



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GÊSA KARLA MAIA CAVALCANTI

**ESTUDANDO A TELENÓVELA: um panorama das pesquisas realizadas no
brasil**

Recife
2022

GÊSA KARLA MAIA CAVALCANTI

**ESTUDANDO A TELENVELA: um panorama das pesquisas realizadas no
brasil**

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Comunicação

Orientador (a): Yvana Carla Fechine de Brito

Recife
2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

C377e Cavalcanti, Gêsa Karla Maia
Estudando a telenovela: um panorama das pesquisas realizadas no
Brasil / Gêsa Karla Maia Cavalcanti – Recife, 2022.
281f. il., fig., tab.

Sob orientação de Yvana Carla Fachine de Brito.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2022.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Epistemologia. 3. História. 4. Pesquisa. 5.
Telenovela. I. Brito, Yvana Carla Fachine de (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022- 147)

GÊSA KARLA MAIA CAVALCANTI

TÍTULO DO TRABALHO: “ESTUDANDO A TELENOVELA: UM PANORAMA DAS PESQUISAS REALIZADAS NO BRASIL”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 28.03.2022

BANCA EXAMINADORA

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. YVANA CARLA FECHINE DE BRITO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. KARLA REGINA MACENA PEREIRA PATRIOTA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. CECILIA ALMEIDA RODRIGUES LIMA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. MARIA CARMEM JACOB DE SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA

AGRADECIMENTOS

Esse agradecimento não seria justo se eu não o começasse reconhecendo a minha sorte de ter a professora Yvana Fechine como orientadora. Lembro, por sinal, que essa foi exatamente a sensação que tive em nosso primeiro encontro, logo depois da aprovação no mestrado. Yvana não é só uma orientadora dedicada, pesquisadora brilhante, e uma professora que ensina não apenas sobre, mas a pensar sobre; é ainda afetuosamente preocupada, generosa e, sem sombra de dúvida, tem uma influência muito grande no modo como eu vejo a vida acadêmica e a pesquisa. Obrigada por me fazer perguntas difíceis, por ter sempre uma palavra de incentivo, pela paciência e por, muitas vezes, me lembrar de pisar no freio.

No meio do caminho dessa pesquisa de doutorado contei também com um coorientador, informal, mas de muita generosidade: Igor Sacramento. Conversamos pela primeira vez sobre a minha pesquisa em um corredor da UFRN no meio de um congresso, ainda ali Igor me indicou um caminho no qual acabei investindo e se tornou, posteriormente, o cerne da pesquisa. Igor me recebeu alguns meses depois como orientanda em mobilidade na UFRJ e sempre serei grata pela ótima recepção, pelas orientações e pelo carinho.

Dessa forma, essa pesquisa tem também um pezinho na ECO-PÓS (UFRJ) em que tive a oportunidade de cursar a disciplina de Metodologia de Pesquisa com a professora Marialva Barbosa. Foi a professora Marialva que me indicou muitas das referências para trabalhar com uma perspectiva histórica, que me mostrou essa necessidade de não pensar nos processos de evolução da telenovela de forma estanque. Ainda a partir da experiência no Rio, agradeço a professora Ana Paula Goulart por ter colaborado com essa pesquisa durante a qualificação.

Quero também agradecer à professora Isaltina Gomes por suas contribuições com a minha pesquisa desde o mestrado. Obrigada pela disponibilidade, pelos comentários durante os seminários de tese e disciplinas, pelas revisões, questionamentos. Também fez parte do meu percurso no PPGCOM-UFPE, desde a banca de seleção, ainda no mestrado, até a defesa deste trabalho, a professora Karla Patriota.

Os agradecimentos ao PPGCOM-UFPE não estariam completos sem considerar, para além de cada professor de disciplina cursada, o papel de Roberta, secretária do programa.

Durante o doutorado, cursei algumas disciplinas em outros programas da UFPE, nesse sentido, quero agradecer ao professor Antônio Montenegro do programa de História que, no curso da disciplina “Tempo, História e Narrativa”, ouviu sobre o meu objeto, pensou junto comigo.

Além desses agradecimentos, na minha base, lá na graduação, dois professores me apaixonaram pela pesquisa. Agradeço então a Rafael Lucian a quem devo meu afeto pelos métodos, e à Giselda Vilaça que orientou minhas primeiras pesquisas.

Acredito que toda pesquisa científica deve ser fruto de um esforço colaborativo. De um ambiente que estimule trocas, e no qual a famosa hostilidade da academia seja superada. Não conseguir fazer um trabalho que dialogasse com outras pesquisas – dentro e fora do meu programa - era uma preocupação constante durante esse processo. Por isso, sou tão grata pelas conversas de sala de aula, de corredor ou de WhatsApp, pelos almoços, pelas ligações, pelas referências trocadas com tantos amigos, colegas e as vezes com desconhecidos gêneros que tinha um trabalho para indicar ou algo a contribuir. Sei que a memória não vai me permitir agradecer a todas, mas resta, ao mesmo, a tentativa.

Ser orientada pela professora Yvana Fechine me trouxe ainda o prazer de conviver com outros orientandos dela que se tornaram coautores, colegas, amigos. Agradeço a Diego, Marcela e Cecília pelo trabalho conjunto dentro e fora do OBITEL-UFPE.

Desde muito cedo na minha graduação tive a sorte de esbarrar com Vinicius Ferreira e nunca mais nos largamos. Vinicius é um amigo que se faz presente mesmo quando três mil quilômetros nos separam. Compartilhar essas diferentes fases da pesquisa com ele garantiu que eu nunca estivesse sozinha em uma atividade que pode ser isolante. Obrigado por ser meu guia de navegação em situações sociais, por compartilhar comigo suas amizades, sua temporalidade muito particular e por ser o melhor companheiro de apartamento que eu já tive.

Sou grata pela troca de figurinhas com Juliana Tillmann que está pesquisando um tema próximo ao meu, assim como por escrever com Daiana Sigiliano que é uma

pesquisadora que admiro. Pelas conversas sobre a academia com a queridíssima Emilly Belarmino, com Flávia Leiroz. Quero também agradecer a Ana Raquel, eternamente marcada como minha primeira parceira de pesquisa, mas principalmente como uma amiga querida que a graduação me deu de presente.

Agradeço à minha alma gêmea, Carolina Martins. Obrigada por ser minha líder de torcida (é um prazer reciprocá-lo), por entender o que eu quero dizer mesmo quando eu não consigo fazer sentido das coisas, por me oferecer uma cumplicidade e aceitação tão genuína. Pela calma e pelo Calma. Agradeço também a Nanda, Luiza, Carlos, Alex, Eduardo, Raíza, Poly, Zameyka que estão entre a rede de pessoas queridas e que acreditam mais em mim do que eu mesma.

Agradeço a toda a minha família, mas a alguns membros em especial.

Agradeço a Júlia que tabulou comigo parte dos dados dessa tese, assistiu aulas do estágio docência, ouviu entrevistas. Não é à toa que dos sobrinhos que tenho você é a que mais gosto (depois de Caio, claro).

À Luiz, Amanda e Cláudia que não me deixam em paz, mas que eu amo de modo não dimensionável.

Ao meu irmão que é também a pessoa em que eu mais confio no mundo. Obrigada por compartilhar do meu senso de humor terrível, por ser calmo quando não consigo ser e me mostrar o valor de olhar ao redor e valorizar onde estamos em vez de focar aonde se quer chegar. Obrigada por acreditar em mim mais do que eu acredito em mim mesma.

À Didi, que é o centro do universo em minha família, não seríamos nada sem você. Obrigada por me ensinar, desde muito pequena, que a minha voz importa, isso me fez acreditar que eu poderia ter algo a dizer. Não acho que seria uma pesquisadora sem acreditar nisso.

Por fim, esta pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Ciência de Pernambuco (FACEPE) que resiste em um cenário político em que os incentivos à pesquisa, principalmente nas Ciências Sociais, são desestimulados. Sou grata pela possibilidade de me dedicar exclusivamente a pesquisa nestes últimos quatro anos.

Historically, soap operas and their predominantly female fans have been commonly regarded with anything from dismissive amusement to mocking contempt.

(MICHELLE, 1998)

A telenovela foi a única coisa que a televisão brasileira inventou com características de um produto típico de televisão. Isto porque a nossa televisão surgiu copiando ou adaptando velhos programas de rádio (...). A novela, entretanto, conseguiu se desenvolver como um fenômeno da televisão brasileira.

(GOMES, 1988)

RESUMO

A proposta deste trabalho é entender como a telenovela tornou-se um objeto de estudo na área da Comunicação no Brasil, traçando um panorama que vai das primeiras pesquisas até 2021, cobrindo assim os 70 anos de exibição de produto do gênero em nosso país. Com base em entrevistas semiestruturadas e revisão de literatura, parte-se da hipótese de que a telenovela passa de gata borralheira a cinderela acadêmica, por isso, iniciamos a pesquisa observando os desafios que complexificam a tarefa de estudar a telenovela. Em seguida, identificamos as principais correntes teóricas que influenciaram os trabalhos sobre a telenovela – Estudos Culturais, Estudos Feministas, Estudos de Recepção e Estudos sobre Convergência –, bem como apontamos os principais grupos e espaços de produção desses estudos, destacando, pelo impacto de sua atuação, o Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva - Obitel Brasil, o Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM e o Grupo de Trabalho de Televisão da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS. Para identificar os caminhos adotados pelos pesquisadores de telenovela que circulam nesses três espaços, analisamos a sua produção científica (livros, artigos e anais), a partir de categorias temáticas propostas por Casetti e Chio (1997) para o estudo da televisão em geral, sem desconsiderar, no entanto, as particularidades do objeto de estudo e as determinações históricas do campo acadêmico brasileiro. Essa pesquisa de base bibliográfica e documental, com caráter quantitativo-qualitativo, nos permitiu observar quais interpretações têm sido favorecidas na análise *sobre* ou *a partir* da telenovela.

Palavras-chave: epistemologia; história; pesquisa; telenovela.

ABSTRACT

The purpose of this work is to understand how the telenovela became an object of study in the area of Communication in Brazil, tracing a panorama that goes from the first researches until 2021, thus covering the 70 years of exhibition of the product of the genre in our country. Based on semi-structured interviews and literature review, we identified the main theoretical currents that influenced the works on the telenovela – Cultural Studies, Feminist Studies, Reception Studies and Studies on Convergence –, as well as pointing out the main groups and production spaces of these studies. , highlighting the Ibero-American Observatory of Television Fiction - Obitel Brasil, the Serial Fiction Research Group of the Brazilian Society for Interdisciplinary Communication Studies - INTERCOM and the Television Working Group of the National Association of Programs Postgraduate Program in Communication – COMPOS. In order to identify the paths adopted by telenovela researchers who circulate in these three spaces, we analyzed their scientific production (books, articles and annals), based on thematic categories proposed by Casetti and Chio (1997) for the study of television in general, without disregard, however, the particularities of the object of study and the historical determinations of the Brazilian academic field. This bibliographic and documentary research, with a quantitative-qualitative character, allowed us to observe which interpretations have been favored in the analysis about or from the telenovela.

Keywords: epistemology; history; research; telenovela.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	OS DESAFIOS DA PESQUISA EM TELENVELA.....	21
2.1	UM OBJETO MAL VISTO.....	23
2.2	UM OBJETO COMPLEXO.....	30
2.3	UM OBJETO SEM MEMÓRIA.....	36
2.3.1	Memória da telenovela brasileira e a lógica de descaso.....	40
2.3.2	Os exemplos internacionais.....	48
2.3.3	Lugares de memória da pesquisa em telenovela no Brasil.....	52
3	DE GATA BORRALHEIRA A CINDERELA ACADÊMICA.....	71
3.1	OS ESTUDOS PIONEIROS.....	72
3.2	QUATRO ABORDAGENS TEÓRICAS	85
3.2.1	Estudos Culturais: uma primeira virada.....	87
3.2.2	Os Estudos Feministas.....	96
3.2.3	Os Estudos de Recepção	103
3.2.4	Estudos sobre convergência das mídias.....	109
4	GRUPOS DE PESQUISA E ESPAÇOS DE DIVULGAÇÃO.....	120
4.1	OS ESFORÇOS DE PESQUISA COLETIVOS.....	120
4.2	CRIAÇÃO DE ESPAÇOS DE DIVULGAÇÃO.....	138
5	UM PANORAMA DA PESQUISA EM TELENVELA.....	150
5.1	A INICIATIVA DO OBITEL BRASIL.....	158
5.1.2	Um olhar geral sobre a produção do OBITEL Brasil.....	161
5.1.2.1	<i>Produções do OBITEL no âmbito técnico-produtivo.....</i>	<i>167</i>
5.1.2.2	<i>Produções do OBITEL no âmbito de recepção e consumo.....</i>	<i>172</i>
5.1.2.3	<i>Produções do OBITEL no âmbito de circulação.....</i>	<i>183</i>
5.1.2.4	<i>Produções do OBITEL no âmbito epistemológico.....</i>	<i>186</i>
5.1.2.5	<i>Produções do OBITEL no âmbito história, memória e sociedade.....</i>	<i>187</i>
5.1.2.6	<i>Produções do OBITEL no âmbito estético-narrativo.....</i>	<i>190</i>
5.1.2.7	<i>Métodos e referências.....</i>	<i>194</i>
5.1.3	Estabelecendo conexões entre os biênios do OBITEL.....	203
5.2	A PESQUISA EM TELENVELA NO GT DE TV DA COMPÓS....	205
5.3	A PESQUISA EM TELENVELA NO GP DE FICÇÃO SERIADA DA INTERCOM.....	212
5.3.1	Âmbito técnico-produtivo.....	228
5.3.2	Âmbito história, memória e sociedade.....	222
5.3.3	Âmbito epistemológico.....	228
5.3.4	Âmbito de circulação	231
5.3.5	Âmbito de recepção e consumo.....	230
5.3.6	Âmbito estético-narrativo.....	233
5.3.7	Métodos e referências	236
5.4	INTERRELAÇÕES ENTRE OBITEL-BRASIL, GP DE FICÇÃO SERIADA E GT DE TELEVISÃO DA COMPÓS.....	239
6	AS PESQUISAS SOBRE HISTÓRIA DA TELENVELA.....	243
6.1	PENSANDO AS PERIODIZAÇÕES	244
6.2	ANALISANDO AS PERIODIZAÇÕES	253
6.3	PENSANDO O TEMPO DA TELENVELA: CAMINHOS POSSÍVEIS	257
7.	CONCLUSÕES.....	263
	REFERÊNCIAS	274

1. INTRODUÇÃO

A telenovela ocupa lugar chave na programação televisiva de toda a América Latina, e é também o único produto cultural que esses países exportam praticamente para todo o mundo. Desde 2-5499 *Ocupado* (TV Excelsior, 1963), ela entra nos lares brasileiros quase que diariamente, em diferentes faixas de horários, de forma contínua. Só a Rede Globo, maior emissora do Brasil, já produziu, desde sua estreia em 1965, mais de 50 mil capítulos de telenovelas. São milhares de tramas, diversos encontros, desencontros, triângulos amorosos, vilões inescrupulosos, mocinhos incansáveis. Tramas e personagens que fazem parte do imaginário popular e que contam não só as próprias histórias, mas também a história – ou pelo menos uma certa história – dos costumes, da moda, da política, da identidade da sociedade brasileira. A telenovela brasileira não só representa o país, mas também ajuda a criar sua identidade. Além disso, as tramas orientam a programação da emissora servindo de matéria base para muitas das outras atrações da grade.

A relação que estabelecemos, como telespectadores, com a telenovela se dá tanto na chave do que é particular quanto do que é coletivo. Existe uma cumplicidade entre trama e telespectador. A história entra nos lares seis vezes por semana, durante alguns meses, e esse sentimento é operacionalizado por aproximações e distanciamentos que permitem que o telespectador se envolva com a personagem, que se coloque no lugar dela, que a análise, julgue, condene ou absolva. Essa cumplicidade fica ainda mais evidente na medida em que a telenovela brasileira aumenta seu grau de aproximação com o contexto social.

Meu primeiro encontro com a telenovela, assim como acontece com a maioria dos brasileiros, não é um momento do qual possa lembrar. Essas memórias iniciais do meu contato com a telenovela são difusas, principalmente compostas por trilhas sonoras, aberturas marcantes, personagens engraçados, referências de um certo ideal de feminino. A imprecisão dessa memória fala do modo como estamos acostumados à presença da telenovela em nossas vidas, esse aspecto difuso da memória também faz parte do nível de repetição e renovação das produções, repetições de temas, estilos, atores, autores, processos que borram as fronteiras entre as produções e criam, em alguma medida, um sentido de unidade.

Apesar disso, posso, no entanto, precisar meu primeiro contato com a telenovela enquanto objeto de estudo. Ainda nos primeiros períodos da graduação, fascinada com a

teoria crítica da Escola de Frankfurt, estava interessada em pensar no modo como a telenovela, como todo bom produto da indústria cultural, consegue mesclar sua função enquanto produto de entretenimento com o caráter comercial e adotar ainda uma postura instrucional que não pode lhe ser negada. Foi nesse momento que entendi que, para além das críticas ao potencial negativo das produções, havia algo mais, e tomando de empréstimo as palavras de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (2011), adotei a postura de que o lugar da telenovela não é dado, ela não necessariamente é um convite à hipnose, podendo também ser um estímulo a reflexão crítica, trabalhando uma dupla operação entre gerar e espelhar noções sociais e culturais, a nível individual e coletivo.

Em seguida, durante o mestrado, voltei a encontrar-me com a telenovela, tanto pelo convite para participar do grupo do OBITEL coordenado pela professora Yvana Fachine, quanto pelo entendimento do produto como principal lugar de manifestação do meu objeto de pesquisa naquele momento: a TV Social. Ocupei-me então do inventário e análise das práticas desse tipo particular de estratégia convergente no processo de divulgação da telenovela e na construção de uma experiência de consumo síncrono particular. Inventariar tais estratégias permitiu o entendimento de mudanças relacionadas ao modo de estabelecer relações com audiência online e perceber ainda uma tentativa de preservação da grade por parte das emissoras através do estímulo das experiências de consumo síncrono baseadas nos efeitos de coletividade e sociabilidade da telenovela.

Nesse momento, algumas inquietações começaram a surgir. A primeira delas, adjacente ao trabalho que estava sendo realizado, se relaciona ao modo de encarar objetos multifacetados como a telenovela e o quão são capazes de oferecer reflexões ou soluções que não sejam particularizantes ou generalizantes demais. Uma outra questão, desta vez subjacente ao trabalho na dissertação, foi a percepção de que as mudanças/alterações referentes à telenovela não diziam respeito apenas ao plano da estratégia de circulação, mas que estavam acontecendo no próprio núcleo duro da matriz da telenovela. Ambas as inquietações foram problematizadas no projeto que deu origem a este trabalho.

Fui então aprovada para o doutorado com uma proposta de pesquisa diferente do que o resultado aqui apresentado: reconstruir uma história da telenovela pensando em como ela mudou tanto enquanto produto quanto em como objeto de pesquisa e com um produto mercadológico que, ao tentar cobrir toda essa extensão temporal e volume de análise, criava blocos de análise. Cada um dos blocos previstos seria analisado de forma interna, em relação um com o outro e, por fim, na relação entre a telenovela e o ecossistema produtivo no qual ela se insere.

No percurso de levantamentos, entrevistas e leituras, em diversos momentos, me deparei com lacunas ou complexidades que me remetiam a problemas relacionados às próprias pesquisas sobre a telenovela, sobre os quais me concentrei e que, principalmente após a avaliação da banca de qualificação, passou a ser o foco exclusivo da tese. Reajustei então minha pergunta de pesquisa que passou a inquirir sobre de que forma a telenovela foi e vem sendo estudada no campo da comunicação e passei a me dedicar exclusivamente a análise do campo propriamente dito, do processo de legitimação da telenovela enquanto objeto de pesquisa, o que envolve: 1) as características do objeto que impõem desafios a sua pesquisa, tanto aquelas que são intrínsecas à estrutura e produção da telenovela, quanto questões referente a como ela é vista no campo acadêmico; 2) o percurso histórico desse desenvolvimento enquanto objeto e as influências teóricas que podem ter promovidos mudanças em tal percurso; 3) Entender como a telenovela vem sendo estudada.

Ao trabalhar com a história de um objeto há sempre uma atração pela linearidade, que se encobre e exhibe como isca tentadora uma cronologia estabelecida pelos pontos de virada. Tentando evitar tal armadilha, optei por não pensar em atualizações que acontecem de forma estanque, na qual “uma coisa” se transforma em “outra coisa” substituindo-a completamente. Sendo assim, descarta-se aqui a existência de momentos puros de uma dada caracterização da pesquisa em telenovela, mas sim a existência de certas tendências. Operamos cortes temporais em todo o trajeto da tese, mas o fazemos conscientes de que o momento do corte não tem significado em si mesmo, que a virada de uma década para a outra não representa uma mudança, que é, então, necessário olhar para os nuances e perceber diferentes movimentos (o que permanece, o que se ausenta, aquilo que emerge etc.).

Cabe também destacar que este trabalho não almeja uma reconstituição da história da telenovela como objeto de pesquisa, mas sim uma história que reconstrói o passado no presente e que usa dos sentidos reconstruídos para analisar o agora. Olhar para o passado, acredito, reduz as chances de estabelecer aqui, na investigação do presente, uma “narrativa dramática, precipitada” (BRAUDEL, 2013) sobre os eventos/transformações da pesquisa da telenovela brasileira hoje. Pensar uma história nos moldes reconstitutivos é considerar também o fazer de uma história-problema como posta por Lefebvre (1971), isso porque o termo reconstruir não se faz isento, ele significa que há um fio condutor aparente. Tal guia deve ser o problema enfrentado, sendo assim, é através dele, ou mesmo em torno, que se dá a reconstrução. A história da pesquisa em telenovela que pretendemos

aqui é guiada pelas rupturas e continuidades relacionadas à pesquisa. Questionamos, então, quais teorias embasavam as pesquisas, quais problemáticas eram apresentadas, quais permaneceram, quais foram, aparentemente, superadas e quais ressurgiram nesses diferentes recortes temporais.

Para reconstruir essa história dos estudos de telenovela, são usadas fontes de diferentes ordens, tais como entrevistas, levantamentos em jornais e revistas, tanto acadêmicas quanto mercadológicas, anais de congresso, publicações. Além das entrevistas realizadas especificamente para esta tese, recorro também a outras entrevistas realizadas por terceiros. As principais fontes secundárias são espaços com propostas de preservação da memória, como as entrevistas realizadas pelo Memória Globo, nas Cátedras INTERCOM, pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-Rio), entre outros.

O material coletado vai sendo examinado no decorrer de todo o trabalho. Dessa forma, não há especificamente um capítulo puramente teórico ou outro puramente prático-metodológico. Durante o percurso recorreremos aos diferentes documentos analisados com base no objetivo-foco parcial de cada etapa da pesquisa. E, sempre que necessário, apresentamos a metodologia, as técnicas e/ou ferramentas de pesquisa utilizadas naquele determinado momento da discussão.

A proposta de realizar uma pesquisa sobre as pesquisas em telenovela exigiu ainda outras escolhas. Movida pela preocupação com a construção do próprio campo de estudos sobre telenovelas¹, optei por concentrar esforços nos grupos de pesquisa e eventos nos quais a telenovela é diretamente indicada como objeto de análise. Apesar de reconhecer a relevância dos periódicos para a publicização de pesquisas, um olhar voltado mais diretamente para eles nos diria mais sobre *o quê* tratam os estudos – o que também seria o foco de uma análise centrada nos bancos de dissertações e teses – do que sobre *como* foi sendo pavimentado o caminho que culminou com o espaço ocupado pela telenovela hoje na academia, mas que exigiu, antes de mais nada, a legitimação da telenovela como objeto de pesquisa. Além disso, não encontramos periódicos especificamente voltados para televisão e telenovelas.

¹ O emprego do termo “campo” é feito aqui no seu sentido dicionarizado, e não na perspectiva de Pierre Bourdieu. No entanto, a discussão que propomos aqui, na medida em que trata dos espaços de circulação de pesquisas e pesquisadores não se distancia completamente do conceito de campo bourdieusiano como um espaço estruturado de posições onde dominantes e dominados lutam pela manutenção e pela obtenção de determinados postos. A composição do campo nesta perspectiva exige um estudo de outra natureza a ser realizado em trabalhos futuros.

Consideramos também que, nos grupos de pesquisa e eventos de Comunicação encontramos a pesquisa “em construção” nos mais diversos níveis de maturidade acadêmica, mas também em sua diversidade de interesses e abrigo institucional. A busca em torno desses dois eixos nos conduziu a três objetos específicos, sobre os quais concentramos o levantamento de dados e análise. Entre os grupos de pesquisa, nos detivemos na trajetória e trabalhos do Observatório Ibero-americano no Brasil por considerar que, de modo como foi articulado institucionalmente, este espaço pode ser considerado a mais importante instância de articulação de pesquisadores nacionais em torno da telenovela. O OBITEL Brasil congrega em torno de projetos coletivos bianuais boa parte dos grupos que se dedicam ao estudo da telenovela – é verdadeiramente um grupo de grupos e, como tal, não apenas fortalece a atuação dos pesquisadores em seus próprios espaços institucionais (universidades públicas e privadas) como é fortalecida por cada um dos seus integrantes. Além desse papel aglutinador em torno de grandes projetos de pesquisa temáticos, o OBITEL também tem um papel fundamental na articulação entre a academia e o mercado de produção televisiva.

Entre os eventos, privilegiamos o congresso da INTERCOM, o maior evento de Comunicação do país e também um dos mais consolidados espaços de estudo da telenovela, a partir do GP de Ficção Seriada, criado como GP de Telenovela em 1992. Além de seu pioneirismo, analisar o GP de Ficção Seriada é investigar quase trinta anos de produções, contínuas, sobre a telenovela.

Escolhemos também os encontros da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS não apenas porque reúne as pesquisas de ponta da área, mas também porque se trata de um espaço prestigiado de reconhecimento dos pesquisadores e por possuir um grupo de trabalho dedicado especialmente aos estudos de televisão.

Para além desta introdução, a tese conta ainda com outros seis capítulos. Cada um dos capítulos trabalha com temporalidades próprias, operando retornos e recuos temporais que se mostraram essenciais para entender a complexidade seja dos desafios enfrentados pelos pesquisadores, dos processos de atualização dos estudos em telenovela ou do desenvolvimento dos grupos e espaços de pesquisa.

No capítulo dois, intitulado “Os desafios da pesquisa em telenovela”, nos voltamos para as dificuldades de produzir análises sobre e a partir da do gênero. O capítulo divide os desafios da pesquisa em três blocos. O primeiro deles trata do status do campo acadêmico, considerando que estudar telenovela é analisar um objeto que por

muito tempo foi visto como algo que não merecia apreciação acadêmica, apesar de sua demarcada importância mercadológica e relevância social. Em um segundo momento nos voltamos para o entendimento da telenovela como um objeto complexo. Nesse ponto, a caracterização mesma do gênero que é autoral e ao mesmo tempo coletivo; mercadológico, mas imbricado na sociedade brasileira, afetando-a e sendo por ela afetada impõe dificuldades teórico-metodológicas.

Por fim, falamos sobre a telenovela e sua memória. Entendendo o gênero como um documento através do qual pode-se construir uma memória do país, seja pelas telenovelas propriamente ditas (gravado) ou pelos discursos que circulam sobre elas em diferentes espaços (jornais, revistas, produção acadêmica etc.), discutimos sobre a dificuldade de acesso a essa memória. Descrevemos algumas das dificuldades que essa ausência e/ou inacessibilidade da memória da telenovela impõem aos pesquisadores, contextualizamos o cenário de preservação pensando em alguns países (França, Inglaterra, Estados Unidos e Colômbia) lidam com a preservação audiovisual e, encerrando o capítulo, inventariamos alguns dos lugares de memória sobre a telenovela.

No capítulo três, “De gata borralheira a Cinderela acadêmica”, apresentamos uma espécie de arqueologia da produção científica brasileira sobre telenovela. Abordando desde a primeira pesquisa encontrada sobre o gênero, no começo dos anos 1970, até o começo dos anos 90. Esse período, como discutimos, evidencia a passagem de um momento de escassez de pesquisas até um *boom* do desenvolvimento de trabalhos no campo. À medida que a telenovela se profissionaliza, - primeiro com os padrões criados pela Excelsior, depois com o padrão Globo de televisão – ela ganha relevância tanto no campo social e mercadológica, quanto no campo acadêmico.

Observando que tipo de análise são produzidas no que chamamos de “estudos pioneiros”, notamos, primeiro, uma investigação focada na caracterização da telenovela como produto massivo que ajuda na manutenção de relações de dominação. Então, nos propomos a analisar algumas das abordagens teóricas que, ao serem incorporadas na academia brasileira, oferecem novas lentes teórico-metodológicas para investigar a telenovela e alteram tanto seu status quanto os tipos de interpretações produzidas pelos pesquisadores. Tais incursões são: 1) estudos culturais; 2) feminismo; 3) estudos de recepção; 4) estudos sobre convergência.

Nos Estudos Culturais nos interessa a forma como uma nova noção de cultura permite a análise de objetos. Seguimos, principalmente, a orientação que as pesquisas de Armand Mattelart e Erik Neveu (2004) e Maria Cevalco (2003) nos oferecem sobre a

formação dos Estudos Culturais, passando pelos avanços teóricos desenvolvidos como, por exemplo, um afastamento no modelo estímulo-reposta do funcionalismo norte-americano ou a superação de um certo marxismo.

Nos Estudos Feministas, por sua vez, nos interessa a pesquisa que se desenvolve sobre a ideia de que “o pessoal é político”, estabelecido como um slogan da segunda onda feminista desenvolvida nos Estados Unidos nos anos 1970-1980. Apesar de nos orientarmos pela produção de obras clássicas como “The Feminine Mystic” de Betty Friedan e “Sexual Politics” de Kate Millet, entendemos que há uma outra configuração do feminismo que é dominante no Brasil, uma luta, nas ruas e na academia, contra a repressão da ditadura. Ainda assim, como nos lembra Albertina Oliveira Costa (2019), aos poucos, foram sendo incorporadas as questões do pessoal defendido nos Estados Unidos, o que permitiu investigações sobre “temáticas específicas como planejamento familiar, violência doméstica, sexualidade, saúde da mulher e a as variadas instâncias onde se manifestavam as desigualdades de gênero” (p.03). A constituição de um campo de saber voltado para pesquisas sobre a mulher, favorece, acreditamos aqui, o desenvolvimento de pesquisas as telenovelas e suas relações de gênero.

Partindo dos Estudos Culturais e criticando a noção de receptor por eles defendida, surgem os estudos de recepção. Esta abordagem teórica ganha ainda contornos particulares na pesquisa na América-latina e possui forte influência na pesquisa em telenovela. Ao discutimos os estudos de recepção, falamos sobre sua formação, problemáticas enfrentadas.

Muitas das fronteiras entre tais abordagens teóricas são borradas. Resta, nas análises, pontuar o que é predominante. Os Estudos Culturais e os estudos feministas, por exemplo, apesar de se desenvolverem, ao mesmo tempo, em continentes diferentes, se ocupam de objetos antes marginalizados, ambos alinhados a movimentos políticos de esquerda. Nos Estudos Culturais defende-se uma visão de cultura menos elitista, já nos estudos feministas da segunda onda o cotidiano da mulher e suas práticas são colocadas no centro da discussão. Os estudos de recepção, por sua vez, são entendidos como um resultado direto da pesquisa realizada pelos pesquisadores que seguem os Estudos Culturais, principalmente o trabalho “Encoding/Decoding” de Stuart Hall, mas estabelecem uma crítica a noção de uma recepção, como já comentado.

Apesar de tais borramentos de fronteiras e imbricamentos, e talvez, justamente por eles, acreditamos que cada uma dessas abordagens teóricas oferece um estímulo à produção acadêmica, iluminando questões antes desconsideradas como, por exemplo, a

noção de agência dos telespectadores ou as investigações sobre melodrama, prazer e feminino.

No capítulo quatro “Grupos de pesquisa e espaços de divulgação” interessa pensar como esse campo de estudos se organizou no Brasil. Descrevemos, então, algumas das primeiras iniciativas de pesquisa coletiva no campo da telenovela, desde um grupo interdisciplinar e internacional criado e coordenado por Jesús Martín-Barbero, até o Projeto Integrado Ficção Seriada e Realidade: a telenovela no Brasil; o Brasil na telenovela, nesse percurso delineamos a lugar central do Núcleo de Pesquisa em Telenovela (NPTN).

Ainda visando entender os esforços coletivos, realizamos um levantamento de grupos e das pesquisas por eles realizadas. Mapeamos e apresentamos os grupos de pesquisa que se ocupam do gênero no Brasil. Partimos, inicialmente, de um levantamento na base do CNPQ e, em seguida, expandimos o corpus através do mapeamento de pesquisadores com publicações sobre telenovela. Encontramos, ao todo, 14 grupos de pesquisa. Nem todos os grupos são descritos e há, reconhecemos, uma diferença no nível de descrição de cada grupos, pois, nem sempre conseguimos levantar dados sobre os grupos ou retorno dos pesquisadores neles envolvidos.

Apresentados os espaços de pesquisa coletiva, nos ocupamos dos espaços de circulação, elegendo, como já mencionamos, os eventos. Neles, nosso interesse recaiu sobre grupos de trabalho voltados para estudos de televisão e/ou telenovela. Apresentamos brevemente os históricos e dados quantitativos dos seguintes eventos: ALCAR, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), INTERCOM, COMPÓS, Televisões e Congresso de Comunicação e Consumo da ESPM (COMUNICOM). Pelos motivos já indicados anteriormente, concentramos nossa análise no GP de Ficção Seriada da Intercom e no GT de Televisão da Compós.

Ainda no capítulo quatro, introduzimos o OBITEL que é tanto um espaço de circulação quanto um grupo de pesquisa. Por essa natureza híbrida usamos a nomenclatura “rede” sempre que nos referimos ao OBITEL. A rede de pesquisa que opera tanto com abrangência nacional quanto internacional é, como vimos, um lugar privilegiado para entender como se tem estudado a telenovela. Por esta razão, mereceu um destaque ainda maior no capítulo cinco, “Um panorama da pesquisa em telenovela”, no qual nos debruçamos sobre os trabalhos não apenas do OBITEL, mas da COMPÓS e INTERCOM, apostando que, nestes três espaços, há uma amostra fundamental do quê e do como se vem estudando a telenovela.

Partindo de categorias temáticas propostas por Casetti e Chio (1997) para o estudo da televisão em geral e adaptando-o para pensar a telenovela, definimos seis âmbitos de pesquisa e subcategorias que nos guiam no empreendimento de classificação da produção sobre telenovela no OBITEL, COMPÓS e INTERCOM.

O capítulo seis, que tem como título “As pesquisas sobre a história da telenovela”, parte da percepção de uma questão recorrente nas pesquisas analisadas nos capítulos anteriores: as divisões da história da telenovela e a forma como ela produz modos específicos de interpretação do objeto. Essas divisões cristalizam noções da história produtiva das telenovelas e invisibilizam, defendemos, períodos produtivos específicos, autorias etc. Para entender esse processo, realizamos um levantamento de pesquisas que propusessem formas de periodização da telenovela, partindo das referências apresentadas em pesquisas da COMPÓS, INTERCOM e OBITEL-Brasil, e apresentamos cada um desses exercícios de periodização, estabelecendo comparações entre eles. Trabalhos então com divisões temporais postas, por exemplo, por autores como Maria Immacolata Vasallo de Lopes, Ismael Fernandes, Michele e Armand Mattelart. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”. Ter essa pergunta como guia nos orienta para a tentativa de identificar os critérios usados para estabelecimento dos recortes temporais nessas diferentes experiências de periodização, mesmo que, nem sempre, esses critérios sejam evidenciados nas descrições dos trabalhos de periodização.

Após essa análise apresentamos a conclusão com os principais achados da pesquisa e pensando em como esses diferentes olhares sobre a produção acadêmica em torno da telenovela favorece o entendimento do objeto como um campo próprio com contornos e referências particulares. Pensamos ainda sobre os desafios futuros do campo frente as mudanças estruturais e tecnológicas que já começam a emergir no horizonte das telenovelas.

Esta tese conta ainda com a transcrição de quatro das entrevistas que foram realizadas no decorrer da pesquisa e que, ao serem disponibilizadas em sua integralidade, possuem informações relevantes que podem subsidiar outras pesquisas com outros propósitos. São elas: (indicar)

Cabe ainda ressaltar que esta pesquisa, além dos desafios que tradicionalmente se impõem à análise da teledramaturgia, seja por seu volume, dificuldade de acesso num âmbito de análise, questões que são discutidas no capítulo dois, enfrentou ainda o desafio de estar sendo feita durante a pandemia do COVID-19. Uma crise com reverberações sanitárias, econômicas e sociais em todo o mundo, mas que em alguns lugares em

particular, como no Brasil, foi agravada por fatores políticos. A adoção de uma política de desinformação e a dificuldade de entendimento entre os estados e o Governo Federal são apenas alguns exemplos de como esse cenário de crise foi deliberadamente complexificado.

A necessidade de um distanciamento social frente um vírus então sem vacina, afetou diretamente a telenovela. Pela primeira vez o fluxo de produção telenovelas da Rede Globo, iniciado em 1965, foi interrompido. A Rede Record, também produtora de telenovelas, também teve seu fluxo, bem mais recente que o da Globo, interrompido pela pandemia. As obras em andamento deram lugar a reprises em versões especiais, essa ruptura desse fluxo produtivo deu margem para conversações diversas, tanto no mercado quanto na academia. Questionava-se o que seria da telenovela pós-pandemia, quais as possíveis alterações. No retorno das gravações, além dos protocolos, havia toda uma preocupação com relação às expectativas do público com o gênero. Dúvidas sobre abordar ou não a pandemia nas narrativas, que tipo de técnica escolher para gravar etc. Outra mudança considerável foi o aumento do acesso às plataformas de streaming, o que parece ter estimulado a Rede Globo a inserir novos títulos no GloboPlay, que se tornou, durante a pandemia, o serviço mais usado no Brasil. Não houve, no entanto, como considerar ainda tais questões nesta pesquisa de modo mais aprofundado, embora estas já apareçam ao menos na última publicação do Obitel Brasil datada de 2021 e que ainda pôde ser incorporada à tese.

Além dessas questões mais gerais, cabe registrar também uma significativa alteração na dinâmica de coleta que estava em andamento. Como exemplo, posso citar o fato de que muitos dos trabalhos pioneiros no campo, que precisavam ser examinados, estavam disponíveis apenas em formato impresso em suas instituições de origem, na região sudeste do país. Também foram prejudicadas entrevistas presenciais que estavam agendadas. Apesar das dificuldades, esperamos com esta tese colaborar para o longo caminho a ser percorrido – e permanentemente atualizado – para a compreensão da telenovela como o objeto de estudo tão complexo que é.

2. OS DESAFIOS DA PESQUISA EM TELENVELA

A telenovela já se firmou na Televisão. Tem conseguido aumentar, ainda mais, o índice de débeis mentais, entre os que a fazem e os que as assistem².

O trecho acima, extraído de uma entrevista realizada por Sérgio Bittencourt com Fábio Sabag para o Jornal *O correio da Manhã* (RJ), em março de 1965, nos dá uma ideia do que era a crítica em um momento em que a telenovela estava se consolidando enquanto um produto diário e rapidamente ganhando popularidade. Revisitando as notícias sobre a telenovela nos principais jornais da época³, é fácil encontrar outros comentários similares. Comentários estes que, vale destacar, são oriundos de fontes diversas, advindos desde profissionais técnicos da telenovela descontentes com a indústria; de atores que relatavam uma negociação ente a sobrevivência financeira possibilitada pela telenovela e o fazer artístico; e de uma crítica cuja a análise permite construir uma narrativa que coloca o folhetim eletrônico como vilão na cena produtiva cultural do país, atribuindo à telenovela a culpa pela precarização do cinema brasileiro, pelo esvaziamento das plateias nos teatros e até pelo afastamento dos leitores das prateleiras dos clássicos⁴.

O espaço que a telenovela encontra na imprensa, principalmente na década de 60, com exceção do caráter noticioso que não apresenta em si marcadores de qualificação do conteúdo⁵ - embora a própria abertura do espaço não deva ser desconsiderada - é quase sempre um lugar crítico que se ocupa em qualificar a telenovela como um produto menor, extremamente marcado pela industrialização e capaz de alienação. Entendida como um gênero voltado para donas de casas fanáticas, a telenovela vivia entre a dualidade de ser um produto em ascensão para as emissoras e uma ameaça à arte para a crítica e profissionais. É a essa ascensão que Sabag se refere quando fala que a telenovela “se firmou na televisão”. Nesse momento a telenovela cresce em rentabilidade, passa a ser o

² O correio da Manhã (RJ) em março de 1965

³ Foram analisadas as recorrências dos termos “telenovela” nos jornais O Estado de São Paulo, O Correio da Manhã, Folha de São Paulo e O Globo.

⁴ O lugar do cinema e do teatro não Brasil, sem dúvidas, é atravessado pelo desenvolvimento da telenovela, no entanto, é interessante considerar que a narrativa de causalidade comumente estabelecida pela crítica de uma determinada época (principalmente dos anos 60 e 70) parece esquecer toda uma complexidade relacional que envolve os gostos, as políticas, o capital privado, etc.

⁵ Nos referimos aqui, principalmente, as reproduções das grades das emissoras nos jornais impressos, além de notas sobre as próximas estreias de telenovelas, elenco e equipe técnica que fariam parte das produções. Olhar para tais notas de forma quantitativa analisando o crescimento da presença do termo nos jornais nos dá uma noção de uma abertura de espaço que pode ser entendida de forma positiva, mas essas matérias, isoladamente, não possuem um juízo de valor sobre as obras das quais falavam ou da indústria da telenovela como um todo.

carro chefe das principais emissoras e tem seu ritmo produtivo acelerado, isso acontece principalmente depois de 1964 com o sucesso de *O Direito de Nascer*⁶ (1964, TV Tupi⁷).

