



A DONA DO PEDAÇO OU A DONA DO MELODRAMA? O
VALE DE LÁGRIMAS DO FOLHETIM REPAGINADO

A DONA DO PEDAÇO OR THE PIECE OF THE
MELODRAMA? THE VALLEY OF TEARS OF
REPAGINATED BROCHURE

Rondinele Aparecido RIBEIRO¹

Gabriela Kvacek BETELLA²

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS).
E-mail: rondinele-ribeiro@bol.com.br.

² Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas, da área de língua e literatura italiana da FCL-UNESP/Assis. E-mail: gabrielakvacek@uol.com.br.





RESUMO

Enquadrado num jogo estético e de juízo moral com a finalidade de intensificar virtudes, o melodrama se estrutura com fortes traços de plasticidade, que permitem privilegiar emoções e sensações com alternância de registros, do poético ao patético. Incorporado pelo meio audiovisual, sua essência centra-se em torno de um conflito de ordem maniqueísta, que se estabelece entre o bem e o mal. O artigo tece considerações acerca da constituição da narrativa teleficcional no país e avança também na tese de que a telenovela se notabiliza por ser uma narrativa tipicamente contemporânea por apresentar a peculiaridade de conjugar elementos estéticos variados, dentre eles, o melodrama. Para tanto, nossa análise versará sobre a telenovela *A Dona do Pedaço*, de Walcyr Carrasco, exibida recentemente pela Rede Globo.

PALAVRAS-CHAVE:

Telenovela; *A Dona do Pedaço*; melodrama.

ABSTRACT

Framed in an aesthetic and moral judgment game in order to intensify virtues, the melodrama is structured with strong traces of plasticity, which allow privileging emotions and sensations with alternation of records, from the poetic to the pathetic. Incorporated by the audiovisual, its essence is centered around a Manichaeian conflict, which is established between good and evil. The article makes considerations about the constitution of fictional tele narrative in our country and also advances the thesis that the telenovela





is notable for being a typically contemporary narrative for presenting the peculiarity of combining varied aesthetic elements, among them, the melodrama. To this end, our analysis will focus on the soap opera *A Dona do Pedaco*, by Walcyr Carrasco, recently shown by Rede Globo, showing how to explain the melodrama is not efficient from a representative point of view and from aesthetic renewal, although it is a public success.

KEY-WORDS

Soap opera; *A Dona do Pedaco*; melodrama

INTRODUÇÃO

A presença da telenovela no Brasil revela a trajetória de um gênero que se aclimatou de forma singular no ideário popular nacional. Presente no país desde 1951, quando foi exibida a primeira experiência com o formato no território brasileiro intitulada *Sua Vida me Pertence*, decorreram-se seis décadas de exibição incessante desse verdadeiro “folhetim repaginado”. Inicialmente destinada para o público feminino, a telenovela não era o gênero de maior sucesso e prestígio na grade da programação televisiva brasileira, tampouco contava com uma recepção amistosa do meio acadêmico, que a rotulava de alienante, evasiva e de subproduto cultural, discurso empregado pela notória filiação do gênero à indústria cultural e à massificação de valores.

Na contemporaneidade, o gênero apresenta a singularidade de manter um forte vínculo com temáticas relacionadas ao cotidiano vivido, fato responsável por creditar à telenovela uma certa legitimidade para se pensar acerca das configurações sociais do país, posto que a narrativa audiovisual integra o circuito





de campos destinados a nutrir o ideário da sociedade, além de se institucionalizar como um espaço de representação e de projeção sentimental do sujeito.

Essa particularidade, vale lembrar, foi conquistada a partir do momento em que parcela do meio acadêmico, movida por uma perspectiva menos excludente, incorporou o gênero como uma rica expressão cultural em seus estudos. Do ponto de vista estrutural, a suplantação de sua configuração essencialmente melodramática, além da adoção do formato diário e a incorporação de temáticas atreladas ao domínio do universo brasileiro foram fatores preponderantes para que a telenovela se convertesse no gênero de teleficção mais importante do país alçado ao posto de uma verdadeira narrativa acerca da nação, como salienta Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009; 2014).

Com efeito, essa narrativa audiovisual de caráter híbrido apresenta-se como uma herdeira de uma série de gêneros da história da narrativa seriada, tais como o folhetim, o melodrama, a radionovela e as *soap operas*. Enquadrado num jogo estético e de juízo moral com a finalidade de intensificar virtudes, destacamos a forte presença do melodrama na constituição do gênero como uma estética que perpassa a história das narrativas de massa. Estruturado em torno de um conflito de ordem maniqueísta, que se estabelece entre o bem e o mal, além de contar com as marcas típicas da oralidade, o melodrama, incorporado pela cultura de mídia, mostra-se como uma grande carga proteica por se aclimatar aos diversos gêneros da narrativa audiovisual, dentre eles, a telenovela.

A partir dessas constatações, o presente artigo pretende explorar a constituição da narrativa teleficcional no país, no intuito de destacar o fato de que a telenovela se notabiliza por ser uma narrativa tipicamente contemporânea ao apresentar a peculiaridade de conjugar elementos estéticos variados e





que, assim como o melodrama incorporado à estrutura do gênero televisivo, recorre à alternância, ao contraste, à ação romanesca, ao caráter de ilusão coletiva. No entanto, ao mesmo tempo que tais características nos fazem associar a telenovela ao melodrama “clássico”, sua adequação ao presente e às necessidades de mercado nos levam a pensar em representação de um contexto, de uma sociedade em crise e na reflexão sobre a contemporaneidade. A análise levanta elementos da telenovela *A Dona do Pedaço*, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas, no ano de 2019.

