vida”. Em tempos de mídias sociais digitais, o termo é utilizado para garotas que ditam tendências de comportamento, moda e beleza.

também foi alcançada pela TV Orelha, do personagem homônimo (David Lucas), que gravava vídeos sobre a rotina da escola e de toda a galera, inclusive gerando intrigas e situações inusitadas em busca de visibilidade e popularidade. Como sempre acontece, pais e professores compuseram o núcleo adulto, em paralelo aos conflitos dos jovens.

Um fator inusitado foi a saída, menos de seis meses depois da estreia, do protagonista Dinho e do seu núcleo familiar. Embora reportagens da época mencionassem a rejeição ao personagem, por conta do seu perfil<sup>146</sup>, a Globo não confirmou tal versão, e o posto de mocinho foi ocupado por Guilherme Leicam, que entrou na trama interpretando o motoqueiro Vitor. Com as mudanças, outros conflitos ganharam destaque, com o desdobramento do complicado passado do jovem e do envolvimento do irmão Sal (Pedro Cassiano) com a criminalidade.

Com os novos desenvolvimentos, Gil (Daniel Blanco), filho da professora de Marcela (Danielle Winits), também ganha maior relevância, ao se envolver com Ju e ajudá-la em seus conflitos, especialmente a bulimia que desenvolve por conta das pressões ligadas à carreira de modelo que pretende seguir. Lia e Vitor, depois de vários obstáculos, conseguem um final feliz, mesmo após sequências complicadas como o sequestro da moça, arquitetado pelo irmão do rapaz. Conciliando, assim, ações típicas da novela, como as disputas amorosas e os dramas da adolescência, com ações e interações além da tela da TV, como os *blogs* e *vlogs*, a temporada conseguiu alcançar relevância, credenciando Svartman como uma autora de novelas, e servindo como despontar da carreira de muitos talentos jovens que estrelaram a trama<sup>147</sup>.

Em *Malhação: Sonhos*, como comentam Lopes e Mungiolli (2015), Svartman e Halm incorporaram a narrativa dos fãs à trama, ao usarem a *shippagem* sugerida para o casal Pedro (Rafael Vitti) e Karina (Isabela Santoni) – #perina – nos textos interpretados pelos personagens. No levantamento das pesquisadoras, ressalta-se o potencial criativo desse conteúdo produzido pelos fãs. “Percebe-se, portanto, uma lógica estratégica de retroalimentação a partir de práticas e de conteúdos produzidos por consumidores de ficção televisiva” (LOPES E MUNGIOLI, 2015, p.142). No *Instagram* e no *YouTube*, tornou-se usual também a produção de *fan videos*, feitos a partir da montagem de cenas dos personagens sob a ótica criativa dos fãs, que, como afirma Jenkins (2009) e Fachine (2014b), remixem, reformulam e reinventam as narrativas de

<sup>146</sup> Matéria publicada na *Capricho* informava que o personagem havia sido rejeitado nos grupos de discussão, embora a TV Globo nunca tenha confirmado tal versão. **Guilherme Leicam substitui Guilherme Prates em “Malhação”!** Disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/entretenimento/guilherme-leicam-substitui-guilherme-prates-em-malhacao/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

<sup>147</sup> *Malhação* funcionou como um “laboratório” para o lançamento de artistas, e, de fato, ao longo dos seus vinte e seis anos no ar, alçou à fama muitos nomes que hoje ocupam postos de protagonistas na emissora, como Caio Castro, Cauã Reymond e Sophie Charlotte. Da temporada 2012, Agatha Moreira, Alice Wegmann, Rodrigo Simas e Juliana Paiva são alguns dos nomes que se tornaram estrelas da Globo.

modo a cooperar textualmente com as narrativas. Svartman, nesse sentido, lida de forma intensa com esse desafio contemporâneo de interagir com os fãs, incorporando algumas das suas criações às tramas. Essa lógica de conversação é um traço que caracteriza, de igual modo, a obra de Gloria Perez, que mesmo não alterando os rumos da trama, claramente, por conta da interferência dos prosumidores, não hesita em fortalecer os canais de comunicação.

A temporada *Sonhos* trouxe de novo o cenário de uma academia, comandada por Gael (Eriberto Leão). Duca (Arthur Aguiar) segue os passos de Gael, no *Muay Thai*, e desperta a paixão das duas filhas do mestre: Bianca (Bruna Hamú) e Karina (Isabela Santoni). Pedro (Rafael Vitti) sonha ser guitarrista, e acaba se envolvendo com Karina, que quer se tornar uma lutadora, ao passo que Bianca deseja ser uma atriz como a mãe. Quem também está na trama é Nando, o dono do Misturama, de *Intensa como a Vida*. Em *Sonhos*, ele descobre ser herdeiro da Ribalta, escola de arte que se torna outro núcleo importante da narrativa, espaço onde professores como Dandara (Emanuelle Araújo), Lucrécia (Helena Fernandes) e Edgard (Guilherme Piva) convivem com os alunos e passam pelos seus próprios conflitos. Dandara e Gael, por exemplo, se envolvem ao longo da trama. Já Lucrécia, além de revelar que Edgar é o pai da sua filha, é o centro de uma das temáticas socioeducativas da trama: o câncer de mama. Outros jovens lutam por seus sonhos, na história, revezando em importância nos núcleos coadjuvantes, como: Sol (Jeniffer Nascimento), Jeff (Cadu Libonati) e Guta (Lellê), que buscam ser, respectivamente: cantora, bailarino e dançarina.

Apesar de centralizar a obra nos sonhos dos jovens, Svartman e Halm apostaram também em desenvolver uma narrativa voltada para o suspense e a intriga policial, no núcleo de Duca. O lutador descobre que seu irmão Alan (Diego Amaral), supostamente falecido, está vivo, mas perseguido por descobrir o esquema de apostas clandestinas da Academia Khan, liderada por Lobão (Marcelo Faria), ex-sócio e rival de Gael. Lobão se mostra um vilão típico, e arma situações para manter seus negócios ilegais e prejudicar a família de Gael, que, junto a Duca, busca caminhos para descobrir a verdade. Quem ganha importância, nessa narrativa, é o lutador Cobra (Felipe Simas). Inicialmente de caráter duvidoso, o rapaz vive uma jornada de regeneração, contribuindo para o desmascaramento de Lobão e descobrindo ser filho de Gael.

Antes de realizarem os sonhos, os jovens protagonistas da trama também passam pelos entrosamentos clássicos da novela *teen*, como as armações entre mocinhas e mocinhos que lutam pelo mesmo amor. Bianca chega a pagar a Pedro para que ele namore Karina, afastando-a, assim, de Duca. Esse plano gera a separação dos casais, embora *#perina* já fosse uma realidade e ambos estivessem apaixonados. Duca também se envolve com Nat (Maria João), ex-namorada de Alan, a fim de tentar desvendar os segredos de Lobão, com quem a moça mantém um

relacionamento. Ao longo da jornada, Bianca ainda se vê alvo do amor de Henrique (Michel Joelsas) e João (Guilherme Hamacek). João, Duca e Bianca, inclusive, protagonizaram a cena idealizada por uma fã, no concurso de *fanfics*<sup>148</sup> que mobilizou a trama, um ponto alto de ação interativa que a temporada proporcionou em resposta ao grande sucesso entre o público<sup>149</sup>.

Tal como em *Intensa como a Vida*, os personagens de *Sonhos* tinham um ponto de encontro: o Perfeitão, administrado pelo casal Delma (Patrícia Franca) e Marcelo (Felipe Camargo), pais de Pedro. Quem marcou presença, em participações especiais na história, foi Fatinha e Orelha, da temporada anterior de Svartman e Halm. A jovem foi convidar Nando para ser padrinho dos seus gêmeos. Orelha gravou o clipe da banda de Pedro, a “Galera da Ribalta”. Criadores de um universo ficcional próprio, os autores não hesitaram em promover o *crossover* entre seus enredos, em uma prática que permanece quando ambos são promovidos para a faixa das 19h, em 2015, menos de três meses após concluírem os 280 capítulos da temporada de *Malhação*, que se encerra de modo feliz para todos os mocinhos e com a punição dos vilões. Além de ressaltar a importância dos sonhos, a trama também agradou os fãs, no final, ao manter os casais principais juntos, em consequência do arco dramático de cada um.

Eliza (Marina Ruy Barbosa), Jonatas (Felipe Simas) e Arthur (Fábio Assunção) compuseram o trio protagonista de *Totalmente Demais*, primeira novela de Svartman e Halm na faixa das 19h da Globo. A história tinha todos os ingredientes que costumam fazer sucesso no horário: romance, humor, núcleos jovens e enredo de superação, em uma releitura contemporânea dos clássicos contos de fada. A trama começa quando Eliza foge do interior do Rio de Janeiro, rumo à capital, por conta do relacionamento conflituoso que tem com o padrasto Dino (Paulo Rocha), que a assedia. Na capital fluminense, a jovem se apaixona por Jonatas, rapaz que se autointitula “empresário das ruas” e que vive de “pequenos bicos” para ajudar no orçamento da família. Morando em um cinema abandonado, os dois criam um vínculo afetivo.

O elemento modificador dessa relação é a chegada de Arthur, dono da agência de modelos *Excalibur*. Ao conhecer Eliza, enquanto esta vendia flores nas ruas, o empresário acredita ter encontrado a pessoal ideal para vencer o concurso *Garota Totalmente Demais*, uma ação da empresa de cosméticos *Bastille*, em parceria com a revista *Totalmente Demais*, da qual Carolina (Juliana Paes) é diretora. Carolina nutre um profundo sentimento por Arthur, e, ao perceber a aproximação entre Eliza e o seu grande amor, passa a armar as mais variadas

---

148 Bianca e seus dois maridos: *fanfic* vencedora vai ao ar na TV! Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/malhacao/2014/Vem-por-ai/noticia/2015/07/bianca-e-seus-dois-maridos-fanfic-vencedora-vai-ao-ar-na-tv.html>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

149 Não por acaso, *Sonhos* foi a escolhida para substituir a reprise de *Viva a Diferença*, em janeiro de 2021, durante o estado de pandemia que inviabilizou a produção e a exibição de obras inéditas.

situações para prejudicar a moça. Arthur aposta com Carolina que vai conseguir transformar Eliza em uma grande modelo, tornando-a vencedora do concurso. Os dois apostam seus empregos. Está instalado o primeiro grande conflito da trama, que fisga os telespectadores e o público das redes sociais, a partir da manifestação da torcida pelos possíveis casais.

A trajetória de Eliza, como típica mocinha, é caracterizada por todos os obstáculos que esse tipo de personagem enfrenta nos folhetins. Durante as etapas do concurso, que rendem muitos capítulos, a moça é alvo da inveja e das armações de Cassandra (Juliana Paiva), adversária que se alia a Carolina para, quase sempre sem sucesso, sabotar sua participação. Ao longo das fases de preparação, Eliza é auxiliada por Stelinha (Glória Menezes), mãe de Arthur. Entre as idas e vindas com Jonatas, e com a paixão que desperta em relação a Arthur, a jovem concilia seus dilemas sentimentais com o concurso, do qual sai vencedora. A partir desse momento, novos problemas separam o casal que começava a se delinear. Carolina e o fotógrafo Rafael (Daniel Rocha) armam para Arthur acreditar que está sendo traído por Eliza. Para completar, o padrasto da garota ressurgiu, no momento em que a mãe confessa à filha que o pai dela é Germano (Humberto Martins), marido de Lili (Viviane Pasmanter), os donos da *Bastille*. Interessado no dinheiro, Dino faz que com Eliza chegue até mesmo a ser presa.

Com o encerramento do concurso *Totalmente Demais*, após quatro meses de novela, a narrativa segue dois caminhos opostos: de um lado, o entrecho do triângulo amoroso protagonista; do outro, uma trama de suspense, com crimes e surpresas, que, embora coerentes com o enredo, impressionam por destoar do tom apresentado pela trama, até então<sup>150</sup>. De todo modo, à essa altura, a novela já era um sucesso popular e o público abraçou tanto o reaparecimento de Dino, cada vez mais cruel, quanto o de Sofia (Priscila Steinman), que todos achavam que estava morta. Ex-namorada de Rafael e filha de Lili e Germano, a moça revela-se cúmplice do bandido Jacaré (Sérgio Malheiros), perseguidor de Jonatas. Juntos, Jacaré e Sofia chegam ao extremo para roubar e, se necessário, tirar a vida de quem aparece no caminho deles. No fim, os vilões se dão mal, Eliza e Jonatas ficam juntos, e Arthur reata com Carolina, que se regenera, adota uma criança, e, após tantos golpes e mentiras, resolve ser uma nova mulher.

Em paralelo às tramas centrais, Svartman e Halm se preocuparam em criar um entorno dramático cativante, com tipos que ganharam público. No Bairro de Fátima, Cassandra e sua família – o pai Hugo (Orã Figueiredo) e a irmã Débora (Olivia Torres) – contribuem de forma cômica para o enredo. Outros personagens marcantes são Lu (Julianne Trevisol) e Max (Pablo Sanábio), ambos, respectivamente, assistente pessoal de Carolina e *booker* (o profissional que

---

<sup>150</sup> Stycer (2016) classificou como “soturnas” as tramas que foram desenvolvidas após o término do concurso, dentro da novela, ocasionando mudanças de rumo na história, com revelações e chegadas de novos personagens.

cuida das contratações de profissionais) da agência de Arthur. Max, inclusive, traz a discussão sobre homossexualidade e homofobia, contribuindo para ações socioeducativas da novela. Nessa mesma linha, ainda há espaço para coadjuvantes colaborem com outras temáticas, como o acesso ao esporte, a partir do trabalho do treinador de atletismo Montanha (Toni Garrido), que investe na carreira de Wesley (Juan Paiva), mesmo quando este fica paraplégico; e o ativismo ambiental, por meio de Fabinho (Daniel Blanco), filho de Germano e Lili, que, após agir com traços de vilania, por conta do relacionamento conflituoso que tinha com o pai, vai trabalhar nos negócios da família, contribuindo para uma postura mais ecológica da empresa. Assim, mesmo com desdobramentos românticos, a trama não se esquivou de tocar em problemáticas delicadas, equilibrando fantasia e realismo.