A própria crítica cinematográfica, que aparecia nos grandes jornais e algumas das revistas⁸ da época, usa o termo telenovela, de forma recorrente, para avaliar negativamente um filme. É o que acontece com *Capitu*⁹ em 1968. O filme, baseado na obra de Machado de Assis, foi chamado pelo crítico Antônio Muniz Viana¹⁰ como algo que estava “a meio caminho entre o cinema e a telenovela” e classificado como “lúgubre e intolerável”.

Cabe, antes de prosseguirmos, situar aqui a crítica da qual nos referimos, os jornais e revistas citados são produções localizadas no eixo Rio-São Paulo, principalmente nos anos 60 e 70, a leitura da telenovela feita por esses veículos tinha similaridades significativas. Quando feita por parte dos críticos devotados ao cinema, recorria à comparação depreciativa, como já citamos. Quando se estabelece uma crítica voltada para a telenovela, esta, por sua vez, é atravessada pelo alinhamento da ideologia produtiva dos conglomerados midiáticos, como, por exemplo, é o caso do trabalho de Artur da Távola no Jornal O Globo. Apesar do mérito de propor, pela primeira vez, um trabalho crítico sobre telenovelas que oferece um modo de olhar para a produção considerando aspectos estéticos, narrativos e sociais, o trabalho de Artur da Távola não pode ser analisado sem considerar o espaço mesmo no qual ele se dispunha a analisar as produções.

Recorro a esses exemplos para traçar um paralelo com outro lugar de interpretação e análise da telenovela: a academia. Nesse sentido, se os próprios profissionais e a crítica, por muito tempo, demonstraram pouca simpatia ao falar da telenovela, a academia foi bem mais severa. Posterior à crítica, a pesquisa em telenovela também inicia sua história estabelecendo, principalmente, um julgamento de valor ao produto, analisado na ótica da alienação, do empobrecimento cultural.

⁶ Adaptação televisiva do texto de Migré que já havia feito sucesso no rádio como telenovela, *O Direito de Nascer* foi exibida na faixa das 21h30 pela TV Tupi em São Paulo e pela TV Rio na capital carioca entre 7 de dezembro de 1964 e 13 de agosto de 1965, sendo transmitida em 160 capítulos.

⁷ Inaugurada em 18/09/1950, com o prefixo PRF-3, a TV Tupy-Difusora entrou no ar no canal 3 de São Paulo. A Tupi foi a primeira televisão do Brasil e da América do Sul e liderou a produção de telenovela em termos quantitativos até o começo da década de 70, quando a Rede Globo assumiu a liderança.

⁸ Nos referimos aqui a revistas como *Realidade*, *Intervalo*, *Manchete* e *Cruzeiro*.

⁹ A adaptação da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis estreou em 1968, roteiro foi escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes.

¹⁰ Antônio Muniz Viana foi um jornalista e crítico de cinema brasileiro. Ele escreveu para o *Correio da Manhã* por quase três décadas, seu trabalho é conhecido por marcar o aparecimento de uma crítica mais interessada em questões estéticas nas produções cinematográficas.

É partindo disso que nos interessamos em olhar para o modo como a telenovela, enquanto objeto de pesquisa, foi percebida na academia. Esse exercício elege como prioridade o campo da comunicação, tendo em vista a inserção institucional do presente trabalho. No entanto, também são consideradas áreas ditas irmãs, como a psicologia, sociologia e antropologia. Há ainda, como foi dito na introdução, uma tentativa de relação com o fazer histórico. O que pretendemos aqui, neste primeiro momento, é olhar para a telenovela enquanto objeto considerando três principais aspectos: o estigma sobre o campo de pesquisa, a complexidade de sua análise e, por fim, a questão da memória e da falta de uma política que garanta a preservação de arquivos das telenovelas e o acesso aos pesquisadores.

Partir desse lugar nos permite pensar, inicialmente, sobre o objeto considerando problemas de ordem física, econômica, legal e técnica que complexificam ou mesmo impossibilitam a pesquisa em telenovela. Esses problemas vão, de certa forma, sendo alterados no percurso histórico da telenovela enquanto objeto de pesquisa e essa atualização temporal também nos interessa. Focamos em como alguns desses problemas evoluem, desaparecem, reaparecem para os pesquisadores de telenovela.

2.1 UM OBJETO MALVISTO

O que é necessário para tornar algo digno do olhar da ciência? A ideia mais comum é a de que se faz necessário estudar aquilo que afeta e envolve a sociedade. Partindo desse entendimento, podemos fazer o seguinte questionamento: um produto que entra nos lares brasileiros de forma diária, que é o grande responsável pelo faturamento da principal emissora de um país e que também apresenta esse país ao mundo, não deveria ser algo cujo estudo merece validação? No entanto, o interesse pela telenovela no campo acadêmico se dá de forma tardia. O gênero, que começou, ainda que timidamente, a ser produzido em 1951 - quando a TV Tupi levou ao ar *Sua vida me pertence* - em uma lógica de produção esporádica e não padronizada¹¹, rapidamente ganhou espaço na programação e na vida dos brasileiros, mas as pesquisas só apareceram, de forma esporádica, mais de vinte anos depois.

¹¹ A história da telenovela tem um início marcado por uma produção de caráter artesanal. Apenas citando alguns exemplos, a não padronização pode ser percebida quando consideramos que esse fazer contava com a mão de obra sem preparo específico para lidar com meio, que fora transplantada do rádio, com produções sem um ritmo produtivo estabelecido, sem aparato definido e que era feita totalmente ao vivo.

Vale aqui pontuar que não é só a pesquisa em telenovela que surge com um certo atraso, mas também a própria pesquisa na área de televisão. Além disso, ambos os estudos também enfrentam uma questão de legitimidade dentro do campo da comunicação e nas áreas irmãs. O fato de que um dos clássicos dos estudos de televisão no Brasil é um livro intitulado “A televisão levada a sério”, escrito por Arlindo Machado (2000), serve para pensar nisso. Machado, por sinal, não é o único pesquisador de televisão, como melhor veremos a seguir, que enfatiza a necessidade de uma pesquisa que leve a produção televisiva a sério. É possível identificar uma batalha por legitimação e espaço que vem sendo travada há algumas décadas, batalha essa que ganha novas forças na medida que determinadas incursões teóricas chamam atenção para problemáticas que estão no universo da teledramaturgia.

Apesar de optarmos aqui por pensar os estudos de telenovela como uma área de pesquisa própria e não uma subárea dos estudos de televisão, questão a qual retomaremos um outro momento, reconhecemos que existe uma similaridade no percurso dos estudos. Por isso, optamos aqui por partir dos argumentos relacionados ao lugar da televisão como objeto de pesquisa na tentativa de entender como esse processo se dá com a telenovela.

Nas décadas de 60 e 70, em todo o mundo, havia poucas bases teóricas que os estudantes e pesquisadores interessados na televisão e, principalmente, na telenovela pudessem usar como referência. Por sinal, não existiam, como destaca Michelli Hilmes (2005), no artigo “The Bad Object: Television in the American Academy”, os Estudos de Televisão enquanto um campo de pesquisa autônomo. Assim como também não existiam cursos voltados para a televisão nas universidades e aqueles que queriam aprender sobre o meio tinham que fazer isso por conta própria, uma vez que, nos departamentos de Jornalismo ou Comunicação, professores e colegas classificavam o interesse pela narrativa, representação e significados construídos pela televisão como perda de tempo (HILMES, 2005).

De modo análogo, podemos pensar sobre a telenovela. Primeiro, nesse momento, a telenovela ainda vivia a transição entre sua “pré-história” (KLASBURG, 1991) e um modo de produção artesanal que marcava o estabelecimento da produção diária. Essa pré-história da telenovela abrange um período principalmente marcado por uma produção não sequenciada que começa em 1951 com *Sua vida me Pertence* indo ao ar pela TV Tupi em São Paulo e que perdura até 1963 quando *2-5499 Ocupado* deixa de ser uma produção exibida apenas alguns dias na semana, para se tornar diária. Percebe-se então, nesses primeiros anos de produção de telenovelas, a falta de um arranjo produtivo padronizado,

com essa não sistematização no modo de fazer telenovela, todo o aprendizado se dava em processo, dentro das emissoras, e o tema pouco aparecia na academia. A primeira pesquisa acadêmica dentro de um programa de pós-graduação, como veremos no próximo capítulo, só aparece apenas em 1974. Embora Hilmes (2005) trate especificamente desse percurso da televisão como objeto de estudo nos Estados Unidos, o cenário não era muito diferente na Europa¹² ou nos países da América Latina.

Considerando esse contexto, fica fácil entender o entusiasmo com que a autora narra o seminário oferecido em 1978 pelo professor Robert Sklar, quando ela cursava Cinema na Universidade de Nova York (NYU). Hilmes acredita que o evento – que, por sinal, aconteceu no apartamento do professor já que o departamento de Cinema da universidade não tinha o equipamento necessário – foi o primeiro seminário sobre televisão da história da NYU. No Brasil, há um ponto de divergência que merece comentário – e sobre o qual voltaremos a falar no próximo capítulo – a televisão surgiu carente de profissionais e isso, em alguma medida, estimulou uma relação com a universidade. Havia então um interesse das emissoras em estabelecer um diálogo com as universidades para a formação técnica de novos profissionais tanto para o jornalismo quanto para a teledramaturgia.

Essa relação, no entanto, não favorece uma pesquisa sobre o fazer da televisão e seus produtos, e assim como no cenário descrito por Hilmes (2005) para falar dos EUA, a situação para a pesquisa sobre televisão e telenovela também era desfavorável. O que nos ampara em tal afirmação é o fato de que existem poucos registros de pesquisas sobre televisão no Brasil na década de 60 no campo da Comunicação.

Observando o segundo número da Revista da Escola de Comunicações Culturais, publicado em 1968, constatamos que o exemplar apresenta vinte e três trabalhos abordando temáticas diversas como relações públicas, o fazer do profissional de jornal, análise da imprensa espanhola, fotografia, lei da informação etc. Entre eles há apenas um trabalho sobre televisão, uma pesquisa realizada por Roberto Benjamin que analisa a programação da TV comercial em Pernambuco, ao falar dos programas exibidos pela emissora o autor faz uma breve menção ao gênero telenovela apresentando-o como um

¹² No final da década de 1970 Jean-Noël Jeanneney e Monique Sauvage montaram uma pequena equipe de estudantes para trabalhar com televisão no campo da história, ele relata aquele era um momento no qual muitos dos universitários eminentes na França ainda recusaram aceitar um aparelho de televisão em suas casas.

produto “esteticamente medíocre” que não explora todo o potencial do meio em que é exibido.

Retomando para o percurso estabelecido por Hilmes (2005), mesmo com a falta de espaço e interesse, a autora afirma que alguns pesquisadores persistiram na investigação da televisão. Entre os persistentes ela destaca Horace Newcomb, na Universidade do Texas¹³. Newcomb (1974) defendeu a necessidade encarar com seriedade os estudos de televisão, assim como o entendimento do meio como arte popular. O autor organizou por alguns anos a coleção “Television: the critical view”, publicada pela primeira vez em 1975. Os livros trazem, em cada edição, novos estudos preocupados com questões como definição do conceito de televisão, as formas de analisá-la e ainda o lugar da televisão como objeto de pesquisa. Para ele, havia um problema que precisava ser enfrentado, o fato de que a televisão, quando tratada com rigor científico, encontrava sempre uma mesma lente explicativa: uma perspectiva que a considerava um meio extremamente danoso. Com base nisso, Newcomb (1982) também apresentou a noção de televisão como fórum cultural como contraponto aos padrões até então usados: a abordagem textual crítica (Frankfurtiana) ou a perspectiva da pesquisa em Comunicação de Massa.

Alguns anos depois de Newcomb (1974) propor a necessidade de entender o que a televisão significa para os seus produtores, audiência e para a cultura, John Fiske e John Hartley (1978) publicaram “Reading Television” e ensinaram a toda uma geração de estudantes de mídia estadunidenses a entender a televisão como cultura (HILMES, 2005).

Hilmes (2005) localiza esforços nos anos 80 no sentido de construção dessa base teórica da qual os estudos em televisão careciam. A autora cita nomes como E. Ann Kaplan que publicou “Regarding Television” em 1984, William Boddy, que além de ser um dos autores de “Regarding Television” também escreveu “A televisão nos anos 50” e Lynn Spigel da UCLA, que publicou o famoso “Make Room for TV”. Essa escassez bibliográfica, que é também uma escassez de espaço, pode ser vista como uma das primeiras razões para entender o lugar ocupado pelos estudos de televisão na academia. Nesse ponto, é fácil estabelecer uma relação com a telenovela como objeto, pois há, como veremos mais adiante, uma considerável falta de trabalhos e um enquadramento analítico predominante nos poucos estudos interessados no objeto na década de 70.

¹³ A Universidade do Texas tem em suas bases muitos dos conteúdos acadêmicos sobre televisão e telenovela publicados, incluindo conteúdos produzidos por acadêmicos brasileiros, como alguns dos primeiros trabalhos no campo.

No Brasil, no final da década de 80, também já havia esforços para trabalhar com a televisão na academia para além do argumento contra a televisão e crítica a sua qualidade, principalmente com o surgimento do interesse na telenovela como objeto de pesquisa. Esses esforços existiam, como afirma a professora Silvia Borelli em entrevista realizada para esta tese, a contrapelo da “recusa do campo das ciências sociais de compreender como cultura produtos da indústria cultural ou produtos da cultura de massa, os produtos que tinham essa perspectiva de uma mescla, de um mix da cultura popular com a cultura massiva¹⁴”.

Seguindo a questão destacada pela professora Silvia Borelli, é ainda preciso considerar, para entender esse lugar do gênero na academia, que duas das grandes influências presentes na matriz da telenovela brasileira flutuam entre o popular e o massivo, são elas: o melodrama e o romance de folhetim.

O folhetim é um produto que tem uma história de origem similar à da telenovela, tendo surgido para alavancar vendas de jornais em Paris no século XIX. A veia melodramática, por sua vez, ganha uma vinculação negativa por um reducionismo que entende o melodrama como um sentimentalismo e associa os produtos melodramáticos a ideia de um dramalhão água com açúcar que é feito para arrancar suspiros e lágrimas. Nesse sentido, há ainda que se considerar uma associação da telenovela ao feminino, e uma valoração que é também uma questão de gênero. Essa questão também pode ser percebida por um olhar interno, basta olhar, por exemplo, para o que chamamos aqui de grade da telenovela na Rede Globo, os quatro horários destinados ao gênero seguem uma hierarquização e o chamado horário nobre é ocupado por produções ditas mais realistas, mais cotidianas, voltadas para um público mais amplo, ou seja, que visa alargar sua audiência incluindo os gostos do gênero masculino. Até hoje, a Rede Globo segue um modelo de venda que apresenta uma conformação nos padrões de gêneros.

Sendo assim, não há só uma falta de referências que pode evidenciar um desinteresse, mas também a criação de um estigma para o produto que se reflete no objeto. Esse estigma do objeto, cabe comentar, é também um estigma relacionado ao próprio pesquisador. Segundo Hilmes (2005), mesmo que os programas de comunicação estejam entre os maiores e mais populares entre os estudantes de graduação, não se pode desconsiderar o fato de que ainda existe um preconceito contra o objeto nas Universidades. Segundo ela, há uma resistência nos departamentos que ensinam assuntos

¹⁴ A entrevista, cedida à autora, foi realizada no CEDEPE, PUC-SP, no dia 07 de novembro de 2019.

mais tradicionais como inglês, história e artes plásticas, contra a legitimidade de alguns dos objetos dos departamentos de Comunicação.

Há ainda que se considerar que a inclusão do filme/cinema nesses outros departamentos é mais aceita que a inclusão da televisão e seus programas. Hilmes (2005) comenta esse processo de inserção da televisão como objeto e a relação com o estigma nas carreiras dos pesquisadores:

A maioria dos acadêmicos de cinema que conheço tem pouco desejo de incorporar a televisão em suas pesquisas ou ensino. Por que eles deveriam? Do ponto de vista da carreira, só pode doer. Esse problema também surge nas solicitações de subsídios: muitas instituições de humanidades não consideram o estudo na televisão como uma parte apropriada de sua missão. **Filme sim, televisão não.** (HILMES, 2005, grifo nosso).

É importante destacar que a história do cinema enquanto objeto de pesquisa também é marcada por um certo preconceito, ou ao menos por um preconceito a um certo tipo de cinema que não era caracterizado como arte. Como exemplo, o cinema norte-americano fora definido na França, por Georges Duhamel, no começo da década de 1930, como “uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis embrutecidas pelas sutas tarefas”. No entanto, mesmo o texto de Duhamel é resultado de um caráter de exceção, há um certo cinema (o não americano neste caso específico) de potencial artístico. A mesma cortesia não foi estendida tão rapidamente aos produtos televisivos e as críticas iniciais à telenovela não parecem fazer exceções de tipificação qualitativa, toma-se o gênero como todo.

Traçando novamente paralelos entre os estudos de televisão e os estudos de telenovela, é fácil entender como esse estigma se estende e, possivelmente, ganha mais força quando se fala da telenovela como objeto. Afinal de contas, como já comentamos, a telenovela é um produto extremamente comercial, mas, além disso, é também um produto que possui confusos limites autorais e apresenta diversos desafios metodológicos, como melhor veremos a seguir.

Falando sobre esse estigma, a professora e antropóloga Silvia Borelli relatou em entrevista um episódio pelo qual passou na França, na década de 90. Ao ser convidada para um projeto financiado pela União Europeia – que reunia pesquisadores de Barcelona, Paris, Córdoba e São Paulo para análise das campanhas de prevenção da AIDS -, conheceu uma professora da Paris 8 e durante um jantar na casa dela foi indagada por outra colega antropóloga sobre o que pesquisava. Borelli relata a reação ao responder que estudava telenovelas: “Mas como? E isso é antropologia? (...) a gente pode encontrar essa

reação até hoje. Tanto no campo literário quanto no campo das Ciências Sociais”. Para Borelli, esse estigma está extremamente relacionado ao caráter mercadológico e à rentabilidade do produto telenovela. Para ela, a telenovela é percebida como indústria cultural e destituída de capital simbólico.

Em uma matéria¹⁵ do site da Universidade de São Paulo - USP, que fala sobre como o trabalho do Núcleo de Telenovelas (NPTN)¹⁶ da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP dá caráter científico ao gênero por ela analisada, a pesquisadora Maria Ataíde Malcher, então coordenadora do NPTN, relata a recorrência de comentários sobre a pesquisa ali realizada “Várias vezes ouvi pessoas comentarem diante da nossa porta: aqui não sei o que fazem, são só umas mulheres que ficam assistindo novela”.

Quando entrevistada sobre o assunto, a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes, uma das pesquisadoras pioneiras no campo da telenovela, destaca o fato de que o objeto foi primeiramente legitimado pelo mercado e pela audiência. Para ela, essa forma de legitimação criou uma certa tensão e desconfiança com o objeto na universidade. A professora destaca ainda que havia um certo desinteresse da graduação na telenovela quando ela começou a fazer suas primeiras análises do objeto, ainda na década de 80:

“Você está formando comunicadores para o mercado, para terem a prática da Comunicação – Publicidade e Jornalismo principalmente. Acontece que quando eu entrava para dar uma aula de Metodologia, que não era propriamente Jornalismo, e nem era Relações Públicas, nem era Propaganda, e nem era Cinema, e falava de telenovela, porque eu já estava mexendo com o objeto, e perguntava *Quem assiste telenovela?* Ninguém respondia. Riam. (...)”¹⁷

Embora existam incursões teóricas que estimularam os estudos de telenovela, sobre as quais comentaremos a seguir, cabe comentar que, mais de trinta anos depois, esse tipo de relato ainda é comum. O professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Bruno Leal, contou, durante um evento da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM),¹⁸ realizado em 2020, a mesma reação ao falar de telenovelas em suas turmas de graduação. A professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Marcela Costa, também compartilhou, em

¹⁵ [Uhttp://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/007.html](http://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/007.html)

¹⁶ Segundo informações do próprio núcleo, o Núcleo de Pesquisa em Telenovelas (NPTN) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP foi o primeiro grupo acadêmico do mundo formado com o objetivo de pesquisar e documentar a produção da telenovela.

¹⁷ Entrevista cedida para esta tese.

¹⁸ Evento “*A pesquisa de televisão e televisualidades na INTERCOM: continuidades, rupturas e perspectivas*” foi realizado pela INTERCOM no dia 16 de junho de 2020 e fez parte da programação das lives Cátedras INTERCOM.

evento realizado pelo OBTEP (Observatório de Tendências em Publicidade), uma história semelhante. Na experiência com alguns semestres de estágio docência na UFPE ou em aulas para as quais fui convidada em outras universidades, como na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), recebi o mesmo tipo de resposta ao perguntar quem via televisão, quem assistia telenovela, principalmente, nos cursos de Publicidade e Jornalismo. Esses exemplos, acredito, não servem tanto para falar sobre como a televisão vem sendo assistida – afinal de contas, três décadas atrás a televisão e as telenovelas tinham grandes índices de audiência – mas sim sobre como o lugar desses objetos de pesquisa nas universidades ainda é um lugar de pouco prestígio.

Além disso, cabe destacar que, mesmo com as três décadas que separam o cenário relatado pelas professoras entrevistadas e o momento atual, a temática do estigma de telenovela facilmente rende quando abordada em grupos de estudos voltados à televisão. Todo pesquisador de televisão e telenovela tem, pelo menos, uma história para contar que corrobora com a ideia de que esse preconceito com os estudos de tais objetos ainda perdura, mesmo que tenha sido suavizado pelo papel de determinadas incursões teóricas. O professor Bruno Leal falou sobre isso no evento da INTERCOM ao afirmar que existe, hoje em dia, uma simpatia que foi sendo criada com relação aos estudos de televisão, mas que esse processo se deu a duras penas. Olhando para o cenário à luz desse comentário, considera-se aqui que essa abertura tem muito mais foco na televisão como grande chave, pois, dentro dela, essa simpatia não é totalmente compartilhada com o objeto telenovela.

O entendimento da telenovela como um produto menor e, conseqüentemente, um objeto de estudo menor, tem ainda um último efeito que interessa comentar: a necessidade de explicar a importância da análise da problemática ali investigada, ela é também uma defesa do objeto propriamente dita. Essa é uma marca que, como veremos, aparece nos primeiros estudos e que ainda perdura.

2.2 UM OBJETO COMPLEXO

Além da ideia de que a telenovela é um produto inferior é preciso considerar também que ela impõe grandes desafios de pesquisa. Tais desafios podem se tornar mais complexos com base nos objetivos de cada análise e dos recortes escolhidos pelo pesquisador, no entanto, existem algumas problemáticas basilares que vão se fazer presente na rotina de qualquer pesquisador que se disponha a trabalhar com telenovelas.

São essas questões que nos norteiam aqui para falar sobre a complexidade da telenovela como objeto de pesquisa.

O primeiro desses desafios é algo que o jornalista Artur da Távola comenta em sua coluna sobre telenovelas em 1985 (O Globo, 11.12.1985). Na ocasião, Távola escrevia sobre a dificuldade de ler e analisar a telenovela, destacando que aqueles que se dispunham a analisá-la partiam dos critérios do teatro, do cinema, da literatura para tentar dar conta do objeto e que, por isso, perdiam suas singularidades. O autor defendia a necessidade de uma crítica afinada com as características do meio e uma atividade acadêmica de estudos e pesquisas de televisão que pudessem estabelecer os critérios para a leitura crítica e análise específica do produto telenovela. Com o passar dos anos, com o desenvolvimento da pesquisa em telenovela e mudança nas abordagens teóricas, foi sendo construído um instrumental teórico analítico mais apropriado ao gênero, voltaremos a pensar sobre esse aspecto mais adiante quando, munidos com os levantamentos sobre a produção acadêmica em telenovela, observaremos o que predomina e o que foi sendo elaborado enquanto lentes teórico-metodológicas para estudar a telenovela.

Um segundo desafio refere-se à dinâmica de coleta. No começo de sua história a telenovela era um produto totalmente inacessível - questão sobre a qual voltaremos a falar no final deste capítulo -, pois tinha uma exibição única e o pesquisador precisava ter acesso a aparelhos de gravação e fitas que, na época, tinham alto custo. Havia então duas possibilidades: fazer uma análise em processo ou gravar parte do conteúdo. Em ambas as opções havia uma considerável suscetibilidade a erros de diferentes ordens, desde falha humana no processo de gravação até questões técnicas etc.

João Luís van Tilburg (1979), ao realizar a pesquisa “A telenovela: instrumento de educação permanente”, optou pela gravação em vídeo-tape de capítulos das telenovelas *Escalada* (Rede Globo, 1973) e *Meu Rico português* (TV Tupi, 1973), ele conta na introdução de seu trabalho que precisou substituir alguns dos capítulos previamente programados para coleta justamente por problemas técnicos. Outra questão que pode ser percebida ao olhar para os capítulos coletados pelo autor é o fato de que há apenas capítulos da segunda metade dessas produções, o que indica que as telenovelas já estavam consideravelmente adiantadas quando o pesquisador começou a fazer as gravações dos capítulos e não havia forma de recuperar o material.

A dinâmica de coleta era então dificultada pelo acesso ao conteúdo. Nesse ponto, a questão volume era, e continua sendo, um desafio para os pesquisadores de telenovela, um desafio que se desdobra em dois aspectos, um físico material (que nos parece

resolvido por tecnologias como o streaming, que permitem o assistir e reassistir de algumas das produções, principalmente daquelas que estão em transmissão) e o da duração da análise, que permanece até hoje. Ainda assim, falta pensar sobre o acesso a tais serviços e permanência dos mesmos enquanto acervos, questões que abordaremos no tópico a seguir ao falar da telenovela como objeto sem memória.

Pensando sobre a questão da duração, Anna Maria Balogh (2002) afirma que, ao contrário do pesquisador de cinema que lida com objetos com apenas algumas horas de duração e que pode, de fato “andar com a fita embaixo do braço”, o pesquisador de televisão tem centenas ou milhares de horas de conteúdo com as quais precisa lidar. Quanto a autora fez tais observações, no começo dos anos 2000, “andar com a fita” ainda significava transportar dezenas de fitas de VHS.

Artur da Távola, em sua coluna sobre telenovelas em 1985, também falou sobre a questão do volume em relação a capacidade de análise. O jornalista comentou que um filme por ser revisto totalmente diversas vezes e que a brevidade incentiva a releitura e a análise segmentada de diferentes aspectos. Essa mesma questão seria impossível na telenovela, “ou se revê seis meses de obra (inexequível) ou a releitura jamais ocorrerá” (O Globo, 11.12.1895)

É isso que nos conta a professora Maria Carmem Jacob de Souza, em entrevista realizada para esta tese, ao falar sobre sua mudança do Rio de Janeiro para a Bahia, quando se vinculou à Universidade Federal da Bahia (UFBA). A pesquisadora conta que a maior parte de sua mudança era de material de pesquisa, revistas de TV, caixas e mais caixas de VHS com telenovelas gravadas.

Mesmo que hoje haja uma facilidade que foi permitida pelos serviços de streaming e pelo trabalho dos fãs na internet - que atuam como “colaboradores de pesquisa”¹⁹ – deve-se considerar que em uma telenovela há uma média de 180 capítulos²⁰, cuja duração varia, a depender da faixa de exibição, entre trinta minutos e uma hora. É preciso então que o pesquisador defina o quê dentro desse conteúdo é mais relevante. E embora existam técnicas que auxiliem nesse processo, normalmente advindas da pesquisa no Cinema, há ainda uma questão da representatividade da amostra.

Tilburg, na pesquisa anteriormente citada, optou pela semana composta, o que resultou na coleta de seis capítulos para cada uma das telenovelas analisadas.

¹⁹ Entende-se aqui os fãs enquanto colaboradores pelo trabalho de acervo, divulgação de aplicações de questionários, troca de informações, etc.

²⁰ A média dos capítulos depende do momento histórico analisado.

Considerando que o objetivo da pesquisa era analisar o uso do *close* nas telenovelas e sua relação com a mensagem que a trama tenta comunicar ao telespectador, é fácil questionar se amostragem dos seis capítulos, de fato, é suficiente para representar os usos do *close* em uma produção que teve 197 capítulos. Podemos levantar questionamento singular quando o autor analisa, por exemplo, a presença do protagonista de cada trama no total das cenas. Entre os capítulos analisados, o autor percebe que o personagem principal de *A Escalada* está em 46,5% das cenas, enquanto o protagonista de *Meu Rico Português* aparece apenas em 28,9%. Lembramos, no entanto, que a semana composta²¹ em ambas as produções incluiu, respectivamente, os capítulos 98 a 132, na produção da Rede Globo, e os capítulos de 60 a 95 na trama da Tupi.

Como possível forma de contornar as questões técnicas referentes ao recorte, Tilburg estabeleceu uma análise comparativa entre seus achados com base na análise do texto da telenovela e o que foi dito sobre as produções, para isso, ele fez uso de “tanto de informações obtidas em jornais e revistas quanto depoimentos de profissionais” (TILBURG, 1979/80 p.9). O trabalho de Tilburg nos dá um exemplo não só das questões técnicas de obtenção de amostra que, para produções atuais pode parecer superado, mas de uma problemática da escolha da composição dos recortes frente a um objeto amplo e que, muitas vezes, não permite que dissociemos, no processo de análise, a produção do produto.

Em entrevista cedida para essa tese a pesquisadora Simone Rocha soma as questões de volume e acesso ao material de análise um outro desafio na pesquisa em ficção seriada e cujo foco não é a duração da telenovela, mas sim a rapidez produtiva dos diferentes conglomerados midiáticos e a capacidade do pesquisador de lidar om esse processo.:

O volume de produção é exponencial, (...) muito grande. A gente não tem equipe que consiga dar conta disso (...) o maior desafio é isso, acompanhar o volume exponencial crescente, a equipe é muito pequena, a gente não tem gente pra ficar monitorando isso o tempo todo, na velocidade que isso acontece. Informações também a gente não tem muita, esses portais são muito pouco abertos a divulgar as informações que eles têm. Então a gente não tem dados (...)

Para além do volume, é preciso ainda considerar a questão da processualidade: “Como sistematizar aquilo que está sempre em processo, em andamento, todos os dias

²¹ Não se pretende aqui desqualificar a semana composta como método, mas questionar se, para esse problema específico (a presença do protagonista em uma telenovela), ela de fato é adequada, considerando o fato de que as duas produções parecem estar em momentos diferentes de suas exibições quando foram coletadas pelo pesquisador.

diante dos nossos olhos?” (BALOGH, 2002 p.18). A autora comenta que os pesquisadores se encontram entre a cruz e a espada, pois, precisam decidir entre aprofundar seus mecanismos e encontrar leitores-espectadores que já não lembram das obras analisadas – um problema que aumenta quando se objetiva fazer análise de recepção - ou fazer essa análise no dia a dia e correr o risco de, com um curto tempo de reflexão, não caracterizar de forma devida os objetos analisados.

Mesmo fora do campo da recepção, quando o objetivo é, por exemplo, levantar ações realizadas pela emissora para divulgação de uma determinada telenovela, mesmo recuos temporalmente curtos podem se tornar um desafio. Mesmo agora, com as facilidades da digitalização, muitas vezes os sites foram tirados do ar, as publicações apagadas ou mesmo as estruturas das plataformas em questão dificultam a coleta de dados²². Coleta essa que é ainda mais difícil quando voltamos mais no tempo e a busca é limitada pela dificuldade até mesmo de saber onde procurar pelos rastros que se deseja documentar.

Outra questão relacionada à processualidade é o grau de imprevisibilidade que precisa ser aceito como algo possível no decorrer da pesquisa quando se opta por analisar telenovelas que estão em andamento. Para exemplificar podemos citar aqui um fato descrito por Ondina Fachel Leal durante a realização de “Uma leitura Social da Telenovela das Oito”:

Em determinado momento do andamento da novela e do processo de pesquisa, houve uma ruptura muito drástica no texto da novela: morreu um dos atores centrais da trama e o autor do texto decidiu não continuar a escrever a novela. Um novo autor assumiu a tarefa de concluir a estória. Foi um momento de profunda ruptura e impasse no texto e na forma das pessoas vivenciarem a novela, momento também em que a dimensão da racionalidade deste bem simbólico foi ameaçada e teve que fazer rumo esforço para reestruturar-se (LEAL, 1986 p.15)

Ondina analisou a telenovela *Sol de Verão* (Rede Globo, 1982-1983)²³, protagonizada por Heitor, vivido por Jardel Filho. Mais de cem capítulos já haviam ido ao ar quando Jardel Filho faleceu. Os capítulos que estavam gravados²⁴ foram editados

²² Em pesquisa recentemente realizada pelo grupo do Obitel Recife em meio as reprises de telenovelas forçadas pela crise política e sanitária relacionada ao COVID-19, nos propomos a pensar de forma comparativa entre as práticas transmidiáticas da Rede Globo durante a exibição original e as práticas para divulgação das reprises das tramas durante a pandemia. Uma das dificuldades no processo foi encontrar, mesmo quando às vezes se precisava voltar apenas alguns pares de ano no tempo, os rastros das ações da emissora durante a transmissão original.

²³ *Sol de Verão* foi uma telenovela das oito, escrita por Manoel Carlos com direção de Roberto Talma.

²⁴ Segundo Manoel Carlos, autor de *Sol de Verão*, havia “um seis ou sete capítulos gravados com Jardel” quando o ator faleceu. (O GLOBO, 1968)

para fazer com que o personagem de Jardel durasse mais tempo no ar, e embora o autor, Manoel Carlos, inicialmente tivesse concordado em continuar a trama, ele voltou atrás dias depois afirmando que não tinha condições de escrever. A produção foi encurtada e os capítulos restantes foram escritos por Lauro César Muniz.

Cada destacar que, para a pesquisa de Ondina Leal, o universo de análise não era o texto propriamente dito, mas os imaginários, os sentidos, construídos pela audiência (a autora construiu dois grupos de análise diferentes que chamou de classes populares e classe dominante) com relação ao texto da telenovela que estava sendo analisada. Ainda assim, essa ruptura causada pela mudança de autoria e perda do personagem principal, precisou ser incorporada na pesquisa e aparece como “um momento crucial para perceber as dimensões de ficção e de realidade que a novela assume” (LEAL, 1986, p.74).

A pesquisa de telenovela precisa, então, encarar o imprevisto como parte de seu processo, problemas com atores, diretores, o retorno da audiência, censura, em suas mais diversas formas, e, mais recentemente, uma pandemia são questões que não só atingem apenas o fazer da telenovela, mas também a pesquisa acadêmica sobre o produto. Para a academia, no entanto, o imprevisível, apesar de muitas vezes demandar alterações nas diretrizes das pesquisas, pode ser, como afirma Leal (1986), esclarecedor.

Por fim, cabe ainda destacar uma questão que pode não ser percebida durante o fazer da pesquisa, mas que repousa sobre qualquer análise da telenovela, uma questão de ordem da natureza mesma do objeto. Nesse ponto, há também uma similaridade com os estudos mais gerais sobre a televisão. A pesquisa que realizamos durante o mestrado, com interesse de investigar sobre as estratégias de TV Social na teledramaturgia da Rede Globo, mostrou a necessidade de iniciar o processo determinando de que televisão exatamente estava falando. Essa questão é recorrente nos estudos de televisão. Diversos trabalhos sobre o assunto precisam responder a perguntas como: O que é a televisão? É um meio? É uma tecnologia? É uma forma cultural?

A realização do mesmo exercício para responder o que é telenovela, à primeira vista, pode parecer menos complicado, mas apenas quando consideramos a telenovela de uma forma mais ampla, definida como um gênero ficcional televisual de exibição diária e estrutura aberta. Quando olhamos para as configurações específicas do fazer da teledramaturgia outras questões são impostas ao fazer da pesquisa. É preciso definir, por exemplo, de que telenovela (gênero, não produto) estamos falando. A produção brasileira tem uma caracterização muito particular quando comparada ao modo como o gênero se desenvolveu em outras partes do mundo. A telenovela mexicana tem outras

especificidades, assim como os doramas²⁵ asiáticos ou a soap-opera²⁶ britânica e norte-americana. Além disso, quando se analisa a telenovela, há sempre uma negociação em andamento sobre o que ela representa enquanto forma produtiva, sobre como se caracteriza em uma determinada faixa de horário, na produção de determinados autores e diretores, mas ainda sobre seus significados enquanto produto mercadológico e bem cultural. Ou seja, há sempre a tarefa de pensar aquela produção específica como parte de um fluxo produtivo tanto vertical, no sentido da grade, quanto horizontal, no sentido de uma linha de produção sucessiva daquele gênero, naquela faixa, com aquele autor.

A complexidade da telenovela como objeto de estudo está relacionada também às questões de memória e acessibilidade aos lugares de memória e seus documentos, como melhor discutiremos a seguir.

2.3 UM OBJETO SEM MEMÓRIA

As telenovelas, como destacam Armand e Michelle Mattelart (1989), estão presentes na memória social dos países latino-americanos e se constituem como elemento de fundamental importância para a reflexão e interpretação sobre esses países, principalmente a telenovela brasileira com seu formato particular. Apesar dessa relevância histórico-social, um outro importante desafio da pesquisa em telenovela é lidar com um objeto sem memória.

A memória deve então ser encarada não só como um campo organizacional, mas também como um campo de disputas. A memória, como apontado por Marie Gagnebin (2006), vive em uma tensão entre presença em ausência, entre riqueza e fragilidade. Afinal de contas, não são todos os restos que são transformados em rastros; nem todas as vozes são ouvidas, os processos envolvidos na escolha do que preservar, da construção da memória, são resultados de tomadas de decisão mais ou menos conscientes que são perpassados pelos valores dos que arquivam.

É preciso então pensar sobre quais são esses espaços aos quais podemos recorrer para acessar à memória da telenovela. O que significa que o jogo de poder no campo da

²⁵ O termo dorama pode ser literalmente traduzido para drama, sendo usado para fazer referência às produções de teledramaturgia de países como Japão, Coreia do Sul, China e China. Embora haja uma tendência de generalizar o termo para dar conta de telenovelas orientais, é preciso considerar que, assim como ocorre no ocidente, existem consideráveis distinções entre o que se chama de dorama e as produções, turcas, por exemplo.

²⁶ Soap-opera é a denominação das telenovelas estadunidenses. O nome soap-opera está relacionado ao patrocínio de produtos de higiene e limpeza do lar, o que ajudou a criar uma certa imagem sobre o público e valoração industrial dos produtos televisuais.

memória vai além da disputa pelo sentido na construção da memória, e “dos mecanismos de manipulação coletiva” (LEGOFF, 2003) que operam esquecimentos e silenciamentos, esse jogo envolve ainda, ainda uma disputa pelo domínio dos rastros e restos a partir dos quais se constrói a memória, ou seja, da possibilidade mesma de lembrar.

Nesse sentido, três noções se fazem fundamentais antes de prosseguirmos, são elas: rastro, documento e arquivo. Apesar das disputas de sentido que existem na definição de alguns desses conceitos, ancorar a forma como os entendemos neste trabalho é necessário para dar continuidade à discussão sobre a memória da telenovela brasileira, seus lugares de memória, esquecimentos e como tudo isso impõe desafios ao pesquisador. Essas três noções são fundamentais, pois, são as bases que, de acordo com Ricouer (2007) sustentam o conhecimento histórico, se configurando como procedimentos através dos quais a história reinscreve o tempo vivido no tempo cósmico.

Por rastro entendemos aqui a presença de uma ausência e ausência de uma presença (GABNEBIN, 2003 p.44), o que significa dizer que o rastro só existe porque o objeto mesmo já não existe e só pode ser concebido através de uma operação de reconstrução na qual são justamente os rastros que nos permitem qualquer contato com o passado. O rastro é um signo, como destaca Emmanuel Levinas (1993), mas um signo de configuração muito particular, pois “significa fora de toda intenção de significar (...) e de todo o projeto do qual ele seria a visada” (LEVINAS, 1993 p.73). Como destaca Marc Bloch (apud GINZBURG, 2007), mesmo que estejamos condenados a conhecer o passado apenas pelos seus rastros, sabemos mais a partir dele (do rastro) do que ele pretendia nos dizer. Segundo Walter Benjamin (2019), o rastro produz em si mesmo esquecimentos, cortes e interpretações distintas de uma narrativa.

Quando falamos de documento, estamos pensando aqui em sua noção como registro da atividade humana e que se define, “como o conjunto da informação e seu suporte. É documento o livro, o artigo de revista, o prontuário médico, a carta, o cartaz de um seminário, o vídeo de uma conferência, a legislação, os objetos utilizados etc.” (TESSITORE, 2003 p.11), logo, podemos também chamar de documento a telenovela. Deve-se considerar que o estatuto do documento depende de uma operação de investigação e escolha sobre o que interessa documentar. E que, como nos lembra Le Goff (2003), sejam esses documentos conscientes ou inconscientes, é preciso analisar suas condições de produção.

Como afirma Ricoeur (2007), nada enquanto tal é documento, mesmo que se considere que todo registro do passado é, potencialmente, um rastro. É na intencionalidade que se define o documento, ele é constituído e instituído pelo questionamento, “é procurado e encontrado”, desse modo, “torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado”. (RICOEUR, 2007 p.189).