Notabilizando-se por ser o gênero da esfera midiática de maior sucesso na grade da programação televisiva brasileira e o que mais fascínio exerce na sociedade, o sucesso da telenovela pode ser explicado pela forte identificação que esse gênero promove ao possibilitar ao receptor se ver identificado no enredo dessa narrativa. Essa singularidade pode ser atestada pela particularidade que esse “folhetimeletrônico” provoca no receptor. Ao conjugar elementos melodramáticos diluídos em um enredo moldado para tratar determinados aspectos da sociedade brasileira, contudo fortemente ligado a aspectos melodramáticos, a telenovela instaura um verdadeiro hábito de acompanhar o desenrolar dessa história seriada ofertada em fatias do mesmo modo que o público leitor do século XIX esperava afoito para ler as histórias veiculadas de modo parcelado no rodapé do jornal.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A “FANTÁSTICA FÁBRICA FICCIONAL”

A televisão permeia o cotidiano do público brasileiro desde 1950, ano em que o empresário Assis Chateaubriand implantou esse meio de comunicação no Brasil. Considerada uma das mais fascinantes invenções





na história da humanidade, a televisão exerceu e manteve a força do grande fascínio sobre a sociedade por se converter num meio formativo e informativo. Maria Theresa Fraga Rocco (1994) assinala a peculiaridade desse veículo ao se converter num mecanismo capaz de definir novas formas de organização social e familiar, que “de certo modo instaura um outro tipo de espaço social, no qual formas também novas de convivência são construídas, obedecendo a um timing diferente e que redireciona, em grande parte, os caminhos do próprio lazer” (ROCCO, 1994, p. 54). A autora salienta que a televisão se caracteriza por ser definidora de novas formas de organização social. Sendo assim, a importância desse veículo de comunicação, pelo menos no Brasil, extrapola sua vocação ligada ao viés do entretenimento, tão comumente empregado para rotular as especificidades do meio.

Quanto às peculiaridades da televisão, autores como Lopes (2014) encaram o meio televisivo como uma propensão ligada à formação do imaginário coletivo capaz de construir uma verdadeira comunidade imaginada pelo fato da televisão “criar e alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (LOPES, 2014, p. 2).

Ainda com relação a esse veículo de comunicação, sua forma calcada na complexidade de um campo situado na convergência de vários meios, como o tecnológico, o artístico e o comunicacional, permitem cotejar a televisão como deglutidora de formatos, sobretudo pelo fato do suporte se estruturar numa estética da reapropriação cultural, que adapta, readapta, incorpora e subverte formatos, tal como contextualiza a pesquisadora Ana Maria Balogh (2002).

Avançando nas trilhas acerca da constituição do meio televisivo, o ponto de vista de Maria Aparecida Baccega (2002) complementa as teorizações





expostas. Para a autora, a televisão corresponde ao maior entretenimento de sala de estar no Brasil, já que pode ser encontrada facilmente em qualquer classe social. Como aparelho doméstico, esse suporte narrativo é alçado a uma espécie de totem, por esse motivo, normalmente, seu local de exposição situa-se na sala, servindo para a congregação da família e para o endereçamento de temas e discussões com que o núcleo organiza seu repertório compartilhado.

A partir desse ponto de vista, é perfeitamente lícito afirmar que a televisão ampliou significativamente o dia a dia das pessoas, tornando possível a disseminação de informações, interligando povos, culturas e países. Enfim, foi responsável por uma profunda mudança nas relações sociais, bem como na forma como o indivíduo se vê. Isso tudo, porque o homem passou a depender cada vez mais das mídias para fins de entretenimento. “De qualquer forma, o alcance da televisão num país de dimensões tão monumentais é fantástico pelo número de pessoas e de regiões diferenciadas que são abarcadas. Isso torna a TV uma formadora de hábitos e opiniões, um parâmetro iniludível” (BALOGH, 2002, p. 19).

A TELENÓVELA: UM “FOLHETIM ELETRÔNICO”

Estruturada em um formato seriado, a telenovela constitui-se como o principal gênero da ficção televisual. Evidentemente, sua concepção está atrelada à indústria cultural, revelando, desse modo, as especificidades do mercado como um grande mediador para a efetividade do gênero, situação que pode facilmente ser constatada pelo sucesso comercial das emissoras produtoras desse tipo de narrativa, como é o caso da Rede Globo.

Mesmo que não assista diariamente à telenovela, o telespectador consome essa narrativa devido ao fato de o gênero ter criado um repertório



compartilhado na memória coletiva. Estruturado em torno de mecanismos capazes de promover uma projeção de sentimentos no telespectador a partir dos mecanismos de discursivização, esse “folhetim eletrônico”, cabe mencionar, é responsável por movimentar o ramo do entretenimento dos mais diversos veículos de comunicação. Esse movimento pode ser constatado pela ininterrupta presença de atores em programas de auditório, entrevistas e chamadas na internet, sempre dispostos a explicar a importância de sua personagem ou, ainda, discutindo os temas representados pela telenovela, sobretudo às vésperas da estreia ou do último capítulo, medidores de audiência. Dessa forma, a teleficção apresenta-se como uma capacidade vasta em alimentar uma profusão de conteúdos em outros meios, constituindo-se como uma potente geradora de discursos.

Para Maria de Lourdes Motter (2001), a telenovela revela um grande potencial de ingressar em qualquer discurso, de modo que essa peculiaridade revela a vocação ubíqua do gênero, sobretudo por atingir toda a sociedade, ainda que de maneira indireta:

Artigos, ensaios, editoriais de jornais e revistas informativas de prestígio fazem, sem constrangimento, referências a telenovelas, autores, personagens, temas, situações como recursos retóricos diversos de argumentação ou para indicar sintonia com o que está presente no horizonte cultural dos leitores, ou seja, com os discursos que circulam nos diferentes espaços da estratificação social. Entre esses discursos, podemos afirmar o da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiquidade posto ter presença em todos ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais. (MOTTER, 2001, p. 78)





O ponto de vista da autora revela a peculiaridade do gênero de se converter numa grande pauta de conexão da sociedade. Ao alimentar o imaginário social, a telenovela instaura no receptor, como já assinalado, amplas tensões ligadas ao universo das projeções sentimentais. Também funciona como uma certa pauta reguladora da mídia, sobretudo por ser responsável por nutrir a programação televisiva. Para citar um exemplo dessa potencialização, o programa Globo Repórter exibiu no dia do último capítulo da telenovela *A Dona do Pedaço*, da mesma emissora, uma edição dedicada a mulheres que mantêm diariamente a venda de bolos como atividade profissional. A chamada do programa convidava todo o Brasil para “conhecer as Marias da Paz da vida real”.