Mesquita (2016) pontua o sucesso de *Totalmente Demais*, especialmente do triângulo amoroso que rendeu até o último capítulo. Os *ships* sugeridos e impulsionados por fãs, nas redes sociais, retroalimentavam a mídia televisiva, ressignificando os conflitos para o prosumidor. A torcida por Joliza (Jonatas + Eliza) e por Arliza (Arthur + Eliza) mobilizou plateias, gerando um positivo *buzz* para a história. Assim, ora fazendo rir, ora fazendo chorar, a novela repercutiu e deu mais audiência, em algumas ocasiões, que a história das 21h, exibida em paralelo, em alguns meses de 2016: *Velho Chico*. Ambas, inclusive, foram indicadas ao Prêmio *Emmy* Internacional, em 2017. O último capítulo foi exibido em uma segunda-feira<sup>151</sup>, expediente que havia sido adotado pela última vez, na Globo, com o desfecho de *Estúpido Cupido*, em 1977.

Em 2019, Svartman e Halm voltaram ao horário das 19h com *Bom Sucesso*<sup>152</sup>, vencedora do Prêmio APCA de melhor novela. O roteiro criativo da dupla focou no drama, a partir da relação de amizade entre o dono de uma editora de livros, Alberto (Antonio Fagundes), e a costureira Paloma (Grazi Massafera). O enredo emocionou o público, com elenco e cenas de alta carga sentimental, complementadas com elementos românticos e cômicos. Paloma se apaixona por Marcos (Rômulo Estrela), embora ainda tenha laços afetivos com Ramon (David

---

<sup>151</sup> A estratégia de encerrar uma novela na segunda ou na terça, e estreiar a sucessora no dia seguinte, foi adotada pela Globo também no horário das 18h, a partir de 2017, com a estreia de *Novo Mundo*, em uma quarta-feira. As obras subsequentes – *Tempo de Amar* (2017-2018); *Orgulho e Paixão* (2018) e *Espelho da Vida* (2018-2019) tiveram início em uma terça. As telenovelas das 18h só voltaram à estrutura clássica de encerramento às sextas (com reprise no sábado), com *Órfãos da Terra* (2019), a última a começar em uma terça-feira. *Éramos Seis*, em 2019, retomou as estreias às segundas.

<sup>152</sup> *Bom Sucesso* foi a novela que resgatou duas práticas comuns na programação da Globo, que haviam sido alteradas desde *Totalmente Demais*: o término de uma novela das 19h às sextas-feiras e a reprise do último capítulo no sábado. A novela também marcou a volta das estreias às segundas, hábito alterado a partir de *Haja Coração*, cuja estreia foi uma terça, e pelas obras seguintes: *Rock Story* começou em uma quarta, e as demais (*Pega Pega*, *Deus Salve o Rei*, *O Tempo Não Para* e *Verão 90*) mantiveram o início às terças. Quando a novela acabava na segunda ou na terça, a reprise ia ao na tarde seguinte, antes do *Vale a Pena Ver de Novo* ou substituindo-o, na faixa vespertina da Globo.

Junior), namorado da época da adolescência, que foi para os Estados Unidos tentar carreira no basquete, deixando-a grávida de Alice (Bruna Inocencio).

A entrada de Paloma na vida de Alberto ocorre a partir do momento em que ambos têm os seus exames trocados em um laboratório. A moça acredita que tem pouco tempo de vida e resolve se entregar à paixão repentina por Marcos, rapaz que conhece quando vai fazer um serviço como diarista em Búzios, após se demitir da boutique onde trabalhava. Disposta a viver tudo intensamente, no pouco tempo de vida que supostamente lhe resta, a costureira faz com que Ramon também mude seus planos de, enfim, emplacar uma carreira esportiva, na NBA (*National Basketball Association*), nos Estados Unidos. No Brasil, o reencontro dos dois também desperta sentimentos antigos na protagonista.

*Bom Sucesso* resolve o primeiro grande conflito já na primeira semana. No sexto capítulo, Paloma descobre a troca de exames, em uma comprovação da agilidade dos roteiros contemporâneos, que, por vezes, são desenvolvidos de forma episódica, solucionando as problemáticas em um curto espaço de tempo. Paloma decide conhecer o homem com quem trocaram seus exames, sem saber que se trata de Alberto Prado Monteiro, o pai de Marcos, e dono de uma editora que leva o seu sobrenome. Ao se encontrarem, cria-se um vínculo afetivo que aproxima realidades distintas, já que Paloma é uma simples moradora de Bonsucesso, na Zona Norte do Rio de Janeiro. O que os aproxima é a paixão pela literatura. A protagonista é encantada pelos livros, a ponto de batizar os filhos com nomes de personagens clássicos: além de Alice, Paloma é mãe de Gabriela (Giovanna Coimbra) e Peter (João Bravo). No aspecto pessoal, entretanto, seu novo amigo é o oposto: vive em conflitos com os filhos Marcos e Nana (Fabíula Nascimento). Essa última administra todo os negócios da família, já que o irmão rejeita a vida de compromissos e responsabilidades até descobrir a iminência da morte do pai.

A relação de amizade entre Paloma e Alberto é a trama mais forte da novela, embora os autores tenham construído corretamente o conflito amoroso da mocinha com seus dois pretendentes. Alberto passa a experimentar a alegria da qual renunciou por anos, em virtude da morte da esposa, e por focar apenas nos negócios. Paloma consegue levar o amigo para grandes aventuras, inclusive o desfile da escola de samba Unidos do Bom Sucesso, agremiação para a qual também dedica parte do seu tempo, como passista. As cenas que representavam as fantasias literárias de Paloma, ao ler as obras sugeridas por Alberto, foram um destaque estético, que conseguiu despertar o interesse pela literatura sem apelar para o didatismo, uma vez que as encenações fluíam organicamente no roteiro. O enredo, não obstante a abordagem sobre a morte, centrou-se na máxima de aproveitar cada segundo como se fosse o último.



Em paralelo à trama central, *Bom Sucesso* trouxe diversas outras temáticas. O basquete entra na história, a partir do desejo de Gabriela e Vicente (Gabriel Contente) se tornarem jogadores profissionais, ao lado de outros jovens treinados por Ramon, que fixa residência no Brasil e desenvolve um projeto esportivo no bairro, com patrocínio internacional. Os autores também lançaram mão de temáticas contemporâneas, de modo a intensificar a identificação com o público. A relação das pessoas com a tecnologia fez parte do núcleo de Paloma, cujo filho, Peter, vive fazendo vídeos com o celular, com o desejo de se tornar um influenciador, nas redes; e de Vicente, cuja avó, Vera (Ângela Vieira) volta ao mercado de trabalho, anos depois, como publicitária, na Editora Prado Monteiro, enfrentando os desafios de adaptação a um mundo digital. O núcleo da editora, inclusive, apresentou nuances típicas da área, como a crise do mercado e o ecletismo dos diversos perfis profissionais do segmento. Nana, administradora, é casada com o vilão Diogo (Armando Babaioff), que mantém um romance com sua assistente, e arma diversos planos para destruir a família e lucrar com a venda do negócio.

As temáticas sociais também tiveram espaço na novela, que fez uma crítica às futilidades e mentiras do mundo de aparências no qual algumas celebridades vivem, a partir do núcleo cômico de Silvana Nolasco (Ingrid Guimarães) e Pablo Sanches (Rafael Infante); e abordou o universo jovem e a rotina escolar, com o Colégio Dias Gomes, onde estudam os filhos de Paloma e outros coadjuvantes que contribuem para o desenrolar da história. Na escola, são desenvolvidas as trajetórias de figuras relevantes: a professora Francisca (Gabriela Moreyra), que ajuda os estudantes a potencializarem seus talentos, e se torna uma educadora importante na vida de Alice, ao despertá-la para a carreira de escritora; Michelly (Gabrielle Joie), jovem trans que sofre *bullying*, mas também se mostra empoderada e decidida a conquistar seu lugar no mundo; e Waguinho (Lucas Leto), que após se envolver com a criminalidade, empenha-se em um admirável processo de regeneração.

Assim como em *Totalmente Demais*, *Bom Sucesso* apresentou semanas finais que se mostraram um pouco dissonantes do enredo apresentado até então, mesmo com desdobramentos dramaturgicamente possíveis. O que gerou certo estranhamento foi a recorrência a sequências mais próximas do tom policial, como a chegada do mau-caráter Elias (Marcelo Faria), pai de Gabriela e Peter, que havia forjado a própria morte, mas volta para se aproveitar da ex-esposa, a ponto de cobrar uma quantia para fazer a transfusão de sangue que salvaria a vida da filha. Quem também retorna é Diogo, protagonizando as clássicas cenas de final de novela, nas quais os mocinhos têm a vida ameaçada pelo vilão. O uso de tais recursos não enfraqueceu o conjunto da obra, mas comprovou o quanto a teledramaturgia ainda caminha de forma híbrida, conciliando renovações com elementos que compõem a gênese do gênero.

No ano em que as estratégias transmídia alcançaram o ápice da parceria com o departamento comercial da Globo, com *A Dona do Pedaço*<sup>153</sup>, *Bom Sucesso* também apostou em conteúdos que proporcionaram novas imersões com a novela, como analisam Lopes e Lemos (2020)<sup>154</sup>. Houve o investimento em extensões de teor cultural, como o *Clube do Livro*<sup>155</sup>, *podcast* de dicas de livros com Antonio Fagundes, disponibilizado no *Gshow*. Às quartas, dia em que a novela geralmente começa e termina mais cedo, por conta da transmissão do futebol, ia ao ar pelo *Gshow*, *Globoplay* e redes sociais, o programa *Papo de Novela*<sup>156</sup>, com entrevistas com atores e convidados sobre temas e desdobramentos do enredo. Ações de *crossover* também tiveram lugar em *Bom Sucesso*, com a participação de personagens de *Totalmente Demais* – Eliza, Natasha (Lavínia Vlasak) e Danielle (Fernanda Motta) – e da novela seguinte, *Salve-se Quem Puder*, com Alexia (Deborah Secco), que também atriz, contracenou com Silvana Nolasco, no último capítulo.

Em entrevista a Goes (2020), os autores relatam o quanto o trabalho colaborativo com a equipe de roteiristas fez a diferença no resultado artístico do produto. Não por acaso, as cenas e os núcleos são distribuídos de modo a contemplarem as experiências de vida de cada roteirista. O grupo, pautado pela diversidade etária, étnica e de gênero, contribuiu para que a história fosse capaz de dialogar com o público, que se sentia representado. Na mesma entrevista, Svartman menciona um termo que aprendeu com José Alvarenga Jr., diretor de núcleo de *Malhação: Sonhos*. Cientes da necessidade de “esticar” a temporada em virtude do atraso no cronograma da obra subsequente, o diretor convocou a equipe de roteiristas para “estressar” a história, no sentido de trabalhar em busca de novas ideias para a ampliação do enredo. A autora defende que esse processo se dá de modo mais profícuo quando desenvolvido em um grupo diverso.

Na entrevista concedida para esta dissertação, Svartman detalhou alguns procedimentos adotados em seus trabalhos, e reforçou o lugar de autoria que os escritores de telenovela reivindicam para si, afinal, não apenas escrevem, mas criam a história. No que compete à utilização da nomenclatura “criada e escrita por”, a autora explica que a mudança, entre outras

---

<sup>153</sup> A trama de Walcyr Carrasco tinha o perfil @estiloviviguedes como divulgador de dicas de moda e beleza, mas também com o compartilhamento dos ensaios fotográficos que eram gravados pela personagem Vivi Guedes e exibidos na TV. Com o término da novela, o perfil continuou investindo no mesmo tipo de conteúdo, transformando-se na página @pravcarrasar, inclusive, com ação publicitária entre Paolla Oliveira e personagem por ela interpretada.

<sup>154</sup> Lopes e Lemos (2020) citam, no mesmo estudo, a ação transmídia de *As Aventuras de Poliana*, no SBT. No canal do *YouTube* da novela, havia o programa de entrevistas *Tricô Show*, no qual eram abordados assuntos da trama, com a apresentação da personagem Dona Branca.

<sup>155</sup> **Clube do Livro**. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/podcast/clube-do-livro/noticia/podcast-clube-do-livro-por-antonio-fagundes-saiba-como-e-onde-ouvir-os-episodios.ghtml>>. Acesso em 11 jul. 2021.

<sup>156</sup> **Papo de Novela**. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/bom-sucesso/ao-vivo/papo-de-novela-bom-sucesso.ghtml>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

razões, aconteceu pela necessidade de fortalecer a posição do titular e dos colaboradores, haja vista que essa função agora é creditada como “escrita com”. O diretor de núcleo, por sua vez, passou a ser identificado como diretor artístico, o que confere a tal função uma participação maior no aspecto da contribuição como artista, já que cada profissional assina o trabalho de um modo particular. Embora o reconhecimento da participação do diretor sinalize graus de autonomia que evidenciam posições de destaque e poder de decisão, ainda é o autor-roteirista a chave de todo o processo. Como comenta a autora, tudo começa pelo roteiro, e o ritmo industrial de uma novela maximiza ainda mais a importância de quem escreve os capítulos.

Os aspectos estruturais voltados para a construção da história evidenciam como determinados procedimentos foram sendo alterados, em virtude dos desdobramentos decorrentes da ambiência digital, mas também comprovam que certos padrões narrativos se mantêm como pilares da teledramaturgia. Um aspecto primordial, para a autora, é a quantidade de pontos de virada. Em uma novela, esses *plot twists*<sup>157</sup> precisam ser distribuídos de modo a gerarem obstáculos para os personagens e repercussão dos acontecimentos ao longo dos capítulos. A quantidade de viradas e a forma de desenvolvê-las de modo estendido é um dos fatores que diferencia a telenovela de uma série ou de um filme, cujos pontos de alteração aparecem em menor quantidade, dada a extensão. Assim, as mudanças de rumos dos personagens também precisam de uma condução coerente e ritmada de modo a não prolongar em excesso determinados conflitos, o que prejudica o avanço da história.