Para conceituar o arquivo recorreremos aqui a uma definição dicionarizada que o apresenta com diferentes acepções, nos interessam duas delas: o arquivo pode ser um conjunto de documentos ou pode ser uma instituição ou serviço ao qual compete a custódia, processamento e viabilização do acesso a documentos. Em uma definição mais técnica podemos entender o arquivo como:

“conjunto de documentos quaisquer que sejam suas formas e suporte material, cujo crescimento se deu de memória orgânica, automática, no exercício das atividades de uma pessoa física ou jurídica, privada ou pública, e cuja conservação respeita esse crescimento sem jamais desmembrá-lo” (J. ANDRÉ, 1986 apud: FARGE, 2017 p.12).

Ao citar essa definição de arquivo, Artele Farge destaca a incapacidade do conceito de dar conta dos mistérios e profundezas do arquivo. Segundo a autora, o arquivo não escreve páginas de história, mas sim descreve o dia a dia.

As três definições de arquivo anteriormente apresentadas usam o termo “documento” e em uma delas os conceitos de arquivo e documento são tratados como sinônimos. De todo modo, o arquivo nos interessa como lugar para as possibilidades de construção de uma memória/história da telenovela. Ele ocupa, como indica Paul Ricoeur, um ponto de intersecção/conexão entre a história e a memória, sendo, ao mesmo tempo, um lugar físico e social. O aspecto físico do arquivo diz respeito a sua capacidade de guardar uma espécie de rastro²⁷, o aspecto social é definido pela condição histórica desse processo de guarda.

Como aponta Aleida Assmann (2011), desde seu surgimento a ideia de arquivo está ligada com processos burocráticos administrativos e associado à escrita. Para a autora, os sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externo, como é o caso da escrita, são condicionantes para a existência de um arquivo.

²⁷ Ricoeur (2007) distingue nesse sentido o rastro cerebral e o rastro afetivo do rastro documental, que seria o tipo de rastro abrigado no arquivo.

Por fim, temos o termo “lugares de memória” (NORA, 1993). A razão de ser de tais lugares é a não existência da memória, ou melhor, a não existência dos meios de memória. Segundo Nora, os lugares de memória seriam restos criados pela latência de um sentimento de esvaziamento da tradição, pela ideia de que, se a memória já não existe de forma espontânea, faz-se necessário colocar em vigor formas de manutenção. "É preciso criar arquivos (...), manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas". Isso que chamamos de memória, explica Nora (1993), é um processo de estocagem, guardamos aquilo que é impossível lembrar, formando no processo um “repertório insondável daquilo que poderíamos ter a necessidade de lembrar” (NORA, 1993 p.15).

Um lugar de memória não é necessariamente concreto, ele pode ser uma data, um corpo, objetos. Seja como for, eles são uma espécie de resto que serve de atestado de algo ou de alguma coisa e cujo sentido não está determinado em si mesmo. Nos interessa aqui um tipo particular de lugar de memória: o arquivo.

Chamar a telenovela de um objeto sem memória é um ato reconhecidamente dramático considerando a memória viva e pulsante que existe sobre este objeto. No entanto, a escolha do “sem memória” está ainda atrelada à ideia de que, enquanto pesquisadores de telenovela, carecemos daquilo que Pierre Nora chama de lugares de memória, noção que será discutida no decorrer deste capítulo.

Essa escassez de uma memória da telenovela se manifesta de diferentes formas, envolvendo questões que vão além da falta de arquivos propriamente ditos, como, por exemplo, pela já citada parcialidade dos documentos usados na pesquisa em telenovela e a dificuldade de acesso a boa parte destes documentos.

Para pensarmos sobre isso, podemos citar aqui o exemplo do estudo “Telenovela, História e Produção” (1989) que começou a ser realizado em 1986 pelos pesquisadores Renato Ortiz, Silvia Borelli e Renato Ramos, sendo uma das principais pesquisas sobre a história da telenovela brasileira publicadas até hoje. Essa pesquisa foi realizada em um momento em que, como veremos no próximo capítulo, havia um processo no sentido do entendimento da telenovela como um lugar privilegiado para pensar a cultura contemporânea. Ainda assim, analisando as fontes utilizadas pelos pesquisadores, podemos perceber que, para além das fontes primárias, o que havia disponível eram dados secundários, compilações de informações realizadas “por agências de publicidade e propaganda, institutos de pesquisa de mercado e mídia impressa” (BORELLI, 2001).

Essa citação de Silvia Borelli abre espaço para explorar algumas questões importantes. A principal delas é a ausência de lugares de memória institucionalizados que servissem como fonte para os pesquisadores. A mídia impressa citada pela pesquisadora não estava disponível enquanto acervo, as fontes secundárias usadas em “Telenovela, História e Produção” foram matérias em isolamento coletadas de diferentes jornais em revista. Além de depoimentos coletados pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em 1979, e outros da Fundação Nacional de Artes (Funarte) entre 1981 e 1982.

Este exemplo, de uma pesquisa realizada no final dos anos 80, nos dá uma noção das dificuldades de estudar um objeto sobre o qual não há um interesse de preservação, ao menos não para além dos repositórios com fins de mercado (reexibição, exportação, etc) criados pelas próprias emissoras.

Dessa forma, impera um descarte e uma lógica de descaso com a telenovela enquanto objeto de memória. E é de tais questões que nos ocupamos daqui em diante, explorando a forma como a memória da telenovela brasileira se institui, sendo governada, pelo que chamamos de lógica do descaso, em seguida, apresentaremos os principais lugares de memória aos quais podemos recorrer enquanto pesquisadores de telenovela, por fim, olha-se para os exemplos internacionais e para a luta que vem sendo travada no Brasil pela salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro, principalmente nos últimos anos. Antes de seguirmos, no entanto, cabe dizer que, se no percurso até aqui desenhado apontamos para o desprestígio e complexidade da telenovela enquanto objeto de pesquisa comparando-a com o cinema, no que diz respeito à memória ambos os objetos possuem percursos similares. Há não só um desprestígio, mas doses de descaso e desprezo com os documentos audiovisuais como um todo no Brasil.

2.3.1 Memória da telenovela brasileira e a lógica de descaso

Ao pensar na memória como uma propriedade de conservar certas informações e remetê-las a um conjunto de funções psíquicas, Le Goff (2003) destaca que é graças a tal processo que somos capazes de “atualizar impressões ou informações passadas” ou que representamos como passadas. Essa consideração nos permite estabelecer uma correlação²⁸ entre o que é uma dimensão individual/particular da memória e uma noção

²⁸ A correlação aqui realizada entre a memória individual e a memória coletiva não desconsidera as tensões que existem entre elas. Ricoeur (2007) analisou tais tensões considerando os problemas de ordem fenomenológica que existem entre os dois conceitos. O autor analisa dois universos discursivos, um de

coletiva. Afinal de contas, nossa capacidade de lembrar não depende só da integridade das memórias (de um ponto de vista neurofisiológico), mas de um processo de rememoração que toma como base um tempo e um lugar de inserção no mundo. Para explicar isso podemos recorrer a Maurice Halbwachs e a ideia de que, para evocar o próprio passado o homem, frequentemente, precisa fazê-lo através das lembranças dos outros. “Ele reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990 p.4). A telenovela, no Brasil, é um desses pontos de referência,

Representativa de seu tempo, a telenovela nacional está calcada na realidade – ou ao menos em uma certa realidade – do nosso país. Ela é testemunho dos anseios, preocupações, desejos, costumes. Como exemplo, em 2005 a Rede Globo passou a exibir a telenovela *América* na faixa das 21h. A trama escrita por Glória Perez tinha como principal história a tentativa de imigração da mocinha, Sol, para os Estados Unidos. No mesmo ano o Governo Brasileiro identificou um aumento expressivo na imigração ilegal e encontrou na exibição da trama uma possível explicação. Uma matéria da Folha de São Paulo²⁹ conta que a embaixada norte-americana no Brasil estava “de olho na telenovela” devido a esse aumento. Não interessa aqui discutir se a telenovela de fato influenciou a decisão dos imigrantes ilegais, nosso objetivo com o exemplo é falar de algo anterior: dois anos antes da história de Sol ser contada o Brasil já passava por um aumento nos números de imigração legais o que evidencia que a trama retratava um desejo, uma recorrência e que nos serve hoje como produto para pensar, por exemplo, as relações desse movimento migratório, da possível glorificação da identidade dos Estados Unidos no Brasil e de, como denunciaram críticos da trama na reportagem já citada, uma representação exuberante da imigração ilegal e seus possíveis efeitos.

Defende-se aqui que a telenovela, nos moldes nacionais, há muito se ocupa de uma relação de espelho – sendo, cabe destacar, um espelho com características particulares, ele não só reflete como também influencia o processo de construção do imaginário sobre o objeto nele refletido (CAVALCANTI, 2021) – que não pode ser dissociada da construção de uma memória que é tanto da ordem do individual quanto do coletivo. Sendo assim, a telenovela brasileira é, por si só, uma materialidade através da

olhar interior e outro de olhar exterior. Menos que retomar tal rivalidade, nos interessa partir da conciliação de planos e adoção de uma abordagem mútua e cruzada entre memória individual e coletiva como defendida por Ricoeur (2007).

²⁹ Folha de São Paulo, 25/08/2005

qual podem ser investigados os rastros da história do nosso país. Isso está na moda, em aspectos representacionais de gênero, raça, classe, nas discussões políticas e temáticas abordadas.

O lugar de telenovela como ponto de referência social é algo apresentado por Lopes (2014), em outros termos, quando ela defende a ideia da telenovela brasileira como narrativa da nação. Segundo a autora, a televisão tem a capacidade de conectar “dimensões temporais de presente, passado e futuro, por meio da comemoração e da construção de uma memória coletiva e por meio da antecipação e da construção de expectativas a respeito de eventos ou âmbitos específicos” (LOPES, 2014 p.3).

Há, então, uma memória que se estabelece a partir da telenovela, como fala Lopes (2014) e uma outra memória: sobre a telenovela. A memória sobre a telenovela é possível através do que Motter (2000) chama de memória documental construída pelo produto gravado, mas também é possibilitada pelos rastros que a telenovela deixa na esfera pública e ainda na memória daqueles que servem como testemunhas de seu fazer. A memória a partir da telenovela e a sobre a telenovela são correlacionadas, pois, preservar uma memória da telenovela é também defender uma possibilidade de acesso a memória a partir da telenovela.

Enquanto documento de memória, a telenovela precisa ser considerada como um documento mais ou menos intencional, mesmo que autores e diretores não estejam preocupados em deixar rastros, há uma intencionalidade na temática, dos personagens, nos desenvolvimentos que não deve ser desconsiderada. Tendo isso em mente no processo de pesquisa, não se pode deixar de pensar na telenovela como objeto histórico.

John Corner (2003), um pesquisador do campo da comunicação que trabalha com uma abordagem histórica da televisão, afirma que, no caso da pesquisa em audiovisual a pergunta inicial sofre um desvio: “ao invés de se questionar sobre “o quanto olhar e qual detalhe olhar”, o pesquisador precisasse perguntar antes “o que há para olhar?” É fácil reconhecer familiaridade na questão posta. Afinal de contas, há tanto uma escassez documental quanto uma dificuldade de acesso. Para os que estudam telenovela a análise de produtos, principalmente quando referente aos anos iniciais da produção de teledramaturgia, esbarra na destruição causada por um descaso, programado³⁰ ou não, com os espaços institucionais que deveriam garantir a salvaguarda dos acervos e documentos.

³⁰ Classificamos aqui como descaso programado a falta de ações de preservação conscientes do risco de destruição dos arquivos.

Ao olhar para os anos iniciais da televisão brasileira encontramos, primeiro, um não armazenamento pela falta de uma tecnologia que o possibilitasse, já que os programas eram feitos ao vivo, inclusive os teledramas. Depois, quando a possibilidade de gravação passou a existir, as fitas de vídeo tape (VT) não eram usadas propriamente como espaço para arquivamento, mas sim como meio de produção (BUSETTO, 2014) e distribuição do conteúdo. Em um documentário realizado pelo jornal Folha de São Paulo em comemoração aos sessenta anos da ponte aérea Rio-São Paulo, José Maria Pereira Lopes conta que levava as fitas da Tupi, todos os dias, de São Paulo para a sede da emissora na Urca (RJ). Além disso, depois da exibição no eixo Rio-São Paulo, as fitas costumavam viajar pelo país para que as telenovelas pudessem ser exibida em outros estados. Essa logística de distribuição, das fitas originais sendo movidas pelo país acarretou danos, o *Bem-Amado*, por exemplo, ao ser editada para exportação, precisou ter partes cortadas justamente por danos causados nesses deslocamentos.

Era comum que as fitas de VT nas quais as telenovelas eram gravadas fossem reutilizadas para novos conteúdos. O alto custo das fitas era um fator importante nessa decisão, no entanto, não é só a questão econômica que pode ser considerada. Essa substituição fala também da ideia de efemeridade que imperava na dinâmica produtiva da televisão e que está associada ao capital simbólico do produto.

Em um primeiro momento, parecia se desconsiderar a possibilidade de rentabilizar com as reexibições dos conteúdos que estavam sendo substituídos. Além disso, as produções não eram vistas como dignas do arquivamento justamente pela ideia de que há uma ausência de áurea – como já discutimos ao falar da ideia da telenovela como objeto malvisto – e que, por isso, não haveria o interesse em ver novamente. Áureo Busetto (2007) atribui também ao advento da televisão em cores parte da responsabilidade pelo descarte do material em VT feito em preto e branco. No cumprimento do objetivo de transmitir cada vez mais em cores, as emissoras deixaram de lado o material em preto e branco.

Cabe ainda comentar que esse não é um panorama especificamente nacional, pois a reutilização das fitas era uma prática comum em outros países. No Brasil, o cenário até então descrito fez com que quase vinte anos de arquivos da televisão fossem perdidos. Mesmo quando passaram a se preocupar com a manutenção de um acervo, as emissoras não tinham exatamente um sistema que determinava *o quê* deveria ser salvo nem *como*, dificultando a preservação desses arquivos.

Preservar é, como já abordamos, um processo que visa garantir a sobrevivência dos registros através do tempo, para isso, são necessários cuidados específicos com as fitas em função do material ser inflamável e se deteriorar facilmente, sem falar na preocupação com a obsolescência de equipamentos e formatos de gravação. Preservar, mesmo quando há uma política efetiva em vigor, e não com uma série de descasos, como acontece com o audiovisual brasileiro, já é sozinho um desafio.

A história dos arquivos audiovisuais brasileiros é marcada por eventos – evitáveis ou não – de destruição como enchentes e incêndios. Um exemplo desses eventos é o incêndio que aconteceu em 4 de junho de 1976 na Rede Globo nas instalações da emissora no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

Figura 01 - Incêndio em prédio dos Estúdios Globo



Fonte: Memória Roberto Marinho

O fogo, que durou cerca de quatro horas, causou um prejuízo de Cr\$ 170 milhões. De acordo com matéria do jornal O Globo publicada no dia seguinte ao incêndio, os tapes com gravações de novelas e shows foram salvos graças a ação de funcionários da emissora “que enfrentaram a espessa fumaça para retirarem do prédio cerca de 1200 cópias. Aproximadamente 700 filmes do setor de telecine, que seriam utilizado nos próximos três meses, perderam-se no incêndio”³¹. Além dos arquivos cinematográficos, uma matéria da Folha de São Paulo comenta que muitos programas jornalísticos e fitas

³¹ O Globo, 05 de Junho de 1976, Matutina, Rio, página 15

com reportagens famosas foram queimadas, “numa das maiores perdas para o patrimônio jornalístico brasileiro”³²

Ambas as matérias falam de como a exibição de telenovelas não seria interrompida pelo incêndio. Enquanto diferentes matérias da Rede Globo afirmam que a maioria ou todos³³ os arquivos de telenovelas foram salvos, uma reportagem da Folha de São Paulo em 08 de junho de 1976, quatro dias após o incêndio, apresenta um possível saldo detalhado do incêndio “foram perdidas 800 fitas de vídeo, todos os *Casos Especiais*³⁴ em preto e branco, parte dos *Irmãos Coragem*, 80% dos números musicais do *Fantástico*³⁵ e 35 capítulos de *O Espigão*” (Rede Globo, 1974)³⁶. Além das duas novelas anteriormente citadas, a matéria destacou ainda que alguns capítulos de *Vejo a Lua no Céu* (Rede Globo, 1976), bem como um de *O Feijão e o Sonho* (Rede Globo, 1976) e outro de *Anjo Mau* (Rede Globo, 1976) foram perdidos.

A Rede Globo não foi a única das emissoras a sofrer com incêndios. A Record, então canal 7 de São Paulo, passou por quatro incêndios só na década de 60, um deles em 1966, um outro em 68 e mais dois no ano seguinte. A sucessão de incêndios acabou com todo o acervo de telenovelas que a emissora possuía.

O fogo opera como agente de destruição em outros diferentes momentos da história dos acervos audiovisuais brasileiros: o arquivo pessoal do jornalista Ismael Fernandes - do qual retornaremos a falar neste capítulo – doado à Escola de Artes e Comunicações (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) pegou fogo em outubro de 2001. A Cinemateca Brasileira – que realiza a salvaguarda, principalmente, de fitas de cinema, e ainda de produtos da televisão, inclusive fitas de telenovelas - tem nos setenta e cinco anos de seu marco histórico dois incêndios que aconteceram em 2016 e 2021. O primeiro deles se concentrou em uma das câmaras do depósito de nitrato da instituição e apesar da perda das matrizes originais, todo material tinha cópias de segurança³⁷.

³² Folha de São Paulo, 5 de junho de 1976

³³ O Globo, 08 de Junho de 1976, Matutina, Cultura, página 44

³⁴ Casos Especiais foi um programa da Rede Globo de teledramaturgia não seriada. Nesse sentido, a cada nova semana havia um novo elenco, direção, roteiro. Além de textos originais, os Casos Especiais apresentavam adaptações de textos literários como obras de Jorge Amado, Jorge Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre outras.

³⁵ O Fantástico é um programa misto de jornalismo e entretenimento que vai ao ar nos domingos na Rede Globo desde 1973. O programa costumava ser encerrado com um número musical, são a tais apresentações que se refere a matéria.

³⁶ O Globo, 08 de Junho de 1976, Matutina, Cultura, página 44

³⁷ <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/incendio-atinge-area-da-cinemateca-brasileira.html>

Figura 02 - Prédio da Record destruído em incêndio



Fonte: Site Memória da TV³⁸

A preservadora audiovisual Débora Butrucci, atual presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, lembra que o incêndio de 2016 foi fruto de uma crise iniciada em 2013, no final do primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff. A crise político-administrativa iniciada no começo de 2013 com a exoneração do então diretor executivo da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães, está associada a documentos apresentados à Corregedoria da União (CGU) que apontavam irregularidades no repasse de verbas. Houve uma mudança, nesse período, no organograma³⁹ no qual a Cinemateca estava inserida, mudança essa que alterou a capacidade de autonomia e gerência de verbas.

Apesar de causar incertezas sobre a manutenção dos trabalhos da Cinemateca, já que o maior problema no momento era a redução do corpo técnico especializado para gerenciar as atividades que estavam sob investigação, não houve nesse período uma interrupção do trabalho na instituição. A paralisação só aconteceu em agosto de 2020, mas bem antes disso, em dezembro de 2019, a gestão de Jair Bolsonaro parou de cumprir o contrato estabelecido com a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto

³⁸ <https://memoriadatv.com.br/>

³⁹ No governo de Dilma Rousseff (2011-2016) a cinemateca passou a ser uma coordenação geral de uma secretaria que compunham o antigo Ministério da Cultura que durante o governo de Bolsonaro (2019-presente) também foi reduzido a condição da secretaria, uma secretaria especial, que foi alocada no Ministério do Turismo.

(Acerp) que, por falta de pagamento, demitiu o corpo técnico que cuidava do acervo. Apesar disso, algum trabalho de preservação, de natureza voluntária, continuou sendo realizado até a tomada das chaves por parte da Secretaria de Audiovisual.

Em uma manifestação em defesa da Cinemateca e seu corpo técnico realizada em frente à sede da instituição em São Paulo, o diretor e roteirista Roberto Gervitz leu, em nome do Fórum Paulo Emílio Sales Gomes, texto que denuncia o descaso do Governo Federal brasileiro com a Cinemateca:

300 dias de abandono pelo Governo Brasileiro! 300 dias de descaso! 300 dias de negligência! 300 dias de irresponsabilidade com o maior acervo cinematográfico da América Latina! 300 dias de cloroquina! 300 dias de economia; será isso? **300 dias, quem sabe, torcendo para que a Cinemateca seja consumida pelo fogo?** 300 dias é muito tempo!⁴⁰ (Grifo nosso)

As previsões se cumpriram com o descaso devidamente denunciado e anunciado por entidades de defesa do patrimônio audiovisual, pelo corpo técnico da Cinemateca, e ainda pelo Ministério Público de São Paulo. No dia 29 de julho de 2021 o fogo consumiu fitas, materiais impressos e documentos. Só no dia seguinte ao incêndio o Governo Federal a Secretária de Cultura publicou o edital para contratar uma nova entendida gestora, depois de um ano da Cinemateca sob a tutela da gestão de Bolsonaro.

Abordar aqui todo o contexto político partidário que cerca a questão da atual gestão da Cinemateca, demandaria considerar questões como o descumprimento de contratos, os interesses políticos, os erros históricos e, principalmente, mesmo a falta de respeito e reconhecimento do audiovisual como patrimônio histórico, o que nos renderia uma longa discussão e desviaria do foco deste material. Sendo assim, o que nos interessa é falar sobre como esse incêndio que tratamos aqui como fruto de um descaso programado, é mais um dos exemplos dos riscos aos quais o patrimônio audiovisual é suscetível e das dificuldades que o pesquisador de audiovisual encontra em seu trabalho.

O fogo enquanto agente de destruição é simbólico, no entanto, agentes silenciosos e diários operam dentro de acervos deixados à própria sorte como da Cinemateca Nacional. Esses exemplos chamam atenção para a urgência de repensar as práticas de arquivamento e políticas de preservação, mas principalmente, da necessidade de entender a importância dos arquivos da televisão enquanto parte da memória coletiva.

⁴⁰ https://drive.google.com/file/d/196NMdJ0cqjr-_6qqO4iYJJSN0HyTPxK/view

2.3.2 Os exemplos internacionais

Embora os exemplos de descaso que encontramos no Brasil componham um cenário bastante singular, alguns dos fatores estão presentes quando olhamos para a relação histórica de outros países com a preservação audiovisual e a dificuldade de acesso por parte dos pesquisadores interessados na análise dos objetos televisivos. Questões como efemeridade do conteúdo televisivo e custo das fitas, entre outros, são exemplos dessas similaridades. No entanto, existem alguns casos exemplares de arquivos televisivos, na contramão da lógica do descaso e sobre os quais nos interessa comentar, pois podem ser tomados como referências. São eles: França e Reino Unido.

Não é por acaso que se concentram na Europa as principais iniciativas de preservação de conteúdo televisivo no mundo. Uma questão que pesa a favor disso é, como nos lembra Busetto (2014), o fato de que os países europeus tradicionalmente operam seus serviços de rádio e TV dentro de modelos públicos de emissões. O autor cita os exemplos da *British Broadcasting Corporation* (BBC), *Office de Radiodiffusion Television Francaise* (ORFT) e *Radiotelevisione Italiana* (RAI) e *Television Española* (RTE), além de canais regionais alemães e de países baixos, um outro exemplo seria a estatal *Norsk rikskringkasting* (NRK) da Noruega.

Richard Wright (2009), que também destaca o caráter público das emissoras na Europa como algo que favorece a manutenção dos arquivos de suas produções, aborda a forma como essas emissoras aprenderam a ver a dita efemeridade do conteúdo audiovisual com outros olhos. Os programas de drama e entretenimento passaram a ser mantidos para suas reprises e exportações, como aconteceu no Brasil com as telenovelas, e o conteúdo factual, segundo Wright (2017), passou a ser usado para compor os conteúdos novos. Para exemplificar isto cita-se essa relação entre conteúdo novo e conteúdo de arquivo na BBC:

Na BBC, cerca de 30 a 40 por cento das "notícias" são, na verdade, material de arquivo. Outros usos incluem biografias; retrospectivas sobre pessoas, lugares e situações políticas; História cultural; e uma ampla gama de conteúdo factual que precisa de filmagens de arquivo para contexto e memória histórica. Até 2010, cerca de 20% do arquivo de televisão da BBC era acessado a cada ano, e 95% desse uso era interno: de volta à BBC para adicionar profundidade a novos programas. (WRIGHT, 2017)

Acervos como o da BBC e os de outras emissoras estatais anteriormente citadas “forneceram material para a constituição inicial de instituições nacionais ocupadas com a

salvaguarda e o acesso público de acervo televisivo, assim como o radiofônico” (BUNETTO, 2014 p.385). Isto posto, nos interessa comentar um pouco sobre os acervos na França e no Reino Unido e as condições de pesquisa para os interessados em tomar como objetos ou universo de análise os produtos televisuais desses países.

Criado em 1974 como resultado de uma cisão no *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTG), o Institut National de l’Audiovisuel (INA) é uma instituição pública de arquivos de produção radiofônica e televisiva. Inicialmente, seu caráter era comercial, o foco do INA era a “a retransmissão ou venda do material arquivado para as emissoras de TV ou produtoras” (BUNETTO, 2014). O INA é responsável pela salvaguarda de arquivos que datam desde 1945 e acumulam mais de 700.000 horas de televisão.

De acordo com Dominique Saintville (2009), encontram-se no acervo do INA dois fundos de conservação regidos por diferentes regimes jurídicos. Um deles é a coleção de arquivo ‘profissional’⁴¹ que, como o nome sugere, é destinado aos profissionais do audiovisual, cujo regime jurídico envolve direitos de exploração obtidos por herança legal (ORTF) e pelas emissoras públicas conforme as leis de comunicação audiovisual. O segundo desses fundos, que Saintville (2009) caracteriza como algo mais recente e mais amplo, é o fundo de depósito legal voltado para estudantes pesquisadores. O regime jurídico determina que o acesso aos arquivos do fundo seja limitado à pesquisa para fins científicos conforme a Lei de depósito legal (1992).

O trabalho de catalogação dos documentos do acervo do INA ganhou fôlego nos anos 2000. E em 2005 foi lançado um projeto de acesso intitulado “Arquivos para todos” e abriu espaço expandido o acervo para além dos dois tipos de fundos de conservação anteriormente citados. Posto no ar em 2006, no site do INA, o Arquivos para todos permite o acesso a cerca de 100.000 documentos através de uma interface "editorializada" atualizada todos os dias, organizada em seções” (SAINTVILLE, 2009 p.23) e que registra 1.000.000 de visitantes únicos todos os meses.

O exemplo francês representa um caso único no mundo. Sua singularidade baseia-se no fato de que o INA é um híbrido: ele se posiciona tanto “no domínio dos meios de

⁴¹ São os Arquivos "profissionais" que estão em causa pelo Plano de Salvaguarda e Digitalização (PSN). Dez anos após o lançamento do PSN, os resultados estão aí e os números falam por si: 360 mil horas de televisão e 180 mil horas de rádio foram economizadas e digitalizadas. 540.000 horas de programas são, portanto, acessíveis online por profissionais; uma ampla seleção de 22.000 horas correspondentes a 100.000 documentos está disponível para consulta ao público em geral.

comunicação, como acontece com a BBC ou a RAI, quanto no campo cultural, como as grandes instituições do patrimônio como a Biblioteca do Congresso, o BNF (Bibliothèque Nationale de France) ou o Arquivo Nacional” (SAINTVILLE, 2009 p.18). Saintville (2009) explica ainda que essa dupla filiação do INA é resultado da própria dualidade do sistema legal que rege a atividade do arquivo, uma lei de comunicação audiovisual e outra de depósito legal.

Já no Reino Unido encontra-se o maior arquivo de cinema e televisão do mundo, cuja salvaguarda é de responsabilidade do *British Film Institute* (BFI). No entanto, como explica Wright (2014), existe uma certa sobreposição no cuidado com os arquivos televisivos que são compartilhados entre o BFI e a BBC. O BFI é o arquivo nacional de conteúdo de televisão em todo o Reino Unido, com exceção dos conteúdos da BBC, já que a emissora os preserva por conta própria. Ainda assim, quando um pesquisador precisa de acesso aos arquivos da BBC a concessão de acesso é feita pelo British Film Institute (BFI). Wright (2014) também apresenta outras questões específicas com relação ao acervo televisual no Reino Unido, como o fato de que o material voltado para o ensino superior é arquivado pelas gravações da Educational Recording Agency. Além disso, conteúdos televisuais (tanto da BBC quanto de outros canais) pode ser fornecido ao ensino superior “a partir de gravações off-air feitas pelo Conselho de Cinema e Vídeo da British University” (WRIGHT, 2009, p. 13).

Apesar da complexidade da teia de coleta e arquivamento de material audiovisual no Reino Unido, é importante destacar que há em vigor um programa de preservação abrangente, mas não só isso; há também um amplo programa de acesso, fator sem o qual o ato de arquivar se esvazia de sentido.

O grande diferencial desses exemplos, assim como de outros arquivos encontrados na Europa, é o fato de que existe uma política de preservação e acesso abrangente em vigor. Ainda assim, isso não significa que a memória televisual não esteja sempre em um estado de risco. Um levantamento realizado pelo projeto PRESTO avaliou os arquivos Europeus no fim dos anos 90, avaliando o acervo e requisitos de preservação nos dez principais serviços públicos de broadcasting. Como resultado, a pesquisa mostrou que 2/3 do material estavam em formato obsoleto, além disso 1/3 dos arquivos haviam sofrido alguma forma de deterioração; e 1/4 do material não pode ser acessado por estar em mídia frágil que pode ser facilmente danificada no processo de manipulação.

Uma outra iniciativa que merece destaque, agora fora da Europa, é a do acervo Señal Memoria em Bogotá, na Colômbia. Uma das iniciativas que fundamentam a criação

do Señal Memória foi a constituição da *Radio Televisión Nacional de Colombia* (RTVC) através da dissolução da Inravisión, antiga estatal colombiana de broadcasting. Dessa forma, a RTCV passou a assumir todas as funções da Inravisión, inclusive a custódia do material audiovisual e sonoro que foi arquivado pela sua antecessora.

Em 2014, a RTVC lançou o Señal Memória, o projeto tem como objetivo a salvaguarda do patrimônio audiovisual e sonoro do rádio e da televisão públicas. O Señal Memoria realiza a catalogação, digitalização e preservação de mais de sessenta anos de história da televisão colombiana. Em 2018, o acervo contava com mais de 164.000 fitas e 44.000 horas de gravação que mostram a Colômbia dos últimos sessenta e cinco anos, contando então com 110.000 dessas fitas já digitalizadas.

Também na época, em entrevista no Informe Especial do Notícias Caracol Tatitana Duplat, diretora do Señal Memória, falou sobre a importância de tornar os acervos públicos ao destacar que a “A memória só se constrói coletivamente, de nada nos serve ter os documentos guardados, temos que mostrá-los colocá-los em diálogo com as pessoas”⁴². Para garantir esse acesso, todos os documentos digitalizados foram disponibilizados a qualquer pessoa através do catálogo online no site do Señal Memória.

Com uma realidade muito distinta dos exemplos europeus e colombiano aqui citados, o contexto do Brasil no que diz respeito a arquivos de televisão é mais similar ao dos EUA que também é principalmente composto por canais televisivos de caráter comercial. Dessa forma, assim como no exemplo brasileiro, a produção é arquivada pelas próprias emissoras e o acesso aos conteúdos televisuais é extremamente limitado. Há, no entanto, uma diferença notável: o Copyright Act de 1976 nos Estados Unidos.

A Lei de Copyright (Copyright Act) de 1976 estabeleceu o um arquivo dentro da Biblioteca do Congresso, o American Television and Radio Archive. A partir do ato, a Biblioteca do Congresso passou a adquirir programas de televisão através de depósitos autorais ou presentes (MURPHY, 1997). Dessa forma, a Biblioteca do Congresso adquiriu toda a programação da Televisão Educacional Nacional e de seu sucessor, o Sistema de Radiodifusão Pública, assim como todos os programas de entretenimento da NBC. As transmissões de notícias são armazenadas através de um acordo com um outro grande acervo dos EUA, o *Vanderbilt Television News Archive*⁴³ da Universidade de

42

43 O Vanderbilt Television News Archive arquivava transmissões de notícias das redes nacionais desde 5 de agosto de 1968. Inclui itens da ABC, CBS, NBC, CNN e Fox News, bem como conteúdo de notícias de especiais. É possível pesquisar os arquivos de notícias da TV por meio do site ou do catálogo da biblioteca.

Vanderbilt no Tennessee. Além disso, há na Biblioteca do Congresso, video-tapes com sessões do Senado e da Câmara dos Representantes dos EUA. Um dos pontos da Lei de Copyright envolve a criação de um orçamento anual que deve ser gasto na tentativa de preservar, documentar e tornar acessível os arquivos da televisão americana.

Apesar da legislação, um relatório sobre a preservação do *American Television and Radio Archive*, realizado pela Biblioteca do Congresso dos EUA em 1997, observava na época que o acesso dos arquivos para pesquisadores permanece amplamente inatingível, entre as razões para essa dificuldade de acesso são listadas a falta de verba em arquivos públicos, a não realização de um trabalho de catalogação descritiva e produção de cópias de referência, bem como interesses de direitos autorais e políticas de uso restritivas. São nestes pontos que reencontramos as semelhanças com a situação dos arquivos televisuais brasileiros.

2.2.3 Lugares de memória da pesquisa em telenovela no Brasil

Para Nora (1993) o arquivo é resultado de uma memória registradora que transmite a ele o cuidado com a capacidade de lembrar. Falando do contexto francês, o autor diz que nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, essa produção parece se dar não só por fatores como a existência de meios técnicos de reprodução e conservação, mas pela “superstição e respeito”⁴⁴ ao rastro. O exemplo do INA parece dar conta desse respeito ao vestígio do qual nos fala Pierre Nora. No Brasil, no entanto, distante de iniciativas similares, o pesquisador precisa recorrer a outros lugares para ter acesso aos documentos quando deseja analisar a história televisiva. É sobre tais lugares que comentaremos.

Um dos primeiros lugares, tanto no âmbito público quanto privado, para acesso de documentação sobre a televisão no país foi o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART). Criado em 1974, o IDART lançou “as bases de um trabalho de preservação em memória artística contemporânea em São Paulo” (ALBUQUERQUE, 2000) como um órgão oficial associado a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Na lei que regia o IDART, o instituto era descrito como um espaço

⁴⁴ Nesse sentido, o autor realiza uma crítica ao arquivo enquanto uma espécie de saturação da memória, uma experiência de acúmulo. Para Nora, a medida em que desaparece a memória tradicional nos sentimos obrigados a acumular religiosamente os vestígios/rastros, testemunhos, documentos, imagens, discursos sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história.

para documentar "a arte brasileira, abrangendo os ramos de sua especialização, de modo a possibilitar a pesquisa, o estudo e a utilização reprográfica desses materiais". Tais ramos envolviam: arquitetura, artes cênicas, artes plásticas, cinema, literatura, música, artes gráficas e comunicação de massa. Este último tinha o objetivo de "recuperar a memória e documentar as produções de meios de expressão de grande influência social como a imprensa, a televisão, o rádio e a publicidade" (ALBUQUERQUE, 2000 p.49).

Nos anos iniciais do IDART, "uma série de exposições foram realizadas, algumas memoráveis por suas temáticas surpreendentes para a época e pela inventividade da montagem" (ALBUQUERQUE, 2000). Entre elas, nos interessa a exposição intitulada a "História da Telenovela", realizada como celebração dos vinte e cinco anos de televisão e que foi resultado de uma colaboração entre o IDART e a Fundação Padre Anchieta. Uma matéria publicada na Folha de São Paulo descreve assim a exposição:

"A "História da Telenovela" está dividida em três partes. A primeira. "Entre o sonho e realidade", faz uma retrospectiva histórica que começa antes mesmo da criação da televisão. São os folhetins contando histórias em capítulos que saíam nos jornais, as radionovelas, passando pelo teleteatro em 1951 até nossos dias, com uma fonte grande da novela Espelho Mágico da Rede Globo marcando a culminância e pleno amadurecimento do gênero de cultura popular. Quatro programas de tevê com cerca de uma hora de duração cada foram gravados em videocassetes em convênio com a RTC - Rádio e constituem a segunda parte da exposição, "a construção do sonho", testemunha o trabalho em telenovela de autores, atores, produtores e diretores. Na terceira parte "O sonho passado a limpo", painéis desenhados ilustram a influência da telenovela na fixação de gostos, no estímulo ao consumo, na mudança de valores e de comportamentos (...)"

Dessa forma, o IDART ocupava-se de um trabalho de pesquisa que era voltado para a construção do próprio acervo. Às vezes em parceria com outras instituições, como é o caso da série de 26 programas, com uma hora de duração cada, produzida pela TV Cultura de São Paulo junto com o IDART sobre a história da telenovela. O acervo conta, por exemplo, com depoimentos de profissionais como Ivani Ribeiro, Heloísa Castelar e Álvaro de Moya.

Foi então criado um repositório para pesquisas, documentos e registros dos eventos produzidos pelo IDART. O registro dessa memória de trabalho do IDART é o chamado Arquivos Multimeios que abriga, além do material produzido pelos pesquisadores do Instituto, arquivos pessoais de artistas e profissionais das áreas que compunham o projeto. Segundo Albuquerque (2002), a partir dos anos 80, o registro de programas e seus comerciais passou a ser prioritário na formação do Acervo

Multimeios. Na videoteca do Multimeios, entre os documentários relacionados à telenovela, estão: O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60; A história da telenovela; Audiência de telenovela: uma perspectiva histórica.

O IDART, no entanto, conforme afirma Andréa Leite (2007), foi alvo de um desinteresse lento e gradual, que se inicia com a fragmentação do instituto no começo dos anos 80 até sua extinção em 2007. Atualmente, os mais de 900 mil arquivos do Acervo Multimeios estão sob a tutela do Centro Cultural de São Paulo e sua forma de alimentação foi modificada, passando a depender da aquisição ou doação de acervos pessoais. Os documentos podem ser consultados de forma gratuita, presencialmente, através de agendamento prévio.

Contemporânea do IDART, temos ainda a Funarte – Fundação Nacional das Artes, órgão federal instituído em 1975 com o objetivo de incentivar a difusão artísticas no país. No que diz respeito à telenovela, nos interessa destacar dois pontos: 1) o incentivo à produção acadêmica na área; 2) o Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, o CEDOC. Neste primeiro ponto, a FUNARTE financiou pesquisas e publicações como, por exemplo, as pesquisas realizadas por Maria Rita Kehl, Inimá Ferreira e Alcir Henrique da Costa, que foram publicadas no livro “Um País no ar: a história da tv brasileira em três canais”, que analisa a Rede Globo, Tupi e Excelsior. Uma das primeiras edições do livro Telenovela Brasileira: Memória de Ismael Fernandes também foi publicado pela Funarte.

O CEDOC é o responsável pelos processos de organização, preservação e acesso da documentação da Funarte. O Centro herdou o patrimônio histórico e documental de outras instituições extintas. Os principais acervos para pesquisa em telenovela no CEDOC são os Fundos Sérgio Britto, Dina Sfat e Paulo José, Fundo Oduvaldo Viana⁴⁵.

Com sua primeira sede no Rio de Janeiro, o CEDOC iniciou, em 1992, atendimento ao público e a demandas de pesquisadores. Cabe destacar que, segundo relatório de atividades da FUNARTE do ano de 1982, havia, para o ano seguinte, um plano de descentralização das atividades da Funarte para garantir a presença do órgão nas regiões Sul, Norte, Nordeste e Centro do país.

⁴⁵ O acervo compreende, em linhas gerais, textos diversos (teatro, radioteatro, radionovela, telenovelas, teleteatros, roteiros cinematográficos), fotografias, artigos de jornais, documentos pessoais, correspondências e notas de trabalho

Figura 03 - Página do CEDOC no site da Funarte



Fonte: CEDOC/Funart⁴⁶

Apesar disso, o CEDOC é, até hoje, o único acervo físico da FUNARTE. Na Funarte, até o momento de escrita desta pesquisa, parte dos arquivos catalogados com o termo telenovela como uma das palavras-chave não podiam ser acessados digitalmente, ficando concentrados no Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) no Rio de Janeiro, uma exceção é o Acervo Sérgio Britto que foi disponibilizado online.

Como a FUNARTE reúne diferentes conjuntos de acervos e alguns deles fazem parte de arquivos ou coleções privadas, nem todos os documentos sobre telenovelas que estão sob tutela da instituição podem ser encontrados na base online do CEDOC e, em alguns casos é preciso realizar a consulta na base de dados dos Arquivos privados.

Tanto o IDART quanto a Funarte são instituições que surgem no auge do período ditatorial no Brasil. A aparente contradição da criação e fomento dois lugares de pesquisa e memória artística no meio de um período marcado pela censura e repressão é, na verdade, parte de uma mudança estratégica dentro da Ditadura Militar. Anunciada por Ernesto Geisel como política de distensão do regime, esse movimento tinha dois objetivos, como afirma Adriano Codato (2005): um objetivo interno de restabelecimento da hierarquia e ordem dentro das Forças Armadas e outro no campo público que tentava garantir estabilidade institucional do regime ditatorial. A Funarte é fruto desse movimento

⁴⁶ cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/index.html

que tentava aproximar o Governo de artistas de oposição e, com esta finalidade, Ney Braga, à frente do Ministério de Educação e Cultura na época, criou a Funarte.

É importante ainda comentar sobre o papel do MIS, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, criado em 1965, na construção de uma memória para a telenovela brasileira, principalmente através da seção Depoimentos para Posteridade, iniciada apenas um ano depois da inauguração do Museu. Entre os depoimentos existem séries temáticas específicas como a série “História da Telenovela”, iniciada em 1989. Os primeiros entrevistados foram Paulo Bandeira (cenógrafo das primeiras telenovelas), Aracy Cardoso, Ibanez Filho, Régis Cardoso e Arthur da Távola.