Diante do exposto, ressaltamos o potencial profícuo do gênero para movimentar uma série de paratextos, além de se converter num fórum de debates nacional, que se estende pelas redes sociais, os novos espaços de socialização. Dessa forma, o amplo repertório temático gerado pela telenovela atesta a vitalidade do gênero, mostrando que as presunções apocalípticas atribuídas há tempos por pesquisadores, jornalistas e atores que apontavam para o esgotamento da fórmula e, conseqüentemente, para a extinção da telenovela, estavam equivocadas. De maneira avessa a tais prognósticos, o gênero mostra-se hoje com uma carga de vitalidade enorme e comprova ser uma narrativa acerca do país, que participa dos circuitos culturais de representação.

É importante salientar que o gênero exibe o traço de se converter num mecanismo de compartilhamento de emoções e de projeções. Se antes da ascensão da internet a telenovela se apresentava como um veículo de compartilhamento de diálogos, na atualidade essa narrativa audiovisual pode ser encarada como um mecanismo de socialização, discursivização e





difusão do consumo, uma vez que “toda a sociedade, com maior, menor ou sem escolaridade, homensemulheres, crianças, jovense adultos, residentes nas mais diferentes regiõesdopaís discutem atemática social pautada pela telenovela [...]” (BACCEGA, 2003, p. 08).Avançando nas pressuposições, é possível afirmar com Baccega que os meios de comunicação em geral discutem as temáticas representadas pelo “folhetim repaginado”, ainda que de forma indireta.

Assim, é legítimo dizer que o gênero evidencia, como destaca Pina Coco (2002), a particularidade de contar com uma potente indústria de paratextos: “Toda uma indústria de paratextos auxilia a leitura: revistas especializadas e resumos de cada capítulo em todos os jornais. Na verdade, a curiosidade não reside em ignorar o que vai suceder, mas em como, visualmente, será encenado” (COCO, 2002, p. 158). Dessa forma, a trama, o enredo, o destino das personagens passam a ter mais importância em função do audiovisual.

Embora em sua configuração atual a narrativa seriada televisiva consiga entrelaçar o cotidiano vivido com o meio ficcional, é bom lembrar que a telenovela deve ser vista também como uma narrativa típica da indústria cultural ancorada em mecanismos relacionados diretamente com o mercado. Ao aludir a esse fato, Motter (2001)afirma:

Sabemos que ela consolidou o formato de exibição diária, com duração de seis meses, podendo-se reduzir ou ampliar ligeiramente. Na sucessão das histórias, a última tende a diminuir a nitidez da anterior sugerindo superação e apagamento que as colocariam como produto de consumo imediato, descartáveis como o jornal do dia anterior, cujo destino é a lata de lixo. (MOTTER, 2001, p.79)

Com efeito, vale ressaltar que o gênero se traduz num formato de bastante rentabilidade para as emissoras. Um bom exemplo de estratégia é





muito bem delineado pela Rede Globo, empresa mais importante na produção de telenovelas no Brasil, e pioneira no emprego de ações de marketing e adoção de ações socioeducativas em capítulos de suas tramas. Após o término da exibição da telenovela, a emissora ainda consegue auferir lucros exportando a narrativa, que viaja em todos os continentes e espalha hábitos, valores, gostos, com o intuito de representar os dilemas da sociedade brasileira.

Seguindo essa linha de raciocínio, reconhecemos que a telenovela promove o acesso à ficção no cenário contemporâneo perpassado pela mídia como nutriente do imaginário coletivo. Desse modo, a narrativa seriada converte-se num espaço amplo de promoção da ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fortemente ancorada na dependência da ficção. Vista, inicialmente, como um produto menor na grade da programação televisiva, desprestigiada pelos atores e pela crítica devido a forma controversa com que foi recepcionada, a partir da década de 1970, a telenovela passou a tratar de temáticas inerentes ao cotidiano do país – aspecto que serviu para promover uma verdadeira identificação do público com o enredo, que passou a ter referências mais próximas da realidade vivida.

Sobre a telenovela, valem as considerações de Tânia Pellegrini (2008):

Sendo um produto cultural cuja origem longínqua mergulha num gênero narrativo literário escrito, *o folhetim*, e tendo recebido também influências do cinema de lágrimas latino-americano, das soap - óperas americanas e das radionovelas, seu caminho não se fez sem modificações, adaptações e redefinições, ao longo de tempo, que não dizem respeito apenas a questões de linguagem (escrita ou audiovisual), mas de conteúdo, também no Brasil. (PELLEGRINI, 2008, p. 231)

As explanações de Pellegrini (2008) evidenciam que o gênero é resultado de um longo processo de reconfiguração de linguagens e de





inovações tecnológicas responsáveis pela revitalização de formas de se contar histórias. Assim, mantemos certa coerência ao recolher aqui as pressuposições do estudioso comparatista Marcelo Bulhões (2009), que salienta em seus estudos acerca da ficção midiática a reconfiguração no suporte para divulgação das narrativas. Herdeira das narrativas seriadas que têm início no jornal do século XIX, a telenovela na atualidade pode ser vista como uma rica expressão cultural brasileira responsável por instituir no telespectador a ideia de uma comunidade imaginada. Assim, esse gênero passou a se constituir como uma narrativa brasileira por excelência capaz de documentar a realidade dentro dos limites do gênero.

Para um comentário geral, lembremos que os aspectos típicos da modernização, tais como o processo de urbanização e a superação da condição agrária, além de situações políticas, como a ditadura iniciada em 1964 e a redemocratização, foram fatores determinantes para o gênero adquirir contornos mais libertos de sua carga extensamente melodramática ou, pelo menos, melodramática no sentido mais tradicional, que arrebatou o público teatral durante todo o século XIX e atravessou o século XX, como nos ensina Jean-Marie Thomasseau (2005). Somados a tais aspectos do contexto da telenovela, inclui-se a reconfiguração comportamental da sociedade brasileira, destacando-se o papel da mulher na sociedade, a reconfiguração familiar e a abertura sexual.