Quanto aos capítulos, Svartman lembra-se de opiniões de Walcyr Carrasco e de Janete Clair, que levantavam a importância de construir cada capítulo como um espetáculo. Sob essa concepção, é fundamental que se pense tanto na unidade capitular quanto na sua funcionalidade na engrenagem de desenvolvimento do enredo. Cada capítulo deve, assim, oferecer uma recompensa para o espectador, e existir de forma unitária, no sentido de ser construído também para o público que não acompanha todos os dias. A autora pontua que as recompensas, por vezes, são interpretadas de modo instantâneo pelo espectador das redes sociais. Quando aborda determinadas temáticas problemáticas, por exemplo, Svartman explica que a equipe sempre pensa em evidenciar as causas e consequências, e quando isso demora alguns capítulos, esse espectador julga que a trama só tomou aquele rumo por conta da movimentação dos fãs.

Ainda no que concerne ao capítulo, a escritora explica a relevância de se pensar em qual janela o produto será prioritariamente exibido. A televisão exige certos níveis de reiteração e pleonasma, em uma medida que nunca subestime a inteligência do espectador. Em todo

---

<sup>157</sup> Mckee (2006) credita aos pontos de virada uma função fundamental na criação dos roteiros, haja vista o despertar da surpresa, da curiosidade e da nova direção do enredo, provocado pela reviravolta.

capítulo, é preciso recordar o espectador acerca do que está acontecendo, do que já aconteceu e do que é relevante para o todo da obra. Já nos seriados, tal exercício reiterativo pode soar estranho ou desnecessário, especialmente quando se considera o hábito de se assistir a esse tipo de conteúdo em *binge-watching*. O consumo em maratona elimina parte do ato pleonástico que o autor de novela precisa colocar em prática, mas não totalmente, uma vez que a dispersão do interator contemporâneo se dá também quando este assiste a uma série, enquanto conversa nas redes sociais. O hábito de maratona novelas é algo que chama a atenção de Svartman, que acreditar ser possível que, em algum momento, seja feito um empacotamento de tramas antigas de sucesso, com menos capítulos, de modo a favorecer o consumo em *binge-watching*.

O gancho, clássico elemento de manutenção da estrutura folhetinesca, é um traço característico da narrativa teledramatúrgica que se mostra como permanente no contexto da ambiência digital, inclusive, ampliando-se para a esfera do seriado. Os autores desses produtos já se preocupam com a construção de arcos narrativos longos, que gerem um envolvimento maior com a narrativa e propiciem experiências capazes de fazer o público consumir o episódio seguinte<sup>158</sup>. Outras permanências ligadas às raízes melodramáticas, que a autora considera relevantes no cenário contemporâneo, e que foram abordados no terceiro capítulo desta dissertação, são: a linguagem em um tom coloquial, que comunica ao espectador de modo efetivo; os arquétipos dos personagens, os elementos denotadores da fantasia e os pontos de virada. Quando se observam as duas histórias que a autora apresentou na faixa das 19h, nota-se a preocupação na criação de uma estrutura possibilitadora do reconhecimento desses aspectos, especialmente na construção dos mocinhos e das mocinhas *versus* os vilões e vilãs, bem como a existência de *plot twists* que movimentam o enredo.

No processo de planejamento, Svartman comenta que o hábito de arquitetar com antecedência todos os passos foi algo que aprendeu com o tempo e com a experiência, o que facilita o exercício hercúleo de escrever uma telenovela. O tamanho dos capítulos também sofreu alteração, como em *Malhação*, que já foi de 25 minutos, passou para 32 e voltou para 25; e da novela das 19h, que, na época de Totalmente Demais, era de 45 minutos, e atualmente é de 43. As alterações na programação também se refletem nas novelas, seja por conta de outras atrações (como o futebol das quartas-feiras à noite, que implica em um capítulo menor), seja por conta dos hábitos cotidianos do público (o fato de as pessoas, hoje, chegarem mais tarde do trabalho, fez com que as novelas das seis, por exemplo, passassem a começar às 18h30).

---

<sup>158</sup> Como já explicitado, Lopes e Lemos (2020, p. 109) discutem, inclusive, os processos de “‘serialização’ das telenovelas e de ‘telenovelização’ das séries”.

A maneira de construir as escaletas com a equipe também expõe seu modo particular de trabalho. Como o ritmo da novela impõe a escrita de seis capítulos por semana, nem sempre sobra tempo para um trabalho de refinamento. Somente uma frente muito ampla torna possível burilar com mais cuidado cada capítulo, mas isso nem sempre se realiza no tempo ideal, como acontece no seriado, por exemplo. Não dá tempo, como destaca a autora, de a escaleta circular entre toda a equipe antes de ser finalizada, o que exige a realização de reuniões periódicas para manter a unidade do trabalho. Mesmo considerando que cada integrante tem um modo particular de conduzir o processo, é preciso não perder de vista o caráter coletivo da criação, e os graus de autonomia inerentes à cada função.

As três obras mais recentes da roteirista foram escritas em coautoria com Paulo Halm. Essa parceria, frisa a autora, se dá de modo literalmente conjunto, com um ao lado do outro no exercício de criação dos capítulos. Desse modo, o trabalho tanto facilita a elaboração da história quanto otimiza o tempo, uma vez que ambos analisam as ideias do outro, já apontando possíveis melhoras e ajustes, no momento de construção das escaletas. Quem também contribui para o trabalho como um coautor, na concepção da dramaturgia, é o diretor artístico. Não que se defenda uma coautoria voltada para o texto, mas para a construção do universo da história. Svartman e Luiz Henrique Rios trabalham juntos, nessas funções, desde *Malhação: Intensa como a Vida*, em 2012, e acabaram criando grande cumplicidade, que passa pela escolha do elenco e pela liberdade de comentar o tom de interpretação dos personagens.

A hierarquia de funções na produção da telenovela confere ao autor e ao diretor papéis cruciais no que diz respeito às tomadas de decisões. Alterações nos diálogos, por exemplo, geram incômodos quando não contribuem para a cena e para o todo. Nessa relação com os atores, Svartman não interfere diretamente, porque opta por não tirar a soberania do diretor no *set*, assim como luta para manter o seu domínio no roteiro. O respeito à função e o diálogo colaborativo para a construção do universo possibilitam um trabalho coeso. Esse tipo de troca e parceria é de extrema importância para que a novela não perca o rumo<sup>159</sup>.

Outro aspecto da produção da telenovela abordado na entrevista foi a aplicabilidade da função de *showrunner* ao contexto brasileiro. A autora entende que o ritmo industrial da telenovela impede que o autor-roteirista exerça uma função comum no contexto estadunidense que é o ida ao *set* para acompanhar o processo de gravação, o que reforça o lugar do *showrunner*

---

<sup>159</sup> Na trajetória de autores de gerações anteriores, é possível localizar parcerias sólidas, e outras que se desfizeram por incompatibilidade artística. Gilberto Braga e Dennis Carvalho exemplificam o trabalho duradouro, tendo em vista que trabalham juntos desde a década de 1970. Gloria Perez (*América*, 2005) e Carlos Lombardi (*Kubanacan*, 2003-2004), por outro lado, já tiveram desentendimentos que culminaram na saída do diretor: na primeira, Jayme Monjardim foi substituído por Marcos Schechtman; na segunda, Roberto Talma entrou no lugar de Wolf Maya.

como supervisor de todo o processo de uma obra fechada. O autor de novelas, no Brasil, precisa confiar no diretor artístico, responsável pela encenação audiovisual. O diretor, por sua vez, no caso de uma obra aberta como a telenovela, também não detém total autonomia em todas as etapas do processo, haja vista que depende do trabalho contínuo dos roteiristas.

Os temas também são pensados desde a sinopse, e a TV Globo, segundo Svartman, não interfere, a partir do momento em que aprova a história. Restrições típicas, como evitar falar de política, em ano de eleição, e adequar o enredo à classificação indicativa do horário, já são convenções conhecidas. De todo modo, não há encomenda específica de temas ou abordagens, bem como alterações sugeridas na condução do processo artístico, a não ser que haja problema de audiência, o que dialoga com a discussão de Baxandall (2006) acerca dos modos como os artistas buscam soluções para lidar com os problemas da obra. Nesses casos, intensificam-se as pesquisas e convoca-se um outro grupo focal para discutir os desdobramentos da trama, de modo a tentar solucionar os possíveis erros de percurso. Afinal, recai sobre os autores a responsabilidade de falar para milhões de brasileiros. O laço<sup>160</sup> que a telenovela cria com os espectadores, inclusive, é algo que mobiliza a autora a continuar escrevendo para a TV, dado o alcance popular e a repercussão da história, que exigem mais dos seus criadores.

A despeito de reconhecer e incorporar a contribuição dos fãs, Svartman enfatiza que a audiência no Painel Nacional de Televisão (PNT) ainda é o mais importante para a emissora. A abrangência das quinze áreas cobertas pela *Kantar Ibope Media* não representa a totalidade do país, contudo, os comentários dos fãs nas redes sociais também não podem ser o único parâmetro para medir o *feedback* do público. Trata-se de um recorte específico, que não reflete necessariamente a opinião de todo mundo que vê as tramas. Não por acaso, as percepções desses prosumidores divergem, em algumas situações, dos espectadores dos grupos focais, que nem sempre se mobilizam pelas mesmas inquietações daqueles que acompanham minuto a minuto pelo *Twitter*, por exemplo. O imediatismo e o caráter passional dessa rede não podem balizar todo o trabalho do autor. É preciso estabelecer determinados limites para aferir até que ponto tais contribuições são relevantes e justificam alterações no enredo.

Dois casos de *Malhação: Sonhos* exemplificam bem como as colaborações dos fãs precisam ser compreendidas e filtradas pela equipe, haja vista a peculiaridade dos fãs dos produtos midiáticos, já abordada anteriormente. A cena em que um casal da trama ia, enfim,

---

<sup>160</sup> Nesse aspecto, vale retomar as ponderações de Wolton (1996) sobre os traços que definem a televisão e as empresas que atuam nesse mercado. Além do laço social, o autor reforça o papel que exercem como meio de comunicação de massa e o lugar delas no imaginário coletivo nacional.

declarar o amor, foi refeita, ainda no processo de elaboração, haja vista o pedido do público de conferir ao momento um tom especial, como a ocasião exigia. Outra contribuição positiva foi em relação ao personagem de um pastor, que foi criticado por reforçar os estereótipos por meios dos quais os personagens líderes de religiões protestantes são apresentados nas novelas da Globo. Assim, a equipe resolveu inserir um pastor de boa-índole, para estabelecer o contraponto e agradar a comunidade de fãs, que, apesar de excessos que às vezes chegam a se transformar em ameaças, colaboram de modo construtivo para a repercussão e para o consumo das novelas.

Quanto às experiências transmídia, a autora levanta um fator preponderante para a diminuição nos investimentos nessa área, nos últimos anos, que é o orçamento para as ações, que integram os custos da novela, como um todo. A área de Comunicação da emissora também faz muitas ações (como concursos e visitas ao *set*), especialmente no lançamento de uma novela. Outras extensões desenvolvidas ao longo da narrativa precisam ser pensadas de modo a dialogarem com as dimensões artística e comercial. Svartman defende que uma ação transmídia integrada à novela já justifica um investimento. Caso emblemático foi o capítulo zero de *Totalmente Demais*, que, em 2015, funcionou tanto como extensão ficcional como ação de divulgação do *Globoplay*, que estava sendo lançado no mesmo período de estreia da novela.

Ana Bueno, executiva da área de Conteúdo e Mídias Sociais do Grupo Globo, sugeriu a ação para o *Gshow*. Na entrevista, a roteirista conta que Bueno já buscava desenvolver algo assim, há tempos, com outros autores, mas visualizou em Svartman e em Halm a possibilidade de parceria. Nota-se, assim, a disposição/*habitus* dos autores em viabilizar um projeto artístico compatível com os anseios da contemporaneidade. A posição de recém-chegados à emissora também favoreceu a abordagem, haja vista o frescor de ideias típico daqueles que ainda não estão fossilizados na posição de consagrados.

Assim, a dupla recorreu à história progressiva dos personagens centrais da narrativa. O capítulo tinha em torno de seis minutos, o que gerou estranhamento por parte da crítica. Kogut (2015) chegou a escrever que o conteúdo em questão estava mais para um clipe ou um *teaser*, dada a sua pequena extensão. Svartman comenta que, naquele momento, ainda se tinha a ideia de que os conteúdos para a *web* deveriam ser de curta duração. A convergência de mídias tem provado, especificamente na era da TV IV, que os interatores transitam muito bem entre telas e histórias, criando seus hábitos de consumo, adaptados aos dispositivos e às circunstâncias. Quando perguntada, no entanto, sobre a possibilidade de criação de final alternativo para uma novela, a autora tem suas ressalvas, afinal, cabe ao criador definir o desfecho da trama, e o público precisa compreender que é preciso dar um final ao enredo.

Ações como o *spin-off Totalmente Sem Noção Demais*, exibido no *Globoplay*, em 2016, também são exercícios criativos que geraram engajamento, permitindo voos experimentais para seus idealizadores e para a plataforma. Svartman e Halm participaram da revisão e supervisão dos textos, que focaram na história dos personagens do Bairro de Fátima um ano antes do tempo em que se passava a novela. Depois dessa ação, a TV Globo e o *Globoplay* já propuseram outras, investindo em inovações e conteúdos originais, exemplificados no segundo capítulo.

Dois outros *cases* contemporâneos mobilizam Rosane Svartman a pensar em como a telenovela tem comprovado sua relevância, atualizando-se. Um deles é a expansão do universo narrativo de *Malhação: Viva a Diferença*, com a série original *As Five*; o outro é a aposta em *Verdades Secretas 2*, uma novela exclusiva para o *Globoplay*. Nesse sentido, entende-se que o modelo de negócio da TV aberta, sustentando pela publicidade, a despeito de ainda demonstrar fôlego para manter-se ativo por muito tempo, tem dialogado com outras estratégias, especialmente no momento em que o campo da telenovela solidifica a fase de refinamento e transmidiação. As experiências dos últimos vinte anos mostram as diversas facetas amplificadas pela ambiência digital. Svartman já demonstrou em quase uma década como autora de telenovela, a capacidade de mesclar os elementos fundamentais das histórias, sem deixar de atualizá-los mediante às alterações no espaço social.