Cabe dizer que os primeiros depoimentos coletados não seguem uma estrutura metodológica específica, ainda assim, tais entrevistas compõem um importante acervo para a história da música, do rádio e da televisão no país. Desde 1992, o museu passou a fazer um depoimento por mês segundo uma metodologia da história oral⁴⁷. Além dos depoimentos, encontram-se no MIS fitas de gravações de capítulos inteiros ou trechos de produções diversas como *O Casarão*, *Que Rei sou eu?* *Coração Alado*, etc, bem como fotos e outros tipos de documentos como sinopses, etc.

Na década de 90, em comemoração aos 40 anos de Televisão no Rio de Janeiro, O MIS realizou o Seminário Telenovelas que além de discutir questões sobre a teoria do melodrama e seus conflitos, analisou a especificidade da telenovela nacional com pesquisadores como Muniz Sodré, Ondina Fachine Leal e Marta Klasburg.

A Cinemateca, sobre a qual já falamos ao comentar sobre o descaso com os acervos audiovisuais nacionais, apesar de abrigar principalmente fitas do cinema, também tem em seu acervo fitas de telenovela, sendo a principal responsável no país pelo acervo da TV Tupi. Estão sobre tutela da Cinemateca – embora no momento pouco se saiba sobre o estado de conservação em razão do contínuo descaso federal com a instituição - telenovelas clássicas e que são consideradas como pontos de virada na teledramaturgia nacional, no final dos anos 60 como *Antônio Maria* e *Beto Rockfeller*, além de muitas outras das produções da emissora TV Tupi na década de 70.

Por muito tempo o acesso aos documentos da Cinemateca não podiam ser facilmente consultados, isso mudou, por um período, a partir do começo dos anos 2000 nos tempos áureos de investimentos. Um desses investimentos foi o BCC – Banco de

⁴⁷ Segundo informações do MIS o protocolo envolve, após a escolha do depoente, o levantamento de sua biografia e uma pauta é escrita desde o período de nascimento do entrevistado até o momento do depoimento. Esta pauta é submetida ao depoente para ser aprovada.

Conteúdos Culturais da Cinemateca, uma parceria entre a instituição, o Centro Técnico Audiovisual e o Ministério da Ciência e Tecnologia. No site⁴⁸ que (desde o final de 2019 o link está indisponível) acessar vídeos de telenovelas da Tupi, nos quais muitos dos capítulos estavam disponíveis na íntegra.

Por fim, fechando o arco das instituições públicas, temos o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Criado em 1973, o CPDOC surge para armazenar, organizar e tornar acessíveis conjuntos documentais relevantes para a história recente do país. Atualmente, o acervo do Centro reúne aproximadamente 200 acervos (denominados como fundos) com cerca de 1,8 milhão de documentos. Assim como acontece no MIS, o CPDOC tem um programa de depoimentos que realiza entrevistas nos moldes da história oral. Segundo dados do CPDOC, são mais de 5000 horas de depoimentos gravados, correspondentes a cerca de 1000 entrevistas.

Boa parte dessas entrevistas, assim como muitos dos arquivos do CPDOC, estão digitalizados e disponíveis para consulta através do sistema do Centro. Existem poucos depoimentos sobre telenovela disponíveis no CPDOC, à exemplo, algumas anotações de análise da antropóloga Yonnie Maggie com descrição de capítulos, árvores genealógicas de personagens de algumas telenovelas como *O Astro* (Rede Globo, 1975), *Baila Comigo* (Rede Globo, 1981) e *Coração Alado* (Rede Globo, 1980-1981), uma entrevista com o antropólogo João de Pina Cabral em que o pesquisador fala sobre a influência de telenovelas como *Gabriela e Escrava Isaura* em Portugal.

No campo das emissoras, a principal iniciativa é o Memória Globo da Rede Globo, criado em 1999. Embora o Memória Globo seja um autorretrato da emissora, ele é o principal acervo para uma história da telenovela brasileira, já que ela é composta, principalmente, por produções da Rede Globo.

Inicialmente coordenado pela historiadora Sílvia Fiuza, o projeto teve sua construção iniciada com a participação de sete pesquisadores e dez universitários, investindo “R\$ 500 mil com entrevistas, levantamento e preservação de documentos em tecnologia digital”.⁴⁹

“(…) o Memória Globo se dedica a resgatar e contar a história do Grupo Globo. Por trás desse trabalho, há uma equipe interdisciplinar de pesquisadores, editores de conteúdo e produtores, que atuam na pesquisa e produção de

⁴⁸ <http://www.bcc.org.br/tupi/telenovelas>

⁴⁹ Folha de São Paulo, 06 de janeiro de 2001.

conteúdo em diversos formatos. Além disso, desenvolve um programa de Memória Oral com centenas de profissionais que ajudam ou ajudaram, diariamente, a levar informação e entretenimento à casa de milhões de brasileiros” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001)⁵⁰

Figura 04 – Menu de telenovelas no site Memória Globo



Fonte: Memória Globo

Em 2008, o Memória Globo passou a disponibilizar online dados para que pesquisadores, entre outros interessados, pudessem acessar informações sobre a história da Rede Globo. As telenovelas possuem uma sessão exclusiva dentro de Entretenimento e lá podem ser encontrados perfis sobre todas as produções do gênero já exibidas pela Rede Globo até 2018. Os perfis contam com sinopses, ficha técnica, galeria de personagens, informações de bastidores, curiosidades e um documentário web com depoimentos orais cedidos por atores, autores e outros profissionais envolvidos na produção.

Além disso, os pesquisadores também podem acessar os chamados “Projetos Especiais”. Entre eles, destacam-se o projeto Vale a Pena Ver de Novo, Malhação, Eternos Namorados e Mulheres Marcantes da Teledramaturgia e 70 anos da televisão brasileira. Apesar disso, o acesso aos arquivos de vídeo é extremamente limitado. Até 2019, os pesquisadores podiam solicitar trechos de vídeos.

⁵⁰ Mesma da nota anterior.

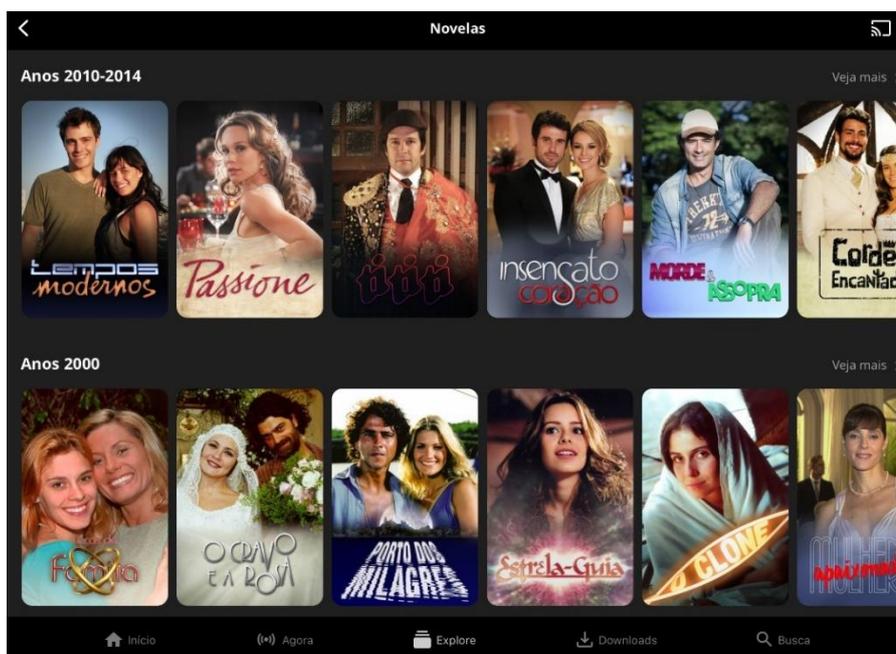
Figura 05 – Página da telenovela A Rainha Louca no site Memória Globo



Fonte: MemoriaGlobo.com

Além do Memória Globo, outro espaço da Rede Globo atua na construção de uma memória da telenovela, desta vez exclusivamente digital: o Globo Play, a plataforma de streaming da emissora. Paulo Cajazeira e José Souza (2000) entendem as plataformas de streaming como espaços de dupla função, eles são, ao mesmo tempo, um lugar de arquivamento e memória, e têm ainda a função de sintonizar as emissoras com a lógica da convergência midiática e seus efeitos. Atualmente o Globo Play conta com 124 títulos de telenovelas, o que equivale a 38,62% da produção da Rede Globo.

Figura 06 - Plataforma de Streaming Globo Play



Fonte: GloboPlay

Se encontramos na Globo um projeto de memória tão bem estruturado, apesar de suas limitações de acesso, a realidade em outras emissoras em vigor é bem diferente. É até mesmo difícil entender a situação dos arquivos dessas emissoras pela falta de dados referentes ao estado de preservação e acessibilidade aos seus acervos. Focamos nossos esforços na tentativa de encontrar dados sobre os acervos do SBT e da Record, as duas outras emissoras que atualmente exibem telenovelas em suas grades com alguma regularidade produtiva.

A Record realizou telenovelas entre 1954-1970 e, depois de um longo período sem produzir no gênero, voltou a fazê-las entre 1997-2001, retornando três anos depois. Como já comentamos, os arquivos do gênero nesta primeira fase produtiva foram destruídos pelo fogo no final dos anos 60. Dessas telenovelas restam apenas algumas fotos, notas e matérias em jornais e revistas da época e, mesmo assim, não há muita informação já que a produção de telenovelas nunca foi um foco da emissora.

Em 2012, a Record anunciou um processo de digitalização de todo o seu arquivo em parceria com o Instituto Ressoar e patrocínio da Telefônica. O projeto teve como foco os documentos dos então cinquenta anos da história da emissora. Dessa forma, sabe-se que a emissora não só possui um acervo, quanto que parte dele está digitalizado. Não se sabe, no entanto, pela falta de informações públicas, o conteúdo deste acervo. Além disso, não há uma plataforma de acesso ou formas de solicitar material como acontecia com a Rede Globo por intermédio do Globo Universidade, área de relacionamento da Rede Globo com o meio acadêmico.

Em agosto de 2021, no entanto, o Governo Federal liberou, através do Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Pronac) uma verba de pouco mais de três milhões de reais para preservação e digitalização do acervo da Record⁵¹.

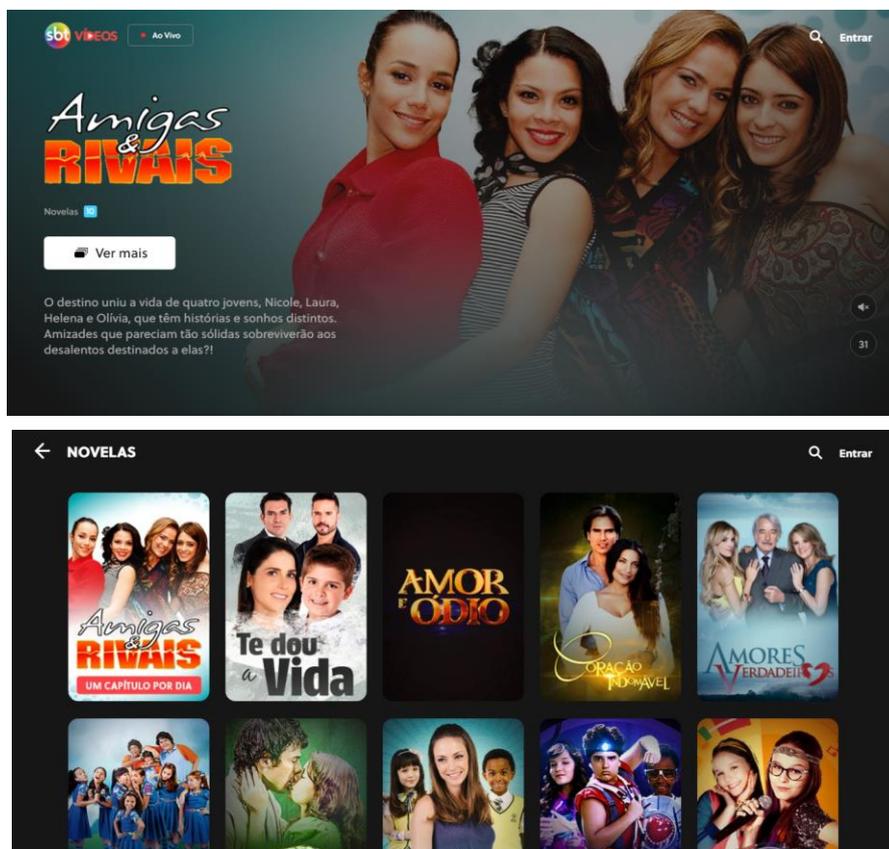
O SBT, a mais nova dessas emissoras, nascida em 1981, tem períodos produtivos ainda mais fragmentados que a Record. Sua primeira telenovela, *Destino* (SBT, 1982) abriu cinco anos de produção consecutiva, mas depois disso houve diversos intervalos. Até hoje, o maior período produtivo vai de 2001 até 2016. Cinco anos após sua criação o SBT iniciou seu acervo e no mesmo ano o local alagou e a emissora perdeu parte do seu material, várias outras enchentes marcam a história do SBT pela proximidade dos estúdios com o rio Tietê. Não encontramos muitas informações sobre o que está, de fato, guardado das produções de telenovelas no acervo SBT, mas sabe-se que a emissora

⁵¹ Informação publicada do Diário Oficial da União em 6 de agosto de 2021.

possui, ao menos, muitas das produções da década de 90 como *Éramos Seis* (SBT, 1994), *As pupilas do Senhor Reitor* (SBT, 1995) e *Pérola Negra* (SBT, 1998-1999).

A emissora disponibiliza em sua plataforma de streaming gratuita, o SBT vídeos, algumas das produções que compõem seu acervo e atualmente consta na plataforma parte das telenovelas exibidas pela emissora a partir de 2001.

Figuras 07 e 08 - Frames da Plataforma de Streaming SBT Vídeos



Fonte: SBT Vídeos

Cabe ainda comentar um pouco sobre os acervos de alguns dos canais extintos, entre eles Manchete, Excelsior e TV Tupi.

Criada em 1983, a TV Manchete contava com um sistema de conservação de suas fitas que foi implantado no mesmo ano de sua inauguração. As fitas eram mantidas a uma temperatura de dezoito graus como quatro desumidificadores que ficavam ligados de forma ininterrupta para garantir a preservação do material da emissora. Quando o grupo e Tupi abriu falência, o Bloch Editores, empresa do mesmo grupo, assumiu o acervo, mas com sua falência e interdição do prédio pela Justiça anos depois, todo o material ficou à mercê da umidade e do descaso. Quase vinte anos depois, uma matéria da Revista Piauí

publicada em junho de 2021 e intitulada “O encalhe de Pantanal e Dona Beija” voltou a questionar o destino do acervo da Manchete.

O texto inicia-se com a seguinte pergunta: “Que tal levar para casa momentos significativos da televisão brasileira pelo preço de um apartamento à beira-mar na Avenida Atlântica, um dos pontos mais valorizados do Rio de Janeiro?”. A provocação da matéria refere-se ao leilão do acervo da extinta Rede Manchete, realizado em maio de 2021, quando mais de 25 mil fitas vídeos, avaliadas em 3,7 milhões, estiveram à disposição para compra, mas não receberam nenhum lance.

A matéria diz que “absolutamente ninguém se interessou pelo acervo”, o que não significa, como comenta Juliana Tillmann (2021), que a falta de lances significa que não existem pessoas, pesquisadores ou não, e acervos interessados no material da Manchete, mas sim que existem uma série de questões de preservação e direitos envolvidas nesse processo de compra. Primeiro, considerando que as fitas pareciam estar à própria sorte por quase duas décadas, não se sabe quais as condições das fitas. Depois, elas são alvo de disputas judiciais relacionadas ao pagamento de direitos trabalhistas e outros passivos da extinta Manchete e do grupo associado Bloch Editoras.

Entre os documentos leiloados, estavam as fitas de algumas das principais telenovelas da Manchete: *Pantanal*, (Manchete, 1990) *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (Manchete, 1990-1991), *Kananga do Japão* (Manchete, 1989-1990) e *Dona Beija* (Manchete, 1986). *Pantanal*, por sinal, é apontada como uma telenovela catalisadora de um processo de naturalização das produções da teledramaturgia brasileira. Só essas produções estavam avaliadas em 1,2 milhões. Alguns meses depois do encalhe das fitas no primeiro leilão, em outubro de 2021, todo o lote de fitas de telenovelas e minisséries da emissora foi arrematado por 240 mil reais⁵².

Situação similar de descaso viveu o acervo da Tv Excelsior. Uma das maiores emissoras do país e grande produtora de telenovelas, a Excelsior foi retirada do ar durante o período ditatorial. A comissão da verdade, por sinal, reconheceu em seu relatório final no ano de 2014, a perseguição política à emissora já que o canal, frente às restrições impostas pelo regime militar nos primeiros anos após o Golpe de 1964, permaneceu, como afirma Laurindo Leal Filho (2006) sendo uma emissora rebelde, nacionalista e que fazia um jornalismo crítico e independente, por isso, sucumbiu.

⁵² [Por meio milhão, extinta Rede Manchete é arrematada em leilão | Exame](#)

O acervo da emissora, que sofreu dois incêndios em um só ano, havia sido em grande parte perdido antes mesmo do seu fechamento em 1970. Não havia informações sobre o destino restante do acervo, que era considerado perdido, até que em 1999 a Fundação Cásper Líbero⁵³ anunciou que seus alunos estavam restaurando cerca de cem fitas que eram da Excelsior.

Outro projeto que merece destaque, dessa vez de natureza híbrida, já que nem é feito por uma emissora nem gerenciado por iniciativas governamentais, é o antigo Pró-TV que recentemente se fundiu ao Museu do Cinema, dando origem ao Museu da TV, Rádio e Cinema. Criado em 1955, o Pró-TV é uma iniciativa da atriz Vida Alves⁵⁴ junto com Blota Jr⁵⁵, Luiz Gallon⁵⁶, Walter Forster⁵⁷, Walter Ribeiro dos Santos⁵⁸ e Ana Maria Neuman⁵⁹ que criaram a APITE - Associação dos Pioneiros da TV. Em anos de história, eles reuniram um acervo com milhares de itens, fotos, entrevistas em vídeos⁶⁰ realizadas pela próprio Pró-TV e que estão disponíveis no canal do YouTube do Pró-TV.

Em 2021, O acervo e as mídias digitais da Pró-TV foram doados pela APITE ao antigo diretor e curador de seu acervo, Elmo Francfort⁶¹, que, junto com o Museu do Cinema, iniciou o coletivo Museu da TV, Rádio & Cinema com o objetivo de preservar todo material, na busca pela digitalização, disponibilização pública e a futura criação do novo órgão museológico.

O Pró-TV é um exemplo híbrido que mescla o institucional com acervos privados reunidos pelos nomes responsáveis pela sua criação. Agora, queremos pensar especificamente sobre outras iniciativas que surgem de diferentes fontes - entre elas atores, pesquisadores, fãs de telenovela – com o objetivo de manter uma história da telenovela nacional partindo de seus acervos pessoais.

O acervo pessoal é comumente definido como conjunto de material resultante da vida e da obra dos chamados "grandes homens", como afirma Heloisa Belotto (2014) de

⁵³ A Fundação Cásper Líbero, conhecida também pelo acrônimo FCL, é uma instituição privada, fundada em 10 de agosto de 1944, que gerencia um vasto conglomerado de mídia, sediado em São Paulo,

⁵⁴ Vida Amélia Guedes Alves foi uma atriz, autora e apresentadora brasileira, pioneira da televisão no país.

⁵⁵ Blota Júnior foi um dos mais importantes apresentadores da TV brasileira nos anos 50, 60 e parte dos 70. O jornalista trabalhou, principalmente, na Record

⁵⁶ Luiz Gallon é um diretor de televisão

⁵⁷ Walter Forster foi um dos pioneiros da Televisão Brasileira, participando ativamente de sua inauguração em 18 de setembro de 1950.

⁵⁸ Walter Ribeiro dos Santos foi um apresentador, locutor e ator brasileiro.

⁵⁹ Ana Maria esteve na TV Tupi, na TV Excelsior, na TV Bandeirantes, em empresas de propaganda como a Standard, a McCann Erickson, e outras

⁶⁰ EGO - 'Vida Alves deixou de fazer televisão para fazer pela televisão', diz diretor - notícias de Famosos (globo.com)

⁶¹ Elmo Francfort Ankerkrone é consultor de TV, escritor, pesquisador, radialista e jornalista.

pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possam ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades. É o caso, por exemplo, do acervo Sergio Britto, sobre o qual já comentamos. Ator, diretor e produtor cultural⁶², Sérgio Britto (1923-2011) é um dos grandes nomes da história da televisão e do teatro no Brasil, sendo também um dos idealizadores do Grande Teatro Tupi, além disso, Britto é também um nome da preservação da história dessas produções, pois, reuniu e conservou em sua casa cerca de 15 mil itens. O acervo, digitalizado, foi doado pela família de Sérgio Britto ao CEDOC, uma breve busca pelo termo “novela” nos remeteu a 214 documentos entre recortes de jornais e revistas, manuscritos e fotos.

Durante a pesquisa “A telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963”, as organizadoras Marta Klagsbrunn e Beatriz Rezende (1991), além de usarem os depoimentos do IDART anteriormente citados, dispuseram de arquivos pessoais de atores, autores e produtores como Laura Cardoso, Fernando Baleroni, Vida Alves, José Castelar, Walter Durst e Lauro César Muniz.

Um outro importante acervo pessoal para pesquisadores de telenovela foi reunido por Ismael Fernandes. Considerado como um dos primeiros pesquisadores de telenovela, Ismael Fernandes publicou em 1982 a primeira edição de “Memória da Telenovela Brasileira”, reconhecido como o primeiro esforço de organização de anos de história da telenovela. Fernandes apresenta na obra sínteses sobre cada produção, elas englobam aspectos como o enredo, faixa de exibição, emissora e, eventualmente, alguns dados mais gerais sobre o estilo, autoria ou curiosidades relacionadas ao produto.

Em reconhecimento ao trabalho de Ismael Fernandes, o centro de documentação do Núcleo de Pesquisas de Telenovela da ECA-USP foi rebatizado em 1988 com o nome do pesquisador. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, a professora Ana Maria Fadul comentou a relevância da obra de Ismael: "Seu livro é muito importante na medida em que identifica todas as novelas exibidas em São Paulo. Ismael ainda conseguiu levantar dados sobre obras que passaram em outras capitais brasileiras."⁶³

Como já comentamos brevemente ao falar dos incêndios e outros desastres que acometeram materiais audiovisuais, parte da documentação do arquivo pessoal de Ismael Fernandes foi cedido por sua família à Escola de Artes e Comunicações (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 1997. Em outubro de 2001, um incêndio atingiu o

⁶² Ao falar sobre o Grande Teatro Tupi, Fernando Montenegro, amigo pessoal de Britto, destaca sua capacidade de articulação enquanto produtor cultural e atribui a isso a os feitos alcançados com o grupo.

⁶³ Folha de São Paulo, 23 de novembro de 1997.

segundo andar da ECA, concentrando-se, segundo o então vice-diretor da Escola, Luiz Milanese,⁶⁴ no local onde eram armazenados documentos raros da história da telenovela brasileira. Entre os documentos raros estavam, além de capítulos originais de diversas novelas, gravações, fotos, entrevistas e teses e trabalhos de professores e alunos da ECA, os documentos do acervo Ismael Fernandes.

Mauro Alencar, pesquisador e consultor de telenovela, também é um desses nomes que possui um acervo pessoal sobre telenovelas e que iniciou esse processo de construção do acervo partindo de sua atividade de fã. Segundo relato em matéria jornalística, o pesquisador começou gravando apenas os áudios das produções, mas, antes mesmo antes do VHS chegar ao país, Alencar ganhou de seu pai um aparelho importado dos EUA e passou então a gravar também os vídeos (Folha de São Paulo, 02.01.2011). Esse acervo foi crescendo com o passar dos anos e do envolvimento de Mauro Alencar na produção de telenovelas da Rede Globo, organização de livros, participação em congressos etc. Em junho de 2021, quando Mauro Alencar se juntou ao conselho do Museu do Cinema e da TV, o seu acervo pessoal foi incorporado à entidade. Como o projeto de acesso do Museu ainda está em andamento, não encontramos informações mais recentes sobre o conteúdo do acervo. Sabemos, no entanto, que existem mais de 2000 fitas de vídeo com capítulos de telenovelas, além de um acervo com objetos relativos ao gênero (Folha de São Paulo 28.06.1998)

No conceito que apresentamos anteriormente de acervos pessoais, com a ideia do inventariado pela atividade dos homens e mulheres célebres em uma área, os atores, produtores e pesquisadores se enquadram facilmente, no entanto, pretendemos aqui, também, reconhecer a importância de um outro tipo de acervo, aquele produzido pelos fãs de telenovela e que têm sido usados por pesquisadores para a produção de suas pesquisas.

A telenovela, como um bom produto de entretenimento, atravessa os consumidores que se apaixonam pelos personagens, tramas e se engajam com essas histórias de diferentes formas. Entre os diferentes níveis de engajamento, como em qualquer produto cultural, encontramos dos fãs de telenovela que assumem posicionamentos mais ou menos ativos com relação aos produtos que consomem. Entendendo que ser fã é algo que pode se posicionar em algum ponto dentro do espectro

⁶⁴ Folha de São Paulo, 02 de outubro de 2001.

que vai do passivo ao ativo, do ponto de vista do engajamento⁶⁵, nos interessa aqui, entre os fãs ativos, os fãs colecionadores. Esse tipo particular de fã nos interessa pela contribuição que prestam aos pesquisadores na construção de acervos sobre telenovela.

Aficionados pelo objeto estes fãs colecionavam gravações e fitas, investiam horas na gravação das telenovelas, criavam suas próprias capas e de título em título iam formando seus acervos. Havia ainda uma atividade de troca das fitas entre os fãs que se comunicavam através de sites - ainda no que Aaron Delwiche e Jennifer Henderson (2013) chama de fases dois e três da cultura participativa, envolvendo o final dos anos 90 e começo dos anos 2000 - como conta o colecionador Josuel Júnior:

Bate-papo do Uol, sala com noveleiros tímidos se apresentando... O site Teledramaturgia, de Nilson Xavier, ainda usava domínio Hpg ou Cjb. Algumas categorias da página estavam incompletas. A própria lista do Vale a pena ver de novo parecia um mistério incógnito e difícil de ser decifrado. Lembro que contribuí com algumas informações das reprises da Globo Brasília. Na época, não havia muitas possibilidades de encontros virtuais entre colecionadores e amantes das novelas. Havia, oficialmente, o cadastro de telespectador da Globo e dos Grupos de Discussão da emissora. Tinha o **site Fera Radical**, administrado por uma moça chamada Tetê, do Rio de Janeiro. Nesse site, tinha um fórum interno de discussões... E foi nele que muita coisa começou! Havia também os sites **A Gata Comeu 2001** e **Eu e Minha Gata**, respectivamente, de dois fãs da novela "A Gata Comeu", além do bellissimo **site Pedra sobre Pedra**, administrado por Mabel Pereira, do Paraná.⁶⁶

Atualmente, com exceção do Teledramaturgia, todos esses sites foram tirados do ar, mas muitos pesquisadores de telenovela acessavam esses sites, trocavam informações com os colecionadores e conseguiam, com a ajuda deles, material de seus objetos de pesquisa que eram enviados pelos Correios. Parte do que encontramos hoje em sites de repositórios de vídeos online, como no YouTube, são do trabalho desses colecionadores.

⁶⁵ Hills (2002) tipifica os fãs em passivo e ativo. O fã passivo seria aquele que coleciona material sobre o produto, mas que não tem uma relação profunda com outros elementos do universo dos fãs. Já o fã ativo analisa os textos midiáticos sobre um determinado produto e os coloca sobre várias perspectivas, participando ainda de atividades coletivas (no fandom). Já Maria Cunha (2012) divide os tipos de fãs em *couch potato* e fã de culto, o *couch potato* não sente "necessidade de agir em função dessa preferência" (CUNHA, 2012 p.2), o fã de culto por sua vez não só possui interesse manifestado como cultivam esse interesse interagindo. Já Sandovs (2013) vai classificar o consumo de produtos culturais sobre três nomenclaturas fãs, entusiastas e adoradores.

⁶⁶ Matéria completa disponível em: <https://www.portalconteudo.com.br/post/com-a-palavra-os-colecionadores-de-novelas-do-brasil>

Figura 09 – Capas de Boxs de telenovelas criadas por colecionadores



Fonte: Site Portal Conteúdo⁶⁷

O site Teledramaturgia começou em 1999, quando Nilson Xavier, um desses fãs colecionadores, quis compartilhar seus mais de vinte anos de material sobre a telenovela brasileira. Em entrevista cedida para pesquisa do grupo OBITEL USP, Xavier contou que desde criança catalogava informações sobre as telenovelas em seus cadernos: “título, diretor, autor, elenco (atores e personagens), data de estreia e fim. Tudo feito com muito capricho, letra bem cuidada e recortes das revistas especializadas em televisão da época, como Amiga” (LOPES, et. Al 2015)

Mais de dez anos depois da criação do seu site, Nilson Xavier decidiu se dedicar exclusivamente a ele. Publicou então o livro *Almanaque da Telenovela*, no qual compilou informações sobre as tramas já exibidas no país em diferentes emissoras, passou a escrever críticas em coluna da UOL e a trabalhar como consultor no Canal Viva (LOPES, et. Al, 2015). O site de Nilson Xavier é um dos mais citados em pesquisas sobre telenovela. O Teledramaturgia se assemelha ao Memória Globo no que se refere aos dados sobre as produções das telenovelas, no entanto, faz isso para todas as emissoras nacionais. Os dados podem ser vistos em ordem cronológica ou por emissora, em diferentes categorias, telenovelas, minisséries, séries. Além disso, Nilson Xavier também apresenta curiosidades sobre cada trama, dados que ele coletou de jornais, revistas, de suas próprias observações dos produtos etc. O site também apresenta perfis dos profissionais da teledramaturgia nacional, com informações sobre suas carreiras e cronologia produtiva. Dessa forma, com sua “vasta experiência e muito conhecimento, ele se tornou referência para pesquisadores, jornalistas, estudantes e profissionais da área” (LOPES. et. al, 2015 p.37). Ao comentar sobre as fontes de pesquisa em telenovela Maria Carmem Souza destaca o papel do site Teledramaturgia:

⁶⁷ Cf. nota 64.

A gente tem apoios históricos como o Teledramaturgia, se eles não tivessem organizado isso dessa forma, como a gente ia fazer? Porque eles que trazem essa comparação com as outras emissoras, eles permitem que a gente faça isso (...). O Nilson está aí a mais de vinte anos, quando eu comecei, ele já estava no início, é muito legal você ver esse fã que se transformou em colaborador de pesquisas mesmo.

Figura 10 – Página inicial do Site Teledramaturgia



Fonte: Site Teledramaturgia

Além dos lugares de memória da telenovela já citados, queremos ainda, de uma forma mais geral, citar a importância dos acervos de mídia impressa, jornais e revistas, que são uma das principais fontes – provavelmente a principal quando consideramos a acessibilidade - para os que querem reconstruir a história da telenovela. Esses jornais e revistas, espalhados em diversos acervos pelo país, mas principalmente concentrados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, muitas vezes, são os únicos rastros das primeiras produções da teledramaturgia nacional, manifestos através de pequenas notas que falavam da estreia ou finalização das telenovelas, índices de audiência, material promocional e críticas ricas e especializadas.

Assim como Ortiz, Borelli e Ramos (1989), outros autores⁶⁸ que publicaram trabalhos sobre telenovela na década de 80 e 90, usavam como fontes jornais como O Globo, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e revistas como Veja e IstoÉ. Para o levantamento de dados de jornais, os arquivos públicos presentes em diferentes Estados, apontam uma possibilidade de descentralização, embora sejam nos jornais de circulação no Rio de Janeiro e São Paulo que encontramos mais notícias sobre telenovela, como podemos ver na tabela a seguir.

⁶⁸ Podemos citar aqui como exemplo a pesquisa Telenovela e Exportação de José Marque de Melo, bem como o trabalho de Marta Klagsburnn e Beatriz Rezende (1991).

Tabela 01 – Recorrências do termo “telenovela” em acervos de jornais⁶⁹

JORNAL	TELENOVELA	FONTE
O GLOBO (RJ, 1960-2021)	8708	ACERVO PRÓPRIO
FOLHA DE SÃO PAULO (1950-2020)	5222	ACERVO PRÓPRIO
O ESTADO DE SÃO PAULO (1955-2020)	1776	ACERVO PRÓPRIO
DIÁRIO DE PERNAMBUCO (1960-1996)	627	BNDigital
CORREIO BRAZILIENSE	614	BNDigital
CORREIO DA MANHÃ (RJ, 1959-1974)	298	BNDigital
DIÁRIO DE NATAL (RN)	78	BNDigital

Fonte: produzido com base em levantamentos em acervos de jornais

Com a digitalização, ficou mais fácil o acesso aos jornais e periódicos, pois, mesmo que alguns dessas publicações só possam ser acessadas através da realização de assinaturas digitais dos grupos produtores, como acontece com O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, por exemplo, muitos deles têm acervo, ou pelo menos parte dele, disponível no site da Hemeroteca Digital, desde meados dos anos 2000, com o lançamento da BNDigital⁷⁰. Além disso, é importante ressaltar que, embora esses jornais e revistas sejam, até hoje, as principais fontes para aqueles que desejam reconstruir uma história da telenovela ou de uma telenovela específica, é preciso considerar o quanto eles são atravessados pela orientação editorial e suas ligações com as emissoras.

Os lugares de memórias que apresentamos aqui configuram os principais espaços com os quais os pesquisadores de telenovela podem contar para realização de seus trabalhos quando interessados na investigação do passado de uma determinada produção. Os documentos que esses lugares abrigam, claro, não são capazes de recuperar sozinhos a história, já que precisam ser tratados como restos cujos testemunhos/vestígios precisam ser investigados, comparados, questionados. No entanto, sem eles, a construção de uma memória da telenovela não seria possível. Os diferentes tipos de lugares, dos mais formais aos informais, evidenciam, principalmente, a necessidade de repensar a dinâmica de preservação e acesso a um bem que ao mesmo tempo faz e conta a história do país.

Para Aleida Assmann (2011), o arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos de funções diversas e que possui três características fundamentais, são

⁶⁹ Nos anexos da tese são apresentados dados mais específicos sobre as recorrências e datas.

⁷⁰ O acervo é composto por documentos que começaram a ser digitalizados em 2001, mas que se tornaram públicos em 2006, desde então, a Hemeroteca da Biblioteca Nacional é o principal espaço para acesso a jornais e periódicos do país, com a exceção de grupos específicos que guardam o direito aos seus acervos.

elas: conservação, seleção e acessibilidade. Já comentamos brevemente algumas questões da conservação e, de certa forma da seleção, que é uma questão mais técnica do fazer arquivístico, no entanto, nos interessa falar sobre acessibilidade. Assmann nos lembra de que os arquivos se definem em termos de abertura e fechamento, e sua acessibilidade é que define se se trata de uma instituição democrática ou repressiva. Nesse sentido, em estados antiliberais e totalitários os arquivos são mantidos em segredo, enquanto nos estados democráticos eles são um bem comum e público, que pode ser individualmente utilizado e interpretado.

O que apresentamos até aqui indica que, embora muito dos primeiros anos da telenovela brasileira tenha se perdido, ainda há um vasto material, principalmente de posse das emissoras privadas e longe dos olhos do público e dos pesquisadores cujo acesso merece ser debatido.

3. DE GATA BORRALHEIRA A CINDERELA ACADÊMICA⁷¹

No princípio era o verbo: as emoções chegavam a todo o país pela voz dos artistas. Depois, a imagem juntou-se ao som, desde a apresentação - e tudo começou de novo⁷².

A telenovela, tal como a conhecemos, estruturada em capítulos diários, estreou no Brasil em 1963 com *2-5499 Ocupado* (TV Excelsior), a produção que inicialmente exibia três capítulos por semana, acabou passando a ser diária com objetivo de prender a atenção dos telespectadores. Ainda assim, como afirma Campedelli (1987), o *boom* da telenovela só veio em 1964 com adaptação de *O Direito de Nascer*⁷³ (1964, TV Tupi⁷⁴) para as telinhas, e sua expressão e repercussão na audiência da emissora. No ano seguinte, a Rede Globo chegou ao mercado dando grande impulso ao fôlego produtivo brasileiro. E rapidamente a telenovela se transformou numa febre popular.

Para tentar exemplificar a dimensão desse sucesso recorro aqui a dois exemplos marcantes, o primeiro deles é a telenovela *O Direito de Nascer* (1964-1965), que repetiu na televisão o sucesso que já havia feito no rádio. No formato adaptado para a televisão, a trama pareceu agradar a todos que tinham acesso, Fernandes (1994) destaca que o encerramento da produção em agosto de 1965 teve festa no Ginásio do Ibirapuera em São Paulo e, no dia seguinte, no Maracanãzinho no Rio de Janeiro.

O segundo exemplo é *A Moça que veio de longe* (Excelsior, 1964) que conta a história de Maria Aparecida (Rosamaria Murtinho), uma moça do interior que consegue emprego na casa de uma família rica e se apaixona pelo patrão, Doutor Raul (Hélio Souto). No texto do argentino Abel Santa Cruz, adaptado por Ivani Ribeiro, a paixão correspondida encontra um desafio que se torna, posteriormente, um clássico para as narrativas televisuais: a diferença social. Ao falar da repercussão da trama em entrevista na época, o protagonista Hélio Souto atribuía seu a repercussão positiva à abordagem dessa temática: “Indiscutivelmente, a história da novela é uma reprodução da vida

⁷¹ O título deste capítulo faz referência ao estudo *Telenovela: de Gata borralheira a cinderela midiática* realizado por José Marques de Mello (2000), neste estudo o autor compara o comportamento da mídia impressa em relação às telenovelas de maior impacto no Brasil (1964-1997) partindo da hipótese de que há o objeto fora socialmente legitimado.

⁷² Revista Intervalo Agosto de 1964

⁷³ Adaptação televisiva do texto de Migré que já havia feito sucesso no rádio como telenovela, *O Direito de Nascer* foi exibida na faixa das 21h30 pela TV Tupi em São Paulo e pela TV Rio na capital carioca entre 7 de dezembro de 1964 e 13 de agosto de 1965, sendo transmitida em 160 capítulos.

⁷⁴ Inaugurada em 18/09/1950, com o prefixo PRF-3, a TV Tupy-Difusora entrou no ar no canal 3 de São Paulo. A Tupi foi a primeira televisão do Brasil e da América do Sul e liderou a produção de telenovela em termos quantitativos até o começo da década de 70, quando a Rede Globo assumiu a liderança.

humana, a verdade e o anseio de várias classes. Na televisão nunca houve um êxito igual a este (...)”⁷⁵

A *Moça que veio de longe* contava com protagonistas estreantes na TV, mas um diretor experiente, Dionísio Azevedo⁷⁶ que tinha histórico no cinema e na televisão. A história, que foi exibida na faixa das 19h, estreou em maio de 1964 e o fato de que foi ao ar em um Brasil recém tomado pelos militares via golpe de Estado não pode ser desconsiderado como fator que contribuiu para o seu sucesso, como fonte de escapismo. O final da telenovela foi transmitido ao vivo no palco da Excelsior, batendo recordes de público. A transmissão foi aberta ao público, que podia comprar ingressos que variavam entre Cr\$ 500,00 para os que queriam assistir à produção sentados e Cr\$ 300,00 para ficar de pé. No fim da noite, mais de duas mil pessoas estavam lá, aplaudindo de pé o beijo final entre os protagonistas da trama. Foi o sucesso dessa produção, como afirma Fernandes (1994), que determinou que a telenovela havia chegado para ficar.

São recorrentes as histórias de atrizes que eram rechaçadas nas ruas por interpretar vilãs terríveis nas telenovelas ou de galãs que eram perseguidos por fãs

Essa perseguição se materializava de forma positiva no acompanhamento dos talentos em outros meios. E é com base nesse impacto que consideramos aqui que os profissionais da TV parecem ter percebido primeiro que academia e até mesmo que a própria crítica, o potencial da telenovela para o social e mesmo como objeto de estudo.

3.1 OS ESTUDOS PIONEIROS

Em entrevista cedida a jornalista Marisa Gabaglia para o Jornal O Globo (1971)⁷⁷, Bráulio Pedroso chama atenção para o potencial da telenovela como espaço de análise para interpretar o país, segundo ele, se um sociólogo quiser saber alguma coisa do Brasil, imediatamente, vai ter uma ideia se ligar a televisão e assistir a uma novela ou a um programa do Chacrinha, “muito mais do que se ler grande parte da literatura brasileira”

Alguns anos depois, o jornalista Paulo Aberto de Barros, escrevendo sob o pseudônimo Artur da Távola, para coluna homônima no jornal O GLOBO, escreveu uma análise sobre os primeiros vinte e cinco anos de história da televisão no Brasil, o jornalista

⁷⁵Fala do ator Hélio Souto extraída de matéria da Revista Intervalo (1964).

⁷⁶ Dionísio Azevedo já havia dirigido filmes nacionais como *O pagador de Promessas* e foi também um dos iniciantes do *TV de Vanguarda*, um grande teleteatro que levou ao adaptações de grandes obras clássicas como Hamlet. O programa estreou em agosto de 1952 pela Tupi ia ao ar quinzenalmente, sempre aos domingos e no horário nobre, e permaneceu na grade da emissora até 1967.