Pina Coco (2002) enfatiza:

A telenovela é o quarto produto de exportação brasileiro, para países e culturas tão opostas quanto a França e a China, Cuba e Japão, ou improváveis, como a Rússia. Trata-se, sem dúvida, de um produto que apresenta um alto nível de sofisticação técnica, mas será que isso basta para explicar por que, já nesse novo milênio, é ainda possível





chorar, rir e se emocionar com o sofrimento de uma jovem escrava nas mãos de um malvado senhor, no Brasil rural e escravagista do século XIX.(COCO, 2002, p. 151)

Entendemos que a telenovela soube penetrar no cotidiano nacional graças às formas inerentes a seu vínculo com a tradição popular calcada na dependência de acesso à ficção. Devido à incorporação de aparatos tecnológicos, é importante acrescentar que essa narrativa passou por várias alterações e transmutações até chegar ao formato atual, institucionalizado como o gênero ficcional de mídia mais importante da televisão, o que pode ser expressado pelo sucesso comercial propiciado pela produção dessa narrativa, além de ser um programa fixo na grade de programação. A partir da adoção de um formato mais industrial e competitivo, a Rede Globo estruturou sua programação a partir da alocação desse gênero.

Estabelecendo-se uma definição para a telenovela, Wanderley Postigo (2008) argumenta:

É possível definir telenovela como uma produção televisiva seriada, uma história fragmentada em capítulos, escrita por um ou mais roteirista/autor, representada por um elenco e materializada em som e imagem por uma equipe de produção com linguagem e recursos próprios da mídia televisiva. Assim, a telenovela une recursos do teatro, do cinema e do rádio bem como, por meio dos folhetins e da forma de se fazer um roteiro, da literatura. (POSTIGO, 2008, p. 316)

A partir da definição dada pelo estudioso, constata-se que a telenovela se apresenta como um gênero híbrido devido à intensa hibridização de gêneros de diversas matrizes. Notoriamente, ao se analisar suas origens, pode-se dizer, como pronuncia Silvia Borelli (2001) que tal produto sintetiza as características essenciais da indústria cultural: a diluição das fronteiras entre o erudito e o





popular para criação de um novo gênero. Assim, sobre a constituição da telenovela no país, faz-se de extrema importância esclarecer que tal produção televisiva tem uma história que se confunde com a introdução de seu suporte no Brasil, já que as novelas estão presentes desde a implantação da televisão no país.

Coco (2002) atribui parcelas do sucesso do gênero ao enredo perpassado pelo melodrama:

[...]a verdade é que as novelas contam sempre a mesma história, a que fazia chorar Margot com os espetáculos do século XVIII, suas filhas, com os folhetins do século XIX e suas netas, com as novelas de rádio, no século XX... Com diferenças, porém: se Margot chorava em público, como mandava o bom tom da época, suas filhas liam, enxugando lágrimas solitárias, e suas netas lacrimejantes ouviam rádio, ao mesmo tempo em que muitas outras mulheres, às voltas com as tarefas domésticas. Em um mundo globalizado, o número de telespectadores que acompanha a novela a cada noite, número cuidadosamente controlado por pesquisas de audiência cada vez mais precisas, é vertiginoso (COCO, 2002, p. 152).

É necessário enfatizar que o melodrama, enquanto um sistema estético, encontrou na teleficção uma forma de perpetuar sua essência sobretudo pela especificidade da telenovela em encenar o cotidiano vivido seguindo as especificidades da ficção. Dessa simbiose entre cotidiano e imaginário, conferir ao enredo aspectos sentimentais, mesmo que diluídos em uma roupagem apresentada como moderna, é uma estratégia para explorar a tensão do enredo suscitando no espectador uma reação e um envolvimento emocional. Portanto, à medida que o enredo faz oscilar a tranquilidade e a agitação entre as personagens, a atenção do espectador deixa de se voltar para a reflexão (que constituía o sentido da tragédia antiga e elisabetana) e se prende ao espetáculo, a uma intriga de melodrama que, nas palavras de Thomasseau (2005, p. 139), “não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita”.





Contudo, se o sentido do melodrama contempla uma certa alienação, é preciso ajustar uma definição importante para a herança que podemos perceber na telenovela. Assim, o melodrama “pratica em geral uma moral convencional e ‘burguesa’, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e ‘humanistas’” (THOMASSEAU, 2005, p. 140)

Já destacamos que a onipresença da telenovela no país é notada desde a implantação do suporte televisivo, revelando-se herdeira da longa experiência acumulada da tradição milenar de contar histórias, além da reconfiguração de gêneros precedentes. Outra peculiaridade que deve ser acrescentada, como diagnóstico da evolução do gênero, é a adoção de um modelo tipicamente brasileiro, que soube conjugar os traços melodramáticos constitutivos do gênero a situações notoriamente mais realistas apresentados pelo crítico Ismail Xavier (2004) como uma característica incorporada dentro dos limites das estruturas do gênero, que soube recorrer à “produção de dramas familiares mais preocupados com o naturalismo psicológico e o controle relativo do excesso e do sentimentalismo” (XAVIER, 2004, p. 48).

O MELODRAMA E SUA INFLUÊNCIA NA FICÇÃO: O VALE DE LÁGRIMAS EM A DONA DO PEDAÇO

O melodrama constitui-se como uma estética marcante nas narrativas audiovisuais, que souberam perfeitamente conjugar os elementos lacrimosos e evasivos dessa estética a uma vertente de narrativa apresentada como realista. Para Jesús Martín-Barbero (2001), o que se convencionou denominar de melodrama tem sua gênese no ano de 1790 na Inglaterra e na França, consistindo numa forma de teatro de cunho popularesco, que se voltava





para discussões temáticas relacionadas a novas formas comportamentais estruturadas em torno de uma verdadeira relação com a sociedade, particularidade responsável por instituir uma certa identificação com os personagens, bem como com os enredos encenados.