Aos artistas, cabe o desafio de lidar com as exigências e os desafios de cada momento do campo. Captar essa essência, inclusive, é incorporá-la às narrativas, traduzindo, assim, o “*Zeitgeist*” (expressão alemã equivalente ao “espírito do tempo”) é uma potencialidade que Perez e Svartman apresentam, seja na forma como lidam com os temas, seja na habilidade de operar as ferramentas de conversação com o público. Essas e outras práticas discutidas ao longo deste capítulo comprovam o potencial criativo da telenovela brasileira de se reinventar, tanto como obra de arte, quanto como produto. De igual modo, nota-se a flexibilidade e a inventividade dos seus autores para se adaptarem aos desafios geracionais, históricos, tecnológicos e artísticos, criando projetos e conteúdos capazes de dialogarem com os anseios de uma nação que tem, na telenovela, umas das suas mais duradouras paixões.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A periodicidade longa da telenovela, em seu formato narrativo seriado diário, implica na adoção de estratégias coordenadas com habilidade e segurança pelos autores-roteiristas que vão além do âmbito narrativo. A necessidade de construção de uma ligação afetiva e duradoura com o público é uma habilidade que promove as outras interfaces desse produto com as demais instâncias que compõem o campo da telenovela, desde a produção e a realização, que envolvem a organização da emissora e seus profissionais contratados, até o mercado publicitário. No contexto contemporâneo digital, foi preciso criar histórias, por exemplo, que mobilizassem o acompanhamento e o estabelecimento de conexões mais produtivas com segmentos do público que floresceram na cultura digital: os fãs. Compreender como os autores lidaram com os desafios de composição dos seus projetos artísticos, em meio a tal cenário, foi um dos pilares deste trabalho, que analisou as trajetórias recentes de Gloria Perez e Rosane Svartman, no intuito de ilustrar como as obras de ambas explicitam modos criativos de se conduzir o ofício de autor-roteirista de telenovelas, na TV Globo, especialmente no período de consolidação da ambiência digital no campo, demarcado pelas duas últimas décadas (2000-2020).

O processo de gestão criativa, sustentado em princípios industriais, define o lugar das redes de TV no mercado da comunicação e intensifica o trabalho do autor, que se vê provocado a estruturar o enovelamento ficcional, respeitando às convenções narrativas e simbólicas, mas acenando com as novidades e as particularidades exigidas pelas lógicas do campo, recrudescidas pela ambiência digital. A investigação foi centrada na figura do roteirista, mas sem desconsiderar a dimensão coletiva de todo o processo inserido em um sistema de poder hierarquizado, composto por diversas equipes de criação e produção. A dupla formada pelo autor-roteirista e o diretor artístico, todavia, mostra-se como basilar no que compete às escolhas estéticas e às tomadas de decisão, pautadas pelas posições que esses profissionais ocupam no campo. As contribuições de Bourdieu acerca das operações realizadas no campo, em meio a disputas e arranjos colaborativos vivenciados pelos agentes, facilitaram o percurso analítico de reconhecimento da historicidade dos padrões artísticos de autoria de telenovelas da TV Globo, a principal produtora de ficção seriada no país, e uma das mais importantes no mundo.

Sabe-se que a emissora, como toda produtora de telenovelas, desenvolve a gestão comercial e empresarial da autoria de modo a aprimorar as estratégias de continuidade e recriação dos fragmentos e fluxos narrativos que envolvem o público em uma experiência de imersão cativante. Partiu-se, assim, da premissa de que o ofício do roteirista desse tipo de ficção seriada sofreu mudanças em decorrência dos processos e comportamentos potencializados pela

convergência das mídias. Para comprovar essas alterações, além de apresentar um panorama histórico do campo da telenovela, foi necessário realizar uma análise da trajetória recente de Gloria Perez e Rosane Svartman, de modo a compreender como tais profissionais lidaram com os principais desafios provenientes desses tempos de “lutas intermídias” (JOST, 2011).

A compreensão das permanências e mudanças no ofício do roteirista implicou na investigação acerca de elementos que denotaram particularidades teledramatúrgicas nos processos criativos das autoras selecionadas. Para tanto, foi possível pontuar algumas dessas especificidades, como a escolha das temáticas e a construção das tramas, sem desconsiderar as questões ligadas ao modo de produção, consumo e distribuição das obras. Para isso, a visão histórica sobre a televisão brasileira, as telenovelas e os seus criadores, mostrou-se de grande valia para evidenciar os processos sincrônicos e diacrônicos que movimentaram o campo.

Assim, para levantar dados, foi preciso empreender um exercício de pesquisa de caráter bibliográfico e historiográfico, para seleção dos principais conceitos teóricos, e das fases do campo da telenovela. Os capítulos um e dois empreenderam esse esforço, com base também nos pressupostos de Rogers, Epstein e Reeves (2002) e Santos (2018) acerca das eras da TV. No capítulo três, a análise conceitual e histórica do ofício de autor-roteirista, além de traçar um painel geracional, tornou possível visualizar os impactos da gestão da autoria da empresa produtora ao promover as alternâncias dos escritores em cada um dos horários da teledramaturgia da TV Globo de modo a constatar a importância das autoras selecionadas.

De igual modo, foram apresentados dados acerca das outras empresas produtoras de telenovela, no intuito de explicitar o contexto concorrencial e as formas distintas de se lidar com um produto tão relevante para a grade de programação. Em primeira instância, os dados foram coletados a partir dos depoimentos dos roteiristas mais emblemáticos, ao longo dos anos, e que atravessaram vários períodos, associando-os com os profissionais mais recentes que se destacaram no campo. As entrevistas foram analisadas sem desconsiderar a intenção discursiva, embora não tenha sido o objetivo deste trabalho esmiuçar os recursos dramatúrgicos e estilísticos das obras dos roteiristas convocados.

Diante do exposto, mostrou-se como a TV Globo tem lidado com as exigências postas pela ambiência digital e as possíveis incidências no ofício, a partir de elementos observáveis, como a construção dos universos ficcionais, dos personagens e dos enredos; o ritmo dos conflitos; a escolha dos temas; as formas de lidar com os telespectadores/interatores, bem como as estratégias de engajamento na ambiência digital. Nas duas últimas décadas, experiências diversas na área de teledramaturgia tornaram possível a expansão do universo ficcional por meio de produtos transmídia, como *sites*, *blogs*, *webséries*, *podcasts*, *spin-offs* e outras ações.

Os casos exemplificados no capítulo dois, como os das novelas *Caminho das Índias*, *Viver a Vida* e *Passione* foram fundamentais para pavimentar o terreno que seria sedimentando, na década de 2010, com o trabalho colaborativo das equipes de criação digital, paralelamente à parceria com autores e diretores. A participação dos fãs, nesse contexto, contribuiu, sobremaneira, para sucessos substanciais dos produtos não apenas nos números de audiência, mas na geração de “torcida” e engajamento nas redes sociais digitais, como em temporadas de *Malhação*, e em novelas das outras faixas como *Avenida Brasil*, *Amor à Vida*, *A Força do Querer*, *Ti-ti-ti*, *Totalmente Demais*, *Haja Coração*, *Bom Sucesso*, *Salve-se Quem Puder*<sup>161</sup>, entre tantos outros exemplos.

Ao contribuir para a consolidação de uma identidade brasileira, as produções teleficcionais amplificam sua relevância também como documento histórico de uma época. Se os folhetins oitocentistas franceses, por exemplo, contaram a história daquele período, tal como o cinema estadunidense busca fazer com sua indústria cinematográfica, é a telenovela, no Brasil, quem preenche essa função catalisadora. Recae sobre os seus criadores, assim, responsabilidades estéticas e sociais, especialmente quando se observa o largo alcance de exportação das telenovelas brasileiras, e de abrangência no território nacional, em seu constante exercício de idas e vindas, entre a renovação e a revisitação aos padrões clássicos das histórias.

A presente pesquisa contribuiu para elucidar particularidades acerca do ofício de roteirista de telenovela da TV Globo, imerso em um contexto contemporâneo que tem exigido adaptações aos recursos tecnológicos e aos comportamentos mais diversificados do público. Observa-se que, entre 2000 e 2010, embora tenha havido, por parte da emissora, o desejo de renovação do time de autores e de temas apresentados, predominou, em alguns contextos, a opção pelo clássico, com tramas que reforçam os padrões narrativos de sucesso, que, como explicados, remontam a gêneros ainda mais antigos. Por outro lado, como uma empresa atenta aos movimentos do mercado e da audiência, a Globo também buscou se atualizar diante da rotina do público, seja alterando os horários da grade de programação (o que ocasionou mudanças de pelo menos trinta minutos em cada faixa, que se transformaram em novelas das 18h30, 19h30 e 21h30), seja acenando com o novo, por meio de experiências estéticas que, mesmo nem sempre logrando êxito, evidenciaram as constantes tentativas de oferecer outras possibilidades artísticas, compatíveis com temáticas em voga na época de exibições das tramas. Nesse quesito, cabe citar novelas como *Cheias de Charme*, *O Rebu*, *Verdades Secretas*, *Deus*

---

<sup>161</sup> Concluída em julho de 2021, em virtude dos adiamentos decorrentes da pandemia, a trama mobilizou torcidas dos fãs em relação ao final romântico das três protagonistas, divididas (cada uma) entre dois pretendentes.

*Salve o Rei*, *Espelho da Vida* e *A Dona do Pedaço*, que testaram outras vias possíveis de renovação do gênero, por meio de temáticas, estratégias narrativas e conteúdos digitais.

A despeito desta pesquisa abordar os aspectos econômicos e empresariais das produtoras de teledramaturgia, o intuito foi indicar as relações entre esses elementos e a existência do ato criativo, pautado por dinâmicas próprias das suas condições internas de confecção, que vão desde a aprovação das temáticas e sinopses à obrigatoriedade da inserção de propagandas nos capítulos. Gloria Perez e Rosane Svartman, as autoras escolhidas para as análises do quarto capítulo, evidenciam alto grau de poder de decisão e escolha sobre os seus produtos, comprovado nas temáticas, campanhas e desdobramentos narrativos dos enredos. Em diversas entrevistas, ambas sinalizam como conduzem o ofício de forma autônoma, em parceria com a direção, e em consonância com as diretrizes da Globo, mas sempre como responsáveis pelas suas decisões. Não por acaso, algumas dessas escolhas tornam-se pautas de debates em suas interações nas redes sociais digitais, especialmente no que tange ao desenvolvimento das tramas e dos personagens, e as formas de abordagem de determinados temas.

Nesse sentido, comprova-se o vanguardismo de Gloria Perez, especialmente nas temáticas abordadas e nas formas de interação com o público; e a posição de destaque de Rosane Svartman, que, ao acumular outras experiências audiovisuais, chega ao campo da telenovela, em 2012, disposta a se apropriar das novas ferramentas midiáticas, mas sem se desvencilhar dos elementos clássicos que tornam a telenovela tão consumida e tão relevante para a sociedade brasileira. Ambas lidam também com a estratégia peculiar de criação de personagens populares, que geram identificação e empatia com suas narrativas. A análise da trajetória das duas criadoras reforça a premissa desta dissertação, acerca das mudanças causadas pela convergência midiática no ofício dos roteiristas de telenovelas. Perez e Svartman reúnem as disposições para implementação das mudanças, ao explicitarem amplo domínio das convenções do gênero.

Assim, o que torna possível a abordagem de temas como clonagem, imigração, tráfico humano, tráfico de drogas, entre outros – no caso de Perez – é a capacidade criativa de gerenciar a história de modo a equacionar o entretenimento com a prestação de serviço, mas sem perder de vista o conflito narrativo. São as histórias que geram mobilização e, para isso, a autora não hesita em criar tipos que exacerbam as suas emoções, de modo a tocar o público em seus mais profundos sentimentos, como no caso de Bibi Perigosa, em *A Força do Querer*, que se desenvolve como uma mocinha nada convencional, ao iniciar a novela abrindo mão de um homem íntegro, em nome de outra paixão; ao adentrar no mundo do crime em nome desse amor, mas, por fim, ao se arrepender e se redimir. Os elementos básicos do folhetim estão presentes, mas Perez tem contribuído com essa receita, ao trazer temas inovadores, e ao se adaptar às

necessidades da contemporaneidade, no que tange ao ritmo dos conflitos e das cenas, ao multiprotagonismo e à recepção do seu público, ainda mais acalorado na esfera *on-line*.

Svartman, em seus depoimentos e em sua obra, comprova que os elementos basilares da telenovela continuam sendo essenciais, mas diante do que o cenário contemporâneo oferece em termos de renovação, não hesita em potencializar seus enredos com recursos que gerem o engajamento das plateias além da tela da TV convencional e explora a parceria criativa com outro autor, Paulo Halm. A mobilização gerada com o público jovem, uma disposição que a profissional já trouxe do cinema e que foi amplificada nas duas temporadas de *Malhação* que escreveu, tornou-se uma ferramenta eficaz de geração de vínculos no horário das 19h. Seus enredos, sem desfazerem dos pré-requisitos esperados – romance, drama, comédia, relações familiares, temas contemporâneos – foram atualizados com tramas que trazem a realidade externa para a dimensão interna: personagens usam e abusam das redes sociais; a tecnologia mostra-se como importante na comunicação dos núcleos; e os desdobramentos dramáticos permitem a criação de conteúdos que extrapolam a narrativa linear diária. Alguns desses conteúdos ainda ganham a colaboração preciosa dos fãs, que se reúnem em *fandoms* e contribuem para propagação do universo criado pelos roteiristas.