⁷⁷ Entrevista publicada na edição do jornal do dia 06 de fevereiro de 1971.

afirma que o grande mérito da televisão, realizado através do jornalismo e de “algumas telenovelas” é atingir regiões desprovidas de qualquer forma de intercâmbio cultural e manifestações artísticas: “Para milhões de pessoas ela é o teatro que não existe, o cinema, a literatura que não chega, a arte que não vem, o consumo que ainda não existe” (O GLOBO, 21.09.1975)⁷⁸. Ele chama ainda atenção para a forma como os cursos de Comunicação não estão preparados para lidar com a televisão, seu argumento gira principalmente em torno de um fazer técnico, no preparo de profissionais, ainda assim, o documento nos permite pensar nesse olhar de reflexão sobre os produtos televisuais, principalmente da telenovela.

Walter Clark participou de uma aula no curso de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) em maio de 1970. Na ocasião, ao ser questionado sobre a relação entre televisão e cultura, o então diretor da Rede Globo afirmou que a televisão despertava o interesse do público para outras formas de cultura. “Quem vê Sérgio Cardoso numa novela, vai para o teatro”, afirmou Clark na ocasião. Uma matéria publicada no Jornal O Globo em 29 de outubro de 1975 corrobora com essa ideia afirmando que a telenovela é um mercado de trabalho amplo “que se projeta para os palcos do teatro e para as telas do cinema, graças à popularidade que ela confere atores e que contribui para esgotar lotações nas salas de espetáculos”. Ambos os discursos encontram respaldo em outros espaços⁷⁹, no entanto, devem ser lidos considerando o lugar institucional que os atravessa.

Dito isso, retornamos a um outro ponto advindo da análise da matéria em que fala sobre a aula de Walter Clark na PUC. Clark tinha suas dúvidas sobre a permanência do gênero. Segundo ele, o futuro da televisão estava no jornalismo, sua justificativa era a de que a informação nunca se esgota, mas as telenovelas podem se esgotar em suas temáticas.

Essa consideração de Walter Clark pode ser uma das vias para pensar sobre a ausência de pesquisas sobre telenovela em um momento no qual a academia fazia avanços na análise de outros produtos televisuais e do cinema. Mesmo que a telenovela já tivesse atingido a maioria quando a declaração de Clark foi feita, não era em sua consolidação que a crítica apostava, mas sim em sua extinção.

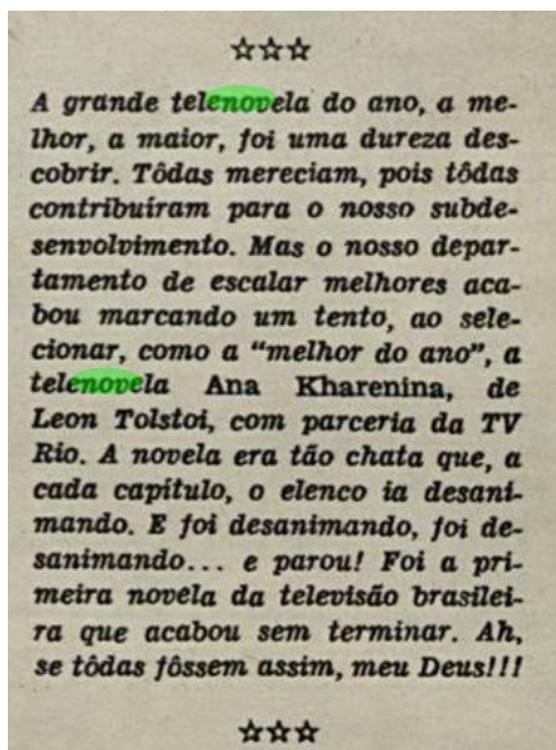
⁷⁸ O Globo, Artur da Távola, 25 anos de TV no Brasil: o começo da maioria.

⁷⁹ Durante o levantamento, foram encontradas diversas matérias em jornais como O Estadão, O Correio da Manhã e ainda nas revistas Realidade e O Cruzeiro que relacionam o sucesso de produções do cinema ao teatro com a popularidade que seus atores ganham através do folhetim eletrônico.

Uma segunda opção de percurso para pensar a ausência de pesquisas, não dissociada da primeira, é a ideia de que o folhetim eletrônico foi visto como um produto alienante, como “ópio do povo” como aparece descrito em diferentes matérias jornalistas e até mesmo publicações acadêmicas. Suas produções eram tomadas como indústria cultural e vistas com algo com zero capital simbólico⁸⁰. Essa noção de produto que emburrece se manifesta em toda uma crítica que julga a telenovela como algo narrativamente e esteticamente pobre e que, até hoje, determina um certo modo de fazer orientado para um público que é nivelado por baixo.

A revista *O Cruzeiro*⁸¹, por exemplo, elegeu em 1968 a melhor telenovela do ano. O termo melhor do ano aparece na matéria com aspas e o texto nos conta sobre a dificuldade de escolher a campeã está relacionada ao fato de que “Todas mereciam, pois todas contribuíram para o nosso subdesenvolvimento”. A matéria elegia *Ana Karenina* (TV Rio) como “melhor do ano” e dizia que a telenovela era tão enfadonha que “acabou sem terminar” e concluía adicionando “Ah, se todas fossem assim”.

Figura 11 – Nota sobre telenovela Ana Kharenina na revista *O Cruzeiro*



Fonte: *O Cruzeiro* (1968)

⁸⁰ Borelli entrevista cedida em novembro de 2019 no CPDOC da PUC-SP.

⁸¹ *O Cruzeiro* foi uma revista semanal ilustrada brasileira, lançada no Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 1928

É nesse cenário - com uma crítica que dissemina, principalmente, a ideia de que a telenovela é a forma mais danosa dos produtos da máquina de fazer doidos, chamando-a de ópio do povo, termo recorrente em matérias em revistas e jornais⁸² que falam sobre telenovelas em seus anos iniciais - que surgem nas primeiras pesquisas sobre o gênero. O primeiro estudo que encontramos foi o trabalho assinado pelo professor José Marques de Melo e que fora iniciado em 1967 e que aparece na primeira edição daquele que viria se tornar um clássico em sua área, o livro “Comunicação Social: Teoria e Pesquisa” (1970). No estudo, que apresenta a telenovela como fonte de alimentação das necessidades de escapismo urbano, Melo (1970) analisa o público feminino de telenovelas. O cerne do trabalho é a pesquisa de campo realizada entre setembro e outubro de 1967 pelo Centro de Pesquisas da Comunicação Social da Universidade de São Paulo através de um questionário estruturado com 135 donas de casas em diversos bairros de São Paulo, capital. O interesse da pesquisa era identificar os hábitos, costumes e motivações dos telespectadores entrevistados, assim como estabelecer o papel/função da telenovela em suas vidas.

Antes desta publicação, encontramos ainda uma análise mais geral da programação televisiva e que localizava a teledramaturgia na grade das emissoras, o artigo “A TV Comercial em Pernambuco: estudo da programação” publicado na revista da Escola de Comunicação em 1968. O estudo, realizado por Roberto Benjamin (1968), analisa a programação das emissoras da televisão comercial do estado: TV Jornal do Commercio (Canal 2) e Televisão Rádio de Pernambuco (Canal 6), sistematizando-a segundo procedência e gêneros.

Além da pesquisa de Benjamin (1968), localizamos ainda dois artigos que analisam a telenovela a partir de uma abordagem linguística. No primeiro deles, intitulado “Telenovela: a ausência do sujeito” (1972), que foi publicado na revista *Politika*, o autor, Antônio Sérgio Mendonça, defende a ideia de que o telespectador é fetichista e ao se identificar com o protagonista (chamado pelo autor de herói) de uma telenovela recebe as palavras do personagem como se fossem suas. Já o segundo artigo, escrito por Mônica Rector, foi publicado em 1973 na revista *Tempo Brasileiro*. Com o título “A mensagem da Telenovela”, a pesquisa empreendida usa como base o referencial da semiótica greimasiana para realizar uma análise semântica do discurso de duas telenovelas *Selva de*

⁸² Esse tipo de comentário sobre telenovelas foi recorrente em levantamentos realizados na revista *O Cruzeiro*, *Jornal Correio da Manhã*, *Folha de São Paulo*, entre outros.

Pedra (Rede Globo, 1972) e *Cavalo de Aço* (Rede Globo, 1973). A autora parte do entendimento de que a mensagem da telenovela tem a função de entreter, divertir, sua linguagem é “reduplicadora, isenta de qualquer poder de criatividade e a comunicação trava-se em virtude com a identificação a realidade” (RECTOR, 1973 p.117). Dessa forma, a mensagem da telenovela entrega aquilo que o telespectador espera dela.

Aquela que muitos autores⁸³ concordam ser a primeira pesquisa acadêmica sobre o assunto só apareceu em 1974. Esse primeiro trabalho, uma dissertação intitulada “Imitação da vida: a pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil”, foi escrito por Sonia Barros e defendida no programa de mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. A produção analisa as condições de operação da televisão brasileira em telenovelas que foram ao ar entre 1970-1972, sendo observadas, principalmente, as produções *Irmãos Coragem* (Rede Globo, 1970-1971), *O Homem que deve morrer* (Rede Globo, 1971-72) e *Selva de Pedra* (Rede Globo, 1972-73). Cabe destacar que a pesquisadora optou por telenovelas da mesma emissora e na mesma faixa de horário, já que as três produções analisadas foram ao ar às 20h, são textos escritos por Janete Clair e foram produzidas e exibidas pela Rede Globo.

As preocupações do primeiro trabalho acadêmico sobre telenovelas são as relações simbólicas estabelecidas neste produto de ficção. Como consequência do tipo de relação estabelecida, as telenovelas fariam parte do processo de produção, manutenção e legitimação de estruturas dominantes.

Em 1975, foi publicado o trabalho “Texto e contexto: o estereótipo na telenovela”, do autor Jhannes van Tilburg na Revista *Vozes*. Do conteúdo do texto só sabemos que o autor acreditava na telenovela como espinha dorsal da programação televisiva do país e seu objetivo com o texto era “entender em que consistia o estereótipo da telenovela brasileira, ou seja, (...) descobrir não tanto a característica da telenovela, mas sobretudo aquilo que justificava a abordagem da temática com o objetivo de detectar os mecanismos de envolvimento do telespectador” (TILBURG, 1990)

Uma outra dissertação foi defendida em 1976, dois anos após o trabalho de Barros. Com o título “Personagens femininas de telenovela e a suas relações com o trabalho” a pesquisa foi realizada por Dulce Monteiro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), essa não é só uma das primeiras produções sobre telenovela dentro de um

⁸³ Autores como Motter, Malcher, Lopes e Borelli apontam o estudo como a primeira pesquisa acadêmica sobre a telenovela.

programa de pós-graduação, mas também, como comenta Tainan Tomazetti (2020), a única pesquisa sobre a temática de gênero em toda a década de 1970.

Em 1978, Alice Penello defendeu a dissertação “Telenovela: o processo de industrialização do sentimento”, também em um programa de pós-graduação da UFRJ. Diferentemente dos trabalhos anteriormente citados, a dissertação de Penello (1978) se ocupa menos com as questões ideológicas e de representação e mais com a caracterização da telenovela como um produto da indústria cultural. Como o título sugere, a perspectiva da autora está relacionada a um sentir junto com o personagem. A análise foca, principalmente, nas produções *O Astro* (Rede Globo, 1977-78) e *Dancing Days* (Rede Globo, 1978-79).

Entre 1979 e 1980, mais dois trabalhos acadêmicos foram publicados: um deles é a dissertação de Heloísa Penteado, “A televisão e os adolescentes: a sedução dos inocentes” pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. A pesquisa de Penteado (1979) analisa o modo como estudantes, adolescentes, de duas diferentes escolas da rede pública do estado de São Paulo, sendo uma de ensino regular e outra experimental, se relacionavam com a televisão. Para realizar esse estudo a pesquisadora escolheu a telenovela *Estúpido Cupido* (Rede Globo, 1967-68) – que segundo a autora “dizia respeito a assunto estreitamente relacionado com os sujeitos” de seu estudo - e se propôs a identificar o tipo de consumo (crítico ou passivo) por parte dos adolescentes nessas duas turmas. As conclusões da autora são de que os grupos de ambas as escolas não mostraram perceber o nível de manipulação ao qual são submetidos quando assistiam à novela em questão.

O segundo trabalho publicado em 1979/80 é intitulado “A telenovela: instrumento de educação permanente”. Essa pesquisa, embora seja um trabalho de dissertação realizado por João Luís van Tilburg, foi publicada sem autoria pelo Centro de Investigação e Divulgação (1979/80) sem a assinatura do autor. A proposta de Tilburg (1979/80) é de analisar a telenovela brasileira “sob o ponto de vista da codificação icônica e, mais especificamente, do close”. O autor defende a ideia de que há uma relação estabelecida entre a produção do gênero e a organização social. Utilizando o método da semana composta⁸⁴ o estudo analisou duas novelas, *Escalada* (Rede Globo, 1975) e *Meu Rico Português* (Tupi, 1975)

⁸⁴ O método da Semana Composta consiste em uma análise quantitativa em que a observação é sistematizada em dias ou semanas alternadas, tentando evitar vieses da realização de coletas/análises.

Há ainda uma outra produção também dos anos 1979/80, sem vínculo universitário, que faz parte da pesquisa “Uma análise da cultura brasileira em uma década de repressão – Anos 70”, coordenada por Adauto Novaes, e dividida nos seguintes volumes: televisão, música popular, teatro, cinema, artes plásticas e música. No volume destinado à análise da televisão, organizado por Elizabeth Carvalho, Maria Rita Kehl e Santuza Naves Ribeiro, destacamos a contribuição do capítulo *As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões*, que se ocupa de uma caracterização da telenovela, a autora, destaca traços que separam as produções da teledramaturgia nacional em diferentes faixas.

Além disso, Kehl (1979/80) destaca uma mudança no grau de respeitabilidade da telenovela em relação ao resto da grade; Em parte, essa melhoria de qualidade deve-se segundo a autora, ao trabalho da Rede Globo e à tendência de artistas e intelectuais alinhados à esquerda estarem na frente criativa dessas produções.

Esse rápido apanhado dos trabalhos mostra que os primeiros esforços de pesquisa em telenovela surgem na década de 70 e estão situados no eixo Rio-São Paulo e localizados, principalmente, em duas universidades, USP e UFRJ. O que persiste nesses primeiros trabalhos é uma apresentação de um olhar crítico muito similar ao colocar a telenovela como algo que reforça o poder dominante (BARROS, 1974) e manipula audiências (PENTEADO, 1979). Além disso, as pesquisas evidenciam uma diversidade de possibilidades do olhar para o objeto, embora boa parte delas não tenha a telenovela como foco, e sim como universo de análise. No entanto, alguns desses trabalhos – como os de Kehl (1978/80) e Penello (1978) - já apontam a telenovela como um objeto de estudo com especificidades próprias e relevância.

Em entrevista⁸⁵ cedida para esta tese, a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes observa ainda que os primeiros estudos de telenovela olham para a mesma como um objeto circunstancial, e que esses primeiros estudos são fortuitos porque nenhuma dessas pessoas continuou trabalhando com a telenovela como objeto.

Na década de oitenta, a quantidade de estudos tem um considerável acréscimo, embora o *boom* só se dê nos anos 90. Esse aumento gradual pode ser atribuído ao aumento do número de escolas de comunicação e aos esforços coletivos na formação de núcleos dedicados à pesquisa da temática e ainda, como melhor veremos a seguir, das mudanças nas bases teóricas metodológicas permitidas pela redemocratização no Brasil.

⁸⁵ Entrevista realizada na ECA USP em novembro de 2019.

Diferentemente do que fizemos com a década de 70, ao apresentarmos um a um os primeiros estudos sobre a telenovela, não pretendemos repetir o mesmo procedimento com as décadas seguintes mencionado nominalmente todos os trabalhos⁸⁶, já que neste momento a pesquisa em telenovela ganha mais fôlego e passa a se constituir, de fato, como um campo de estudos. Optamos então por comentar sobre alguns dos principais trabalhos que evidenciam o desenvolvimento das abordagens sobre o tema e um interesse contínuo na pesquisa em telenovela, o que resulta justamente no *boom* dos estudos nos anos 90.

Começamos destacando os trabalhos Samira Campedelli (1983) e Ondina Fachel Leal (1983). O primeiro destaca-se por ser a primeira publicação caracterizadora do gênero num espectro mais amplo; o segundo, pela abordagem sobre os estudos de recepção para audiência na telenovela das oito. Optamos por olhar, daqui em diante, para os estudos numa perspectiva evolutiva-quantitativa, que é apresentada com detalhes quando falamos do panorama dos estudos em telenovela no Brasil, e preferimos focar em questões caracterizadoras das décadas de 80 e 90, como o início dos estudos internacionais sobre telenovela, organização de eventos específicos sobre a temática e formação de núcleos e grupos de pesquisas interessados em investigar este gênero televisual.

As produções acadêmicas sobre telenovela também começam, na década de 80, a ganhar mais espaço na mídia. Em uma matéria publicada no jornal O Globo em janeiro de 1980, intitulada “Telenovela: nas universidades, um tema de pesquisa”, o jornalista Virgílio Moretzsohn Moreira apresentou, como o título do artigo sugere, a presença da telenovela como objeto. Duas pesquisas são apresentadas aos leitores, a primeira delas refere-se à conferência “As implicações da telenovela”, ofertada pelo professor Afrânio Coutinho no V Congresso Nacional de Estudos de Linguística e Literatura, promovido pelas Faculdades Integradas Augusto Motta (SUAM) e o estudo "Assimetria Sexual e Telenovela" que estava sendo realizado pelas pesquisadoras Ana Maria Brasileiro e Maria Thereza Lobo para um concurso da Fundação Carlos Chagas. Ana Maria e Thereza pesquisaram como era construído pela telenovela o papel da mulher e como se processava

⁸⁶ Aos que desejam uma análise mais geral dos estudos em telenovela nas décadas de 80 e 90 recomendamos os trabalhos como *Telenovela: Ficción Popular e mutaciones culturales* (1997) ou *La Industria de La telenovela* (1996).

a veiculação ideológica através dos personagens femininos”. A pesquisa das autoras também foi divulgada no Boletim da INTERCOM⁸⁷ de abril de 1980.

Figura 12 - Matéria em Jornal divulga pesquisa em telenovela

TELENOVELA

*Nas universidades,
um tema de pesquisa*

VIRGILIO MORETZSOHN MOREIRA

Na semana passada, na Sociedade Universitária Augusto Mota (SUAM), em Bonsucesso, mais de 800 alunos aplaudiram entusiasmadamente o professor Afrânio Coutinho, quando declarou que a televisão brasileira está criando um novo gênero literário: a telenovela. Afrânio Coutinho enfatizou: "Não participo, de maneira alguma, da resistência de alguns intelectuais contra a televisão. Distingo-a desde logo como instrumento, e o material que por ela passa para o telespectador, quando por acaso é ruim, não cabe acusar o instrumento, mas antes o uso que dele faremos". Já as sociólogas Ana Maria Brasileiro e Theresia Lobo concluíram recentemente uma pesquisa sobre como o papel da mulher é transmitido pela telenovela. O estudo foi feito para um concurso da Fundação Carlos Chagas.



Afrânio Coutinho "Um misto de ficção, teatro, cinema e folhetim"

Fonte: Folha de São Paulo

Também apoiados em dados levantados em documentos da INTERCOM, encontramos em 1985 a realização de um Colóquio com o tema "Telenovela e Imaginário na América Latina" com o professor Prof. Jesus Martin Barbero, da Universidade colombiana de Cali. A telenovela foi então tema do primeiro dos colóquios mensais realizados pela INTERCOM, o objetivo dos colóquios era o “debate de temas emergentes

⁸⁷ O Boletim INTERCOM era uma comunicação do congresso que veiculava trabalhos e notícias mais gerais sobre a pesquisa em comunicação no Brasil. Iniciado em março de 1978. No final de 1984 o Boletim INTERCOM passou a ser INTERCOM – Revista Brasileira de Comunicação.

da comunicação. Trata-se de um espaço reservado para o encontro dos sócios com personalidades que se destacam nas atividades científicas ou profissionais”⁸⁸

Um outro aspecto que vale destacar na produção acadêmica na década de 80 é o crescimento de um interesse internacional sobre as telenovelas brasileiras. Esses estudos aparecem, principalmente, no final da década e foram realizados por pesquisadores de várias nacionalidades, preocupados em conhecer qual o perfil do público que assistia à telenovela brasileira. Alguns estudos foram realizados fora do país, com o foco no efeito das exportações, outros feitos por pesquisadores que, impressionados com o sucesso do gênero mundo à fora, vieram ao Brasil para estudar a telenovela.

O primeiro deles foi um estudo realizado na Espanha por Elizabeth Atadil e Francisco Gallardo⁸⁹, que se ocupou de analisar a relação das telenovelas e minisséries brasileiras com o cotidiano dos espanhóis de classe média, analisando produções que foram exibidas entre 1984 e 1988. O segundo, “Telenovelas Brasileiras na Iugoslávia como símbolo do heroísmo feminino”, foi realizado, como o título indica, na Iugoslávia, em 1988, por Daniela Obradović e destacou uma profunda identificação do público feminino com as heroínas da telenovela brasileira nas produções *Escrava Isaura*, *Irmãos Coragem* e *Pai Herói*. O terceiro dos exemplos é “As telenovelas e o público flamengo: análise multidisciplinar da recepção das séries brasileiras entre público belga de língua holandesa”. Apesar do uso da nomenclatura série, o estudo analisa o acolhimento das telenovelas *Escrava Isaura* e *Sinhá Moça* pelo público flamengo. Os três artigos foram publicados em português na revista da INTERCOM em 1990.

Há ainda pesquisas realizadas externamente, entre elas temos o famoso livro “O Carnaval das Imagens” de Armand Mattelart e Michele Mattelart, publicado em 1989. O livro elabora uma tentativa de periodização do gênero à qual voltaremos em um outro momento desta pesquisa. Outro exemplo é o trabalho de Nico Vink, “The telenovela and Emancipation: a study on TV and social change on Brazil”. Vink (1988), se interessa especialmente pela influência que a telenovela brasileira exerce na classe trabalhadora no país. O autor analisou o conteúdo e estrutura de vinte e quatro telenovelas transmitidas entre 1971 e 1987, trabalhando principalmente com o conceito de luta simbólica de Bourdieu para pensar em cada um dos campos da produção cultural, considerando ainda questões como a pressão exercida pelo Estado e a influência da publicidade nessa relação.

⁸⁸ Boletim INTERCOM

⁸⁹ A telenovela brasileira na Espanha: 1984-1988. Revista da INTERCOM, 1990

A pesquisa de Vink (1988) é considerada otimista (MARTIN, 1990) pelo modo como o autor acredita que a telenovela “produz a suspensão da ligação imediata com o mundo social”, propondo que as produções do gênero podem estabelecer relações de poder subversivas ao oferecerem discursos sobre mudança social. A pesquisa também chama atenção pelo modo como o autor descreve, de forma honesta, as dificuldades de lidar com o objeto e sua relação com a cultura do país.

A existência desses estudos internacionais oferecem uma amostra do impacto das exportações de telenovelas brasileiras. As exportações foram iniciadas pela Rede Globo em meados da década de 70⁹⁰ e cresceram gradualmente entre as décadas de 80 e 90, tendo sido intensificadas com a criação da Divisão Internacional, em 1980, setor responsável pela realização das dublagens e distribuição dos títulos para o mercado externo. Essa exportação não só despertou o interesse de pesquisadores internacionais, como também abriu espaço para pesquisas de autores nacionais preocupadas em entender os processos de exportação, tais como a pesquisa de José Marques de Melo (1988), intitulada “As telenovelas da Globo: produção e exportação”, ou ainda a tese de Márcia Tondato (1998), intitulada “Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das brasileiras”.

O estudo de Melo aborda os processos de exportação e ainda a aceitação das produções em diferentes países, pois, já em meados de 1980, as telenovelas brasileiras (da Rede Globo) já estavam sendo vendidas em todos os continentes. O autor comenta, por exemplo, que a exibição de *Gabriela* (Rede Globo, 1975) em Portugal foi “tão expressiva que estimulou a empresa a trabalhar seriamente o mercado mundial” (MELO, 1988 p.39). Assim como outras produções, *Gabriela* chegou em alguns lugares representando um ideal de moderno, não só por mostrarem o que o mercado da telenovela poderia ser, mas ainda pelo que representavam enquanto conteúdo, e foi isso que aconteceu em Portugal, por exemplo. Em entrevista ao CPDOC em junho de 2010, o antropólogo João de Pina Cabral falou sobre o que essas telenovelas representavam no país:

há coisas gráficas que eu nunca mais vou esquecer: estar em um bar com uma série de homens e a televisão a preto em cima do bar e **estávamos todos**

⁹⁰ Algumas pesquisas sobre exportação falam de *Gabriela* (Melo, 1988) como a primeira telenovela vendida pela Globo para outro país, outras indicam *O Bem Amado*. Em uma matéria do Jornal O Globo, no entanto, encontramos uma explicação possível para a confusão, o trabalho de exportação das duas novelas parecem ter sido iniciados em conjunto, no entanto, como *Gabriela* já estava pronta – apesar do receio da emissora de que o português brasileiro não seria entendido em Portugal – a produção foi exportada primeiro, já *O Bem-Amado* precisou passar por um processo de reedição para remover falhas das fitas e ainda pela dublagem.

virados para a televisão a ver as telenovelas brasileiras. Gabriela, Isaura, O astro foram as dessa época que eu estava a fazer trabalho de terreno. E os homens chegavam lá, e malgas de vinho tinto, que era o que ainda se bebia na altura, mas já se começava a beber mais cerveja, e a gente estava ali a beber aquilo e a olhar para a coisa (...) a televisão portuguesa era absolutamente primitiva. Nós tínhamos o quê? Vinte anos de televisão. Era uma coisa primitiva, perfeitamente asquerosa. Não tinha nome para aquilo. Não havia nada que valesse a pena ver na televisão. (...) você de repente encontra televisão em português de qualidade, uma coisa que afetou toda aquela gente. Depois, o sonho da modernidade. Por muito que Escrava Isaura ou Gabriela sejam sobre um período pré-moderno, eles remetem para uma concepção de uma sociedade que, para os portugueses, era uma sociedade moderna por excelência. (CABRAL, 201, grifo nosso).

No entanto, se, em países como Portugal, como nos conta João de Pina Cabral, a telenovela brasileira significa televisão de qualidade e as produções apresentavam uma certa ideia de progresso e modernidade (tanto do ponto de vista técnico quanto narrativo), e isso tenha se repetido em diversos outros lugares, nem sempre a fórmula alcançava o sucesso. Melo (1989) fala que, na América Latina, países como Argentina e México, por exemplo, apresentavam resistência à telenovela brasileira. Segundo o autor, isso acontecia porque estes também eram grandes produtores e exportadores do gênero.

A pesquisa de Tondato (1988) apresenta um levantamento (tabela 02) sobre as exportações do gênero comparando a produção nacional com a venda para outros países. Entre 70 e 79, por exemplo, segundo a autora, das 140 telenovelas produzidas, 11% (quinze títulos) foram exportados. O levantamento nos dá uma ideia do volume de exportação por década, cabendo destacar que o período que compreende a década de 90 cobre apenas metade da década e ainda assim representa um aumento de mais de 200% na exportação de telenovelas.

Tabela 02 – Relação entre telenovelas produzidas e exportadas por década

Década de produção	Nº de telenovelas produzidas	Nº de telenovelas exportadas
1970-1995	299	87
		29%
70-79	140	15
	47%	11%
80-89	118	38
	39%	32%
90-95	41	33
	14%	80%

Fonte: Tondato (1988)

A pesquisa de Tondato (1988) é um exemplo de como as exportações também impulsionaram trabalhos nacionais sobre a presença de telenovelas brasileiras em outros países. Essas pesquisas consideram, por exemplo, os efeitos da presença da caracterização da nossa telenovela na produção televisual dos países importadores, os processos necessários para exportação e ainda a receptividade do gênero nos moldes brasileiro. Na década seguinte, produções como *La telenovela brasileña em el mercado internacional*, de Roseli Figaro (1997), dão continuidade a exploração da presença da telenovela brasileira no mercado internacional (FIGARO, 1997 p.33).

Também notamos a entrada de pesquisas internacionais que passam a ser usadas como referência, além do trabalho de Martin-Barbero, ganhou destaque na INTERCOM uma edição da Revista Comunicación (Estudios Venezolanos de Comunicación-Perspectiva Crítica e Alternativa), publicada em 1985 com 47 artigos sobre séries, cinema e telenovela latino-americana. Sobre o conteúdo dos trabalhos interessados em telenovela, destaca-se:

Os editores apresentam os textos como um estudo sobre o sonho — uma necessidade vital em todos as épocas, sobretudo nos homens de nosso tempo obrigados a uma excessiva racionalidade. Vários são os aspectos objetivados — a telenovela como gênero popular feminino e como parte de sua especificidade, a imagem da mulher na telenovela, a fotonovela como vida diária⁹¹.

Por fim, um outro trabalho da década de 80 que nos interessa comentar é a pesquisa “*Telenovela: História e Produção*” de Ortiz, Borelli e Ortiz (1989), das quais já falamos brevemente no capítulo anterior. Alguns fatores colocam a pesquisa em questão em um lugar de destaque. É nela que, pela primeira vez, se estabelece uma análise que envolve tanto uma perspectiva histórica do gênero, englobando dois períodos históricos para as telenovelas (Melodramas e inovações: 1963-1970 e Telenovela e modernização: anos 70/80) quanto um olhar sobre a produção que aborda questões como os processos fabricação da telenovela, o ritmo produtivo etc. A pesquisa é fundamentada tanto em um levantamento histórico quanto no diálogo com a instância produtiva via entrevistas, sobre isso, Silvia Borelli destaca:

Em *Telenovela: História e Produção* teve mesmo uma coisa muito forte da perspectiva da história da telenovela e foi muito interessante porque nós fizemos digamos uma etnografia de campo baseada muito fortemente na

⁹¹ Revista INTERCOM Ano VII — n.51 — Novembro/Dezembro/1984

perspectiva das entrevistas em profundidade e tivemos o privilégio de entrevistar, diretores, autores, atores de telenovelas.⁹²

Além disso, a pesquisa também chama atenção para a escassez de fontes para a pesquisa em telenovela e ao levantar dados sobre a história, torna-se, uma fonte de referência no que é ainda uma fase escassa em termos quantitativos. Acreditamos, por sinal, que isso faça com que “Telenovela: História e Produção” seja uma das principais referências para a pesquisa em telenovela. Verificaremos isso no capítulo 05 ao investigar as pesquisas publicadas em anais de congressos.

^Ao estabelecer essa breve revisão comparativa de duas décadas da pesquisa em telenovela nota-se o prevalecimento de uma perspectiva crítica fundamentada, principalmente, pela compreensão de um comportamento passivo da audiência. Essa perspectiva aparece com mais frequência nos primeiros estudos e, em seguida, nota-se que há tanto um aumento do número de trabalhos que se ocupam do mercado da telenovela na tentativa de entender seu funcionamento (produção, números etc.) colocando em segundo plano a questão da qualificação propriamente dita do conteúdo, como também uma mudança nas próprias interpretações sobre essa função/papel do objeto. Para entender melhor as abordagens propostas nos estudos de telenovela, precisaremos as questões teóricas que permitem tal mudança.

3.2 QUATRO ABORDAGENS TEÓRICAS

Destacamos até aqui os primeiros e principais estudos que analisam a telenovela e o modo como está foi sendo abordada como objeto de pesquisa. É possível perceber, nesses mais de vinte anos de pesquisa da telenovela, que pode ser considerada ainda incipiente, mudanças nas perspectivas teóricas com as quais os pesquisadores encararam o objeto.

Essas alterações não possuem um marco temporal preciso, pois vão se dando de forma lenta e gradual, influenciadas por mudanças mais gerais que orientam a pesquisa nas ciências sociais. No entanto, pensando especificamente em teorias que privilegiam o objeto ou abrem espaço para novas possibilidades interpretativas, parece haver, pelo

⁹² Borelli entrevista cedida em novembro de 2019 no CPDOC da PUC-SP.

menos, quatro principais eixos, a saber⁹³: 1) os Estudos Culturais; 2) os Estudos Feministas; 3) os estudos de recepção; 4) os estudos sobre convergência das mídias.

Na tentativa de entender como essas abordagens teóricas influenciam o que consideramos aqui como uma espécie de virada dentro dos estudos em telenovela apresentamos uma breve revisão de tais abordagens, estabelecendo as devidas relações com a pesquisa em telenovela.

Antes de seguirmos, é preciso ainda considerar a predominância de uma orientação marxista que, por muito tempo, estabeleceu certas lentes teóricas e metodológicas para a análise de objetos da indústria cultural. Entre as linhas gerais dessa orientação marxista está o entendimento da cultura massiva como parte de um processo alienante. Seguindo tal base, parte-se então do conceito de alienação como este aparece em Marx (2006), descrito como uma condição que é objetiva, historicamente situada e resultante do processo de divisão social do trabalho na lógica do capital e da universalização da propriedade privada - para pensar a relação entre capitalismo e cultura. Nesse sentido, há uma ideia estabelecida de que a cultura, como uma superestrutura que é produto direto da infraestrutura⁹⁴ (forças de produção), é apenas um produto, não sendo considerada a possibilidade de diversidade das superestruturas de uma sociedade, nem a possível contribuição da cultura para a manutenção (ou não) de um modelo de sociedade (MATTELART, NEVEU, 2004).

A perspectiva crítica de investigação da Escola de Frankfurt tem alguns dos principais trabalhos que se ocupam dessa relação, com destaque para a pesquisa de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que apresentaram o conceito de Indústria Cultural. Para os autores, a indústria cultural seria então orientada pelo interesse de manipular seus consumidores por intermédio de produtos estandardizados fazendo com que até no tempo livre o trabalhador seja orientado pela unidade de produção. A própria ideia de diversão só se torna possível quando o indivíduo “se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo”, (ADORNO,

⁹³ Tomamos aqui como ponto de partida o percurso similar feito por Hilmes (2005), no entanto, enquanto a autora se ocupa das incursões que influenciam os estudos de televisão, nos interessam os efeitos dessas incursões teóricas nos estudos de telenovela. As duas primeiras incursões são as mesmas apresentadas por Hilmes, embora, revistas sob o ponto de vista da telenovela.

⁹⁴ Marx define a infraestrutura como resultados das relações de produção que “correspondem a um grau determinado de desenvolvimento” (MARX, 1985 p.82) das forças produtivas materiais dos homens, o conjunto dessas relações seria então base sobre a qual “se eleva uma superestrutura”. É a superestrutura que determina as ideologias que regem as relações humanas.

HOKEHEIMER, apud: ADORNO, 2002 p.44). Divertir-se seria não pensar, esquecer a dor sendo “de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode ter deixado”. (ADORNO, HOKEHEIMER, apud: ADORNO, 2002 p.44). Nesta ótica, toda a produção massiva teria o caráter de ópio, serviria à manutenção de um certo modo de produção, de um certo regime, de um certo padrão estético etc.

No Brasil, durante o período da ditadura militar (1964-1985), o gênero telenovela foi entendido como cúmplice dos valores fascistas (tais como, apelo às classes médias, culto à tradição, nacionalismo etc.) que dão base ao regime ditatorial estabelecido no país. Não cabe aqui discutir se os valores defendidos pelo gênero, de fato, são condizentes com o do período da ditadura⁹⁵. O que importa para a presente pesquisa, que se debruça sobre o tratamento conferido à telenovela, é destacar que esta foi uma perspectiva adotada na abordagem desse produto televisual, muito embora seja interessante destacar que trabalhos que analisaram essa relação, como o de Vink (1988), em alguma medida, apontam as produções do período como subversivas e até mesmo como críticas ao contexto social do país naquela época.

O início do processo de redemocratização, gradativamente, alarga a perspectiva de análise da telenovela e um isso pode estar associado à difusão no Brasil das três correntes/escolas teóricas supracitadas e sobre as quais nos ocuparemos a partir de agora.

3.2.1 Estudos Culturais: uma primeira virada

De forma geral, os Estudos Culturais são um campo interdisciplinar, originado no final da década de 1950. Suas raízes advêm de um contexto específico em uma Grã-Bretanha pós-guerra marcada tanto por uma oposição do comunismo russo quanto por um processo de “desamericanização” da cultura. Os Estudos Culturais voltam-se ao entendimento do papel das instituições sociais na formação da cultura. Originalmente, o campo esteve atrelado ao Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (fundado em 1964), tendo como principais representantes, em sua fundação, pesquisadores como Richard Hoggart, Stuart Hall e Raymond Williams.

⁹⁵ Além desse não ser o objetivo da tese, há ainda que se considerar que a ditadura foi um período longo, extremamente heterogêneo e que as mudanças na sua orientação teriam que ser pensadas em relação com as próprias mudanças no gênero telenovela.

As ideias base dos Estudos Culturais se espalharam principalmente a partir de 1980. O alcance dos Estudos Culturais - que Armand Mattelart e Érik Neveu (2004) adjetivam como planetário - não só expande a pesquisa, como também cria rupturas que nos permitem lembrar aqui das considerações de Graeme Turner sobre os Estudos Culturais. Para o autor, seria um erro tentar analisar os Estudos Culturais como uma disciplina novo ou como uma constelação de disciplinas, eles são um campo para o qual “certas preocupações e métodos convergiram; a utilidade dessa convergência é que ela nos permitiu compreender fenômenos e relações que não eram acessíveis por meio das disciplinas existentes” (TURNER, 2003 p.9). Não sendo, no entanto, um campo unificado.

Reconhecendo esse caráter plural do campo de pesquisa, tentamos aqui empreender uma breve descrição das bases mais gerais dos Estudos Culturais e de como a influência da disseminação da forma que estes apresentam para encarar a cultura, potencializando o olhar ou permitindo novos olhares sob o objeto telenovela.

A tentativa de uma genealogia, mesmo que breve, dos Estudos Culturais precisa partir da noção de cultura. Isso porque, como considera Maria Cevalco (2003) “o momento de formação dos Estudos Culturais na Grã-bretanha foi também um momento de confronto entre duas concepções de cultura e suas diferentes perspectivas”

Há, de um lado, uma concepção de cultura, manifestada em diferentes pesquisas que compartilham a ideia de preservação da tradição. A cultura seria então uma plataforma salvadora, uma forma de resistência dos valores que estavam sendo atacados por uma classe média descrita como “beócia e utilitarista (...) incapaz de se definir como referente cultural”. Para além da barbárie da classe média, essa cultura também deve agir contra a ignorância da classe trabalhadora. Caberia então à aristocracia o papel de salvar o futuro, sendo “um pequeno número de eleitos que detém o valor cultural” (CEVASCO, 2003, p.48). Autores como Matthew Arnold, T.S. Eliot e F. R. Leavis contribuem para esse entendimento.

A cultura sozinha, no entanto, como aponta Cevalco (2003) não pode mudar a ordem vigente, logo, não seria capaz de operar a ação salvadora a ela atribuída. O que não significa dizer, no entanto, que a cultura está isenta de um papel social. Para Mattelart e Neveu (2004, p.14), a visão que se torna central para os Estudos Culturais é justamente a ideia de que a cultura contribui para o funcionamento de um sistema político e econômico, podendo ser uma espécie de “contestação da ordem social ou, contraditoriamente, um modo de adesão às relações de poder” (MATTELART, NEVEU, 2004 p.14).

Confronta-se com essa noção de uma cultura para minorias, uma outra que defende não uma ideia de cultura voluntarista salvadora (MATTERLART, NEVEU, 2004 p.26), mas sim a formação de um novo olhar que permite uma democratização da concepção de cultural. Uma cultura para as massas.

Raymond Williams é um dos autores que abre espaço para essa noção inclusiva de cultura. Como aponta Cevasco (2003), a ideia de cultura em Williams dialoga com a de T.S Eliot, já que ambos a entendem como um modo de vida. A diferença entre eles reside no fato de que, enquanto para Eliot isso demandava uma hierarquização, para Williams, exigia a eliminação das diferenças sociais. A mesma noção de preservação que atravessa, por exemplo, o trabalho de F. R. Leavis reaparece em Williams, mas a função da preservação está relacionada a uma ideia de ampla acessibilidade. Os Estudos Culturais seriam, assim, uma forma de codificação disciplinar desses princípios.

Além do estabelecimento de uma noção mais democrática de cultura, já que esta deixa de ser um objeto de adoração ou erudição, como apontam Mattelart e Neveu (2004), e passa a ser questionada em sua relação com o poder. Dessa forma, os Estudos Culturais são também marcados por serem um campo de pesquisa engajado. Esse engajamento surge no Centro de Birmingham, mas há ainda que se considerar uma certa sobreposição entre membros da chamada Nova Esquerda Inglesa (*New Left*) e o grupo de pesquisadores que compunham o centro⁹⁶. A ideia de que a análise desses produtos/objetos culturais que nos atravessam todos os dias está relacionada a uma possibilidade de avaliação das relações de poder e de sua contestação é algo que reaparece nas pesquisas atuais que se dispõem a seguir tais bases teóricas.

Mattelart e Neveu (2004) afirmam ainda que os Estudos Culturais avançam em três pontos teóricos que envolvem: 1) o estruturalismo; 2) um certo marxismo; 3) o modelo estímulo-resposta funcionalista.