Avançando nos contornos sobre essa estética, pode-se atribuir ao melodrama o rótulo de uma arte massiva produzida tendo como público alvo a população menos culta. Essa situação grassou em uma época em que ocorreu a proibição de peças de cunho popularesco devido ao projeto político do governo francês em tentar controlar as constantes revoltas populares. Como características, o melodrama se valia de representações carregadas de carga de sentimentalidade. Enquanto gênero de cunho popular, consagrou-se devido a aproximação que causa no leitor. Sua estrutura fundamentava-se em torno do conflito maniqueísta que se estabelece entre bem e mal, bem como pela reverberação de marcas típicas de oralidade, perfazendo um jogo estético e de juízo moral perpassado por jogos sentimentais acentuados pela intensificação das virtudes das personagens. “Apelando para a polarização ou hiper-dramatização das forças em conflito, o melodrama faz parte de um sistema estético coerente, com um repertório mais ou menos fixo de histórias exemplares” (COSTA, 2001, p.49). Dessa forma, o gênero está associado à execução de um espetáculo cuja finalidade é emocionar o público.

Como a fórmula para conseguir a identificação com a plateia se demonstrou eficaz, surge na ficção um conjunto de histórias que estimulam e aguçam a curiosidade do leitor, o qual deseja ser surpreendido sempre com boas doses diárias de promoção à ficção. Tal público se mostra como verdadeiro espectador de cenas e está pronto para compartilhar todo um universo repleto por momentos lacrimosos e, ao mesmo tempo, cheios de nostalgia.





Acerca dos contornos do melodrama, Cristiane Costa (2001) esclarece:

A estrutura dramática do melodrama, com sua simplicidade formal, seu esquematismo e polarização maniqueísta entre personagens bons e maus, seu apelo direto aos sentimentos, permite ao receptor uma identificação imediata e, conseqüentemente, sua popularização entre as camadas menos cultas (as mulheres, as crianças e os pobres) que compõem a maioria da população do continente. (COSTA, 2001, p.50)

Diante do exposto, enfatizamos que o melodrama, enquanto subgênero, logrou êxito nas histórias popularescas. Sua especificidade em empregar música e ação dramática permeada por diálogos falados tornaram um gênero de popularidade, como esclarecem os estudiosos do gênero, dentre eles Costa (2001), Coco (2001) e Martín-Barbero (2001), que avança de maneira esclarecedora acerca dos contornos do gênero ao destacar sua ligação com a literatura dialógica ou, ainda, com o gênero carnavalesco.

Avançando nas especificidades do gênero, Martín-Barbero (2001) salienta que, enquanto estrutura, o melodrama está visível em vários programas de comunicação de massa, estando presentes também em várias narrativas, bem como em diversas expressões artísticas como crônica, romance-policial, folhetim e a telenovela, gênero máximo da indústria cultural.

Sobre os contornos desse gênero na cultura contemporânea, Costa (2001) destaca seu aspecto popular:

Apropriado pela cultura de massa, que vai defini-lo como gênero popular por excelência, o melodrama viraria sinônimo de vulgaridade estética. No entanto, logo descobriu a indústria cultural, a “desgraça pouca é bobagem” nem por isso seria menos popular, inclusive entre a elite, por ser o espaço para a fruição, de forma secreta ou não, desses prazeres negados pelo autocontrole burguês ou até pela estética realista do comunismo (COSTA, 2001, p. 50).





Apresentadas algumas considerações acerca das trilhas percorridas pelo melodrama, avançamos na análise da aclimatação dessa estética na narrativa audiovisual. Para tanto, é importante recorrer às contribuições de Maria de Lourdes Motter (2004). A autora, ao estudar de modo profícuo as representações do herói e do vilão na telenovela, investigou a tendência para a simplificação da narrativa com a preponderância de velhas fórmulas e esquemas maniqueístas, além da notória recorrência da revitalização dos elementos do folhetim clássico. A constatação da estudiosa revela a predominância de personagens com alta carga de maniqueísmo no papel de vilãs, estratégia amplamente empregada na teledramaturgia da Rede Globo na última década:

O que chama a atenção e desafia a análise é a predominância de personagens maniqueístas no papel de vilões assumindo o protagonismo nas tramas das últimas telenovelas brasileiras nos diferentes horários da emissora de TV (Rede Globo) que tem a hegemonia da audiência. Nelas, os heróis se empalidecem diante da pujança dos seus antagonistas e esse deslocamento coincide com o aumento progressivo da audiência. Embora possa ter um peso relativo como justificativa para o fenômeno, o destaque que vem sendo dado ao vilão pode ser uma entre as variáveis que impulsionam esses índices. (MOTTER, 2004, p. 73)

Assim, destacamos a particularidade dessa estética constituir um forte componente proteico nas narrativas audiovisuais. Para tanto, observamos como a telenovela *A Dona do Pedaço*, escrita por Walcyr Carrasco, exibida no horário das 21 horas pela Rede Globo, recorreu a essa estética instaurando na sociedade brasileira uma agenda de debates nas interfaces culturais.

Com um título criado para exaltar a força da mulher na sociedade contemporânea, a telenovela exibida pela Rede Globo mostrou-se como uma narrativa de sucesso, fato que pode ser ilustrado pela reportagem veiculada





pelo site Observatório da televisão, que enfatizou os números expressivos que a telenovela obteve no IBOPE. Na primeira semana de exibição, a trama atingiu 37 pontos na região metropolitana de São Paulo, número considerado acima da média, se comparado com as telenovelas antecessoras.