Outrossim, salienta-se a forma que essas autoras se relacionam com seus parceiros no âmbito da encenação audiovisual: os diretores artísticos. Perez tem experimentado trabalhar com diversos diretores, que contribuíram para a demarcação do estilo reconhecido de suas obras entre o público. Casos emblemáticos foram a parceria com Jayme Monjardim, em *O Clone*, e a renovação estética proporcionada pelo trabalho com Rogério Gomes, em *A Força do Querer*, momento em que a própria autora reconheceu o quanto a parceria agregou em termos de linguagem e ritmo narrativo. Svartman, por sua vez, acostumada com o trabalho cooperativo autoral (e de demais integrantes da equipe de roteiristas) no que tange à escrita dos capítulos, também delega posição de relevo para o diretor artístico, visto, em sua ótica, como um coautor. Não por acaso, a escritora trabalha há quase dez anos com Luiz Henrique Rios, em um vínculo iniciado quando a profissional fez parte da equipe de conteúdos transmídia de *Passione* (2010). A relação de ambas as autoras com os diretores expõe outra disposição necessária ao autorroteirista contemporâneo: a capacidade de gerenciar uma equipe ampla, respeitando também o lugar de quem realiza a encenação audiovisual. Expõe, ainda, a importância de manejar a parceria criativa com outros roteiristas, como Svartman sinaliza, tendência notória que favorece os bons resultados artísticos com os profissionais da encenação.

Assim, um aspecto reforçado por este estudo é a importância de as telenovelas equilibrarem o trabalho criativo dessas duas figuras centrais – o autorroteirista e o diretor

artístico – cujas ações colaborativas são responsáveis pelo resultado bem-sucedido do produto. Não por acaso, a Globo tem fortalecido esse vínculo, ao permitir e promover as parcerias sintonizadas. Assim, embora seja evidente a hierarquia de funções, é notório também que essa “coautoria” entre diretores e roteiristas tende a tornar a telenovela ainda mais coesa. Muitas das tramas que apostaram em parcerias entre o olhar audiovisual do diretor e o trabalho de escrita dos autores tornaram-se grandes sucessos.

Além das já citadas de Perez, as duas tramas de Svartman e Paulo Halm na faixa das 19h, e experiências de outros artistas, como as demonstradas em *Verdades Secretas*, *Malhação: Viva a Diferença* e *Órfãos da Terra*, reforçam a tendência de parcerias cada vez mais sólidas, geradoras, inclusive, de prêmios internacionais. De fato, a sintonia entre essas instâncias é um aspecto que foi se desenvolvendo ao longo da história da telenovela, como observado, por exemplo, no final dos anos 1960 e ao longo de toda a década de 1970, entre Daniel Filho e Janete Clair, além de outras duplas de sucesso citadas nesta dissertação, como Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho.

Logo, o modo como a TV Globo operacionaliza a gestão da autoria, selecionando profissionais aptos a corresponderem aos anseios do público tradicional, mas também da parcela crescente que consome os produtos por outras vias, como nas plataformas de *streaming*, auxilia também na comprovação da premissa desta pesquisa. Lidar de forma inteligente com as possibilidades ofertadas pela ambiência digital é condição primordial para gerar vínculos com uma audiência cada vez mais dispersa e multifacetada. No âmbito das redes abertas, a Globo mostra-se como a mais preparada para esse cenário, tendo em vista o lugar ocupado pelo *Globoplay*, não apenas como repositório de conteúdo, mas como uma plataforma apta a oferecer também atrações teledramatúrgicas originais e exclusivas, como séries e novelas brasileiras.

Ainda do ponto de vista da gestão, observa-se a fixação de escritores que constroem suas marcas e se consolidam como grifes para a emissora. A identificação gerada pelas histórias torna recorrente a presença de determinados profissionais, com a inserção gradativa de novos autores. No caso da Globo, a faixa das 18h e, principalmente, a das 19h, entre os anos de 2010 e 2020, foram as que proporcionaram maior número de novos autores e de tentativas de reformulações no gênero, a despeito de a faixa das 21h já sinalizar alterações, com a chegada de Manuela Dias, Lícia Manzo e Bruno Luperi. Também nesse horário, nota-se a permanência de Gloria Perez como a única veterana da “velha guarda” que ainda figura no seleto time de escritores da atração mais assistida da televisão brasileira. Rosane Svartman – e seu habitual parceiro, Paulo Halm – mostram-se como autores com potencial de permanência na faixa das 19h, haja vista a recorrência e o sucesso obtido por suas tramas, desde 2015.

A história do campo da telenovela, em consonância com a periodicidade das eras da TV, foi o aspecto norteador da dissertação, que, no segundo capítulo, se concentrou na exposição das principais características da era da TV IV, período em que a telenovela brasileira vivencia a fase do refinamento e da transmidiação. Destaque, na faixa das 19h, para *Cheias de Charme*, *Totalmente Demais* e *Bom Sucesso*, que apostaram em conteúdos que geravam engajamento nas redes sociais, tais como: lançamento de clipe na internet, produção de *spin-off*, ações de *crossover* e desenvolvimento de extensões transmídia. Trata-se de casos emblemáticos de recursos autorais compatíveis com o contexto da convergência.

No horário das 21h, tramas como *Avenida Brasil*, *A Força do Querer* e *A Dona do Pedaço* também exemplificam a fase em questão, ao gerarem expressiva comoção entre o público da TV aberta e os fãs que acompanham pelas redes sociais digitais, bem como ao apostarem em enredos, personagens e extensões geradores de engajamento multiplataforma. O exercício de pesquisa empreendido permitiu concluir que a gestão de Silvio de Abreu à frente da teledramaturgia da Globo, bem como o planejamento estratégico de unificação da empresa, gerou mudanças que se refletiram também na permanência ou saída de nomes que construíram a história da emissora, o que torna viável entender que ficam aqueles que conseguem lidar melhor com os desafios artísticos e tecnológicos anteriormente exemplificados, e os que correspondem melhor às expectativas da empresa e do público.

A apresentação de dados acerca das faixas das 23h e da novela *Malhação*, de igual modo, favoreceu a constatação de determinados padrões. O horário tardio, que vigorou entre 2011 e 2018, dialogou com o que a TV Globo propunha especialmente nos anos 1970, às 22h, com tramas mais experimentais, do ponto de vista estético, e com temáticas adultas. Além de contarem com menos capítulos que as tramas dos demais horários, as obras das onze da noite, mesmo sem contarem com a regularidade das outras faixas tradicionais, dialogaram com os padrões narrativos da contemporaneidade. Os enredos, com menos personagens e com capítulos de dramaturgia quase episódica, com a centralização da ação narrativa na exibição diária, se aproximaram das séries estadunidenses e ganharam o mercado, ora com o título de novela, ora com o título de supersérie. Nesse âmbito, *Verdades Secretas* é o caso mais exitoso, em termos de repercussão e reconhecimento, haja vista a conquista do *Emmy International* de melhor novela. A faixa, a partir de 2019, deu espaço a temporadas de séries nacionais e internacionais, deixando para o *Globoplay* a oferta de novelas mais curtas, em um projeto que se iniciará com *Verdades Secretas 2*, no final de 2021.

No tocante à *Malhação*, além dos prêmios obtidos, é notório o seu lugar como produto que funcionou como laboratório de novos talentos, em todas as áreas, até o seu cancelamento,

em 2021. Autores se revezaram e se consagraram na faixa, além de terem sido “promovidos” para outros horários. Outros foram convocados especialmente para a oxigenação do formato, como Rosane Svartman e Cao Hamburger. Além disso, o programa apresentou tradição na experimentação de formatos interativos, por mais de vinte anos, consolidando-se como um produto importante no refinamento das estratégias transmídia da emissora. Assim, o modo como a empresa gerencia seus processos e produtos torna possível encontrar as saídas e as soluções na escritura das telenovelas, haja vista que os profissionais escalados, em sua maioria, se especializam em determinadas faixas, e passam a entender melhor o público de cada horário, de modo a solucionar com maior maestria os desafios impostos.

Observa-se, assim, que nos últimos anos, a TV Globo, tal como todo conglomerado de mídia que visa a permanência do *status* de controle, desenvolveu ações que culminaram na diversificação dos seus processos de produção. Embora ainda concentrada na criação, consumo e distribuição de narrativas teledramatúrgicas, a empresa expandiu parcerias com produtoras, para séries e minisséries, e adotou um modelo ainda mais industrial na produção das novelas, com antecipação das etapas de escrita, gravação e edição, o que permite maior agilidade e uma organização capaz de predeterminar tramas que irão ao ar nos anos seguintes. De igual modo, buscou ampliar sua atuação *on-line* com a criação e a expansão do *Globoplay*, cujo carro-chefe também é a ficção seriada, com produtos brasileiros originais e exclusivos, e séries estrangeiras licenciadas e distribuídas. Em 2019, a exibição antecipada, no *Globoplay*, de quase todos os capítulos de *Órfãos da Terra*, *Éramos Seis* e *Malhação: Toda Forma de Amar* também apontou tendências de renovação nas dinâmicas de espetatorialidade, nessa migração de tempos de monopólio do *broadcasting* para ampla atuação do *streaming*.

No que compete aos elementos da dramaturgia observável de Gloria Perez e Rosane Svartman, foi possível traçar uma avaliação acerca das particularidades que marcam as obras das duas escritoras. Os modos recorrentes da escritura dramatúrgica, ao estilo de cada uma delas, explicam o sucesso de ambas na forma de lidar com os desafios da nova ambiência. De *Partido Alto* até *A Força do Querer*, nota-se que alguns aspectos da obra de Perez mantêm-se presentes, adaptando-se às circunstâncias e ao contexto social que seus trabalhos representam. A facilidade e a frequência em se comunicar com o público, nas redes sociais, não surpreendem, na medida em que os temas visitados se mostraram, em certas ocasiões, vinculados à comunicação virtual, como no emblemático caso de *Explode Coração*. Essa foi uma disposição que a autora já tinha, nos primeiros fóruns de internet, e que foi ampliada com os recursos atualmente disponíveis. Perez é uma das escritoras mais atuantes e presentes no *Twitter*, conversando com fãs e contribuindo para a divulgação das suas tramas.



Vale ressaltar também a construção de enredos com diversos núcleos narrativos, que, além de permitirem a identificação de um público heterogêneo, ampliam as linhas da história, de modo a gerar dinamismo. O tratamento de diversas temáticas contemporâneas, alinhadas com o enovelamento ficcional também comprovam a habilidade de Perez em manter a telenovela em seu *status* de narrativa do cotidiano, em constante sintonia com a sua plateia. Muitas dessas ações, inclusive, expandiram-se, como exemplificado no quarto capítulo, para campanhas de *merchandising* social. A habilidade de falar sobre o que ainda é novo para grande parte do público se aprimorou, ao longo dos últimos anos.

No caso de Rosane Svartman, com a trajetória marcada por quatro obras como titular, já se torna possível reconhecer padrões narrativos e temáticos. Nas duas temporadas de *Malhação*, além de propor uma abordagem pautada pela interação entre os jovens no ambiente virtual, a autora se propôs a tocar em temáticas relevantes, como educação, acesso à arte, e dramas familiares, fundamentando as histórias no universo juvenil, mas enriquecendo-as com discussões profundas, com os núcleos adultos. Essas experiências a preparam para a migração para a faixa das sete da noite, também conhecida por apresentar tramas de apelo juvenil, com vieses cômicos e românticos.

Em parceria com Paulo Halm, Svartman revisitou os padrões clássicos do horário das 19h, como o romance e o humor, mas renovou-os com desenvolvimentos narrativos que provocaram o engajamento dos fãs além da tela da TV. As extensões transmídia de *Totalmente Demais* e *Bom Sucesso*, como *spin-offs*, *crossovers*, *capítulo zero*, *podcasts* e programas exclusivos na internet, potencializaram os enredos e geraram novas experiências de imersão. Da mesma forma que Perez, Svartman também estreita suas relações com os fãs, nas redes sociais, compreendendo a importância dessa retroalimentação favorecida pela ambiência digital, e se apropriando dela de modo criativo, sem romper com as convenções dramáticas que fazem sucesso há décadas, mas introduzindo possibilidades criativas, tal como na inserção de uma cena de *fanfiction* em uma de suas tramas.

Pode-se afirmar, assim, que as duas autoras ocupam posições de destaque no campo da telenovela, na contemporaneidade, cada uma ao seu modo e com seus recursos, mas representativas de formas distintas de conduzir a própria dramaturgia, haja vista que Perez é adepta da escrita-solo e sem escaleta, diferentemente de Svartman, que além de apostar na escrita colaborativa autoral e em equipe, entende a necessidade do planejamento dos capítulos a longo prazo, dentro das possibilidades de produção da telenovela. O gênero encontra, assim, profissionais que se mobilizam no sentido de manter suas raízes firmes na sociedade brasileira, mas sem deixar de se apropriar das transformações que decorrem da convergência midiática.

Comprova-se, assim, a premissa de que a ambiência digital representa pontos de transformação no ofício do roteirista, que busca se reinventar diante das exigências de cada época. Algumas dimensões, como o ritmo narrativo, a construção dos enredos, a escolha das temáticas e a promoção de expectativas internas e externas ao roteiro já faziam parte da rotina dos escritores, mas foram exacerbadas e reconfiguradas frente aos hábitos de consumo e aos anseios do público, cada vez mais experiente e exigente. Outras facetas foram novidades introduzidas pela ambiência digital, como a disposição para lidar com o *feedback* instantâneo e passional dos fãs, nas redes sociais. Afinal, no cenário contemporâneo, diferentemente de outrora, no qual a comunicação com a plateia e os críticos se dava por meio de cartas, telefonemas e matérias jornalísticas, as interações em redes como o *Twitter* e o *Instagram* tornaram-se praticamente indispensáveis, diante da inevitabilidade de se perceber a temperatura das histórias diante das reações do público.