Os Estudos Culturais ultrapassam um estruturalismo que se limita a uma análise fechada, voltada para exercícios de codificação e decodificação de textos. A visão dos culturalistas considera que os modelos de análises estruturais são muito abstratas e mecânicas “para acomodar as complexidades vívidas dos processos culturais” (TURNER, 2003 p.57). Vale ressaltar, no entanto, que há toda uma crítica estruturalista que aponta

⁹⁶ Nessa associação entre os Estudos Culturais e a Nova Esquerda destaca-se o rompimento com um certo marxismo (tradicional e reducionista) e o uso de noção de poder que inclui diferentes espaços de poder e atores sociais. A nova esquerda está ainda relacionada a criação da *New Left Review* em 1959, a revista foi inicialmente coordenada por Stuart Hall.

os problemas da base culturalista, segundo tal crítica, nos Estudos Culturais, prefere-se a experiência em detrimento da teoria. Uma discussão mais aprofundada sobre os nuances das divergências entre culturalistas e estruturalistas pode ser encontrada em autores como Turner (2004) e Mattelart e Neveu (2004). É importante comentar aqui comentar que é, principalmente, pela teoria da hegemonia de Gramsci que os Estudos Culturais e o Estruturalismo resolvem muitos dos seus pontos de conflito.

Quanto ao trabalho de Gramsci com relação a hegemonia cabe destacar que, embora a noção de hegemonia tem origens na tradição marxista, é Gramsci que “apresenta uma noção de hegemonia mais elaboradora e adequada para pensar as relações sociais sem cair no materialismo vulgar e no idealismo da encontrado na tradição” (ALVES, 2010 p.71). A proposta do autor vai de encontro à ideia de que a estrutura determina a superestrutura, já que para Gramsci as operações da ideologia são mais complexas do que supõe o modelo marxista, o autor propõe que as relações de dominação se dão de forma mais subjetiva, através de uma conquista e não da coação do dos dominados. Sendo assim, em vez de um controle visível, como os grupos dominantes “produzem uma variedade de formas culturais que expressam e moldam valores, ações e significados e reproduzem formas ocultas de dominação. O lugar da hegemonia é a miríade de atividades e experiências institucionais cotidianas” (DEETZ, 1992 p.62) em que os interesses dos grupos dominantes são naturalizadas.

É também via Gramsci que os Estudos Culturais ultrapassam as visões mecanicistas da ideologia do Marxismo (MATTERLART, NEVEU, 2004 p.93). Aqui cabe comentar que os pesquisadores que iniciam os Estudos Culturais, à exceção de Hoggart, têm Marx como referência comum. No entanto, um certo Marx e um certo marxismo interessa a tais pesquisadores – um marxismo voltado para a filosofia e para a análise das ideologias (MATTERLART, NEVEU, 2004). Pesquisadores como Thompson e Williams, por exemplo, vinculados ao marxismo, percebiam os impasses do quadro de análise, que já comentamos brevemente, no qual a cultura não é considerada como fator decisivo para o modelo político vigente.

Os pesquisadores dos Estudos Culturais recorrem a Gramsci⁹⁷, que pensa sobre a ideologia nos termos de Marx, como força material, mas procura ainda explorar a

⁹⁷ De acordo com Mattelart e Neveu (2004) é preciso considerar um percurso que passa por trabalhos como as leituras de Marx propostas por Louis Althusser, redescobre-se um marxismo heterodoxo, que justifica ainda “o recurso a Escola de Frankfurt (sobretudo e Walter Benjamin)”, bem como a atenção dada as teorias da sociolinguagem em Bakhtin e teóricos Marxistas da literatura, antes de finalmente se chegar a Gramsci.

capacidade de resistência dos dominados e o modo com que um certo “senso comum” difundido pelas elites contribui para seu assentimento na ordem social”. (MATTELART, NEVEU, 2004). Gramsci trabalha, por exemplo, tentando entender o papel da literatura popular de folhetim como instrumento de difusão de uma ideologia, entendendo a ideologia como um campo de disputa e a cultura popular como uma fonte considerável de resistência. Para Turner (2003), essa visão da cultura popular que é associada ao desenvolvimento da noção de prazer e que ganha fôlego no final dos anos 1980 se estabelece como uma força que pode ser confrontada com o funcionamento da ideologia como uma força “toda poderosa de determinação”, vigente na década anterior. Na mesma linha, há ainda, por fim, um avanço teórico que Mattelart e Neveu (2004) consideram como uma ultrapassagem ao modelo estímulo-resposta da sociologia funcionalista norte-americana da mídia.

Essas ultrapassagens teóricas, empreendidas pelos Estudos Culturais nos anos 1970 e 1980 influenciam, segundo Mattelart e Neveu (2004), uma mudança na visão da audiência, mas também, como já comentamos, uma valorização e politização de objetos antes ignorados, como foi o caso da telenovela. Como afirma Paul Willis (1979), a cultura que interessa aos Estudos Culturais – e o autor fala especificamente dos britânicos – não é a que se deve às boas maneiras ou a reserva dos domingos para as salas de concertos, mas sim o próprio material das vidas diárias, “os tijolos e a argamassa de nossos entendimentos mais comuns” (pp. 185-6).

O fato de que objetos como os produtos de televisão ou qualquer outro produto massivo passam a merecer análise não determina os resultados de tais observações. Dentro dos Estudos Culturais muitos os pesquisadores, principalmente os ligados a Birmingham, discordam de forma profunda sobre a ideia de agência com relação aos meios massivos. Como afirma Graham McKinley (1997), alguns dos pesquisadores argumentaram que assistir programas de televisão e ler revistas e romances, assim como e falar sobre eles, prejudicou as mulheres e os jovens ao perpetuar as estruturas de poder patriarcais e capitalistas existentes⁹⁸, enquanto outros, como Dorothy Hobson (1982) e Fiske (1987), afirmaram que esses encontros com a mídia poderiam fortalecer consumidores e ajudá-los a “construir uma comunidade e ajudá-los a assumir o controle de suas vidas” (MCKINLEY, 1997 p.31), algo muito próximo dos debates que vemos quase duas décadas depois sobre cultura de fãs.

⁹⁸ Pesquisas como as realizadas por Willis (1977) and McRobbie (1978),

Cabe comentar ainda que a corrente teórica, que cresceu inspirada pelo trabalho do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea de Birmingham, permitiu que os estudos de televisão e de telenovela não se limitassem à ideia de efeitos, logo, eles não entendiam a recepção como manipulação de comportamentos, as pesquisas resultantes também não são puramente voltadas para o mercado o oferecimento de métricas e índices. O trabalho de Raymond Williams (1974), por exemplo, critica o determinismo tecnológico e defende que os produtos televisivos podem exercer pressões e estabelecer limites, e que estes, por sua vez, podem afetar as práticas sociais, mas não necessariamente controlam as mesmas.

Sendo assim, ao se afastar de um certo marxismo e se apoiar em uma superação de um modelo estruturalista, os pesquisadores associados ao Centro de Estudos da Cultura Contemporânea de Birmingham estavam engajados com a ideia de entender a cultura popular como um espaço de luta por significado, uma noção que aparece, por exemplo, no modelo *Encoding/Decoding*, de Stuart Hall (1974), e que é também reconhecido como início teórico dos estudos de recepção, como melhor veremos em seguida.

Desse modo, a noção de representação ganha relevo e passa-se a ocupar dos processos através dos quais os membros de uma determinada cultura usam a linguagem para produzir sentido. Considerando que esses processos de produção sentido não existem apenas para organizar as coisas em nossas cabeça, eles servem também para organizar e regular nossas práticas em sociedade, ou seja, “somos nós que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significados” (HALL, 2016, p.108). E fazemos isso, através das palavras que usamos para falar de um determinado objeto, das histórias que narramos sobre algo ou alguém, das emoções associadas, das classificações e conceituações realizadas.

Cabe ainda destacar os chamados Estudos Culturais latino-americanos, fundamentais para a pesquisa em telenovela no Brasil. A denominação é atribuída ao trabalho de autores como Néstor García-Canclini e Jesús Martín-Barbero, embora haja, como destaca Daniel Mato (2015), uma certa resistência/recusa ao termo “Estudos Culturais” por parte de alguns pesquisadores latino-americanos. Para explicar tal questão, Mato (2015) nos lembra que, segundo Beatriz Sarlo, a pesquisa culturalista não recebe na América Latina o rótulo de Estudos Culturais, pois tal denominação teria sido posta em circulação pela academia americana”. Ela prefere então usar um rótulo de análise cultural (1997, p. 90). Jesús Martín-Barbero observou que “fazíamos Estudos Culturais bem antes que esse rótulo aparecesse” (1997, p. 52). García-Canclini (1996) também observa que começou a trabalhar com os Estudos Culturais antes mesmo de tomar conhecimento de

que eles recebiam tal nomenclatura. Para Mato (2003), o rótulo é rejeitado por ser interpretado como algo “que ignora a história intelectual dessa parte do mundo e também porque isso implica em não reconhecer um campo mais amplo de práticas intelectuais que tem suas raízes e história na América Latina”.

Já de acordo com Roseli Fígaro e Rafael Grohmann (2017) as primeiras reflexões sobre os Estudos Culturais vão chegar os autores latino-americanos em um momento em que o modelo “maniqueísta de abordagem da comunicação já estava sendo confrontado pela emergência das lutas populares na redemocratização do Continente” (p.152). Os autores comentam ainda que o trabalho dos britânicos foi incorporado de formas particulares na pesquisa dos latino-americanos.

A pesquisa latino-americana atribui maior relevância à recepção das camadas populares por meio de pesquisas empíricas⁹⁹; daqueles que privilegiam a análise dos textos dos “produtos culturais no confronto com as falas de populares buscando a produção de sentidos divergentes ou convergentes; ou, ainda, recortam os setores de classe social, ou de mulheres, jovens, crianças e suas relações cotidianas com os meios de comunicação” (p.152).

Empregando os Estudos Culturais como base teórica, os pesquisadores latino-americanos passaram então, no final dos anos 70, a investigar os aspectos cotidianos de seus países- Há então, nesse momento, uma considerável mudança na orientação dos estudos em Comunicação. Se antes eles estavam interessados nas grandes questões sociais, voltam-se naquele momento para as questões micro sociais. Como resultado disso, há uma maior abertura para os estudos de telenovela, principalmente em países como Brasil, Argentina, México e Peru e Colômbia, isso

No Brasil, em uma academia ainda fortemente influenciada pelo marxismo, os efeitos dos Estudos Culturais ganham força nos anos 80, como destaca Melo (2000). No entanto, a percepção desse processo de transformação da telenovela no que o autor chama de Cinderela midiática e que aqui, de forma análoga, chamamos de Cinderela acadêmica, já aparece antes disso. Em levantamentos sobre a telenovela em jornais nacionais, encontramos a transcrição de uma mesa redonda realizada em julho de 1974 com o escritor Dias Gomes e os pesquisadores Ivo Cardoso e Muniz Sodré. O encontro entre os pesquisadores e o autor de *Saramandaia* (Rede Globo, 1974) discutia o realismo

⁹⁹ Os autores destacam aqui a realização de entrevistas e observação, assistindo à televisão juntos, fotografando ambientes dos lares etc

fantástico da obra como uma nova linguagem para a telenovela. Ao falar sobre a valoração da telenovela como uma forma de arte, maior ou menor, Dias Gomes comenta que o fato de aquele encontro estar acontecendo já sinaliza uma mudança com relação ao lugar da telenovela e determinadas abordagens do gênero:

Vocês estão aqui discutindo seriamente uma coisa chamada telenovela, coisa que, eu acho, há dez anos não se admitia. Vocês não viriam aqui há dez anos. Houve alguma coisa que mudou. Então é preciso a gente discutir a corrente que está mudando e diferenciar de uma certa retaguarda. Acho que isso é que deve ser analisado: o que há de novo.¹⁰⁰ (O GLOBO, 18.07.1976, grifo nosso).

Quando o autor de telenovelas está falando sobre o que há de novo ele refere-se à inovação dentro do gênero telenovela, já que acreditava ser parte de um movimento¹⁰¹ de reestruturação da telenovela que tinha criado “um gênero (...) inteiramente novo” (O GLOBO, 1976) e ajudado a expurgar telenovelas dramalhões como as importadas do México ou ainda as produções no estilo de Glória Madagam¹⁰². Embora, muito provavelmente, o interesse das universidades pela telenovela são se deva apenas à mudança estética citada por Dias Gomes, considera-se aqui que parte desse interesse da academia esteja relacionado a uma mudança das abordagens teóricas predominante dentro do campo comunicacional, entre tais bases, no Brasil da década de 1970, estão os Estudos Culturais.

Como já apontamos, os Estudos Culturais permitem uma mudança na valorização do objeto enquanto algo que merece atenção da academia, e a fala de Dias Gomes evidencia o começo de um processo de transição. Ressaltamos que se trata de um começo, porque, quando lemos a interpretação proposta por Muniz Sodré, nota-se como ele hierarquiza a produção cultural quando diz que a telenovela, diferentemente da literatura e teatro, é um produto mercadológico. Ainda na entrevista, Sodré reconhece que a telenovela expande o gênero, falando aqui de um ponto de vista de exposição cultural – e é justamente esse alinhamento com mercado, segundo ele, que permitiu que *Saramandaia* fosse ao ar, pois, havia “uma ordem do dia de conteúdos mágicos-realistas que a novela

¹⁰⁰ Matéria publicada no Jornal O Globo no dia 18 de julho de 1976.

¹⁰¹ Assim como autores como Lauro César Muniz, George Durst etc.

¹⁰² A autora de novelas Gloria Magadan trabalhou na rede Globo a partir de 1965, dirigindo o recém-criado departamento de novelas. O trabalho da autora é marcado por seu tom mais melodramático.

incorporou”. Nesse momento da entrevista, Diaz Gomes discorda do pesquisador dizendo que não houve uma encomenda da novela e que ela partiu inteiramente dele¹⁰³.

Interessa para este trabalho pontuar ainda sobre duas questões: 1) o reconhecimento de que a telenovela leva uma certa cultural para pessoas que antes não teriam acesso a ela. No caso de *Saramandaia* há uma relação de paralelismo com obras como *Cem anos de Solidão* ou mesmo com os cordéis que antes ficavam restritos a uma parte do país; 2) Sodré, posteriormente, apresenta uma outra visão sobre essa hierarquização, uma que oferece um julgamento menos rigoroso a telenovela enquanto um produto cultural, um exemplo disso é o modo como autor aborda a telenovela e a literatura em *Best-Seller: a literatura de mercado*. Para ele, o cenário entre livros e telenovelas é menos culpa da produção televisual do que das dificuldades na indústria de livros nacionais e do processo que ele chama de desnacionalização do setor editorial.

Apesar dessa emergência de posições menos severas com relação a telenovela, continuamos encontrando matérias que citam o gênero destacando seus efeitos negativos ou sua falta de qualidade, mas que ainda assim abordam a telenovela como um lugar para entender o país. Como exemplo podemos citar a matéria do *Estadão*, publicada em 1976, apresenta a noção da telenovela como “novo ópio do povo” e discute a presença de posições contrárias para pensar o gênero. Segundo a matéria, numa visão mais conciliadora, embora a telenovela pudesse ser uma fonte de compensação para as frustrações da vida diária, os estudiosos eram surpreendidos, com o fato de que a “telenovela passa a constituir uma verdadeira vida supra-real do homem comum da metrópole”¹⁰⁴. Os exemplos inicialmente citados e diretamente relacionados no texto a essa vida supra-real estão no campo da ação do telespectador, ou seja, do seu envolvimento com o produto para além do momento da transmissão e tais exemplos envolvem o envio de cartas para emissora, assédio aos artistas nas ruas.

Esses exemplos nos demonstram, em suma, que no momento que os Estudos Culturais começaram a ser difundidos pelo mundo (em meados dos anos 1970) as pesquisas em telenovela no Brasil ainda partiam de noções muito específicas de ideologia e cultura, principalmente influenciadas pelo marxismo e pela teoria crítica. No entanto, assim como as *soap-operas* – que foram um importante objeto de estudo para os Estudos

¹⁰³ Embora não se pretenda aqui decidir quem estava certo sobre o debate das origens de *Saramandaia*, é interessante considerar que, por um lado, esse alinhamento com o mercado do qual Sodré fala se tornou uma das grandes razões para o sucesso da Rede Globo, produtora da telenovela em questão: sua pesquisa de mercado.

¹⁰⁴ *Estadão*, 17 de março de 1976.

Culturais britânicos e para os pesquisadores estadunidenses que transplantaram as ideias britânicas para seus folhetins – a telenovela encontrou espaço como objeto pela abertura de uma perspectiva de pesquisa inspirada nas ideias dos Estudos Culturais.

3.2.2 Os Estudos Feministas

A segunda incursão teórica sobre a qual nos interessa falar é a dos Estudos Feministas (Women 's Studies/Feminist Studies). Esse campo de investigação começa no final dos anos 1960 (AMICO, 1998) e se expande por praticamente todos os campos da atividade acadêmica, mas principalmente nas humanidades e ciências sociais. Eleanor Amico (1998 p.VIII) destaca ainda que os Estudos Feministas, além de interdisciplinares, são globais tanto no sentido de que estão sendo pesquisados e ensinados em países de todo o mundo, quanto no sentido de que as questões interessantes para a pesquisa incluem problemas do gênero feminino “em todo o mundo, envolvendo preocupações como diversos como dote na Índia, mulheres aborígenes australianas e as revoluções industriais americana e britânica” .

Os Estudos Feministas nos permitem avançar com delineamentos muito particulares na pesquisa sobre telenovela, já que seu lugar de interseção é, principalmente, a representação do gênero, não necessariamente do feminino, nas produções da teledramaturgia. Outra questão que interessa é a forma como, no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980, os estudos de televisão e os Estudos Feministas compartilham um período de desenvolvimento crucial (LEVINE, 2018) nos Estados Unidos.

Os Estudos Feministas são indissociáveis do *Women's Rights* e estão relacionados, principalmente, à segunda onda dos movimentos nos Estados Unidos. A centelha acadêmica, no entanto, parece ser a repercussão de “O segundo sexo” de Simone De Beauvoir que apresenta “uma imagem totalmente nova e chocante do mundo e nosso lugar nele” (ROTHENBERG, 2008 p.68). Em uma em duas décadas o relato do lugar da mulher na sociedade, como destaca Paula Rothenberg, foi reforçado e traduzido para o idioma americano por “The Feminine Mystic” de Betty Friedan e “Sexual Politics” de Kate Millet.

O movimento feminista passa a lutar não só por direitos civis, mas também numa luta contra o ideal de que ser uma dona de casa suburbana, como descreve Betty Friedman (1963) em “The Feminine Mystic”, é o ideal de felicidade de toda jovem, e que sua única ambição deveria ser ter filhos e uma bela casa, assim como sua única luta deveria estar relacionada a conseguir e manter um marido, sem se incomodar com os problemas pouco

femininos que existem fora do universo doméstico. É o processo de reforço dessa imagem, como afirmam Charlotte Brundson, Julie D'Acci e Lynn Spigel (1997), que faz com que as pesquisadoras feministas se voltem para a televisão, partindo da convicção de que existe uma relação de manutenção da opressão feminina, do seu engessamento no papel de “esposa dona de casa”, que é reforçado pelas imagens midiáticas, pelas representações exibidas diariamente em telenovelas, por exemplo.

Antes de continuarmos, cabe ressaltar, no entanto, que estamos falando aqui de um feminismo que, por muito tempo, esteve pautado pelas mobilizações e demandas de mulheres brancas que estavam lutando pelo direito de votar, de sair de suas casas para trabalhar, pela desconstrução do ideal de fragilidade comumente relacionado ao gênero. No entanto, enquanto as feministas brancas advogam essas pautas, as mulheres negras já trabalhavam há muito tempo e faziam isso em condições precárias, sacrificando a criação dos próprios filhos, sem que fossem associadas ao ideal de fragilidade. As mulheres negras são, neste momento, trabalhadoras em tempo integral. Como afirma Angela Davis (2016), o papel que o trabalho ocupa na vida das mulheres negras é, afinal, um reflexo do padrão estabelecido durante os primeiros anos de escravidão quando sua existência girava em torno do trabalho e de sua capacidade para gerar novos escravos para o senhor branco. Embora Davis esteja falando sobre o contexto norte-americano, o contexto nacional é semelhante. Lélia Gonzalez (2020 p.60), em um texto que fora originalmente apresentado em 1979, destaca a forma “como a mulher negra é praticamente excluída dos textos e do discurso do movimento feminino em nosso país”. É importante fazer essa distinção porque esses primeiros trabalhos da imagem da mulher na mídia estão preocupados, quase que exclusivamente, com a mulher branca ou, reduzindo ainda mais o espectro de abordagem, com a mulher branca de classe média¹⁰⁵.

A frase “o pessoal é político” – que apareceu pela primeira vez em um artigo de Carol Hanish¹⁰⁶ – se tornou o slogan da segunda onda do feminismo. Como afirma Rothenberg (2008), esta frase ofereceu uma maneira nova e radicalmente diferente de pensar sobre a realidade. Uma das perspectivas alteradas é a ideia de que a pesquisa acadêmica genuína seria aquela caracterizada pela objetividade e neutralidade. Segundo

¹⁰⁵ Vale destacar que se defende aqui não um feminismo, mas feminismos, a pluralização se faz necessária porque, mesmo que todas as mulheres compartilhem um corpo comum que questões relacionadas ao gênero e o modo como ele é socialmente construído, existem diferentes regimes de opressão que só podem ser compreendidos quando operamos de forma interseccional, quando consideramos que para além das imagens dominantes de mulheres brancas, há ainda mulheres negras, mulheres trans etc.

¹⁰⁶ Editado por Shulamith Firestone e Anne Koedt e publicado em Notas para o Segundo Ano: Libertação das Mulheres.

a pesquisadora, a dita neutralidade excluía das pesquisas questões fundamentais à mulher e era exclusivamente guiada pelos valores patriarcais.

O conceito de patriarcado se torna então central para pensar o lugar da mulher na sociedade, questão abordada pelo livro “Sexual Politics” de Kate Millet. Outros trabalhos como o livro “A Função do Orgasmo” de Wilhelm Reich e o artigo “The Politics of Housework¹⁰⁷” de Pat Mainardi, “tipificam o tipo de análise gerada pela visão de que os chamados aspectos triviais da vida pessoal refletem as relações fundamentais de poder que se estendem por todas as nossas vidas” (ROTHENBERG, 2008, p.88)

Como comentam Mattelart e Neveu (2004), o postulado “o pessoal é político” se delineia em múltiplos modos na pesquisa feminista. Ele permite abordar a sexualidade, beleza, o corpo, o prazer, a mídia e os gêneros destinados às mulheres: revistas, soap-operas (as telenovelas norte-americanas), melodramas ou romances sentimentais. Um dos méritos do postulado é, então, legitimar objetos de estudo até então desprezados. Ele é também contemporâneo à ruptura política e epistemológica com relação a primeira geração de Estudos Feministas, que estavam mais alinhados a uma reflexão que parte da crítica a ideias liberalistas e se manifestavam, principalmente, por liberdades e direitos políticos. No Brasil esse rompimento também acontece, mas ele se dá, principalmente, depois da redemocratização em meados dos anos 1980, já que, como comentam Albertina de Oliveira Costa, Carmen Barroso e Cynthia Sarti (2019) antes disso, o feminismo no Brasil, tanto na academia quanto nas ruas, está alinhando a um fazer político de luta de classe e contra a ditadura.

As pesquisadoras feministas no Brasil, nos anos 1970, estavam “em sua maioria ligadas às áreas das ciências sociais e da história, acompanhavam as demandas teóricas da esquerda” (COSTA, et. al., 2019), ainda assim, houve uma paulatina incorporação de temáticas que se enquadram no mote “o pessoal é político”, tais como planejamento familiar, violência doméstica, sexualidade, saúde da mulher e a as variadas instâncias onde se manifestavam as desigualdades de gênero (COSTA, et. al., 2019). Constância

¹⁰⁷ O texto é uma das primeiras peças primeiras que se tornou amplamente disseminada. Pat Mainardi relata em “The Politics of Housework” sua experiência pessoal na tentativa de estabelecer uma igualdade entre o trabalho doméstico com o marido, tentando explicar os sentidos de determinados argumentos apresentados pelo homem. Naquele momento, a própria existência de uma política do trabalho doméstico foi considerado como algo revelador.

Lima Duarte (2019) também comenta sobre essa convivência entre a necessidade do feminismo de se posicionar contra a ditadura e o debate sobre sexualidade e direito ao prazer. Há então debate sobre o que significa a categoria mulher na pesquisa feminista nacional.

Enquanto a luta contra a ditadura não encontra tanto espaço na ficção seriada nacional, as lutas de classe e a disputa pela noção de mulher brasileira, são questões que podem ser interpretadas através da telenovela.

É seguindo lógica de que o pessoal é político que os Estudos Feministas estabelecem relações com os estudos de televisão. Segundo Bambi Haggins (2018), foi justamente essa ideia que fez com que os pesquisadores interessados em analisar a televisão numa perspectiva feminista passassem a contestar as formas como a feminilidade, gênero, sexualidade, domesticidade e consumo eram frequentemente excluídos dos discursos acadêmicos existentes sobre televisão, de tal modo que a ficção seriada protagonizada por mulheres e as soap-operas e telenovelas se tornaram então importantes objetos nesse processo.

Sendo assim, desde 1970, como nos contam Charlotte Brundson, Julie D'Acci e Lynn Spigel (1997) na introdução de "Feminist Television Criticism, há um crescente interesse do feminismo acadêmico em ver a televisão não como um "mau objeto", mas como algo que oferece uma série de prazeres – tais prazeres são entendidos como um processo ativo que permite que as telespectadoras tenham agência em suas experiências midiáticas (MCKINLEY, 1997). No entanto, os Estudos Feministas estão preocupados com a ideia de que essas produções têm um repertório de representações femininas limitado. Isso permitiu pensar sobre como "a ideologia patriarcal excluía, silenciava e oprimia mulheres, afetando os processos e práticas que produzem ideias sobre o que significa ser mulher" (MCCABE; AKASS, 2006).

O prazer é então um ponto teórico fundamental tanto para os Estudos Feministas quanto para os Estudos Culturais interessados nos produtos televisivos, principalmente na soap-opera. Para os culturalistas a ideia do prazer era comumente vista como empoderadora ou como uma forma de resistência ao patriarcado, como aparece na pesquisa de Ian Ang (1985), que analisa a soap-opera *Dallas* (CBS, 1978-1991). Segundo a pesquisa, as entrevistadas, admitindo o irrealismo externo do programa, encontram no texto um realismo emocional. Nesse sentido, a matriz melodramática da novela permite que as telespectadoras processem suas próprias vidas por meio das situações apresentadas. Para Ang (1985), as espectadoras "podem se 'perder' em *Dallas* porque o

programa simboliza uma estrutura de sentimento que se conecta com uma das formas pelas quais eles encontram a vida "(p. 83). E essa ideia de prazer como algo que é de certa forma subversivo foi ganhando espaço na pesquisa feminista.

A relação de influência entre os Estudos Culturais e Estudos feministas, destacamos, é de influência mútua e há ainda uma diferença da ordem na qual essas incursões teóricas surgem em diferentes lugares. Na Inglaterra, os Estudos Culturais aparecem primeiro que os Estudos Feministas, já nos EUA, isso se dá na ordem contrária. Na América Latina, pensando na pesquisa em telenovela, prevaleceu a influência dos Estudos Culturais.

Além disso, como afirmam McCabe e Akass (2006), os Estudos Feministas recebem contribuições dos Estudos Culturais não só no campo teórico, mas no campo metodológico, quando passam a ser incluídos na pesquisa feminista os estudos empíricos, qualitativos e etnográficos. Ainda segundo autoras, passa-se também a analisar objetos que antes não eram observados, como soap-operas e sitcoms, e a se pensar sobre como a experiência de assistir os produtos televisivos ao mesmo tempo é determinada e determina um senso de identidade de gênero.

Como afirma Elana Levine (2018), o trabalho realizado na segunda onda do feminismo no Ocidente focou no engajamento cultural e explorou conceitos como a espectadorialidade, audiência e ainda o relacionamento entre análise textual e investigação contextual, além da especificidade do produto audiovisual como forma narrativa e lugares de construção de identidade. Aqui fica evidente que Estudos Feministas e os Estudos Culturais possuem questões teóricas e posições analíticas similares. No entanto, considerando que os dois campos surgem de forma simultânea em diferentes continentes, a relação de influência não é tão clara.

Nos EUA, o interesse pela soap-operas e, conseqüentemente de seu equivalente latino-americano (a telenovela), é algo que, segundo Levine (2018), começa a aparecer justamente quando a questão do melodrama nos filmes entra na academia. "Esses filmes foram por muito tempo ignorados pelos estudos de filme devido ao seu excesso de emoção feminizada", mas acabaram sendo "descobertos" nos anos 1970, e é principalmente na década seguinte que os estudos sobre as soap-operas ganham força. Uma das principais publicações é o trabalho de Brundson (1981), "Crossroads: notes of soap-opera".

No Brasil, a pesquisa sobre a relação entre mulheres e telenovela, surgiu antes da chegada dos referenciais dos Estudos Feministas norte-americanos, como já vimos ao

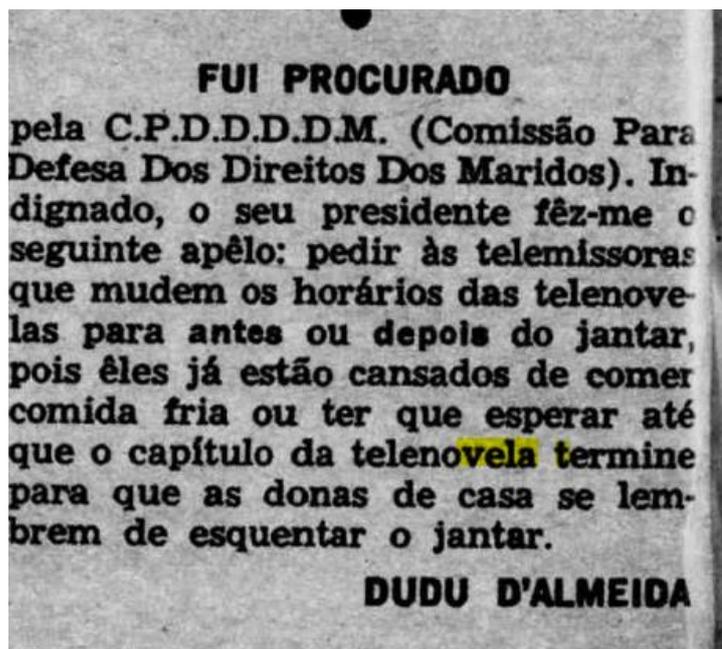
citar o trabalho “Personagens femininas de telenovela e a suas relações com o trabalho” de Dulce Monteiro (1975). No entanto, por muito tempo, a questão de gênero também pesou na balança do que caracteriza a telenovela como um produto menor. Para pensar sobre isso é importante lembrar que a telenovela sempre foi considerada um produto feminino. É justamente a percepção da mulher como público-alvo da TV o que, por sinal, é uma das razões para a inauguração das soap-operas nos Estados Unidos e das telenovelas no Brasil, produtos que são criados para abrir espaço para o anúncio de produtos de limpeza e higiene, cuja compra, numa sociedade patriarcal, é parte do papel da mulher, algo muito próximo do que já apresentamos ao citar o trabalho de Friedman (1967).

Os produtores queriam falar com quem detinha a decisão de compra no segmento. A soap-opera se torna o produto ideal para falar com a dona de casa norte-americana da época, mulheres que, segundo as pesquisas de mercado, passavam a maior parte do tempo envolvidas com atividades do lar. Dessa forma, apesar do compartilhamento de uma matriz melodramática e da forma de serialização, as produções de soap-opera e telenovelas, inicialmente, tinham um público muito específico, diferente do romance de folhetim que fez sucesso com um público mais amplo (ORTIZ, et. al, 1989).

Produzir soap-operas para mulheres tem ainda outros efeitos que se refletem na construção das temáticas emocionais e “femininas” (BLUMENTHAL, 1997 p.92). Como resultado disso, as personagens femininas são o centro das histórias. Acreditamos que justamente pelas origens sexistas da soap-opera tanto essas produções seriadas quanto as telenovelas acabam sendo colocadas como produtos de menor valor cultural, voltados para “donas de casa preguiçosas e pouco instruídas” (ALLEN, 1985; HERGOZ, 1979 apud: BLUMENTHAL, 1997 p.92).

Para ilustrar o peso dessa relação de gênero, podemos citar o fato que, quando a telenovela o *Direito de Nascer* (1964-1965) foi transmitida no Brasil, repetindo o sucesso que já havia feito no rádio, os jornais da época destacavam festas nas quais as mulheres deixavam o salão e se amontoavam em um quarto para ouvir o rádio, além disso, havia críticas do quanto radionovela se arrastou ganhando o apelido de “O direito de encher”. Em tom jocoso, uma coluna da Revista Intervalo (Figura 11), publicada em 1964, brincava com o fato de que os maridos estavam “cansados de comer comida fria” por terem que esperar que as telenovelas terminassem para que suas esposas fossem esquentar o jantar.

Figura 13 – Nota na Revista Intervalo



Fonte: Intervalo, agosto de 1964

A associação com os Estudos Feministas não só aumentou o número de trabalhos sobre soap-opera e telenovela – em seus determinados países - como também deu um outro delineamento a sua relevância. Especificamente nos EUA, na medida em que a soap-opera foi perdendo popularidade, no começo do século 21, nos Estados Unidos há também uma queda do interesse dos Estudos Feministas pelas soap-operas.

Já no Brasil os estudos sobre telenovela com perspectivas feministas continuam tendo um importante papel para ajudar a pensar sobre a mulher brasileira, ganhando novos contornos, principalmente com um aumento dos trabalhos de abordam gênero de forma interseccional ou questões de representação, alinhando-se com o feminismo da terceira onda e sua luta pela representação.

Embora os trabalhos sobre grupos minoritários de mulheres tenham começado nos EUA ainda nos anos 80 – principalmente a partir da publicação do livro “All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave”¹⁰⁸ em 1982 -de forma geral, inicialmente, há pouco interesse na análise da questão feminina com base em raça ou classe, muitas vezes, a pesquisa parecia simplesmente ignorar a existência de tais questões para o que significa ser mulher.

¹⁰⁸ Livro editado por Gloria Hull, Patricia Bell Scott and Barbara Smith (1982)

3.2.3 Os Estudos de Recepção

A difusão dos Estudos Culturais, com sua valorização do popular, influencia pesquisadores em todo o mundo e, aos poucos, vai abrindo espaço para pesquisas preocupadas com a representação, mas também com a recepção. Os Estudos de Recepção nos apresentaram em sua não tão longa trajetória, e ainda assim de extrema significância (JACKS, 2005), diversas teorias que falam sobre a passividade ou não passividade da relação entre os receptores e os textos midiáticos que consomem. Aqui, no entanto, nos interessa uma pesquisa que surge a partir dos Estudos Culturais e com influência da pesquisa latino-americana, principalmente a partir dos anos 1980.

Como já adiantamos, as bases dos estudos de recepção – enquanto história de origem – estão no trabalho de Stuart Hall (1974) com o texto *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Destacamos que essa é a mais conhecida versão da origem desses estudos justamente porque, como afirma Pertti Alasuutari (1999), as pesquisas de recepção partem das descobertas dos Estudos Culturais, retomam o paradigma dos “usos e gratificação” e são também historicamente influenciadas pela teoria de recepção alemã desenvolvida na crítica literária do final dos anos 1960.

Já para Jacks (2015), o ponto de partida para pensar essa trajetória dos estudos de recepção seria a teoria da agulha hipodérmica, que pode ser sintetizada pela ideia de que “cada elemento do público é pessoal e diretamente atingido pela mensagem” (WRIGHT, 1995 *apud* WOLF, 1987) não oferecendo nenhum tipo de resistência. Em sequência, teorias como a da persuasão e a dos efeitos limitados, que abordam o papel do receptor no processo em uma perspectiva que é respectivamente psicológico e sociológico, apresentam ainda uma visão de pouca autonomia para o receptor.

O texto de Hall inaugura o que ficou conhecido como estudos dos meios (*media studies*) dentro dos Estudos Culturais. Segundo Alasuutari (1999), Hall apresenta um modelo simples, mas que é justamente pela sua “elegante simplicidade” que tal modelo ganha reputação e se torna um texto chave. No modelo de codificação/decodificação, Stuart Hall (1980) identificou três tipos de possíveis leituras disponíveis para o receptor, a saber: dominante, negociada e oposicionista. Pensando sobre a televisão, o autor destaca que a naturalização dos códigos do meio permite que quem assiste experimente os significados de forma direta, o que favorece a prevalência de leituras dominantes. A questão principal do modelo é a ideia de que, apesar desse favorecimento, os códigos não são fechados e é sempre possível negociar ou se opor no processo de leitura.

Sendo assim, como afirma Rincón (2008), passa-se a pensar nas audiências como sujeitos e comunidades ativas capazes de replicar as intencionalidades mercadológicas e ideológicas dos meios; as audiências são cúmplices dos processos de dominação comunicativa, mas ao mesmo tempo resistem e replicam. Os Estudos Culturais permitem então uma revalorização de outras maneiras de ler os sujeitos.

No entanto, o foco dos Estudos Culturais estava numa pesquisa crítica, atribuindo a leitura semiótica dos conteúdos midiáticos a capacidade entender as respostas da audiência. Também culturalista, Fiske (1987) trabalhou com a ideia de Hall incorporando-a “à teoria da mídia de massa, as noções pós-modernas sobre o papel da linguagem na construção de significado” (MCKINNEY, 1997). Sua visão teórica é de que a recepção televisiva é um processo complexo que funciona como:

“(...) um local de luta entre a ideologia dominante que trabalha para produzir um texto fechado, fechando as oportunidades que ele oferece para leituras resistentes e a diversidade de públicos que, se quiserem popularizar o texto, estão constantemente trabalhando para abri-lo para suas leituras” (FISKE 1987, p. 94).

Fiske (1987) defende uma autonomia do receptor, pois, para ele, a cultura popular não pode ser feita pela indústria cultural, e sim pelas pessoas: “Tudo o que essas indústrias podem fazer é produzir um repertório de textos ou recursos culturais que as diversas formações sociais irão utilizar ou rejeitar, em um processo permanente de produção de sua cultura popular” (FISKE, 1987 p.54). O processo de seleção é metaforizado pela ideia de um supermercado semiótico no qual o consumidor ao ver televisão, por exemplo, escolhe os produtos de forma consciente, entendendo o que está sendo oferecido. Há uma inversão na ideia defendida por Fiske, nela é a indústria cultural serve aos desejos e necessidades dos telespectadores, não o contrário.

Criticando essa “descoberta” feita pelos Estudos Culturais, Morley (1993) – também culturalista – destaca, ironicamente, essa mudança brusca:

“Todo mundo sabe que, no passado, os telespectadores tinham pena dos horrores a que foram submetidos. Esses seres infelizes e passivos (...) tiveram a escolha entre o estado de zumbi, o status de consumidor e a catatonização pela ideologia burguesa. Felizmente, foi descoberto um dia que este museu de horrores foi mal interpretado. As supostas vítimas da sociedade de massa estavam indo bem, obrigado. Longe de serem catatônicos, eles estavam, ao contrário, bastante alertas e ativamente empregados, em face de sua postagem, para apontar conotações furtivas, para resistir às seduções hegemônicas e, em geral, para frustrar os truques da ideologia” (MORLEY, 1993, 33).

Brigitte Le Grignou (1996), ao analisar o trabalho de John Fiske, comenta que o foco no aspecto semiótico do texto prevalece na pesquisa, deixando de lado questões como as condições de produção, circulação e reprodução dos textos. Ela afirma que Fiske “parece convicto de que o mercado capitalista que torna amplamente disponível uma grande quantidade de textos (...) exerce um efeito de democratização”. Além dessa crítica, a autora também destaca que o trabalho de Fiske deixa de indagar “sobre a distribuição de competências para resistir à mensagem, para negociar com ela, para mobilizá-la como uma fonte não apenas individual, mas social” (LE GRIGNOU, 1996, p.113). Essa crítica ao trabalho de Fiske evidencia uma questão mais ampla sobre os Estudos Culturais em relação aos estudos de recepção, como afirmam Mattelart e Neveu (2004, p.98): embora os culturalistas tenha contribuído para conferir visibilidade a problemática da recepção, o campo é “um canteiro que os ultrapassa”.

Para entender essa diferença entre os Estudos Culturais e os de recepção podemos pensar no que Alasuutari (1999) determina como três fases/gerações dos estudos de recepção. A primeira fase iria do trabalho de Hall (já que o seu modelo de codificação/decodificação deu origem a diversos estudos, de natureza empírica, sobre a forma como produtos de televisão são recebidos por públicos diversos) à primeira pesquisa desse tipo que procura testar essas teorias, intitulada *The Nationwide Audience* (1980), realizada por David Morley.

Uma segunda fase surgiria justamente a partir da inspiração do trabalho de Morley. Alasuutari (1999) destaca uma série de estudos que ficaram conhecidos como estudos qualitativos de recepção de público, no qual eram analisados um público específico, através de entrevistas em profundidade, para entender a recepção de um programa, com foco principal em séries românticas, como os trabalhos de Ang 1985; Hobson, 1982; Katz e Liebes, 1984; Liebes, 1984. O autor destaca ainda que, junto com o aumento de estudos empíricos de recepção, “ocorreu uma série de mudanças graduais em todo o paradigma de recepção, de modo que poderíamos dizer que um novo paradigma da etnografia do público foi criado” (ALASUUTARI, 1999).

Essa virada etnográfica, que acontece dentro dos Estudos Culturais e, entendemos aqui, ajuda a traçar linhas mais específicas do estudo de recepção enquanto campo independente, não necessariamente é um rompimento. Para Mattelart e Neveu (2004) ela é muito mais um certo retorno/continuidade já que trabalhos anteriores, inclusive alguns realizados ainda nos anos 1930 pela *Culture e Society*, já tinha um “visível *prati prisi* etnográfico” (p.98) ou faziam uso, por exemplo, de observação participante.