Em *A Dona do Pedaco*, o enredo estrutura-se a partir da regra estrutural folhetinesca marcada por um relacionamento amoroso que surge entre os membros de famílias rivais (Matheus e Ramirez). Os jovens Amadeu Matheus (Marcos Palmeira) e Maria da Paz Ramirez (Juliana Paes) se apaixonam e, evidentemente, são impedidos de vivenciar o enlace amoroso. A partir dessa temática inicial, já se percebe a filiação da telenovela à estrutura folhetinesca. Sobre essa especificidade, Baccega (2012) salienta:

A ficção televisiva seriada, que continua a ser um dos programas de maior audiência em nossa televisão, estabelece os parâmetros da história de amor impossível, aliada à eterna luta entre o bem e o mal. Logo nos primeiros capítulos. Depois, ela se desenvolverá a partir do contexto social, respeitando-se tempo e espaço históricos da sociedade. A narrativa dos grandes temas do cotidiano permeia toda a televisão, sobretudo a telenovela. Nas telenovelas eles são alçados à condição de elementos do universo ficcional. São verossímeis de acordo com aquela cultura. Sem eles não haveria como manter-se no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como é o caso brasileiro (BACCEGA, 2012, p.1304).

Ambientada em Rio Vermelho, espaço fictício no Espírito Santo, as cenas dos primeiros capítulos são, em sua maioria, gravadas em planos abertos e primam por uma poética em que as personagens são destacadas no espaço rural onde habitam. Essa peculiaridade pode ser atestada pela presença de poucos cortes nas cenas. Obedecendo às convenções do gênero, a trama demonstra opções estéticas acentuadas pela linearidade das ações. Pode-se





observar, ainda, a recorrência a um certo estilo contemplativo do espaço marcado pela opção de a direção recorrer a movimentos lentos de câmera, peculiaridade que subverteu a intensidade e a velocidade da montagem de telenovelas que são ambientadas essencialmente no espaço urbano.

Ademais, as tomadas lentas, pode-se dizer, são responsáveis por reafirmar o cotidiano vivido por Maria da Paz: habitante de um espaço onde estão fincadas suas raízes, mas que dele será expulsa. No capítulo inicial, Maria da Paz, ainda jovem, ajuda a avó a fazer um bolo, receita responsável pelo futuro sucesso profissional da personagem, que migrará para São Paulo. O mote, como se observa a partir dessas incursões iniciais não é novo, o que comprova o ponto de vista de Balogh (2002) ao afirmar que a televisão se notabiliza por ser um verdadeiro “pantagrul eletrônico”. Traçando um paralelo com outro sistema de representação artístico, a literatura captou muito bem esse movimento de expulsão da personagem do espaço. De *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos a *Invasão*, polêmica peça de Dias Gomes, a literatura soube captar, sob as rasuras do realismo, os dramas de personagens obrigados a migrar. Assim, observa-se que a circunstância de peripécia se torna mote do enredo.

Analogamente, a teleficção também aproveitou da literatura situações de pontos de partida para as tramas cuja base está na realidade social brasileira muito específica. Em *A Dona do Pedaco*, a trama se articula sobre a rivalidade entre duas famílias. Depois de muitas mortes motivadas por vinganças, cenas impressionantes de *western* revisitado e de dramaticidade disposta a impressionar o espectador pela verossimilhança dos fatos e dos sentimentos envolvidos, o casamento dos jovens Matheus e Ramirez selaria





a paz na guerra infinda, porém o noivo é baleado no dia do casamento. Para não continuar o ciclo de mortes, a jovem foge.

A primeira fase da novela encerra-se com a mudança da personagem, que se vê obrigada a fugir diante da perda do amado e de estar sentenciada a morrer nas mãos da família rival. Maria da Paz migra para São Paulo, descobre estar grávida de Amadeu, mas pensa que o amado está morto devido uma mentira arquitetada pela família de ambos, elemento que será responsável por causar a reviravolta na trama e, mais uma vez, ocasionar um impasse para que ambos consigam viver o relacionamento iniciado na juventude.

A cena da chegada de Maria da Paz à cidade mantém uma similaridade com a configuração espacial da literatura contemporânea: a representação do espaço urbano, que se revela de maneira sufocante. Como atesta a crítica literária Regina Dalcastagnè (2003), o espaço da narrativa brasileira atual é notoriamente urbano: “personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea (era muito mais fácil encontrá-las nos romances regionalistas)” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33-4).

A partir da peculiaridade apontada pela estudiosa, podemos incluir Maria da Paz no rol de personagens contemporâneas que integram um sistema de representação calcado nas configurações espaciais do cenário. Já em São Paulo, na cidade que recebeu tantos migrantes de outras partes do país, a protagonista vai trabalhar como empregada doméstica, mas logo é demitida por ser bonita demais e pelo fato de a dona da casa descobrir que a jovem está grávida. Para sobreviver na metrópole, Maria da Paz recorre à receita de família, produz bolos e inicia a atividade como vendedora ambulante.





Prospera honestamente no ramo, obtém um empréstimo e consegue inaugurar sua primeira confeitaria.

Personagem empoderada moral e financeiramente, Maria da Paz ascendeu vendendo bolos nas ruas de São Paulo até se tornar uma dona de rede de confeitarias. A telenovela recorreu ao tema da ascensão social da personagem feminina bem ao modo folhetinesco. Aqui, no entanto, dadas as projeções de uma sociedade marcada pela presença pujante da mulher no mercado de trabalho, esse enriquecimento não ocorre por meio de heranças inesperadas, como no romance folhetinesco. Nessa fase, num dos ápices da trama, Maria da Paz reencontra seu amor do passado, que se tornou pai de família e advogado modesto, e ambos passam a limpo o tempo em que estiveram separados, graças ao acordo entre as famílias inimigas.

Sobre a composição técnica do gênero telenovela, é importante acrescentar que esse potente gênero narrativo audiovisual incorporou as tecnologias e os discursos da câmera, iluminação, edição, montagem e sonoridade oriundos do cinema, expressão artística que antecedeu o gênero teleficcional. Associado a esse aspecto, inclui-se também a montagem, elemento responsável pela conexão de todos os elementos audiovisuais.