Espera-se que a presente análise contribua para outras pesquisas na área de teledramaturgia. Novos estudos, concentrados em investigações específicas sobre outras obras e outros autores, enriquecerão ainda mais essa discussão. Afinal, torna-se instigante compreender também como outras emissoras lidam com os desafios impostos pela ambiência digital, além de entender como outros profissionais envolvidos na produção precisam se renovar diante das exigências do contexto. Outrossim, novas pesquisas concentradas nas idiossincrasias do ofício do roteirista também colaborarão com aprofundamentos acerca de uma área em franca expansão. Comprova-se, de todo modo, a potencialidade da telenovela em se manter relevante, desde o seu nascedouro, passando pelas diversas esferas de produção, até alcançar as inúmeras telas por meio das quais o público se envolve com as histórias, há setenta anos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169-214.
- ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Senac - RJ, 2004.
- ALENCAR, M. Fim das novelas é anunciado há quarenta anos, mas gênero segue de pé. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 mai. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/05/fim-das-novelas-e-anunciado-ha-40-anos-mas-genero-segue-de-pe.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- ALMEIDA, A. A. **Quem matou o barão Henrique sobral?** A construção da narrativa policial na telenovela de Gilberto Braga. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5965>>. Acesso em: 07 set. 2020.
- ALVES, G. F. S. **Change is everything: o mundo ficcional de Grey's Anatomy como laboratório autoral de Shonda Rhimes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://www.poscom.ufba.br/publicacoes/dissertacoes-2006-2020/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- ANDERSON, C. **A Cauda Longa: do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ANDRADE, V. TV tradicional perde força em 2020, mas Globo ainda domina o mercado. **Notícias da TV**. 6 jan. 2021a. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/tv-tradicional-perde-forca-em-2020-mas-globo-ainda-domina-o-mercado-48932>>. Acesso em: 06 jan. 2021.
- ANDRADE, V. Por que a Globo se desfez da Som Livre em um negócio de R\$ 1,4 bilhão?. **Notícias da TV**. 2 abr. 2021b. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/por-que-globo-se-desfez-da-som-livre-em-um-negocio-de-r-14-bilhao-54569>>. Acesso em: 24 jul. 2021.
- ANTENORE, A. Desaparecidos de 'Explode Coração' fugiam da violência doméstica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 mai. 1996. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/26/tv\\_folha/6.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/26/tv_folha/6.html)>. Acesso em: 11 jul. 2021.
- ARAÚJO, J. E. S. de. **Vale tudo no jogo?: a Poiese de um Mundo Ficcional realista no Seriado Televisivo The Wire**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <[http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese\\_completa\\_-\\_Joo\\_Arajo-1.pdf](http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese_completa_-_Joo_Arajo-1.pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- BACCEGA, M. A. Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Ficção televisiva transmidiática no Brasil:**

**plataformas, convergência, comunidades virtuais.** Porto Alegre: Sulina, 2011, p.339-374. (Coleção Teledramaturgia – Volume 2).

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

BANHARA, A. Estréia hoje na Globo “novela interativa”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 nov. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/06/ilustrada/8.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

BARBER, N. Clara Bow: a primeira “it girl” do mundo. **BBC News Brasil.** Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150121\\_vert\\_cul\\_primeira\\_itgirl\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150121_vert_cul_primeira_itgirl_ml)>. Acesso em: 11 jul. 2021.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Trad.: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRANCO, G. S. **O autor de telenovela brasileira: identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu.** 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-09032017-103742/publico/GUSTAVOSILVABARRANCO.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

BARRETO, R. R.; SOUZA, M. C. J. (organizadores). **Bourdieu e os estudos de mídia, campo, trajetória e autoria.** Salvador: EDUFBA, 2014.

BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: um manual prático.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenções: a explicação histórica dos quadros.** Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNARDO, A. O dia em que uma novela alavancou a doação de medula no Brasil. **Veja.** 9 fev. 2021. Disponível em: <<https://saude.abril.com.br/blog/saude-e-pop/o-dia-em-que-uma-novela-alavancou-a-doacao-de-medula-no-brasil/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

BERNARDO, A.; LOPES, C. **A seguir, cenas do próximo capítulo: As histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela brasileira.** São Paulo: Panda books, 2009.

BIANCHIN, V. Por que as novelas da Globo não começam nos horários?. **Mundo Estranho.** 4 jul. 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-novelas-da-globo-sao-das-6-das-7-e-das-8-se-nao-comecam-nesses-horarios/>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BONASSA, E. C.; ANTENORE, A. ‘O Fim do Mundo’ foi caso de emergência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 mai. 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/07/ilustrada/18.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15. Nº.3. São Paulo, Jul/Set., 2001. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005)>. Acesso em: 30 jun. 2020.

BORELLI, S. H. S. Migrações narrativas em multiplataformas: telenovelas Tititi e Passione. In: LOPES, M. I. V. de. **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p.61-120. (Coleção Teledramaturgia – Volume 2).

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

BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas (SP): Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. **Educação em Revista**. Belo Horizonte. Nº 34, dez/2001.

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

BRAVO, Z. João Emanuel Carneiro fala da sua próxima novela: ‘Parto como se fosse para a guerra’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/joao-emanuel-carneiro-fala-da-sua-proxima-novela-parto-como-se-fosse-para-guerra-14915747>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**. V. 9 – Nº 1 jan./jun. São Paulo: 2015, p. 67-86. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100674/99403>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

CAMPOS, F. de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLÓN, M. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o “fim da televisão. In: C. M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 11-33.

CASSARO, V. M. **O que as Novelas Exibem Enquanto o Mundo se Transforma**: Análise Temática das Produções da TV Globo no Período 1998-2018. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37591/37591.PDF>>. Acesso em: 07 set. 2020.

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

CASTRO, D. Record constrói 'cidade' no Rio de Janeiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 mar. 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1203200504.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

CASTRO, D. Diretor abandona novela no meio e tem futuro incerto. **Notícias da TV**. 23 mar. 2016. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/diretor-abandona-novela-no-meio-e-tem-futuro-incerto-na-globo-10778>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

CASTRO, T. de. Primeiro crossover da televisão levou duas novelas à cartomante. **Notícias da TV**. 16 mai. 2016. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/primeiro-crossover-da-televisao-levou-duas-novelas-a-cartomante-11324#:~:text=O>>. Acesso em: 9 dez. 2020.

CERQUEIRA, R. C. B. **Transmídiação na Rede Globo**: análise das estratégias de conteúdo nos sites das telenovelas. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25189>>. Acesso em: 07 set. 2020.

CERQUEIRA, R. C. B. **As ações de participação no projeto transmídia de *Malhação Sonhos***: uma análise dos procedimentos para a produção e a incorporação do trabalho dos fãs. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <[http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese\\_FINAL\\_Renata\\_Cristina\\_Bento\\_Cerqueira\\_-\\_Orientador\\_Fbio\\_Ferreira\\_-\\_UFBA\\_.pdf](http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese_FINAL_Renata_Cristina_Bento_Cerqueira_-_Orientador_Fbio_Ferreira_-_UFBA_.pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2021.

CERQUEIRA, S. A nova – e lucrativa – maneira da Globo de fazer merchandising. **Veja**. São Paulo, 15 nov. 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/merchandising-da-globo-deixa-de-fingir-que-nao-e-anuncio/>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

CÉSAR, D. Modelo da Netflix no Brasil afugenta autores e irrita cúpula americana. **Na Telinha** [blog]. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/mercado/2021/01/14/modelo-da-netflix-no-brasil-afugenta-autores-e-irrita-cupula-americana-157073.php>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CLARK, W.; PRIOLLI, G. **O campeão de audiência**: uma autobiografia. 2ª ed. São Paulo: Summus, 2015.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2018.

COSTA, Maria Cristina Castilho. O Gancho – da mídia imprensa às mídias eletrônicas. **Revista Novos Olhares**, nº 6. São Paulo: 2000a. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/download/51342/55409>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

COSTA, C. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela; análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000b.

COSTA, F. Pecado Capital: os 20 anos de um remake tumultuado. **Observatório da Televisão**. [blog]. 5 out. 2018. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/pecado-capital-os-20-anos-de-um-remake-tumultuado>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

COSTA, F. **Novela – a obra aberta e seus problemas**: o que um autor enfrenta ao escrever o produto mais visto da televisão brasileira. São Paulo: Giostri, 2016.

COTTA, J. Entenda os riscos da alienação parental. **Gaúcha ZH**. 22 abr. 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2013/04/entenda-os-riscos-da-alienacao-parental-4111869.html>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURTIN, M. Thinking globally: from media imperialism to media capital. *In*: HOLT, Jennifer; PERREN, Alisa. **Media industries**: history, theory and method. Blackwell Publishing: UK, 2009, p.108-119.

DANIEL FILHO. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

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

DAVINO, G.; WELCH, R.; MASSAROLO, J. **Revista GEMInIS**, v. 12, n. 1, jan./abr. 2021. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

DWYER, P. Theorizing media production: the poverty of political economy. **Media, Culture & Society**, 37, N. 7, October, 2015, p. 988-1004.

ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ERCILIA, M. Internet invade o Brasil pela janela da televisão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 nov. 1995. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/tv\\_folha/3.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/tv_folha/3.html)>. Acesso em: 15 out. 2020.

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

FECHINE, Y.; FIGUEIRÔA, A. Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. *In*: LOPES, M. I. V. de. **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p.17-59. (Coleção Teledramaturgia – Volume 2).

FECHINE, Y. Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu. *In*: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Trad.: Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014a, p.114-131.

FECHINE, Y. Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. **Revista Contracampo**. Niterói (RJ), Vol. 31, n. 1, p. 5-22, dez-mar, 2014b. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/694/430>> Acesso em: 12 out. 2015.

FECHINE, Y; CAVALCANTI, G. Teledramaturgia brasileira e TV Social: articulações entre televisão e internet nas estratégias transmídia da Rede Globo. *In*: CUNHA, I. F.; CASTILHO, F; GUEDES, A. P. **Ficção seriada televisiva no espaço lusófono**. Covilhã: Editora LabCom IFP (Universidade da Beira Interior), 2017, p.227-247.

FECHINE, Y.; LIMA, C. A. R. L. O trabalho do fã no texto transmídia: uma abordagem a partir da televisão. **MATRIZES**. V.13 – Nº 2. São Paulo: maio/ago. 2019, p. 113-130. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/148600/155829>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

FELTRIN, R. “Carrossel” faturou mais de 100 milhões para o SBT. **Coluna do Ricardo Feltrin**. 6 out. 2013. Disponível em: <<http://celebridades.uol.com.br/oops/ultimas-noticias/2013/08/06/carrossel-faturou-mais-de-r-100-milhoes-para-o-sbt.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

FELTRIN, R. Globo News e Viva lideram com folga ibope na TV paga. **Splash UOL**. 16 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/oops/2021/03/16/globonews-e-viva-lideram-com-folga-ibope-na-tv-paga-veja-o-ranking.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

FERREIRA, M. **Nossa Senhora das Oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. São Paulo: Objetiva, 2001.

FIUZA, S. *et al.* (Coord.). **Autores**: História da Teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008. (Volume 1).

FIUZA, S. *et al.* (Coord.). **Autores**: História da Teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008. (Volume 2).

FOUCAULT, M. **O que é um autor?, de Michel Foucault**: duas traduções para o português. Organização de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE (UFMG), 2011.

FRANCFORT, E. **Rede Manchete**: Aconteceu, virou História. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.



GARNHAM, N.; FUCHS, C. Revisiting the Political Economy of Communication. **Triple C**, V. 12, N. 1, 2014, pp. 102-141.

GOES, T. Inovação de ‘A Força do Querer’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2017. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2017/08/inovacao-de-a-forca-do-querer-e-a-ausencia-de-trama-principal.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GOES, T. 'Quando a gente estressa uma história, ela melhora', diz Rosane Svartman. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 mai. 2020. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2020/05/quando-a-gente-estressa-uma-historia-ela-melhora-diz-rosane-svartman.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GOMES, J. O. Arebaba! **Telenovela e autoria**. Caminho das índias, Glória Perez e os relatos de migrantes e viajantes. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25195>>. Acesso em: 07 set. 2020.

GUARALDO, L.; KRISS, E. ‘Novelas eternas’ do SBT, Chiquititas e Poliana viram fenômeno na Netflix. **Notícias da TV**. 28 nov. 2000. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/novelas-eternas-do-sbt-chiquititas-e-poliana-voam-phenomeno-na-netflix-46647>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

HAMBURGER, E. **O Brasil Antenado**. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HARDY, J. Concentration, conglomeration and commercialization. *In: Critical political economy of the media*. An introduction. Abingdon: Routledge, New York, 2014.

HOPEWELL, J. Brazil’s Queen of Telenovelas, Gloria Perez, on ‘Edge of Desire’. **Variety**, Nova Iorque, 15 jan. 2018. Disponível em: <<https://variety.com/2018/tv/markets-festivals/brazil-queen-of-telenovelas-gloria-perez-edge-of-desire-1202664604/>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

HOPEWELL, J; GRANADA, E. 5 Takes on the New Look Globo – Latin America’s Biggest Media Company. **Variety**, Nova Iorque, 15 jan. 2021. Disponível em: <<https://variety.com/2021/tv/global/5-takes-new-look-globo-natpe-miami-2021-1234886306/>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

HUPPES, I. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Ateliê Editorial: Cotia – São Paulo, 2000.

IANNI, O. Globalização: novo paradigma das ciências sociais. **Estudos Avançados**. v.8, n.21, São Paulo, mai/ago. 1994, p. 147-163. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000200009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200009)>. Acesso em: 09 jan. 2021.

JACKS, N.; OIKAWAM, E. *Passione e Avenida Brasil*: produção crossmídia e recepção transmidiática? *In: LOPES, M. I. V. Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013, p.179-215. (Coleção Teledramaturgia – Volume 3).

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

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

JENKINS, H. **Cultura da Conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. Textos de Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green. Tradução: Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

JOHNSON, S. **Cultura da Interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JOST, F. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? **MATRIZES**. São Paulo, n. 2, jan./jun. 2011, p. 93-109. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38294>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012. (Coleção Estudos sobre o audiovisual)

JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. **MATRIZES**. V.13 – Nº 2 maio/ago. São Paulo: 2019, p. 61-74. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/161832/155723>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

KALLAS, C. **Na sala de roteiristas**: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KEEN, A. **O culto do amador**: como blog, MySpace, YouTube e a pirataria estão destruindo nossa economia, cultura e valores. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

KOGUT, P. O 'capítulo zero' de 'Totalmente Demais' tem seis minutos. **Patrícia Kogut**: Notícias da TV. 5 nov. 2015. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2015/11/o-capitulo-zero-de-totalmente-demais-tem-seis-minutos.html>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

KOGUT, P. Globo cancela novela de Thelma Guedes e Duca Rachid. **Patrícia Kogut**: Notícias da TV. 27 set. 2016. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2016/09/globo-cancela-novela-de-thelma-guedes-e-duca-rachid.html>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

KOGUT, Patrícia. Com ensaios a pleno vapor, 'O selvagem da ópera' é suspensa. **Patrícia Kogut**: Notícias da TV. 23 out. 2019. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2019/10/com-elenco-escalado-e-ensaios-pleno-vapor-globo-suspende-o-selvagem-da-opera.html>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

KOGUT, Patrícia. Autor de novelas na Record, Gustavo Reiz assina com a Globo. **Patrícia Kogut**: Notícias da TV. 24 jul. 2019. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2019/07/autor-de-novelas-da-record-gustavo-reiz-assina-contrato-com-globo.html>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

KOGUT, Patrícia. Globo cancela Malhação e vai reformular grade. **Patrícia Kogut**: Notícias da TV. 28 set. 2021. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2021/09/globo-cancela-malhacao-e-vai-reformular-grade.html>>. Acesso em: 31 out. 2021.