Alasuutari (1999) destaca que a terceira fase dos estudos de recepção promovem um afastamento do foco da política partidária e aproximação com a política de identidade, especialmente para as questões de gênero e da mulher, estabelecendo relações entre os estudos de recepção e os estudos feministas.¹⁰⁹ Para destacar essa questão, ele exemplifica uma mudança do foco da análise dos programas de relações públicas para os de programas de ficção:

“particularmente em folhetins românticos. Esses estudos concentraram-se nas políticas de gênero, nos discursos com os quais o gênero é tratado nos programas e como as mulheres espectadoras interpretam e fazem uso das leituras oferecidas contra o pano de fundo de sua vida e experiências cotidianas.”

Essa colocação específica parte, observamos, daquilo que já tratamos ao falar das ideias de Rothenberg (2008) sobre como as questões do feminino eram diminuídas, subtraídas do político. Como se aquilo que é importante para a construção de um reflexo de ordem individual/identitário das mulheres, não tivessem relação com a chamada “política convencional”, com o social e com o coletivo. Apesar da destacada consideração, Alasuutari (1999) destaca, citando Ann Gray (1999), a forma como os Estudos Feministas foram importantes para desbravar novos caminhos e abordar novas questões na pesquisa de recepção.

Outra questão destacada por Alasuutari (1999) é a forma como há um interesse decrescente no conteúdo do programa, que valoriza as funções dos meios, trazendo de volta o antigo paradigma americano de usos e gratificações.

Alasuutari (1999) fala ainda de uma terceira geração de estudos de recepção, que tem como ponto de partida o final dos anos 1980, quando pesquisadores¹¹⁰ passaram a questionar as premissas do trabalho etnográfico que vinha sendo realizado. O autor fala de como Allor (1988), Grossberg (1988) e Radway (1988) defenderam a ideia de que não existe realmente uma “audiência”, que o conceito é uma construção discursiva construída por um determinado olhar analítico.

Segundo Orozco (apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 54), a origem dos estudos de recepção latino-americanos está relacionada um processo de

¹⁰⁹ Essa mudança de foco das questões políticas partidárias para as representacionais não é particular da pesquisa em recepção, ela acontece na pesquisa Feminista na qual é fortemente criticada e é, supomos, um paradigma mais geral na pesquisa social ocidental.

¹¹⁰ Nomes como Allor, 1988; Ang, 1989, 1990; Fiske, 1988, 1990; Grossberg, 1988; Lull, 1988; Radway, 1988

“desideologização dos estudos em comunicação, principalmente na emergente corrente de estudos empíricos onde se recupera o papel do sujeito nas suas múltiplas relações com os diferentes meios de comunicação”. A base teórica da relação de poder – como já comentamos ao falar da ideia de uma superação de um certo marxismo nos Estudos Culturais – desloca-se da dominação para a hegemonia. Esse processo permite complexificar o olhar dos processos de comunicação / cultura (SAINTOUT, 1998, p. 153).

Ao falar sobre esse processo Martín-Barbero comenta que a comunicação se torna para os pesquisadores latino-americanos, mais uma questão de mediações do que de meios, torna-se uma questão de cultura, logo, ela demanda não só conhecimento, mas reconhecimento. “Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 28).

As mediações, segundo Martín-Barbero (1992), seriam uma espécie de “lugar” no qual é possível compreender a interação entre o espaço da produção e da recepção, considerando que “o que se produz na televisão não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver” (p.20)

Jacks (1999), ao comentar sobre as bases teóricas usadas na pesquisa em recepção realizada no Brasil, destaca que, enquanto nos anos 80¹¹¹ a pesquisa latino-americana é menos relevante. Quanto a isso, Jacks & Escosteguy fornecem a seguinte explicação:

Os pressupostos barberianos, até o final da década de 1980, não tiveram influência determinante nas pesquisas realizadas no Brasil, certamente porque seu trabalho seminal foi publicado em 1987 e porque seus artigos circulavam de modo restrito, sobretudo no âmbito de congressos e seminários da área (2005, p. 87).

Isso muda na década seguinte quando um novo referencial passa a ser discutido e autores como Jesús Martín-Barbero, Guillermo Orozco-Gómez, Néstor García Canclini passam ser as referências base para as pesquisas. A partir desse referencial privilegia-se o foco no “papel das mediações na configuração das relações com os meios de comunicação

¹¹¹ Ver ESCOSTEGUY, Ana Carolina. (1993) "A pesquisa do popular na comunicação: uma análise metodológica". Dissertação de mestrado. ECA/USP.

e não apenas as indicações da sua influência ideológica, das leituras diferenciadas de seu discurso ou da não passividade do receptor, objeto da maioria das pesquisas anteriores” (JACKS, 1999. p173)

Assim como nos Estados Unidos e Europa há um favorecimento de pesquisas ocupadas da ficção seriada, principalmente aquela que se considera voltada para o público feminino, algo similar acontece no Brasil com as telenovelas. Como afirma Hamburger (2010) as primeiras pesquisas em telenovela no Brasil destacam-se pelo seu pioneirismo ao abordar relações de gênero e serem estudos de recepção. Sobre tais pesquisas a autora comenta:

Estudos como os de Sonia Miceli; Ondina Fachel Leal, Jane Sarques e Rosane Manhães Prado são pesquisas que com abordagens diferentes, etnográfica e de entrevista, realizam estudos de caso em torno da recepção de uma novela, que estivesse no ar no momento da pesquisa, em São Paulo, Porto Alegre, e Brasília, respectivamente, as cidades em que as autoras de cada um dos estudos residia à época. O estudo de Rosane Manhães Prado foi conduzido na cidade de Cunha, local que inspirou estudos clássicos da antropologia do Brasil e como parte de um estudo mais amplo de Conrad Kottak sobre a televisão brasileira (HAMBURGER, 2010)

Os estudos pioneiros de recepção de novela, Hamburger (2010) destaca que eles se ocupam, principalmente, das relações de gênero, principalmente do público feminino. Classe também é uma questão que aparece nesses estudos, os pesquisadores procuram comparar as leituras feitas por receptoras de diferentes classes, como o trabalho de Leal (1986) que tenta entender de que forma a telenovela, enquanto bem simbólico, é decodificada e quais são os indicadores de tal processo por receptores em diferentes camadas sociais, tentando entender se há reelaborações diferenciadas de um mesmo conteúdo entre agentes sociais distintos. Hamburger (2010) observa ainda que, embora se tenha notado uma disparidade quantitativa/qualitativa na representação de pessoas negras e brancas, os estudos sobre o assunto demoraram a surgir.

Um levantamento realizado por Schmitz et. al (2015) indica que, na década de 1990 foram produzidas dez pesquisas *stricto sensu* no âmbito dos estudos de recepção em telenovela e, na década seguinte, foram vinte e quatro trabalhos. Já na década de 2010 as pesquisas “ultrapassam a questão de mero entretenimento devido às inúmeras transformações pelas quais passam a esfera da produção e da recepção, posicionando a identidade como temática central na abordagem *sociocultural*” (SCHMITZ ET. AL, 2015). Os autores destacam ainda que tais pesquisas de recepção se ocuparam da identidade enquanto um fenômeno, analisando-a como “mediação constitutiva da

interação entre audiência e televisão/telenovela”. Os teóricos mais usados nessas pesquisas foram Martín-Barbero, seguido por García-Canclini, Orozco Gómez e Hall.

3.2.4 Os estudos sobre convergência das mídias

Por fim, o quarto eixo teórico de abordagem das telenovelas diz respeito ao modo como o início dos estudos sobre convergência midiática no Brasil faz com que, mais uma vez, o interesse sobre o objeto telenovela seja estimulado. Antes de abordar a pesquisa convergente e seus delineamentos próprios, optamos pela apresentação do cenário que faz com que tal abordagem teoria se constitua. Um cenário marcado pelas potencialidades do digital e de sua relação com o modelo da televisão.

Nosso ponto de partida é a ideia de que sempre que há uma modificação dos instrumentos culturais, ela se apresenta “como uma profunda colocação em crise do modelo cultural precedente” (ECO, 2011 p.34). Uma crise em que opera, fortemente, uma lógica de superação. Tal aspecto foi questionado com relação à memória quando a escrita surge¹¹², com cinema e com o rádio, devido à televisão. Logo, não é de se estranhar que o no começo dos anos 90, a televisão tenha se estabelecido como a tecnologia/forma cultural a ser superada pela chegada da internet.

Para pensar sobre a crise produzida pela cultura de massa numa ideia de tradição e hierarquia, Umberto Eco (1991) explora os conceitos de Apocalípticos e Integrados. Empregamos aqui as mesmas categorias/posições para pensar a crise imposta pelo digital no modelo cultural precedente: o modelo televisivo. Classificando como apocalípticos aqueles que acreditam no fim da televisão e como integrados os que se posicionam pela manutenção do meio.

Para pensar sobre essa relação entre as redes de computadores e a televisão – para usar aqui os termos inicialmente antagonizados – recorremos em outros trabalhos¹¹³ a essa mesma apropriação das duas categorias usadas por Eco. Ao usá-las novamente destacamos, como o próprio Eco (1991) alerta ao apresentar essas categorias, que elas são genéricas, polarizantes e, acrescento, não dão conta das diferentes perspectivas que existem na teoria dos estudos convergentes e dos estudos de televisão. Essa noção de

¹¹² Lembra-se aqui um trecho de Fredo que Umberto Eco cita em *Apocalípticos e Integrados*, na passagem Teut e Tâmus têm diferentes posicionamentos sobre a chegada da escrita. Para o primeiro ela “tornará os egípcios mais sábios e aptos para recordar, porque este achado é um remédio útil não só para a memória, como para o saber”, já Tâmus acredita que se as pessoas dispensam o exercício da memória, apenas “recordarão mediante esses sinais externos, e não por si, mediante seu próprio esforço interior” (ECO, 2011 p.33), estabelecendo uma tensão entre memória e escrita como tecnologia do saber.

¹¹³ Textos como Cavalcanti (2016), Cavalcanti (2015).

polos opostos é mais facilmente aplicada quando consideramos os posicionamentos extremos, mas dentro de cada categoria as nuances se fazem visíveis. Como exemplo, classifiquei anteriormente Nicholas Negroponte e George Gilder como autores apocalípticos (CAVALCANTI, 2014), sem fazer distinção ao quão apocalípticos eles são. No entanto, a comparação das previsões e considerações dos dois autores nos mostram que o primeiro, mantém posicionamento de otimismo com relação ao digital e não otimismo pela televisão, enquanto Gilder é um entusiasta do digital, mas não parece ter nenhuma simpatia pelo modelo da televisão.

Entre os Apocalípticos temos George Gilder (1991), para o qual a possibilidade de convergência é descartada. A ideia de que os meios poderiam se integrar é algo que autor descreve como “uma convergência de defuntos”. Ele acredita que a televisão, como sistema, ignora que as pessoas não são inerentemente passivas e as trata como semelhantes, enquanto “as redes de computadores respondem a todas essas características que as redes de TV desafiaram” e deveriam se transformar em redes de computadores se quisessem sobreviver e essa mudança aconteceria rapidamente, ainda nos anos 90.

Em Nicholas Negroponte (1995), apesar das críticas a forma de acesso de conteúdo limitadora da televisão, é possível encontrar um posicionamento menos apocalíptico e até mesmo ingênuo sobre a capacidade descentralizadora e a maleabilidade da internet. Da mesma forma, dentro dos integrados, é possível encontrar diferentes posicionamentos.

Autores como Gilder (1991), Negroponte (1995) e Nelson Hoinoff (1996) são alguns dos primeiros autores a pensar sobre como o digital impactaria a televisão. Esses autores são otimistas com relação ao digital e em diferentes medidas apocalípticos sobre o futuro da TV. No entanto, suas previsões são feitas em um momento em que a digitalização é um processo ainda incipiente. Por isso, é só nas duas décadas seguintes (2000 e 2010) que os debates sobre o fim da televisão ganham mais folego da academia.

No Brasil, pesquisas como a coletânea “A TV em transição: tendências de programação no Brasil” e no mundo (FILHO, 2009), bem como “O Fim da televisão” (CARLON, FECHINE, 2014) reúnem textos de autores norte-americanos, latinos e britânicos que encaram essa relação entre internet e televisão e seus efeitos.

Merece destaque um texto de Mario Carlón publicado na coletânea “O Fim da Televisão” (2014). Apresentando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o fim da televisão, o autor classifica duas posições diferentes: “numa delas podemos situar aqueles que acreditam que a televisão não está morta nem morrendo”, aqui podemos

localizar autores como Toby Miller, Amanda Lotz, Michael Wolff, Jhon Ellis, Fechine (2014); na outra, estão aqueles que acreditam que uma certa televisão está morrendo (CARLON, 2014 p.13), como, por exemplo, Eliseo Verón (2009), Elihu Katz (2009), Michael Hoineff (1996) e o próprio Carlón (2004).

Esses autores, como Carlón (2014) destaca, partem de diferentes perspectivas teóricas, trabalham com Estudos Culturais, com uma renovação do trabalho de McLuhan e ainda como a semiótica dos em meios latino-americana.

É ainda importante observar que, seja nos extremos ou nas posições intermediárias, é preciso pensar nos diferentes modelos de televisão, nas diferentes formas de conceituar, seja como tecnologia, aparelho, forma cultural etc. Ou seja, o tempo todo, é preciso definir bem de que televisão estamos falando ao pensar sobre as previsões e futuro do meio. Para Elihu Katz, por exemplo, a televisão que está desaparecendo é aquela “que conhecemos nos anos 60 e 70”; já Hoineff (1996, p.16) fala da extinção do modelo da televisão genérica, “praticada desde os anos 40 pelas grandes redes de broadcasting”.

Existem, então, dois paradigmas em oposição nas pesquisas sobre o digital e seus impactos nos meios, principalmente na televisão. Um deles é o paradigma da revolução digital que acredita na potência da internet para mudar totalmente a produção, distribuição e recepção de conteúdos. Segundo Gilder (1991), por exemplo, o computador impactaria cada faceta da vida e da cultura com uma força tão potente quanto a da televisão, no entanto, sua influência seria radicalmente diferente, já que autor acreditava que o “telecomputador reverterá os efeitos da era da televisão” (p.39), pois, em vez de exaltar uma cultura massiva acentuaria o individualismo e cultivaria a criatividade e não a passividade.

Do outro lado, há o paradigma da convergência que presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas (JENKIN, 2009). Como comentamos em trabalhos anteriores (CAVALCANTI, 2016), na perspectiva da convergência das mídias a televisão nunca esteve tão saudável. E é justamente a internet que permite “a disseminação incontrolável da produção ao longo das mídias, telas, plataformas e o fenômeno nacional e internacional, do completamente imersivo *fandom6*, que era impensável nos velhos tempos quando as audiências eram conhecidas como *couch potatoes7*” (BUONANNO, 2015 p. 68).

Entre os dois paradigmas, o da revolução digital e o da convergência das mídias (JENKINS, 2009), é o segundo que se impõe. Uma forma de pensar sobre isso é considerar

que, na academia, com o passar dos anos, os discursos apocalípticos deram espaço aos integrados e até mesmo autores antes apocalípticos assumiram uma visão mais moderada.

O debate sobre o fim da televisão chama atenção, estimula pesquisas e não deixa de ser curioso que, no momento em que mais estamos escrevendo e pesquisando sobre a televisão, é justamente o momento em que seu futuro enquanto mídia está em jogo. Surgem então diversas formas de tentar dar conta do que seria essa “nova televisão”¹¹⁴ e, no centro dessa discussão, está o conceito de convergência, que vai também impactar, como veremos, os estudos sobre a telenovela.

Uma das mais populares noções de convergência é a de Henry Jenkins (2009) que a define como um fluxo de conteúdo que pode ser transmitido através de múltiplos suportes midiáticos e propicia a cooperação entre diferentes mercados. Já Graham Meikle e Sherman Young (2012) destacam que convergência pode ser entendida em quatro dimensões: 1) Tecnológica: a combinação de computação, comunicações e conteúdo em torno de plataformas de mídia digital em rede; 2) Industrial: o envolvimento de instituições de mídia estabelecidas no espaço de mídia digital e o surgimento de empresas de base digital, como Google, Apple, Microsoft e outras como provedores de conteúdo de mídia importantes; 3) Social: a ascensão das redes sociais, como Facebook, Twitter e YouTube, e o crescimento do conteúdo criado pelo usuário; e 4) Textual: a reutilização e remixagem da mídia no que tem sido denominado um modelo transmídia, onde histórias e conteúdo de mídia (por exemplo, sons, imagens, texto escrito) são dispersos em várias plataformas de mídia.

Consideramos aqui que a convergência só é possível dentro de uma cultura participativa¹¹⁵, o que “faz surgir vários modos de pensar a produção e distribuição de conteúdo, levando em conta que, agora, estes podem ser consumidos em diferentes plataformas, de modo articulado ou não” (CAVALCANTI, 2016 p.24).

Uma definição de cultura participativa em particular parece dar conta do fenômeno, é a ideia de que ela se caracteriza, como afirma Jenkins (2009), pela existência de barreiras relativamente baixas para a expressão artística e engajamento cívico, bem

¹¹⁴ Pós TV, Nova televisão, televisão expandida.

¹¹⁵ De acordo com Jenkins (apud DELWICHE e HENDERSON, 2014), a cultura participativa caracteriza-se pela presença de barreiras relativamente baixas para a expressão artística e engajamento cívico, bem como pelo forte suporte à criação e compartilhamento de criações dos indivíduos. No panorama da cultura participativa, as posições antes estanques de produtor e consumidor são menos visíveis e pode-se mesmo falar, em alguns casos, de uma intercambialidade de papéis (CAVALCANTI, 2016).

como por um forte suporte para criação e compartilhamento e estabelecimento de um ambiente no qual os membros acreditam que suas contribuições importam.

Essa noção de cultura participativa, como comentado em Cavalcanti e Belarmino (2019), permite falar de diferentes fases dessa cultura, nas quais o processo de participação aconteciam através de suportes e práticas diferentes das atuais, ou ainda de formas de participação analógicas¹¹⁶.

Aaron Delwiche e Jacob Henderson (2013) falam de quatro fases dos estudos da cultura participativa. A primeira delas é a fase de emergência, entre 1985 e 1993. No contexto produtivo, nesse momento, com a disseminação da venda dos computadores pessoais e crescimento da ARPANET surgem diversas formas de produção de conteúdos que fogem da hierarquia produtiva “tradicional” como, por exemplo, gravadoras independentes, rádios universitárias, subcultura zine etc. Nesse momento a academia, principalmente nos estudos de recepção, passou a questionar a ideia geral de que a audiência midiática é amplamente passiva. Autores como Fiske, Henry Jenkins, Janice Radway, Ang trabalharam com essa noção de audiência ativa que deu a base para estudos de convergência, o que nos permite estabelecer fronteiras para pensar a relação dos Estudos Culturais e de Recepção com a convergência.

Uma segunda fase, intitulada por Delwiche e Henderson (2013) como o “despertar da web”, se estabelece a partir de 1994 e vai até 1998. Nesse momento, há internet ainda tem uma arquitetura mais aberta e navegadores como, por exemplo, o Mosaic permitiam que usuários criassem suas próprias páginas. Na academia destaca-se o trabalho do sociólogo Manuel Castells que em seus trabalhos¹¹⁷ mapeou essas mudanças na estrutura global, defendendo a ideia de que redes participativas descentralizadas estavam transformando a maneira como trabalhamos, aprendemos e nos entretemos, tais considerações foram suportadas por uma série de estudos de caso localmente focados.

O trabalho de Stephen Duncombe (1997) sobre a produção de Zines como uma alternativa e forma de resistência à cultura comercial e ao capitalismo de consumo. Já a pesquisa de Nancy Baym (1985) usa a etnografia para falar sobre os comportamentos e temas conversacionais dos fãs de soap-operas que deixavam suas postagens em fóruns online. E Sherry Turkle analisou os jogos virtuais como ferramentas para experimentação

¹¹⁶ Antes mesmo do estabelecimento das formas de participação propiciadas pela digitalização, os fãs já se articulavam e procuravam formas de interagir com a instância produtiva e com outros fãs, entre tais formas podemos citar a criação de eventos de fãs, fanzines, envio de cartas, etc.

¹¹⁷

identitária e crescimento pessoal. Delwiche e Henderson (2013) comentam que, embora esses três trabalhos pareçam tão diferentes, são unidos pela ideia de que essas redes analisadas mereciam uma série análise acadêmica e que entender as práticas desses editores amadores, fãs de soap-opera e gamers é algo relevante.

A terceira fase, “Publique com um clique”, vai de 1999 até 2004 e tem como base a ideia de que, embora a linguagem HTML seja relativamente fácil, havia uma mística ao redor da programação que afastava as pessoas (DELWICHE E HENDERSON, 2013) e favorece surgimento de plataformas mais amigáveis como o Blogger¹¹⁸, My Space¹¹⁹ e Facebook, em que a produção de conteúdo, por assim dizer, depende de apenas alguns cliques. Embora muitas dessas plataformas já não existam mais ou tenham sido totalmente reconfiguradas de seus propósitos ou arquiteturas iniciais, elas representam um passo significativo na habilidade das pessoas de compartilhar, publicar, armazenar e remixar conteúdo digital.

Na arena dos estudos sobre convergência, Delwiche e Henderson (2013) comentam que duas vertentes se fizeram perceptíveis durante esta fase. A primeira vertente foi composta principalmente por estudos de caso qualitativos. Uma renovada atenção a objetos de pesquisa antes ilegítimos combinada a uma busca por métodos para analisar comunidades online deu origem uma série de estudos sobre comunidades de fãs como os trabalhos de Hill e Calcutt (2001) sobre *Buffy the Vampire Slayer*, o estudo de McKee (2001) sobre Doctor Who e outros. Já uma segunda vertente se ocupou da análise de “padrões macroscópicos, interconexões e fundamentos tecnológicos da cultura participativa” e foi impulsionado pelo trabalho do canadense Pierre Lévy (1999) que defende a existência de uma inteligência universalmente construída, constantemente aprimorada, coordenada em tempo real e que resulta em uma efetiva mobilização de habilidades. Ele acredita que agora é possível criar uma "uma estrutura democrática na qual as pessoas podem participar diretamente como indivíduos únicos e não como membros de uma massa indiferenciada" (DELWICHE E HENDERSON, 2013 p.6).

Seguindo uma linha similar à de Levy, Howard Rheingold (2002) afirmou que “um grande número de pequenos grupos, usando a nova mídia para seu benefício individual, criará efeitos emergentes que nutriram algumas instituições e modos de vida

¹¹⁸ Plataforma do google que permite criar blogs e é uma das opções mais usadas pelos iniciantes em produção de conteúdo para web.

¹¹⁹ MySpace é uma rede social baseada na criação de perfis e troca de fotos, músicas e vídeos. Foi criada em 2003. Inclui um sistema interno de e-mail, fóruns e grupos

existentes e dissolver outros” (p. xi). Delwiche e Henderson (2013) observam que esse autor, apesar de otimista quanto ao digital, destacou questões relacionadas a perda de privacidade e a deterioração da vida privada em um mundo em que as conexões de rede são saturadas.

A fase quatro, por fim, chamada de comunicações ubíquas, vai de 2005 até 2011. Ela começa no Youtube, “que apresenta ao mundo os memes de pandas inspirando, adolescentes estranhos e gatinhos tocando piano” e que acaba se tornando um espaço para novas formas de jornalismo, de apresentar projetos criativos, de compartilhar tutoriais, etc. Nessa época surge o Iphone (2007), o Android (2008), o iPad (2010) que facilitaram a proliferação de um determinado tipo de participação.

Na academia o grande marco é o “Cultura da Convergência” (2006), que só chega ao Brasil, traduzido, três anos depois, no qual o Jenkins faz intersecções entre Cultura Participativa, Cultura da Convergência e Inteligência Coletiva, o livro ajuda a tornar essas ideias acessíveis para uma audiência mais geral, mas também faz crescer diversas dúvidas sobre as fronteiras desses conceitos, sobre os modos de fazer, etc.

Autores como Lévy (1999) e Jenkins (2009) acreditam que o estabelecimento desse novo cenário significa que o público já não pode mais ser ignorado pela instância produtiva:

Nesse novo modelo, o público tem um papel ativo na “propagação” de conteúdos, em vez de somente servir como portador passivo da mídia viral: suas escolhas, seus investimentos, seus interesses e propósitos, assim como suas ações, determinam o que ganha valor (JENKINS, 2019, p. 47)

Intermediados por essa troca, os indivíduos geram um constante fluxo de informação. Como no caso dos *fandoms*, onde a audiência unida, além de solicitar seus anseios no rumo da obra, dão vida a eles através de artes, *fanfictions* e etc., estimulando a ideia de inteligência coletiva levantada por Jenkins (2009, p.54) do potencial para agrupar as habilidades de cada membro e impulsioná-las em um único processo.

Na contramão do otimismo pregado por noções de cultura participativa como a apresentada por autores como Jenkins (2009), encontramos aqueles que defendem que a noção de cultura participativa atual é “uma forma de poder que se alinha com os valores e normas existentes, e que os membros de cultura participativa não são de fato livres para contribuir, mas sim compelidos a contribuir de formas que se alinham com a cultura dominante” (BLANK, et. al 2012) e ainda com estruturas de poder estabelecidas. Sherry Turkle em “Alone Together” (2011) argumenta que as tecnologias onipresentes penetram

em cada canto de nossas vidas e nos deixa alienados e indiferentes, a autora afirma que os humanos passam a esperar mais da tecnologia e menos uns dos outros.

Comentando sobre o cenário da participação mediada, Lima (2018) afirma que o desenvolvimento de ferramentas digitais de fato provocou mudanças no ecossistema midiático, afetando então a dinâmica entre usuários e corporações midiáticas. No entanto, a autora comenta ainda que o modo libertador de olhar para o desenvolvimento da cultura participativa, pode acabar deixando de lado questões importantes para o estabelecimento da cultura da conexão, entre elas questões como o a “capitalização do conteúdo gerado por usuários pelo mercado, controle privado sobre os fluxos de informação e acesso a conhecimento” (LANGLOIS, 2014 apud: LIMA, 2018). Há então, como destaca a autora, um paradoxo entre a liberdade de comunicação e o controle sobre as redes de informação.

Tudo isso leva a ideia de que a grande promessa da cultura de participação, o empoderamento dos receptores - cada vez mais informados, incluídos e, até mesmo, consultados no processo de produção – precisa ser vista de forma mais crítica. Existe, não se pode negar, uma clara diminuição da resistência por parte dos produtores às práticas de fãs em torno de seus produtos, mas ainda assim é preciso questionar: Que tipo de relação se estabelece? As participações “convocadas” são de fato significativas para ambas as partes? Quem está dirigindo a nave-mãe?¹²⁰ É preciso ainda considerar que as próprias redes sociais, principal cenário para as práticas participativas da audiência, como pontua Lima (2018), não são plataformas isentas de processos de manipulação, controle e governança, uma vez que se estabelecem como ambientes programáveis. Quanto a isso, Van Dijck (2013) afirma que essas plataformas, enquanto tecnologias, não atuam como intermediárias, mas como mediadoras, guiando as ações da audiência em rede de forma sutil através de estratégias previamente escolhidas por seus criadores.

Do ponto de vista da legitimação da televisão é importante considerar que convergência é então um processo técnico, estético e social (NEWMAN; LEVINE, 2012). É justamente por essa configuração que a convergência apresenta um contexto crucial para a legitimação, já que estabelecem condições sob os quais o status da televisão e seus produtos estão sendo renegociados enquanto legítimos, isso acontece tanto no âmbito social, quanto no acadêmico.

¹²⁰ A pergunta faz referência ao texto “Who’s steering the mothership? The role of the fanboy auteur in transmédia storytelling de Suzanne Scott.

Newman e Levine (2012) afirmam que, no contexto da convergência, há um novo processo de legitimação da televisão, para além dos movimentos já aqui documentados quando falamos dos Estudos Culturais, Estudos Feministas e estudos de recepção. Isso porque, tecnologias como o streaming fazem com que o cinema e a televisão, por exemplo, tornem-se menos distintos e mais intercambiáveis, pois, “trazem ao público conteúdos audiovisuais de muitas variedades, e investimentos e distinções históricas entre mídia como arte como lixo, público e privado, sério e frívolo, duradouro e efêmero” (NEWMAN; LEVINE, 2012 p.5).

Tais questões se refletem na academia, em que a convergência estimula novas formas de pensar o fluxo de conteúdo (JENKINS, 2008) no mercado cinematográfico e nas séries televisivas. Jenkins (2006), principal nome para trabalhar com a noção de convergência, vai trabalhar em “Cultura da Convergência” com exemplos que são do cinema e da televisão norte-americana. Enquanto isso, no Brasil, são as telenovelas que melhor incorporam a dinâmica produtiva das estratégias convergentes, entre tais estratégias estão, por exemplo, a transmídiação (FECHINE, et al, 2013) e a TV Social (CAVALCANTI, 2016).

Desse modo, o desenvolvimento dos estudos de convergência midiática, apostamos aqui, renova o olhar sobre a telenovela principalmente no Brasil, já que os principais casos de experimentação com estratégias convergentes são pensados em produções da teledramaturgia, como, por exemplo, a estratégia de segunda tela em Geração Brasil ou o lançamento antecipado do clipe das empreguetes no site da emissora, como visto em Cheias de Charme. A convergência estimula ainda uma mescla entre elementos da telenovela e seriado, é disso que falam Newman e Levine (2012) quando descrevem um processo que chamamos aqui de telenovelização das séries. Os autores falam, por exemplo, de como a convergência permite que as séries de televisão do horário nobre nos Estados Unidos sejam influenciadas pelo que os autores chamam de “soap elements”. Entre tais elementos está, por exemplo, o “will-they-or-won’t day”, que basicamente é uma tensão amoroso-sexual que se estabelece entre personagens, esse elemento é central nas telenovelas e passa a ser incorporado nas séries.

Há, suspeitamos, uma espécie de simpatia por semelhança que vai se desenvolvendo, porque, ao mesmo tempo que os estudos convergentes abrem espaço para o olhar sobre as telenovelas e renovam o interesse, a convergência também envolve que colocam em evidência produções de ficção televisual em outros gêneros (como as séries, por exemplo) que, por sua vez, influenciam o modo de fazer telenovela. A pesquisa da

Rede OBITEL, por exemplo, parte do interesse em analisar a telenovela em um cenário de mudança produtiva que se dá, justamente, pelos processos convergentes.

Voltaremos a observar essas relações dos estudos com base nas correntes teóricas aqui citadas quanto estivermos traçando o panorama dos estudos de telenovela no Brasil no último tópico deste capítulo. Agora, vamos olhar de forma mais atenta para o histórico de desenvolvimento da pesquisa de telenovela no Brasil considerando dois aspectos fundamentais para a legitimação do objeto: a formação de grupos de pesquisa e a criação de espaços de veiculação voltados para estudos que se ocupam da telenovela.

As quatro abordagens aqui analisadas não são as únicas que influenciam a pesquisa em telenovela. No entanto, as entendemos como centrais para pensar os principais movimentos de legitimação do objeto. Os Estudos Culturais valorizam a telenovela, pois, preocupam-se com uma noção de cultura menos elitista. Já os estudos feministas o fazem pelo interesse de analisar o debate em torno da mulher brasileira e encontrando na telenovela um espaço para tal análise. Por fim, os estudos convergentes, além de estabelecerem relações

Um último ponto que interessa destacar sobre essas abordagens é a forma como elas se sobrepõem e dialogam. Essa sobreposição fica evidente, principalmente, na relação entre estudos culturais, estudos feministas e estudos de recepção. O estudo de recepção nasce como um braço da pesquisa dos Estudos Culturais, ambos incorporam as questões de gênero quando o movimento feminista ganha mais força, principalmente nos anos 70 e 80, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Já os estudos convergentes estimulam um olhar para os modos de recepção e de participação que a convergência estimula e potencializa.

4. GRUPOS DE PESQUISA E ESPAÇOS DE DIVULGAÇÃO

Em *Communication theory as, Field* Robert Craig (1999) apresenta um panorama das teorias utilizadas na Comunicação afirmando que a área não existe como um campo de saber identificável, alegando nossos livros e artigos “raramente mencionam outros trabalhos sobre a teoria da comunicação, exceto dentro de especialidade (inter)disciplinares estreitas e escolas de pensamento” e que os teóricos da comunicação não parecem concordar nem discordar sobre muita coisa. O autor destaca ainda que não parecem existir objetivos comuns que unam os pesquisadores em comunicação, nem pontos controversos que os dividam. “Na maior parte do tempo, eles simplesmente se ignoram” (CRAIG, 1999 p.120).

Há então uma fragmentação no campo comunicacional sobre a qual uma das vias explicativas pode ser a comparação dos padrões identificados por Tony Becher e Paul Trowler (1989) entre as chamadas ciências duras e as humanidades e ciências sociais. Segundo eles, os objetos de pesquisa nas ciências duras são menos fragmentados. Por isso, é mais comum que se trabalhe de forma cumulativa no que diz respeito à teoria e métodos, enquanto nas ciências humanas e sociais o foco recai na interpretação em trabalhos individuais, por isso há uma tradição de algum nível de autonomia pessoal nas pesquisas. No entanto, sem desconsiderar essa autonomia, é preciso considerar que as universidades dependem de legitimação, tanto externa quanto interna, já que a habilidade de adquirir e manter recursos que determina tanto o sucesso organizacional quanto a sobrevivência das organizações (VABØ et.al, 2016).

Nesse contexto, de acordo com Agnet Vabø et. al (2006), grupos formais de pesquisa são primordiais e estrategicamente importantes para o processo de legitimação das atividades e acesso a recursos. Os grupos de pesquisa são então um esforço no sentido de uma estabilidade e frequência produtiva, sendo parte fundamental do processo de legitimação de um campo.

É partindo de tais pressupostos que se fundamenta nosso interesse de apresentar aqui uma tentativa de reconstruir o percurso de organização dos grupos de pesquisa dedicados, especificamente ou não, a telenovela enquanto objeto de pesquisa no Brasil. Esses grupos constituem um importante força movedora no processo de legitimação do objeto. Para a professora Cristina Munglioli, pesquisadora da ECA-USP entrevistada para esta tese, são os centros de pesquisa e o fato de que os pesquisadores neles envolvidos

“veem fazendo um trabalho sério, crítico em relação a esses produtos” que ajudam na melhoria da imagem da telenovela enquanto objeto de estudo.

Outro ponto importante para a atividade de pesquisa é que, seja feita de forma individual ou coletiva, precisa encontrar formas de existir para além de si mesma. Ela precisa circular entre os pares, ser debatida e, idealmente, estar disponível para qualquer possível leitor em um ambiente público. Nesse sentido, nos interessa comentar não só sobre os grupos de pesquisa e os esforços coletivos em torno do objeto telenovela, mas também esses espaços que permitem a circulação da pesquisa acadêmica sobre telenovela.

4.1 OS ESFORÇOS DE PESQUISA COLETIVOS

Para falar um pouco sobre esse percurso, começaremos por um dos primeiros esforços coletivos para análise de telenovelas que, apesar de não surgir no Brasil, envolve um grupo de pesquisadores brasileiros. Tal projeto surgiu em meados dos anos 80 e foi coordenado por Jesús Martín-Barbero, reunindo professores e pesquisadores de diferentes universidades colombianas, bem como do México, Peru e Brasil. Em cada um desses países um subgrupo se organizava através de um mesmo guia geral. A pesquisa começou a ser realizada em 1986 e, segundo Martín-Barbero (1987), propunha-se a analisar as etapas de conformação e produção das telenovelas, observando o modo como ideologias generalizantes são transformadas em relatos particulares na televisão e ainda as diversas formas de apropriação que diferentes grupos sociais e culturais fazem da telenovela. Sobre a pesquisa Martín-Barbero (1993) afirma:

Estas y otras interrogantes son asumidas con todo rigor en una valiosa investigación que viene dirigiendo, en Colombia, el Doctor Jesús Martín Barbero. Investigación que viene siendo abordada también en Perú, México y Brasil, donde equipos similares de investigadores se encuentran en una fase de interpretación nacional, que tendrá -como siguiente etapa- la confrontación que permita distinguir elementos comunes pero sobre todo las características de la diversidad.

Outra iniciativa foi um grupo de pesquisa, informal, fora criado no final de 1988 por Luiz Busato e Sérgio Caparelli. O objetivo era analisar os movimentos de exportação da telenovela brasileira no continente europeu. O grupo envolvia pesquisadores de dez países (Iugoslávia, Bélgica, Espanha, Holanda, Alemanha, Inglaterra, Itália, França, Suécia e Portugal) que tinham “liberdade para focar o assunto, mas também deveriam respeitar uma pauta mínima composta de três perguntas” (BUSATO, CAPARELLI, 1990

p.57), que problematizam investigações sobre a programação, a audiência e o impacto cultural que as telenovelas brasileiras tinham junto aos públicos europeus. Trabalhos como os de Obradović (1990), Vink (1988), Atadil e Francisco Gallardo (1990), anteriormente citados quando falamos da produção internacional de artigos sobre telenovelas, foram produzidos por pesquisadores deste grupo e publicados no Brasil. O foco desses trabalhos era entender como a telenovela era vista de fora tentando desfazer as ilusões que Busato e Caparelli (1990) chamam de mitológicas sobre o impacto da telenovela nos países europeus.

Já no âmbito nacional, um outro movimento no sentido de abertura de espaço no campo acadêmico para a telenovela se deu dentro dos esforços de pesquisa do Centro Interdisciplinas Contemporâneos da Escola de Comunicação da UFRJ, dirigido pela professora Heloisa Buarque de Holanda com o apoio do diretor da ECO-UFRJ (Escola de Comunicação) na época, o professor Muniz Sodré.

Posteriormente, em 1992, também na UFRJ, foi criado o NEPCOM, o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação, vinculado à Escola e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da instituição. O NEPCOM realiza pesquisa e documentação no campo da comunicação e cultura e opera em quatro linhas de pesquisa: Comunicação e Experiência Urbana; Cultura da Produção e Produção de Cultura; Comunicação e Culturas Juvenis; Comunicação, História e Memória. Nesta última ocupa-se da história da comunicação da imprensa e da televisão no Brasil, pensando em aspectos como os processos econômicos, políticos e culturais nos quais a imprensa e a televisão estão inseridos. Especificamente no campo da televisão interessa ao grupo o jornalismo, a dramaturgia e o entretenimento. A esta iniciativa está relacionado, atualmente, o grupo OBITEL-UFRJ, do qual voltaremos a falar quando estivermos apresentados os grupos que compõem a Rede OBITE-Brasil.

Em 1992, foi formalizada a criação do Núcleo de Pesquisa em Telenovela (NPTN). Sua criação deve-se ao professor José Marques de Melo, como contou Lopes em entrevista cedida para esta tese, que, ao assumir a gestão da Escola de Artes e Comunicação da USP, criou uma série de núcleos voltados a temáticas diferentes, temas como quadrinhos, cinema e telenovela. À frente do grupo de telenovela, NPTN, estava a professora AnaMaria Fadul que foi coordenadora entre 1992 e 1997¹²¹. Também faziam

¹²¹ De 1997 a 2000 assume a coordenação Maria Aparecida Baccega, posteriormente, entre 2000 e 2005, Solange Martins Couceiro de Lima assumiu a coordenação, em liderança compartilhada, ao lado de Maria

parte desse grupo nomes como Maria Aparecida Baccega, Renata Pallottini e Maria Lourdes Motter.

As pesquisadoras Maria Cristina Mungiolli, Maria Orofino e Silvia Dantas (2014) - que foram, respectivamente coordenadora, vice coordenadora e integrante do NPTN em 2014 – comentam o processo de criação do NPTN em artigo comemorativo dos 21 anos do GP de Ficção Seriada:

A criação do NPTN representou um grande passo não apenas para o fortalecimento das pesquisas sobre telenovela e ficção seriada, mas para sua legitimação como objeto de pesquisa acadêmica. Até então os estudos de telenovela empreendidos por pesquisadores brasileiros mostravam-se de maneira esparsa pois o tema, então emergente, era pouco valorizado pela academia. Porém, não ignorado por pesquisadores estrangeiros que encontravam no estudo da telenovela possibilidades de entender não apenas a economia da televisão no Brasil, mas também a cultura brasileira (MUNGIOLI, et. al, 2014 p.216)

O trecho destacado chama atenção não só para o ritmo espaçado de produção acadêmica sobre telenovela, sobre o qual já comentamos no breve descritivo realizado sobre os primeiros estudos, mas também para o papel que a criação de espaços de produção dedicada e contínua tem no processo de legitimação do objeto de pesquisa.

Como relata Malcher (2003), a primeira atividade o núcleo de pesquisa, após a sua criação, foi a organização dos painéis “Cultural Industries Brazilian telenovela and television”. O evento, que aconteceu em 1992, no Guarujá, reuniu pesquisadores de dentro e fora do país.

Entre 1995 e 1999, o grupo desenvolveu o “Projeto Integrado Ficção Seriada e Realidade: a telenovela no Brasil; o Brasil na telenovela”, que tinha como objetivo entender as influências da telenovela na vida e no comportamento da população brasileira. O Projeto Integrado era composto por nove¹²² subgrupos e contou com o financiamento da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da Pró-reitoria de Pesquisa e Extensão da USP. Em entrevista concedida em 1995, ao jornal O Globo, a professora Maria Aparecida Baccega falou sobre o projeto que começaria em agosto do mesmo e estava previsto para durar três anos com um custo de 750 mil reais (30.06.1995, O Globo).

Lourdes Motter. A partir de 2005, assume a coordenação Maria Immacolata Vassallo de Lopes (LEMOS, 2015).

¹²² Em matéria publicada no Jornal O Globo em 1995 são citados dez subgrupos, um deles vinculado ao Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS) de São Bernardo do Campo, no entanto, não encontramos dados sobre este estudo.

O título da matéria, como podemos ver na imagem a seguir, destaca o estudo da telenovela como fenômeno.