É importante enfatizar que na telenovela, devido ao forte viés industrial a que o gênero está submetido, é perceptível um maior refinamento artístico nos capítulos iniciais, aqueles produzidos como “frente de trabalho”. Depois, prevalece o formato aberto e o gênero é concebido sob os mesmos moldes massivos do folhetim do século XIX, assim como a qualidade técnica voltada para a intensidade de cenas em estúdio dita o ritmo dos capítulos, cada vez menos pontuado de cenas externas.





Pela temática apresentada, percebe-se que o mote de *A Dona do Pedaço* recorre à revitalização de tramas que se eternizaram na memória do telespectador, como é o caso da personagem Maria do Carmo (Susana Vieira), em *Senhora do Destino*; Raquel, interpretada por Regina Duarte em *Vale Tudo*; Maria do Carmo (Regina Duarte), em *Rainha da Sucata*, além de Griselda Pereira (Lília Cabral), em *Fina Estampa*.

Avançando nas trilhas acerca da constituição do melodrama exibido pelo “folhetim” da Rede Globo, a protagonista é mãe de Josiane, interpretada por Agatha Moreira. A personagem mais nova chama a atenção por se revelar com traços de vilania capaz de ir além das proezas arquitetadas para tentar ser aclamada como uma personalidade famosa. Constitui, portanto, a antagonista, aliada ao seu comparsa, Régis, interpretado por Reynaldo Gianecchini, e arquiteta uma série de planos para conseguir a derrocada de Maria da Paz até que consegue tomar o lugar da mãe, simplesmente porque se envergonha da forma caricata com a qual Maria da Paz se comporta.

Representada de forma ingênua, a personagem Maria da Paz, cujo nome aciona no receptor uma projeção de uma personagem pura e honesta, integra um sistema familiar constituído por artimanhas, maldades e mentiras perpetradas pela filha. Nesse ponto, reside outra similaridade com temáticas exploradas por outras telenovelas, constituindo-se num amplo diálogo intertextual. Inclui-se nesse grupo *Vale Tudo*, telenovela em que Raquel (Regina Duarte) era uma mãe obcecada pela educação de Maria de Fátima, interpretada por Glória Pires. Personagem ambiciosa, Maria de Fátima, deslumbrava-se com o mundo da moda e almejava pertencer a esse universo ligado às celebridades e, sobretudo, ao dinheiro, que sempre foi curto em sua família modesta. Inicialmente, ela aplica um golpe em sua mãe, ao vender a casa,





o único bem material de que a família dispunha, e muda-se para o Rio de Janeiro apostando no sonho de se tornar famosa.

Em *A Dona do Pedaco*, a personagem Josiane é apresentada como uma garota mimada e ambiciosa. No decorrer da trama, o público vai sendo apresentado a uma personagem acentuada por traços de crueldade devido à sucessão de ações empreendidas para conseguir se apropriar da fortuna da mãe, o que inclui o plano para unir seu amante Régis a Maria da Paz, encenar um namoro para disfarçar sua união com o comparsa, furtar várias quantias de dinheiro da mãe, além de cometer dois assassinatos. Todos esses ingredientes foram responsáveis para a alimentação do imaginário do telespectador, calcado num sistema de projeções sentimentais, ou, como ressalta Ismail Xavier (2004), como uma espécie de ritual desejado capaz de promover uma integração sentimental notoriamente responsável pela conexão nacional. Nas palavras do estudioso, a teleficção “funciona como tipo de ritual desejado, a fim de prover um sentimento de união nacional, identificação em grupo sob uma única bandeira, sentimento de pertença a uma comunidade imaginada (Benedict Anderson) composta por pessoas que compartilham um destino em comum e promissor” (XAVIER, 2004, p. 65).

Dessa forma, a partir da contribuição de Xavier (2004), explica-se facilmente o motivo pelo qual a expectativa do público por uma revanche cresceu vertiginosamente. O ápice ocorreu quando Maria da Paz descobriu a traição da filha com Régis. Ainda movida por uma ingenuidade, a protagonista atirou com um revólver no marido por acreditar que ele seduziu Josiane. Presa, a protagonista contará com a ajuda de Amadeu, que, por meio de um *habeas corpus*, livra Maria da Paz da prisão.





De volta a casa, Josiane contará todo o plano que arquitetou com Régis para se apropriar da fortuna da mãe. Maria da Paz, como representante de um comportamento maniqueísta, dirá que perdoa a filha e pedirá um abraço:

Josiane: - Ridícula!

Maria da Paz: Eu te ofereço um abraço e me chama de ridícula?

Josiane: - Faz um favor. Vá embora desta casa!

Maria da Paz: - Não pode estar falando sério.

Josiane: - Eu nunca falei tão sério na minha vida. Quando o Régis voltar, não quero que encontre um traço sequer de você aqui

Josiane: O que importa é o que tá nos papéis. Você passou a fábrica pro meu nome. Agora chega. Vai embora!”

Maria da Paz: É duro descobrir que você tem coração de pedra... Cada dia mais, eu descubro que seu coração é pior do que eu pensava... Onde foi que eu errei?”

Josiane: Eu sou assim, mãe. Sempre odiei a vidinha cafona que você me dava. Você não errou, você acertou, porque eu sou maravilhosa. [...] (G SHOW, 2019).

A partir do exposto, salientamos os traços melodramáticos apresentados na telenovela *A Dona do Pedaço*. Marcada pelo excesso e por grandes contrastes visuais e sonoros, a encenação reverbera uma estrutura dramática calcada para exigir uma reação do público, que se deleita com a eterna visão maniqueísta travada entre os valores da bondade e da maldade. Dessa forma, o sofrimento da heroína estruturado em doses gigantescas de sofrimento é acionado como parte integrante de uma estrutura pensada para se obter o triunfo final da verdade e da justiça.

É bem verdade que essa visão um tanto quanto estereotipada da sagração da bondade corresponde ao ideal almejado pela sociedade. Representada sem um aprofundamento psicológico, a personagem Maria da Paz representou, pelo menos durante os seis meses em que a telenovela esteve em exibição,





o modelo dramático e social cujas funções estão associadas a emoções desveladas e assimiladas por um arquétipo de interação social bem ao modo burguês do século XIX.