LEMOS, L. M. P. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-31052017-104815/pt-br.php>>. Acesso em: 07 set. 2020.

LESSA, R. Explorações conceituais acerca de narrativa transmídia e ficção seriada televisiva. *In*: CUNHA, Isabel Ferin; CASTILHO, F.; GUEDES, A. P. **Ficção seriada televisiva no espaço lusófono**. Covilhã: Editora LabCom IFP (Universidade da Beira Interior), 2017, p.87-105.

LIMA, C. A. R. **Telenovela transmídia na Rede Globo: o papel das controvérsias**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29837>>. Acesso em: 07 set. 2020.

LIMA, H. N. F. **No ritmo das empreguetes**: o projeto musical da telenovela Cheias de Charme. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<http://www.poscom.ufba.br/publicacoes/dissertacoes-2006-2020/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

LIMA, Y. Globo trabalha o refúgio em novela e campanhas institucionais. **Empresas com refugiados**. 2019. Disponível em: <<https://www.empresascomrefugiados.com.br/post/globo-trabalha-o-ref%C3%BAgio-em-novela-e-campanhas-institucionais>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

LINDELL, J. Book Review: Digital Capital: A Bourdieusian Perspective on the Digital Divide. *In*: **European Journal of Communication**. 20 jun. 2020. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0267323120935320>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**. São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003, p. 17-34. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>>. Acesso em: 16 set. 2018.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: caminhos da ficção entre velhos e novos meios. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**: Obitel 2011. São Paulo: Globo, 2011, p. 135-195.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos**: Anuário Obitel 2012. São Paulo: Sulina, 2012, p.129-186.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**: anuário Obitel 2013. São Paulo: Sulina, 2013, p.129-167.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva**: anuário Obitel 2014. São Paulo: Sulina, 2014, p.119-159.

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

LOPES, M. I. V. de; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. São Paulo: Sulina, 2016, p. 135-175.

LOPES, M. I. V. de; GRECO, C. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**: anuário Obitel 2017. São Paulo: Sulina, 2017, p. 93-124.

LOPES, M. I. V. de; GRECO, C. Brasil: dinâmicas da ficção televisiva na transição multicanal. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Ficção televisiva Ibero-Americana em plataformas de *video on demand***: anuário Obitel 2018. São Paulo: Sulina, 2018, p. 103-134.

LOPES, M. I. V. de; LEMOS, L. P. Brasil: *streaming*, tudo junto e misturado. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**: anuário Obitel 2019. São Paulo: Sulina, 2019, p.73-108.

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

LUCAS, N. Globo termina “O Sétimo Guardião” como quarta pior audiência da história. **Na Telinha**. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2019/05/17/globo-termina-o-setimo-guardiao-como-quarta-pior-audiencia-da-historia-128709.php>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. Lucía. Fim da televisão? *In*: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 54-76.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MACHADO, T. dos S. **Narrativas sem fim?:** Serialização em *Desperate Housewives* 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1074>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. A experiência de segunda tela e o modelo de negócios suportado por publicidade: a sincronização de anúncios entre telas (o caso brasileiro de *Super Star*). **Intercom – RBCC.** São Paulo, v.40, n.3, p.129-150, set./dez. 2017.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor Garcia Canclini. Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINO, L. M. S. Rumo a uma teoria da midiaticização: exercício conceitual e metodológico de sistematização. **Intexto.** Nº. 45, maio/ago. Porto Alegre, UFRGS, 2019, p. 16-34. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/77889/50501>>. Acesso em: 1º jul. 2020.

MATIAS, K. Eliane Giardini diz que descobriu que podia fazer papéis cômicos com Lola, de 'Explode Coração'. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 21 jun. 2020. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2020/06/eliane-giardini-diz-que-descobriu-que-podia-fazer-papeis-comicos-com-lola-de-explode-coracao.shtml>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MATOS, J. C. Ortiz. **Configurações da experiência televisiva: o consumo social na internet.** 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25188> >. Acesso em: 13 ago. 2018.

MATTELART, A; MATTELART, M. **O carnaval das imagens:** a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, L. Após piração em "Metamorphoses", TV Record adota novela careta. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 22 ago. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46877.shtml>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MATTOS, L. “Tititi” resgata o público da internet, afirma autora. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 26 set. 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2609201003.htm>>. Acesso em: 7 set. 2020.

MCKEE, R. **Diálogo:** a arte da ação verbal na página, no palco e na tela. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MCKEE, R. **Story:** substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

MENDONÇA, M. Como se faz uma novela. **Época**. São Paulo, 11 out. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT614729-1661,00.html>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

MESQUITA, L. 'Totalmente Demais' supera trama das 21h na Globo e é esticada em 15 dias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 mai. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1771106-totalmente-demais-supera-trama-das-21h-na-globo-e-e-esticada-em-15-dias.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MORAIS, K.; JAMBEIRO, O. Por uma economia política do audiovisual no capitalismo global. **Revista Eptic**. Vol. 22, nº 3, set./dez. 2020, p.185-204. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/13917>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

MOREIRA, R. Vendo a televisão a partir do cinema. *In*: BUCCI, Eugênio. **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p.35-45.

MOSCO, V. What is political economy? Definitions and characteristics. **The political economy of communication**. 2. Ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009.

MOTA, Arcângela. Há 20 anos, 'Araponga' estreava na Globo para frear 'Pantanal'. **Terra**. 9 out. 2010. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/ha-20-anos-araponga-estreava-na-globo-para-frear-pantanal,b37e02074d88a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MUANIS, F. Entre Imprecisões e Retórica: Em Busca de uma Definição mais Ampla de Televisão. *In*: LADEIRA, J. M. (Org.). **Televisão e Cinema: o Audiovisual Contemporâneo em Múltiplas Vertentes**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2018. p. 9–31. Disponível em: <[https://www.academia.edu/37615778/Entre\\_impreciso\\_es\\_e\\_reto\\_rica\\_em\\_busca\\_de\\_uma\\_definic%C3%A3o\\_mais\\_ampla\\_de\\_televis%C3%A3o](https://www.academia.edu/37615778/Entre_impreciso_es_e_reto_rica_em_busca_de_uma_definic%C3%A3o_mais_ampla_de_televis%C3%A3o)>. Acesso em: 6 set. 2020.

MUNGIOLI, M. C. Palma; IKEDA, F. S. de M; PENNER, T. A. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 3, set. / dez. 2018 p.52-63. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/413/318>>. Acesso em: 9 jan. 2021.

MURAKAMI, M. H. **Da fantasia ao transmídia**: modernização do gênero telenovela brasileira. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26052015-115453/pt-br.php>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

MURDOCK, Large corporations and the control of the communications industries. *In*: GUREVITCH, M.; BENNETT, T.; CURRAN, J.; WOOLLACOTT, J. (eds): **Culture, society and the media**. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005, pp. 114-47. Disponível em: <<http://didik.mercubuana-yogya.ac.id/wp-content/uploads/2014/03/Culture-Society-and-the-Media.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

NEGRÃO, W. O processo de criação das telenovelas. *In*: LOPES, M. I. V.; GÓMEZ, G. O. **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. (Comunicação contemporânea; volume 4), p.205-221.

OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. de. **O Livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OROZCO, G; MILLER, T. A televisão na América Latina, para além de si mesma. Disponível em: **MATRIZES**. São Paulo, v. 3, n. 5, jan./jul. 2019, p.73-88. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/matriz/es/article/download/153196/149817/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

OROZCO, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. *In*: **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 96-113.

ORTIZ, R; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PADIGLIONE, C. Gloria Perez recupera audiência do gênero em sua melhor novela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928399-gloria-perez-recupera-audiencia-do-genero-em-sua-melhor-novela.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

PALHANO, L. Sereísmo: você sabe o que é? Conheça esse estilo de vida. **TodaTeen**. 20 out. 2017. Disponível em: <<https://todateen.uol.com.br/sereismo-entenda-estilo-vida/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

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

PARAIZO, L. **Palavra de roteirista**. São Paulo: Editora SENAC, 2015.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. D. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. **MATRIZES**. V.14 - Nº 1 jan./abr. 2020 São Paulo, p. 125-149. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/160953/160684>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

- PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. de. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **MATRIZES**. V.12 - Nº 2. São Paulo. Maio/ago. 2018, p. 53-77. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/143970/147035>>. Acesso em: 8 mar. 2020.
- PIRAJÁ, T. C. A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, jul-dez. 2017, p. 142-157. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/131149/136939>>. Acesso em: 19 out. 2020.
- PROULX, Mike; SHEPATIN, Stacey. **Social TV: how marketers reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile**. New Jersey (EUA): 2012, John Wiley & sons, Inc.
- RAGNEDDA, M.; RUIU, M. L. **Digital Capital: A Bourdieusian Perspective on the Digital Divide**. Bingley, Emerald Publishing: 2020.
- RAMOS, J. M. O.; ORTIZ, R. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, R. *et al.* **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- REWALD, R. **Caos: dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Coleção Estudos).
- RICCO, F. Globo ganha audiência com mudanças de horário. **Flávio Ricco** [blog]. 17 jan. 2011. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2011/01/17/globo-ganha-audiencia-com-mudancas-de-horario.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- RICCO, F. SBT não teme perder novelas da Televisa. **Coluna do Flávio Ricco** [blog]. 12 abr. 2021. Disponível em: <<https://entretenimento.r7.com/prisma/flavio-ricco/sbt-nao-teme-perder-novelas-da-televisa-12042021>>. Acesso em: 4 jul. 2021.
- RICCO, F.; VANNUCCI, J. A. **Biografia da Televisão Brasileira**. (Volume 1). São Paulo: Matrix, 2017.
- RICCO, F.; VANNUCCI, J. A. **Biografia da Televisão Brasileira**. (Volume 2). São Paulo: Matrix, 2017.
- RIBEIRO, A. P. G. *et al.* O riso e a paródia na ficção televisiva transmídia: os vilões em memes da internet. In: LOPES, M. I. V. de. **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Coleção Teledramaturgia (volume 4) Porto Alegre: Sulina, 2015, p.239-280.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. **História da televisão no Brasil: do início aos dias atuais**. São Paulo: Contexto, 2018.
- RIOS, D. M. D. V. **Representações, autoria e estilo: o Nordeste de Velho Chico**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- RODRIGUES, C. **Ivani Ribeiro: a dama das emoções**. Barueri: Novo Século Editora, 2018.



RODRIGUES, S. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

ROGERS, M. C.; EPSTEIN, M. M.; REEVES, J. L. The Sopranos and HBO brand equity. The art of com-merce in the age of digital reproduction. *In*: D. Lavery (Ed.), **This thing of ours: Investigating The Sopranos**. New York: Columbia University Press, 2002, p. 42-60.

SÁ, Xico. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 mar. 2004.

SÁ, N. de. Em luta contra Netflix e outros serviços, Globo tenta ser gigante tecnológica. Emissora faz investimento bilionário e aposta na plataforma do Globoplay. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 mai. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/em-luta-contra-netflix-e-outros-servicos-globo-tenta-ser-gigante-tecnologica.shtml>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

SACCHITIELLO, B. Kantar Ibope atualiza ponto de audiência para 2021. **Meio e Mensagem**. 23 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/12/23/kantar-ibope-atualiza-ponto-de-audiencia-em-2021.html>>. Acesso em: 7 fev. 2021.

SACCHITIELLO, B. Marca Ibope Inteligência deixa de ser usada. **Meio e Mensagem**. 26 jan. 2021. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2021/01/26/marca-ibope-inteligencia-deixa-de-ser-usada.html>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar de cinema**. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

SANCHES, M. Tráfico humano: histórias reais que inspiraram a novela “Salve Jorge”. **Marie Claire**. 22 de novembro de 2012. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2012/11/trafico-humano-historias-reais-que-inspiraram-novela-salve-jorgex.html>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, A. L. ‘A viagem’ leva o Viva ao primeiro lugar de audiência da TV paga. **Patrícia Kogut: Notícias da TV**. 25 dez. 2020. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2020/12/viagem-leva-o-viva-ao-primeiro-lugar-de-audiencia-da-tv-paga.html>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

SANTOS, F. M. dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**. V. 6, n. 1, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/291/156>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

SANTOS, M. B. dos. **“Não é TV” – Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6322>>. Acesso em: 07 set. 2020.

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

SANTOS, R. L. C. **Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia: uma análise do mundo ficcional multiplataforma de *True Blood***. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14015>>. Acesso em: 07 set. 2020.

SANTOS, R. L. C. **O universo transmídia do seriado *True Blood*: paratextos e extensões ficcionais do HBO e dos fãs**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28218>>. Acesso em: 07 set. 2020.

SBARAI, R. Hashtag é a fogueira da era digital, diz executivo do Twitter. **Veja**. 10 mai. 2013. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/tecnologia/hashtag-e-a-fogueira-da-era-digital-diz-executivo-do-twitter/>>. Acesso em: 1º jul. 2021.

SCIRE, R. **Crimes no Horário Nobre**. São Paulo: Giostri, 2013.

SCOLARI, C. A. **Hipermediações**. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona (España): Gedisa Editorial, 2008.

SCOLARI, C. A. *This is the end: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão*. In: CARLÓN M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p.34-53.

SEGAL, D. Greed, Passion, Lust, Betrayal, and the Olympics in Between. **The New York Times**, Nova Iorque, 12 jun. 2016. Disponível em: <[https://mobile.nytimes.com/2016/06/12/business/media/greed-passion-lust-betrayal-and-the-olympics-in-between.html?\\_r=1](https://mobile.nytimes.com/2016/06/12/business/media/greed-passion-lust-betrayal-and-the-olympics-in-between.html?_r=1)>. Acesso em 14 ago. 2016.

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

SHIRKY, C. **A Cultura da Participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Tradução: Celina Portocarrero. Rio de Janeiro. Zahar, 2011.

SILVA, R. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. **Forbes**. 22 mar. 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

SOUZA, B. F. V de. **Not that kind of girl: marcas de autoria e estilo de Lena Dunham na série *Girls***. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) –

Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<http://www.poscom.ufba.br/publicacoes/dissertacoes-2006-2020/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SOUZA, M. C. J. A construção social de sentidos e o fenômeno da recepção: em questão, o papel dos realizadores. **Revista FAMECOS**. Nº 19. Porto Alegre: PUC-RS, 2002a, p.88-97. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3189/2456>>. Acesso em: 11 set. 2020.

SOUZA, M. C. J. **Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas**. 2002b. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3110606/Reconhecimento\\_e\\_consagra%C3%A7%C3%A3o\\_premissas\\_para\\_an%C3%A1lise\\_da\\_autoria\\_das\\_telenovelas](https://www.academia.edu/3110606/Reconhecimento_e_consagra%C3%A7%C3%A3o_premissas_para_an%C3%A1lise_da_autoria_das_telenovelas)>. Acesso em: 20 set. 2018.

SOUZA, M. C. J. Campo da telenovela e construção social do autor. **Revista Geraes**. Estudos em Comunicação e Sociabilidade. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, p.60-71, 2002c. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b8ca47aaa75d292d3702b543f07336fb.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2018.

SOUZA, M. C. J. Mediações, recepção, teleficcionalidade e as indagações sobre o papel dos realizadores. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/95654931651219879414183320632403792056.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2018.

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

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. In: **Analisando telenovelas**. Salvador: CNPq, 2004b [e-papers].

SOUZA, M. C. J. de. Fãs de ficção seriada de televisão – Uma aproximação com os fãs de autores de telenovelas. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Abril de 2007. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/136/137>>. Acesso em: 11 set. 2018.

SOUZA, M. C. J. de.; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas Caras* e em *A Favorita*. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.79-119.

SOUZA, M. C. J. de. Criadores de ficção seriada televisiva aqui e acolá. Desafios criativos de roteiristas de telenovelas. In: FREIRE FILHO, J.; BORGES, G. **Estudos de televisão**: diálogos Brasil-Portugal. Porto Alegre: Sulina, 2011, p.33-55.

SOUZA, M. C. J.; ARAÚJO, J. E. S. Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador.

**Anais eletrônicos.** Salvador: UFBA, 2013. Disponível em:  
<[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2077.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2077.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2019.

SOUZA, M. C. J. de. *et al.* Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro. *In:* LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira.** Porto Alegre: Sulina, 2013, p.303-344. (Coleção Teledramaturgia – Volume 3).

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

SOUZA, M. C. J. de. *et al.* Amados amantes narrados nas *fanfictions* de telenovelas brasileiras. *In:* LOPES, M. I. V. de. **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa.** Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 57-92.

SOUZA, M. C. J. de. *et al.* Criadoras de mundos dos casais adorados nas *fanfictions* de telenovelas: prazer de amar e narrar. *In:* LOPES, M. I. V. de. **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira.** Porto Alegre: Sulina, 2019, p. 87-105.

STYCER, M. 'Pobre de quem não consegue voar', diz Gloria Perez sobre críticas a furos em 'Salve Jorge'. **Coluna do Mauricio Stycer.** 1º mar. 2013. Disponível em:  
<<https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2013/03/01/pobre-de-quem-nao-consegue-voar-diz-gloria-perez-sobre-quem-critica-furos-em-salve-jorge/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

STYCER, M. Totalmente Demais deixa conto de fadas de lado e aposta em tramas soturnas. **Coluna do Mauricio Stycer.** 15 abr. 2016. Disponível em:  
<<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2016/04/15/totalmente-demais-deixa-conto-de-fadas-de-lado-e-aposta-em-tramas-soturnas/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

STYCER, M. Ousadia de antecipar capítulos de “Órfãos da Terra” na *web* foi incompleta. **Coluna do Mauricio Stycer.** 27 set. 2019. Disponível em:  
<<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/09/27/ousadia-de-antecipar-capitulos-de-orfaos-da-terra-na-web-foi-incompleta/>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

STYCER, M. Mário Lúcio Vaz criou a figura do “showrunner” muito antes de virar moda. **Coluna do Mauricio Stycer.** 23 jul. 2019. Disponível em:  
<<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/07/23/mario-lucio-vaz-criou-a-figura-do-showrunner-muito-antes-de-virar-moda/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

STYCER, M. Renovação de autores de novelas na Globo é movida por lógica industrial. Emissora parece ainda enxergar nos folhetins um pilar sólido para o seu futuro. **Folha de São Paulo,** São Paulo. 13 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/fac-simile/2020/01/13/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

SVARTMAN, R. A televisão em transformação... ou como o conteúdo colaborativo pode invadir a TV aberta. *In:* ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. **Anais eletrônicos.** Goiânia: UFG, 2016. Disponível em:

<[http://www.compos.org.br/biblioteca/compo-stextocomnome\\_3403.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compo-stextocomnome_3403.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SVARTMAN, R. **Televisão em transformação**: como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações na espetacularidade, da convergência de mídias e plataformas interativas. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/16261>>. Acesso em: 09 jan. 2021.

TAVARES, F. de M. B.; SANTOS, M. E. A mocinha desviante em Gloria Perez: um estudo sobre a construção de personagens em telenovelas brasileiras. **Revista Ícone**. Recife, v. 18, n. 2, p. 115-134, mai/ago, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/245832/pdf>>. Acesso em: 6 set. 2020.

TEIXEIRA, J. S. **Batman e Robin nunca morrerão**: a construção do cânone e da continuidade na passagem de Grant Morrison pelo Batman. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25211>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

TEIXEIRA, J. S., **A construção em teia do Universo Cinemático da Marvel**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Jo%C3%A3o-Senna-Teixeira.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTE, J. Brasil tem 134 milhões de usuários de internet, aponta pesquisa. **Agência Brasil**. 26 mai. 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-05/brasil-tem-134-milhoes-de-usuarios-de-internet-aponta-pesquisa>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

VELLOSO, B. O inventor de tipos. **Época**. São Paulo. 13 dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI185125-15518,00.html>>. Acesso em: 1º jun. 2020.

VICENTE, K. B. **Os episódios da vida romântica**: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie Os Maias. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12908>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

VILICIC, F. A qualidade subiu. Entrevista com Reed Hastings. **Veja**. São Paulo, Ano 51, n.º 7, edição 2569, p.13-17, 2018.

VOGLER, C. **A Jornada do Escritor**: estruturas míticas para escritores. Tradução e prefácio: Ana Maria Machado. LeLivros, 1998. Disponível em: <<https://lelivros.love/book/baixar-livro-a-jornada-do-escritor-christopher-vogler-em-pdf-epub-e-mobi/>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

WINSECK, D. The state of media ownership and media markets: competition or concentration and why should we care?. **Sociology Compass** 2/1, 2008, p.34-47.

WOLFF, M. **Televisão é a nova televisão**. Tradução de Ana Paula Corradini, Guilherme Miranda, Luiza Leal da Cunha. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2015.

WOLTON, D. **Elogio do Grande Público**. Uma Teoria Crítica da TV. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Revista Novos Estudos**. Edição 57, Vol. 2. São Paulo: CEBRAP, jul. 2000, p. 81-90. Disponível em: <[http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/20080627\\_melodrama\\_ou\\_a\\_seducao.pdf](http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/20080627_melodrama_ou_a_seducao.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2020.

XAVIER, N. **Almanaque da telenovela brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Panda Books, 2007.

XAVIER, N. Após sinopse rejeitada e horário alterado, Barriga de Aluguel terminava há 30 anos. **TV História**. 31 mai. 2021. Disponível em: <<https://tvhistoria.com.br/barriga-de-aluguel-terminava-30-anos/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

XAVIER, N. **Teledramaturgia**. Disponível em: <[teledramaturgia.com.br](http://teledramaturgia.com.br)>. Acesso em: 26 jun. 2020.

XEXÉO, A. **Janete Clair**: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

## APÊNDICE A - Questionário para a entrevista

### Desafios para engajamento da audiência na ambiência digital

1. No contexto contemporâneo observamos a coexistência das telenovelas, produto associado ao modelo de TV em *broadcasting* linear, coexistindo com volume expressivo de séries ficcionais disponíveis nas plataformas de *streaming*.
  - a. Diante desse fato, quais as estratégias que os roteiristas usam para manter a audiência engajada nas telenovelas?
  - b. Tem alguma estratégia eficiente sendo usada pelos roteiristas para ressaltar?
  - c. Como você procura lidar com essa situação?
2. A convergência maximizou o papel do fã na cultura participativa, ampliando sua esfera de alcance e, de certo modo, de interferência, a ponto de as próprias emissoras retroalimentarem e estimularem o engajamento desse público específico.
  - a. Como você analisa a relevância do fã nesse contexto?
  - b. De que modo essa interferência se reflete em seu processo criativo, tendo em vista o caráter inerente à telenovela, de dialogar com as expectativas da audiência?
3. Nas redes sociais se ampliou a conversação com fãs e críticos de TV.
  - a. Comente um pouco a sua relação com esse ambiente *on-line* de interação, seja com fãs, seja com críticos de TV.
  - b. Considera que as práticas de comunicação que ocorrem nessas mídias sociais digitais influenciam seu processo criativo? Caso sim, o que destaca dessa experiência?
4. A escolha de autores e temas, durante anos, e, até hoje, é regida por uma lógica de adequação ao horário estabelecido na grade de programação.
  - a. Em tempos de consumo *on demand*, já podemos pensar no fim gradual dessa lógica tradicional de distribuição das telenovelas?

### Impactos do novo ecossistema midiático no ofício do roteirista

5. As alterações que têm ocorrido desde os primórdios da telenovela, na década de 1950, até o contexto contemporâneo, evidenciam não apenas novos modos de construção da narrativa, mas também as experiências cada vez mais particulares de consumo dos espectadores.

- a. Quais foram as principais transformações que você observou em seu ofício, nas últimas décadas?
  - b. Que aspectos, apesar de tantas mudanças, sofreram poucas alterações?
  - c. Como avalia o processo de transformação/reinvenção do melodrama e do folhetim?
6. Nos últimos cinco anos, a Globo tem apostado cada vez mais no processo de criação de conteúdos exclusivos para outras telas. Neste contexto, a telenovela passou a ter uma nova configuração no Globoplay, com o consumo *on-line* do episódio inédito ou em outra ocasião, com a antecipação de capítulos das tramas etc. Até mesmo “maratonar” telenovelas é hoje uma possibilidade.
- a. Como avalia as repercussões desse novo modo de consumo de telenovelas no ofício do roteirista?
  - b. Caso tenha alterado seu modo de escrever telenovelas, pode dar algum exemplo?
7. Desde o final da primeira década dos anos 2000, algumas experiências transmídia passaram a fazer parte do universo da telenovela. Destacamos a atuação de profissionais de outras áreas que foram convocados para a construção de extensões transmidiáticas, como webséries, por exemplo.
- a. Como avalia esse tipo de produção?
  - b. Considera que essas extensões transmídia impactam o seu processo criativo? Caso sim, como isso tem ocorrido?
8. A ficção seriada produzida em outros mercados – especialmente a estadunidense – tornou-se uma referência para consumidores e profissionais do audiovisual envolvidos na confecção das telenovelas.
- a. Essas produções influenciam o processo criativo dos roteiristas? Caso sim, pode dar algum exemplo?
  - b. Percebe se essas referências impactam os demais profissionais que atuam na criação e produção das telenovelas? Caso sim, pode destacar algum caso exemplar?
9. Comente como esse novo contexto midiático alterou as etapas de trabalho do roteirista e que dimensões foram pouco ou nada alteradas.
- a. comente um pouco como se organizava e como se organiza, atualmente, o seu processo de:
    - i. escolha dos temas e das abordagens de âmbito social,
    - ii. escrita da sinopse,



- iii. construção dos personagens
- iv. desenrolar dos conflitos e o desenvolvimento dos capítulos
- v. volume e duração de capítulos.

**10.** Suponho que cada autor-roteirista tem um modo específico de trabalhar.

- a. Qual é o método adotado por você? Segue-se à risca o passo a passo de pesquisa, elaboração da sinopse, escrita dos blocos de capítulos, escaleta, diálogos...?

**11.** Como você definiria o ofício do autor de telenovelas?

**12.** Como você imagina o futuro das telenovelas depois do advento da pandemia do coronavírus?

- a. Quais os impactos desse novo contexto sobre o ofício do roteirista?

### **A questão da autoria**

**13.** Observa-se que há uma hierarquia estabelecida pela empresa, no que tange às tomadas de decisão estilísticas, concentradas, principalmente, na figura do roteirista titular e do diretor artístico.

- a. É possível falar em coautoria, na relação entre esses dois profissionais?
- b. Caso a coautoria exista, como se dá esse processo?

**14.** Pode-se afirmar que as empresas produtoras de telenovelas têm total controle sobre as histórias produzidas e os autores escalados?

- a. Como se dá a sua relação com a gestão da TV Globo, e como funciona essa troca em relação ao seu processo de criação das novelas?

**15.** Alguns estudiosos estabelecem semelhanças entre a função de *showrunner*, comum no contexto de produção ficcional seriada estadunidense, e o papel do autor-roteirista de telenovelas no Brasil, que também exerce a função de supervisionar e gerir um processo criativo e industrial de produção.

- a. Como você analisa essas comparações?
- b. Até que ponto elas fazem sentido na realidade nacional?

**16.** Em todos os seus trabalhos como autora de telenovelas, você tem utilizado estratégias de interação com os fãs e extensões transmídia. O processo de criação das tramas, hoje, então, torna esses elementos típicos da ambiência digital uma condição essencial para o engajamento do público e o sucesso das tramas?