Para Ismail Xavier (2004), a teleficção, ao ecoar tais valores, desempenha perfeitamente seu papel associado às demandas da elite e do poder. Nesse sentido, o gênero revela

a tarefa da unificação nacional dentro de linhas específicas de um compromisso peculiarmente brasileiro com a procura do prazer e preocupações com a moral, convidando a audiência a aceitar as demandas apresentadas pelo corpo humano (a natureza dentro de nós) e, ao mesmo tempo, preservar aquelas regras formais da burguesia tradicional do contrato civil (monogamia, casamento civil) que são tidas como compatível com o que aprendemos da ciência (XAVIER, 2004, p. 65).

Ademais, relacionada ao sofrimento, ao exagerado e à paciência, Maria da Paz desperta a sensibilidade do público devido sua trajetória de mulher batalhadora, que reflete a reconfiguração pela qual a condição da mulher passou na sociedade brasileira, no entanto, sob essa capa vinculada à modernidade, o tratamento dado a ela apenas reafirma valores arraigados no imaginário coletivo. Em contraste com seu sucesso empresarial, essa mulher empoderada sofre os dilemas relacionados ao amor, além de ter sua trajetória associada a conflitos domésticos. Destacar a nobreza de seu caráter passa a consumir mais esforço na trama- e exerce mais atrativos para o público - do que qualquer outro tema, como o conflito entre famílias que se juram e se matam, a permanência de matadores no cenário contemporâneo, a situação dos sem-teto, o fenômeno dos *influencers* digitais, a homofobia. Embora tais situações tenham sido comentadas e seus intérpretes tenham opinado de





modo incisivo, a construção do enredo as manteve como acessórios, em alguns capítulos, no vazio, quando não estiveram carregadas pela matriz melodramática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso à ficção sempre foi uma necessidade humana, pois, desde sua gênese, o homem demonstrou-se dependente das narrativas para intercambiar suas experiências de vida. Assim, desde as narrativas primordiais, passando pela ascensão das epopeias, da ascensão do romance, do folhetim, das *soap operas*, das radionovelas até a criação das telenovelas, percebe-se que o fundamento é o mesmo: a necessidade atávica da ficção. Nesse processo histórico, a narrativa sempre esteve presente, alterando-se apenas o suporte, que deixou de ser a caverna, a voz, o papel para se constituir no audiovisual. Assim, a origem da fabulação está calcada em uma herança narrativa, que perpassa gerações, fato que comprova o fundamento da narrativa de que todas as sociedades precisam da narração como uma necessidade vital.

Ao se referir ao melodrama, o estudioso Mauro Alencar (2002) destaca a particularidade dessa estética se constituir por meio de um sistema em que os diálogos são perpassados pela música num enredo movido por paixões e intrigas para suscitar no público uma completa identificação com a personagem. Assim, é constante o emprego de representações de pessoas boas, perversas, fracas, fortes sem muita densidade psicológica.

Fornecidos esses contornos, é importante acrescentar que a recepção crítica acerca do melodrama é bastante variada e, de certa forma, controversa. Apropriado pela cultura de mídia como uma estética responsável por instituir no receptor a comoção e a identificação, o melodrama mostra-se plástico e



maleável, tendo encontrado um lugar profícuo na indústria cultural, que diluiu seus contornos em narrativas apresentadas sob os desígnios do realismo.

Dessa forma, a estética se mostra com grande carga de vitalidade, servindo a múltiplas transformações para plasmar um imaginário calcado em valores considerados éticos e morais. Apresentado como promotor de uma pedagogia sentimental do telespectador, o melodrama corporifica valores assimilados como adequados numa sociedade, por isso seu estreito laço com as temáticas de caráter familiar.

Presente na telenovela desde sua origem, esse sistema de projeção sentimental, revela-se de forma proteica pela peculiaridade de se adequar às narrativas apresentadas como realistas. Assim, tal qual o gênero televisivo, o melodrama se mostra plástico. Em *A Dona do Pedaco*, por mais que o enredo trate de empoderamento e superação de miserabilidade, os conflitos familiares são comuns, encenados de modo excessivo e sem aprofundamento. Ademais, mesmo que parcela da crítica preveja o fim desse “folhetim repaginado”, ele se mostra com uma carga de vitalidade. Enquanto a previsão não se concretiza, cenas dos próximos capítulos são acrescentadas e a telenovela continua promovendo aquilo que sabe fazer melhor: o encantamento do telespectador, evidentemente, se observadas as convenções e limites do gênero.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.

BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional da televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 7-16, jan./abr.2003.



_____. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. *Revista Comunicación*, Sevilha, n. 10, v. 1, p. 1290-1308, 2012.

_____. Televisão e escola: aproximações e distanciamentos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador. **Anais** [...] Salvador:Intercom; UNEB, 2002.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set. 2001.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

COCO, P. A ficção na TV. In: HEIDRUN, O.; SCHØLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002.

COSTA, C. **Eu compro essa mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DALCASTAGNÈ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 21, Brasília, p. 33-53, jan./jun.2003.

A dona do pedaço. **GShow**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/a-dona-do-pedaco/>. Acesso em 12 nov. 2019.

LOPES, M. I. V. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23, 2014, Belém. **Anais**[...] Belém: Compós, 2014.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.



MARTÌN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.

MOTTER, M. L. A Telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, 2001.

_____. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, Buenos Aires, v.1, n.1, p. 64-74, 2004.

PELLEGRINI, T. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

POSTIGO, V. A questão da autoria em telenovelas brasileiras. **Anuário da Produção Acadêmica Docente**, v. 12, n. 2, p. 315- 28, 2008.

ROCCO, M. T. F. **Que pode a escola diante do fascínio da TV?**. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_09_053_a_062.pdf. Acesso em: 12 ago. 2019.

XAVIER, I. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 47-73.