Figura 14 – Estudo da USP é divulgado no Jornal O Globo



Fonte: Acervo O Globo

As pesquisas do Projeto Integrado são vinculadas a diferentes programas da USP (Antropologia, Filosofia, Comunicação, Educação etc) e algumas delas deram origem a livros que são fundamentais aos pesquisadores de telenovela, como o “Dramaturgia da Televisão” de Renata Pallottini. O projeto merece destaque por ser, o primeiro estudo que encontramos nesse processo de revisão histórica a receber um investimento tão substancial de uma agência de fomento e pela ramificação interdisciplinar. Na tabela a seguir apresentamos uma breve descrição do trabalho realizado por cada subgrupo do Projeto Integrado.

Tabela 03 – Descrição dos subgrupos e pesquisas no Projeto Integrado

SUBGRUPO	COORDENAÇÃO	ESCOPO
Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela	Maria Lourdes Motter ¹²³	Trabalhou com a análise das telenovelas A Próxima Vítima, Explode Coração, O Fim do Mundo e O Rei do Gado. Entre os achados o estudo acompanhou de forma sistêmica a telenovela, bem como notícias sobre as produções nos jornais Folha de São Paulo e Estadão de São Paulo, além das revistas Veja e IstoÉ. Entre as considerações, destaca-se que a telenovela fornece diferentes graus de enfrentamento a determinadas questões sociais e que isso pode resultar em diferentes graus de aproximação com a realidade. A autora reforça ainda o papel da telenovela como “nutriente de maior potência do imaginário nacional!” participando

¹²³ A professora teve ativa participação no processo de formação do Centro de Estudos de Telenovela da USP, bem como da Revista Educação e Consumo. Ela foi coordenadora de projetos de pesquisa na área de "Cotidiano e linguagem na ficção seriada", entre anos 90 e 2000, e "Telenovela e Preconceito", que contribuiu entre 2001 até 2007.

		“ativamente na construção da realidade (MOTTER, 2003 p. 174).
A personagem negra na telenovela brasileira	Solange Martins Couceiro de Lima ¹²⁴	Partindo de um reconhecimento da importância representacional das telenovelas, a pesquisa dá continuidade a um trabalho anterior (COUCEIRO, 1983) em que já se havia identificado os tipos de temas e situações nas quais a pessoa negra estava inserida na teledramaturgia brasileira. Neste projeto, a proposta era de analisar as mudanças e permanências da caracterização da personagem negra na telenovela desde a metade dos anos setenta até o final dos anos noventa. O trabalho operou com dois recortes temporais, um de 1975-1988, outro entre 1988 a 1998 e analisou cerca de vinte e cinco telenovelas através da identificação de nove categorias/temas.
Telenovela e Sociedade no Brasil: a evolução das temáticas sociodemográficas	AnaMaria Fadul ¹²⁵	Esta pesquisa foca nas mudanças nas temáticas das telenovelas no ponto de vista sociodemográfico no período de 1970 e 1979, analisando as produções de maior audiência do horário nobre, foram então investigadas 33 telenovelas. A análise operou com categorias relacionadas a estrutura e tamanho das famílias brasileiras para tentar entender a evolução das famílias ficcionais e sua relação com a evolução das famílias brasileiras. Entre as conclusões, a pesquisa demarca uma aproximação gradual entre as famílias representadas na tela e as que estão do outro lado do televisor, demonstrando uma sintonia entre ficção e realidade.
O campo da comunicação: os valores dos receptores de telenovela	Maria Aparecida Baccega ¹²⁶	Tomando como base teórico-metodológica a análise do discurso, esta pesquisa se ocupa de entender como opera a produção, emissão e recepção de valores sobre o tema família na telenovela brasileira. O objetivo é entender, através da interação discursiva, os processos de apropriação e/ou incorporação dos valores apresentados na telenovela na sociedade brasileira. Uma primeira parte da pesquisa foi realizada entre 1986 e 1990 535 entrevistados na Grande São Paulo. Foram analisadas, ao todo, catorze telenovelas na Rede Globo.
Recepção de textos ficcionais: a influência das telenovelas	Alice Vieira ¹²⁷	Se propondo a analisar o modo como as telenovelas influenciam o imaginário infantil, a pesquisa trabalhou com um grupo de 26 crianças a dinâmica consistiu na leitura de textos ficcionais e posterior interpretação e produção textual. Entre as conclusões destaca-se que a telenovela integra o cotidiano das crianças e que, embora não sejam os programas prediletos das crianças, fazem parte de seu universo cultural e referências.

¹²⁴ Solange Couceiro de Lima é antropóloga e foi docente do Departamento de Comunicações e Artes de 1972 a 2012.

¹²⁵ Formada na área da Filosofia a professora ingressou na ECA em 1969. É responsável pelo Bibliografia Comentada das produções sobre Televisão.

¹²⁶ Maria Aparecida Baccega foi pesquisadora pioneira no campo dos estudos de telenovela no Brasil, atuou por 25 anos na graduação, na pós-graduação, junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) e na especialização, tendo sido coordenadora e docente do curso de Gestão da Comunicação de 1993 e 2003. Como pesquisadora, atuou no Centro de Pesquisa de Telenovela, no Centro de Pesquisa Comunicação e Trabalho, no Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (OBITEL) da USP e do Núcleo de Pesquisa Comunicação e Práticas de Consumo, da ESPM.

¹²⁷ Pesquisadora da USP.

Recepção da telenovela: uma exploração metodológica	Maria Immacolata Vassallo de Lopes	A pesquisa explora a teoria das mediações (MARTIN-BARBERO, 1987) partindo da telenovela como objeto de pesquisa. Investigou-se então os processos e práticas de recepção de quatro famílias que assistiam à telenovela <i>A indomada</i> .
Dramaturgia da Telenovela	Renata Pallottini ¹²⁸	O foco é a criação, estruturação e realização do texto da telenovela. A pesquisa aborda os diferentes formatos da ficção seriada televisiva e analisa elementos estruturais da narrativa como personagem, exposição, tema, além de questões como conflito, exposição etc.
A linguagem do cinema da telenovela	Mary Eunice Ramalho de Mendonça	Aqui o foco é uma análise da influência recíproca que existe entre a linguagem cinematográfica e a da telenovela. Três telenovelas compuseram o corpus, são elas: <i>A próxima Vítima</i> , <i>A Idade da Lobo</i> e <i>O Rei do Gado</i> . Entre os achados da análise destaca-se tanto uma manutenção quanto uma renovação de certos usos de câmera, planos, iluminação que reforçam a possibilidade de falar de telenovelas mais ou menos cinematográficas. Entre as analisadas, <i>O Rei do Gado</i> é a que se aproxima dessa linguagem.
O gancho na telenovela: análise estética e sociológica	Maria Cristina Castilho Costa ¹²⁹	A proposta analisou o gancho, um importante elemento para as telenovelas, como as conhecemos, um elemento responsável pela criação de um suspense e, conseqüentemente, renovação do interesse pela telenovela. Os resultados da análise indicam que o gancho permite a identificação de “elementos de uma estética popular responsável pelo forte envolvimento emocional que provoca no público”.

Fonte:

Embora o NPTN, como já vimos até aqui, não seja o primeiro esforço coletivo para estudo da telenovela, o grupo é o cerne das iniciativas que, de acordo com Maria Malcher (2003), contribuíram para o fortalecimento das produções que optaram por usar a telenovela, e derivados da teledramaturgia, como objeto de estudo. No mesmo sentido Lígia Lemos (2011) destaca que foi o grupo que “intensificou as investigações sobre o tema de 1995 a 1998 e obteve reconhecimento e apoio financeiro de órgão” (LEMOS, 2015 p.78) de fomento à pesquisa.

Em sua primeira década de existência, o NPTN havia produzido nove dissertações e sete teses que investigavam a telenovela, além de duas teses de livre docência (MALCHER, 2003).

É também com o NPTN que se registra, pela primeira vez, uma tentativa de preservar a memória do gênero através da construção de um acervo. Os esforços de coleta

¹²⁸ Renata Pallottini foi uma pesquisadora, poeta, ensaísta e dramaturga paulistana. Ela atuou no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA), em 2012 tornou-se professora emérita. No campo das publicações acadêmicas destacam-se *Introdução à Dramaturgia* e *A Construção da Personagem*.

¹²⁹ A professora Maria Cristina Costa é socióloga, professora e pesquisadora livre-docente, junto à Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1996.

fizeram com que o núcleo de pesquisa reunisse parte do acervo dos anos 60 da Tupi e Rede Globo, assim como o acervo pessoal de Ismael Fernandes. Como já foi dito, grande parte desse acervo, no entanto, foi destruído em um incêndio em 2001. O NPTN foi renomeado passando a se chamar Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) e segue sendo um dos principais lugares de referência da pesquisa em ficção seriada no país.

O trabalho pioneiro que citamos até aqui, tanto da USP quanto da UFRJ, abriram caminho para novas pesquisas e a formação de outros grupos que começam a surgir em outras universidades espalhadas pelo país. Muitos destes grupos partem de iniciativas de pesquisadores que estiveram vinculados aos projetos pioneiros da USP e UFRJ.

Apresentamos aqui um levantamento desses grupos e das pesquisas que vêm sendo realizadas por eles. Para tanto, inicialmente, usamos a base de cadastro de grupos de pesquisa no CNPq. No entanto, quando buscamos pelo termo telenovela tivemos apenas cinco resultados. Os grupos encontrados foram CENTV, A-Tevê, GELiDis, Usos Sociais da Mídia e Grupo de Pesquisa sobre o Paradigma Educomunicativo da UFPB¹³⁰. Quanto a este último, embora mapeado no levantamento, não conseguimos encontrar informações dele além da página no diretório do CNPq, a última atualização do grupo no diretório data de junho de 2021.

Partindo deste primeiro resultado, ampliamos a busca na base do CNPq para o termo “ficção seriada” e expandimos também o levantamento considerando tanto o conhecimento da formação de grupos a partir da experiência com a pesquisa em telenovelas, quanto as referências aos grupos nas mini-bios de autores em artigos sobre telenovela. Esse movimento nos permitiu encontrar grupos não cadastrados de universidades públicas e particulares no país. Em seguida, analisamos a produção dos grupos encontrados para entender se os produtos da teledramaturgia (analisamos aqui novelas, supersérie¹³¹ e minisséries da TV aberta considerando a sobreposição existente entre os formatos) aparecem neles como objeto de estudo ou universo de análise. Excluimos então aqueles nas quais não houve um estabelecimento da relação. Esse percurso nos permitiu fechar esse primeiro levantamento com 14 grupos de pesquisa.

Os grupos estão situados em quatro das cinco regiões do país, exceto o Norte do Brasil. A maioria deles está no Sudeste (57,14%) e Sul (21,42%). Para apresentar os grupos optamos pelo seguinte roteiro: Informações de formação, coordenação, relação

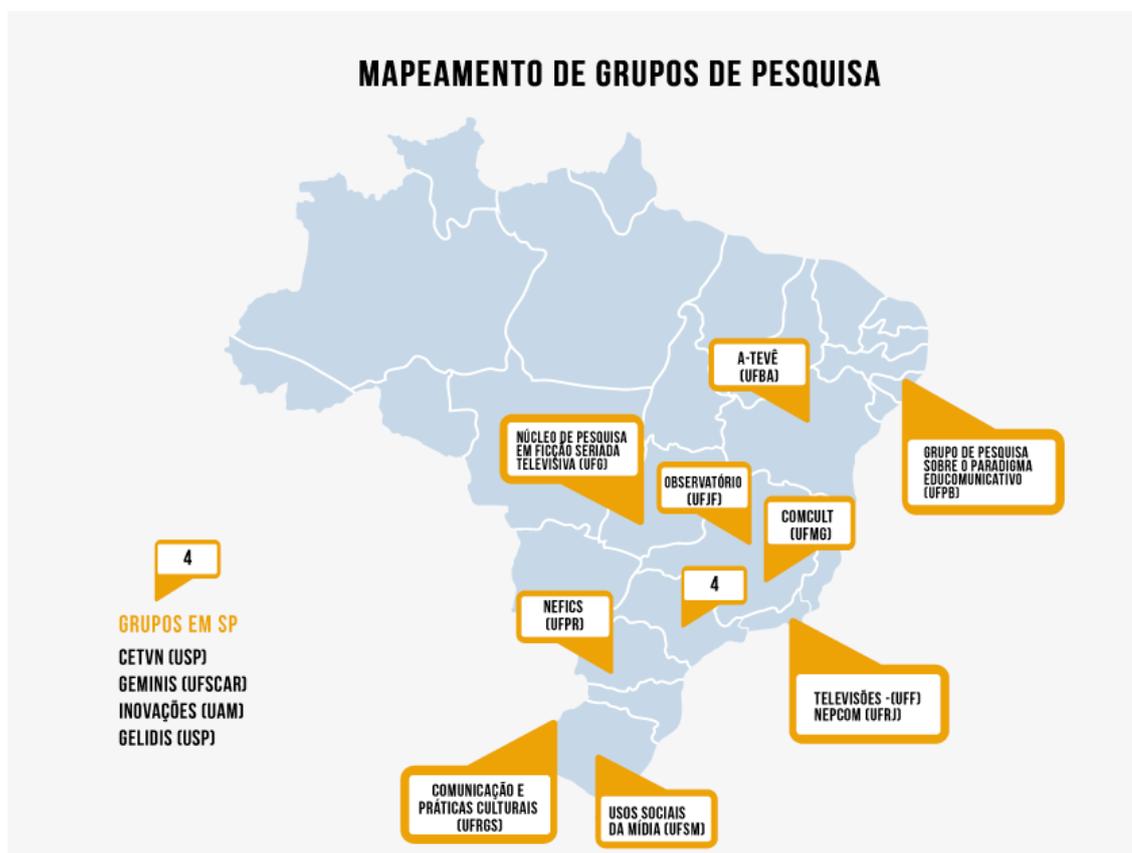
¹³⁰ http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf

¹³¹ Nomenclatura que passou a ser usada pela Rede Globo para se referir às produções exibidas o horário das 23h.

com a pesquisa em telenovela e informações sobre projetos e divulgação do grupo. Nesse processo, nem sempre foi possível cumprir o roteiro devido à falta de informações sobre alguns dos grupos.

O mapeamento dos grupos nos permite evidenciar um certo espalhamento dos estudos de telenovela. Os grupos e suas disposições geográficas são apresentados na imagem a seguir.

Figura 15 – Distribuição geográfica dos grupos de pesquisa



Um dos primeiros esforços descentralizadores é o Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, criado em 1995¹³². O grupo se ocupa da pesquisa em Recepção¹³³ e tem como um de seus universos de análise a telenovela brasileira. Cabe aqui comentar a similaridade do percurso da pesquisa em telenovela e da pesquisa em recepção. Em um texto em que

¹³² Informação baseada na realização de um evento de 20 anos de atividades do grupo em dezembro de 2005.

¹³³ Por recepção nos referimos aqui ao "interesse pelos receptores de um modo geral (...) e suas habilidades, usos e experiências no que diz respeito a cada uma dessas e outras tecnologias digitais (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005).

apresentam uma narrativa da pesquisa brasileira sobre práticas de recepção, Nilda Jacks (1999), ao comentar sobre os primeiros trabalhos na década de 70 e 80, cita, principalmente, pesquisas interessadas na audiência da televisão que se ocupam da telenovela, tais como os trabalhos de Jane Sarques (1981), Rosa Fischer (1982), Leal (1986), Mauro Souza (1986) e Arim Bem (1988).

Como exemplo de investigação sobre a recepção em telenovelas realizada pelo Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática podemos citar a pesquisa “O campo da recepção e a produção brasileira na década de 1990”, financiada pelo CNPq e que fora realizada entre os anos de 2003 e 2005, tendo como objeto a realização do estado da arte da pesquisa em recepção dentro dos programas de Pós-Graduação em Comunicação no país (JACKS, MENEZES, 2007). Entre as produções dessa pesquisa destaca-se o artigo “Recepção de telenovela na década de 1990: um estado da arte da pesquisa”, publicado em 2007.

Entre 2010 e 2011 o projeto em execução no Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática era intitulado “Ficção televisiva em múltiplas plataformas: circulação e consumo de telenovela” e analisava *Passione* (Rede Globo, 2010). Além de associada ao Núcleo, o referido projeto também fazia parte do OBITEL-Brasil UFRGS, na época coordenado por Nilda Jacks. Atualmente, o Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática é composto por dez pesquisadores¹³⁴, além de bolsistas de iniciação científica.

Não encontramos informações sobre as atividades de divulgação do grupo além de uma página no site da UFRGS e o evento realizado em 2015 em comemoração aos 20 anos de atividade do Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática.

O A Tevê, Laboratório de Análise de Teleficção, foi fundado pela professora Maria Carmem Jacob de Souza em 2000. É um grupo vinculado ao programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (Pós-Com) e é também um dos cinco grupos que encontramos em busca no diretório do CNPq por grupos com palavra-chave telenovela. Participam do A Tevê os orientandos da professora fundadora do grupo, bem como alunos de graduação e outros estudantes do programa de pós-graduação que trabalhem com objetos que dialoguem com os objetivos do grupo.

¹³⁴ Fazem parte do grupo: Daniela Maria Schmitz - Integrante / Lourdes Silva - Integrante / PIEDRAS, Elisa - Integrante / Mônica Pieniz - Integrante / Nilda Aparecida Jacks - Coordenador / Laura Hastenpflug Wottrich - Integrante / Gisele Noll - Integrante / Valquíria John - Integrante. Guilherme Libardi – Integrante.

Os trabalhos, no entanto, nem sempre se ocuparam da telenovela, pela existência de desinteresse inicial pelo objeto, como nos relata a professora Maria Carmem Jacob de Souza em entrevista cedida para esta tese:

(...) novela não é um objeto muito querido do ponto de vista do interesse de quem entrava no programa, no início, inclusive, eu orientei pessoas que não tinham nada a ver com a novela, orientei gente vinculada a cinema, programas de auditório, minisséries, adaptações de minissérie. Novela mesmo, acho que as primeiras e dissertações e teses existiram com a minha entrada no OBITEL em 2006 ou 2007¹³⁵.

A pesquisadora conta ainda que, naquele momento, havia muito mais interesse pela telenovela na graduação do que na pós-graduação e que, pela falta de demanda, ela decidiu abrir o leque para pensar em outros produtos ficcionais televisuais como “estratégia de sobrevivência” do grupo.

Com o estabelecimento de um corpo de trabalho voltado para a telenovela, associada à já destacada influência da entrada da coordenadora do A-Tevê na composição do OBITEL, o grupo passou a trabalhar com questões como produção de fãs de telenovela, transmidiação e construção narrativa. Atualmente, a pesquisa tem se voltado para a questão da autoria.

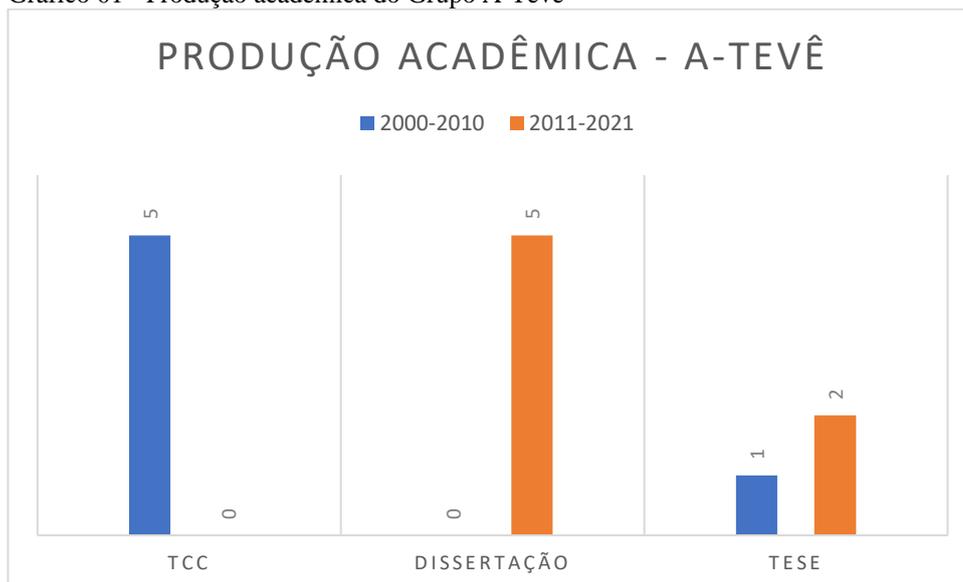
Realizamos um levantamento (Gráfico 01) e percebemos que os primeiros trabalhos acadêmicos vinculados aos grupos são, de fato, da graduação: quatro Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) defendidos entre 2003 e 2006¹³⁶. Em 2010, é defendida a primeira pesquisa na pós-graduação que analisa um produto da teledramaturgia nacional, sendo este focado em um dos protagonistas masculinos da minissérie *A casa das Sete Mulheres* (Rede Globo, 2003)¹³⁷, já a primeira dissertação, defendida em 2014, aborda as estratégias de transmidiação nas telenovelas da Rede Globo¹³⁸.

¹³⁵ Fala da professora Maria Carmem Jacob em entrevista cedida para a tese. A entrevista pode ser lida na íntegra nos anexos da tese.

¹³⁶ BRITO, Juliana Lopes. **A crítica de telenovela: o que é, onde está e o que dizem os críticos** (2003). MACEDO, Natália Guerra da Rocha. **A música nas telenovelas: Laços de Família, Mulheres Apaixonadas e Páginas da Vida** (2008), SANTOS, Débora Cristina Fernandes. **Um olhar sobre o fantástico: Análise das estratégias de construção do universo maravilhoso de Hoje é dia de Maria**. (2006), GUSMÃO, Roberta. **Presença de Anita: a composição de um personagem para TV**. (2006) e MACHADO, Thaiane. **José Inocêncio e Maria Santa: Examinando o Programa de Efeitos Emocionais em Renascer** (2005).

¹³⁷ “Giuseppe Garibaldi”, Personaje histórico, mítico y sentimental en la miniserie “A Casa das Sete Mulheres”

¹³⁸ CERQUEIRA, Renata Cristina Bento. **Transmidiação na Rede Globo: análise das estratégias de conteúdo nos sites das telenovelas**. (2014). Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Gráfico 01 - Produção acadêmica do Grupo A-Teve¹³⁹

Fonte: Levantamento da produção acadêmica do grupo A-Teve com base no banco de dados fornecido do site do grupo

Nesses mais de vinte anos de percurso, o A Teve, para além da troca e ganhos da pesquisa coletiva, realiza também atividades de extensão que ajudam a disseminar a pesquisa. Entre essas iniciativas destacam-se a Usina do Drama (2014), um projeto de formação de roteiristas¹⁴⁰, e o Estação do Drama (2017), “espaço de criação e análise de roteiros de narrativas seriadas”¹⁴¹. Um outro produto relacionado ao A-Teve é o SERIAIS, um evento organizado em conjunto com e do qual voltaremos a falar no próximo tópico, quando estivermos discutindo sobre os espaços de divulgação da pesquisa em telenovela.

Ao ser questionada sobre as relações com redes externas, a fundadora destaca principalmente a dificuldade para estabelecer essas relações com outros grupos em outras universidades. Por isso, por muito tempo, o foco da A-Teve, para além do OBITEL, esteve nas atividades internas, no funcionamento do grupo e nas atividades de extensão. Apesar disso, a professora cita a experiência nova do REDECOM, da qual voltaremos a falar a seguir, e ainda do “estreitamento de relações acadêmicas” com o grupo INTRIGAS da UFF, coordenador pelo professor José Benjamin, que fora professor do Pós-Com UFBA e, atualmente, é vinculado a UFF.

¹³⁹ Para referência vale comentar que no período foram defendidas, ao todo, 28 TCCS, 15 dissertações e 04 teses relacionadas ao A-Teve no Pós-Com (UFBA).

¹⁴⁰ Cursos, oficinas, seminários, *workshops*, *master class* e mesas-redondas têm feito parte da agenda do Estação do Drama para favorecer este intercâmbio, desde sua criação em 2014.

¹⁴¹ Informação extraída do site: www.ateve.com.br

Um pouco depois da realização da entrevista, o A-Tevê lançou, em parceria com a Universidade Estadual do Tocantins, um dossiê temático na revista *Humanidades & Inovação*, intitulado “Autoria e estilo nos estudos de mídia com ênfase na ficção seriada televisiva”,¹⁴², que tinha como objetivo “fortalecer o debate sobre as abordagens metodológicas que tratam da ficção seriada para televisão, um dos fenômenos culturais mais potentes nas sociedades contemporâneas”.

Cabe ainda comentar que o grupo também faz uso das redes sociais para publicizar suas produções, com a plataformização, a presença dos grupos nesses espaços permite uma maior circulação dos conteúdos entre pesquisadores.

Em 2001 foi criado o grupo Usos Sociais da Mídia, vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Marta (UFSM) e coordenado pela professora Veneza Ronsini, que integrou por alguns anos o Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática da UFRGS. O grupo, coordenado pela professora Veneza Ronsini e tendo como vice-coordenadora Sandra Depexe, é um dos cinco grupos cadastrados no diretório de grupos do CNPq em que a telenovela aparece como palavra-chave. Atualmente, de acordo com os dados do diretório, o grupo conta com seis pesquisadores, nove estudantes e um colaborador estrangeiro.

A pesquisa dos Usos Sociais da Mídia divide-se em três 1) Processos de recepção e consumo dos meios de comunicação tecnológicos, 2) Recepção e convergência e 3) Tecnologias da Comunicação e comunidades sustentáveis. Encontramos trabalhos do grupo relacionados à telenovela nas duas primeiras.

Na linha 1 podemos citar como exemplo o projeto intitulado “Usos sociais das telenovelas e capital simbólico: uma análise da cultura ordinária” iniciado em 2016. O trabalho discute a experiência cultural das mulheres da classe trabalhadora em relação com a cultura midiática pela reprodução e transformação do capital simbólico dessas mulheres no consumo de telenovelas. As bases teóricas são a tradição crítica que intersecciona os Estudos Culturais ingleses e latino-americanos de analisar a relação entre “as tecnologias de comunicação/informação com os modos de coesão e mudança da estrutura social”¹⁴³. Já na linha dois, Recepção e Convergência, estão relacionados

¹⁴² A publicação foi organizada pela Prof.^a Dr.^a Maria Carmem Jacob de Souza (UFBA), coordenadora do A-Tevê, Prof.^a Ma. Thaiane Machado (UFBA), uma das integrantes do grupo e Prof.^a Dr.^a Kyldes Batista Vicente (Unitins), editora da revista e pesquisadora convidada do grupo A-Tevê.

¹⁴³ Informações coletadas em <https://www.ufsm.br/cursos/pos-graduacao/santa-maria/poscom/ usos-sociais-das-telenovelas-e-capital-simbolico-uma-analise-da-cultura-ordinaria/>

trabalhos que exploram a relação da telenovela no Twitter e as práticas de recepção de jovens na cultura da convergência.

Em 2002, surgiu o GEMInIS, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Coordenador por João Carlos Massarolo e Claudio Messias¹⁴⁴. O grupo tem duas linhas de pesquisas uma delas denominada Produção Transmídia e a outra Design Audiovisual. Desse modo, os estudos sobre narrativa, o design e os estudos de convergência são as principais abordagens teóricas.

O grupo estuda, principalmente, a produção convergente de ficção audiovisual seriada. A telenovela, embora não seja o principal objeto, aparece também como tema em trabalhos e do grupo¹⁴⁵ e nos eventos que organiza. Além disso, o GEMInIS também se ocupa da pesquisa de outros produtos da teledramaturgia nacional como a supersérie. A investigação realizada entre 2018-2019 se dedicou a entender as relações do formato com a vida cotidiana do telespectador, analisando ainda o formato da supersérie com o objetivo de identificar similaridades e diferenças com o formato da telenovela. A pesquisa está relacionada o trabalho do grupo no OBITEL Brasil, do qual também faz parte.

Além desse projeto, podemos citar também pesquisas relacionadas a cultura participativa e merchandising social nas telenovelas, bem como a criação de universos transmídias na teledramaturgia brasileira. O trabalho do GEMINIS é divulgado no site e nas redes sociais do grupo. Além das atividades de pesquisa, o grupo também coordena a Revista GEMInIS e está à frente da iniciativa do Red-Com¹⁴⁶.

No ano de 2008, foi formalmente criado o Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT), que é coordenado pela professora Simone Maria Rocha e faz parte dos grupos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. A iniciativa do grupo antecede sua criação, como nos contou a professora Simone Rocha em entrevista. Inicialmente conciliando demandas de orientação de um outro grupo relacionado a política e sociedade civil, posteriormente, o grupo ganha corpo enquanto um trabalho com contornos próprios, de modo informal em 2006, sendo dois anos depois cadastrado no CNPq. Nesse primeiro momento o interesse era a televisão como um todo, “mas tentando encaminhar as orientações de 2010 a 2011, talvez, (...) e aí depois é que a gente vai afinando para a teledramaturgia”¹⁴⁷

¹⁴⁴ Em pesquisas e no site do grupo João Carlos Massarolo é indicado como coordenador, no Diretório do Grupo do CNPq Claudio Messias consta como pesquisador-líder.

¹⁴⁵ ARAB, Analú Bernasconi. Fã-ativismo na Telenovela em Família, 2015

¹⁴⁶ Saiba mais em: www.encontroredcom.com.br

¹⁴⁷ Trecho de entrevista com a professora Simone Rocha em entrevista cedida para esta tese.

O COMCULT dedica-se ao estudo das relações entre televisão e cultura contemplando o modo de produção das obras e a poieses da teledramaturgia, principalmente no contexto da chamada nova televisão. Entre 2012 e 2015 o grupo tinha como um de seus projetos a análise do estilo televisivo e sua pertinência como entendimento da televisão como uma prática cultural, neste projeto o grupo analisou produções como as novelas *O Astro* (Rede Globo, 2011), *Gabriela* (Rede Globo, 2012), e microsséries como *Capitu* (Rede Globo, 2008). Além da novela nacional, o grupo também se voltou para observação das chamadas Narcotelenovelas, ao analisar a produção de Pablo Escobar (TV Caracol, 2012). Atualmente, um dos projetos em andamento é referente à exportação da ficção televisual produzida na americana latina na chamada era do streaming.

Não encontramos dados sobre a produção do grupo, mas entre as dez publicações mais recentes – disponibilizadas pelo COMCULT para o perfil do grupo no RedCom – oito deles são sobre ficção seriada e três tratam de telenovelas¹⁴⁸.

Em 2012 foi criado o Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira, associado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). O grupo que inicialmente foi coordenado pelo professor Renato Luiz Pucci está atualmente sob a liderança dos professores Maria Ignês Carlos Magno e Rogério Ferraraz. O foco de análise do Inovações e Rupturas na Ficção Brasileira é analisar os processos narrativos e estilísticos da ficção seriada televisual, observando as estratégias de extensão para além da televisão, bem como os processos sociais e históricos relacionados a tais alterações narrativas e estilísticas.

Em 2013, por exemplo, foi realizado um projeto em que o foco era verificar a combinação entre “a situação convencional e as variações narrativas de *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) e se essa articulação se confronta ou não com a estrutura narrativa televisiva clássica”, o estudo partia de bases teóricas da literatura para pensar sobre a apresentação convencional do herói da telenovela frente aos deslocamentos e subversões da representação de um dos protagonistas da produção.

Cabe ainda destacar a relação existente entre o grupo de pesquisa da UAM e o COMCULT da UFMG: em setembro de 2014, os dois grupos realizaram a 1ª Jornada Intergrupos de Pesquisa, sediada pela Universidade Anhembi Morumbi. Em nota no site

¹⁴⁸ Os trabalhos analisam as produções *O outro lado do Paraíso*, *Dois Irmãos* e a representação da mediunidade em telenovelas.

da UAM, o professor Renato Pucci comentou sobre a iniciativa, destacando a necessidade aprimorar a análise audiovisual, praticada nos estudos em Cinema, mas pouco explorada na análise dos produtos televisuais, sobre a iniciativa ele destacou: “Conheci a professora Simone em um congresso e logo percebemos que tínhamos a mesma necessidade de trabalhar em grupo, pois são muitos os problemas de pesquisa para apenas um pesquisador”. Como evidência da continuidade da relação entre os grupos, em 2019, em uma operação em conjunto com o COMCULT, Comunicação, Arte e Literacia Midiática (Universidade Federal de Juiz de Fora) e o Centro de Estudos Avançados sobre a Televisão, do Instituto de Comunicação e Imagem (Universidade do Chile) e o Inovações foi lançado o livro *Análise da Ficção Televisiva: metodologias e práticas*.

Localizamos ainda dois grupos criados em 2013, o Observatório de Qualidade do Audiovisual e o NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada).

O Observatório da Qualidade no Audiovisual é um subgrupo de Comunicação, Arte e Literacia Midiática, e está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora e é coordenado pela professora Gabriela Borges. O objetivo do grupo é servir como um “experimental a partir da curadoria, análise e crítica da produção audiovisual contemporânea brasileira e, mais recentemente ibero-americana, para televisão, internet e outras plataformas de convergência”. O grupo tem atualmente diferentes projetos em execução, destacamos no quadro a seguir (Tabela 04) os três aqueles que analisam produtos da teledramaturgia.

Tabela 04 - Projetos de análise da teledramaturgia no Observatório da Qualidade no Audiovisual

PROJETO	DURAÇÃO	ESCOPO
Fanfics e Transmedia literacy: análise de Malhação – Viva a Diferença	(2018 – ATUAL)	A pesquisa, atualmente em sua terceira fase, analisa os formatos de fanfic desenvolvidas para redes sociais e plataformas digitais.
Estratégias de transmidiação na ficção seriada: TV e streaming	(2020 – Atual)	A pesquisa analisa as estratégias transmídia de duas grandes emissoras Warner Channel e Rede Globo, o primeiro para suas séries e os segundos para as telenovelas adicionadas em suas plataformas de streaming.
OBITEL – UFF	(2014 – Atual)	As pesquisas realizadas no âmbito do Obitel analisam as práticas suscitadas na cultura participativa em telenovelas como O Rebu, Liberdade, Liberdade e Malhação Viva à Diferença.

Fonte: dados disponíveis no site do Observatório da Qualidade no Audiovisual¹⁴⁹

¹⁴⁹ <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/>

O Observatório da Qualidade no Audiovisual tem trabalhado, principalmente, com questões referentes à literacia midiática, construção de mundos e estratégias convergentes como a TV Social em produtos ficcionais. As bases teóricas são principalmente relacionadas aos estudos em cognição e aos estudos sobre convergência.

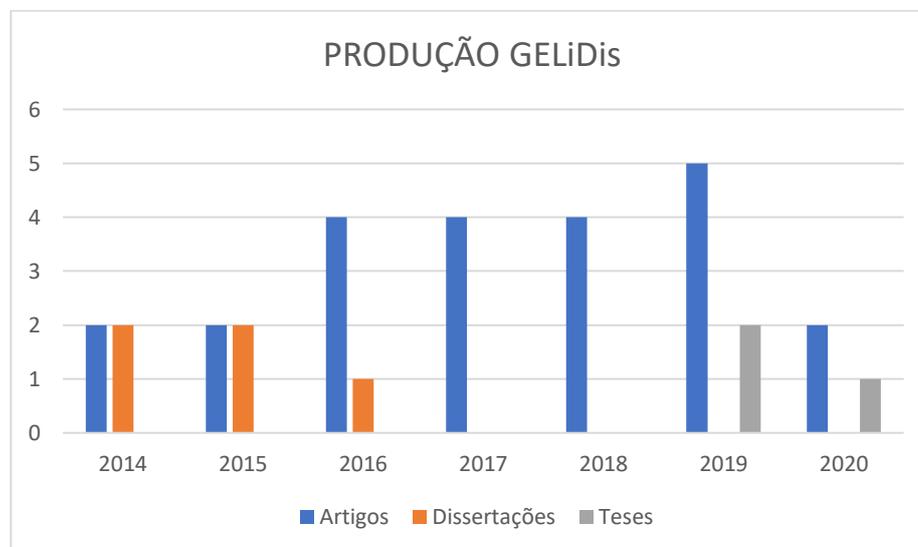
Já o NEFICS é um grupo criado dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR. O grupo tem o objetivo de aprofundar leituras, reflexões e estudos de caso acerca da ficção seriada brasileira, latino-americana e a advinda de outros países. Partindo da teledramaturgia (telenovela, minissérie, série, seriados) e chegando às HQs e cinema, este núcleo desenvolve pesquisas vinculadas às questões como adaptações, processos produtivos e narrativos, matrizes culturais e representações sociais, estética da imagem, formatos e estilos, regimes estéticos de interação, estudos de produção e recepção. Um dos objetivos específicos é fomentar a pesquisa junto à graduação em Comunicação Social.

Em 2015, surge o GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, liderado pela Professora Dra. Maria Cristina Palma Munglioli, da ECA|USP. O grupo tem como objetivos estudar formatos, gêneros e temas de produtos de ficção – telenovelas, séries, minisséries, telefilmes – em diversos suportes e dispositivos, bem como analisar a construção verbo-visual da narrativa e do roteiro televisivo, considerando que tanto formatos quanto gêneros e temas devem ser analisados com base em um quadro complexo de interpretação do texto televisivo estabelecido a partir de sua materialidade (histórica, social, composicional e tecnológica). O instrumental teórico-metodológico do grupo engloba aspectos como os estudos de linguagem e estética de Bakhtin, na Análise do Discurso (AD) e nos estudos de televisão a partir dos Estudos Culturais e, sobretudo, dos estudos de Martín-Barbero. O grupo é certificado pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA|USP).

Analisamos a produção do do GELiDis entre os anos de 2014 e 2020 para entender a presença da teledramaturgia enquanto objeto de análise no trabalho do grupo. Observamos três tipos de produções: artigos, dissertações e teses. No gráfico a seguir apresentamos o quantitativo por tipo de produção realizada no âmbito do GELiDis nos últimos anos. Entre os artigos, observamos que 45 textos foram publicados dentro do intervalo de análise, dentre os quais 51% analisam algum produto da teledramaturgia

nacional. Os trabalhos de Pós-graduação envolvem, principalmente, questões como produção de sentido na narrativa das telenovelas e identidade nacional.

Gráfico 02 – Publicações e produção acadêmica do GELiDis



Fonte: com base em dados do GELiDis¹⁵⁰

O grupo realiza o seminário Linguagens e Discursos Ficcionalis de Televisão que tem como objetivo apresentar e discutir obras de ficção audiovisuais, enfocando-as com base em diferentes temas e perspectivas. A terceira edição do seminário foi realizada de modo remoto, devido às restrições impostas pela pandemia causada pelo novo coronavírus. O evento aconteceu nos dias 26 de outubro e 09 de novembro de 2021. A telenovela apareceu como universo de análise na pesquisa de Jasmine Mitchel que pensa sobre a permanência do racismo sistêmico no Brasil e nos Estados Unidos e o papel da representação televisual nesse processo e que veio ao Brasil, associada a USP e ao GELiDis, para analisar o objeto.

Por fim, temos o Núcleo de Pesquisa em Televisões e Novas Mídias (Televisões) criado em 2016. O grupo é coordenado por Ariane Holzbach, Mayka Castellano e Melina Meimaridis do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense. O Televisões reúne alunos de pós-graduação e graduação interessados nos estudos da Televisão com foco principal nas reconfigurações frente às novas mídias. Em 2021 o grupo era composto por sete mestrandos e nove doutorandos do programa de Comunicação da UFF.

¹⁵⁰ <https://sites.usp.br/gelidis/>

A produção do grupo é voltada para a ficção seriada, analisando formatos como telenovela, séries, K-dramas¹⁵¹. Analisando a produção, percebemos, no entanto, que o objeto que tem sido privilegiado nas análises é a ficção estadunidense. A telenovela aparece no trabalho de tese e de mestrado de dois dos pesquisadores que compõem o grupo, bem como em algumas das publicações do Televisões em revistas e congressos. A pesquisa em telenovela atualmente realizada pelo grupo, cabe destacar, analisa telenovelas mexicanas e sua entrada no mercado nacional e ainda as produções do gênero voltadas para o público infantil. Os trabalhos do grupo são divulgados no site do Televisões. O grupo também organiza um congresso homônimo sobre o qual voltaremos a falar posteriormente.

Por fim, entre os esforços coletivos merece destaque o OBITEL – Observatório Ibero-americano de Televisão. Fundado em 2005, em Bogotá, o OBITEL tem como objetivo monitorar a produção da ficção televisiva em países da América Latina e península ibérica e tem como principais idealizadores a professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes e Guilherme Orozco Gómez. Inicialmente o OBITEL era composto por nove países, atualmente dez países integram o grupo.

O principal foco de trabalho do OBITEL é a pesquisa em recepção, através de uma metodologia compartilhada todos os países envolvidos levantam e analisam dados sobre a produção de audiência de ficção seriada no referido país. O trabalho é publicado anualmente, desde 2008, e oferece um panorama produtivo de cada país, uma síntese comparativa entre tais panoramas e ainda uma análise mais específica, que muda, com base no tema previamente decidido para o ano de pesquisa.

Além do trabalho que se converte nos anuários, em alguns desses países os grupos de trabalho organizam seminários e articulam produções próprias, como acontece no Brasil. O OBITEL Brasil também se organiza em grupos compostos por estudantes de graduação, pós-graduação e outros pesquisadores de diferentes partes do país. O trabalho a nível nacional opera com a definição de uma temática específica para cada biênio de produção, e embora seja menos focada nos aspectos quantitativos e no panorama produtivo - justamente por ser menos voltado ao mercado e mais orientado para a pesquisa acadêmica – tem sido um importante lugar de reflexão sobre o estatuto da ficção seriada,

¹⁵¹ Dramas coreanos que possuem estruturas similares as das telenovelas brasileiras por serem de base melodramática e folhetinesca, sendo chamadas de novelas coreanas. Apesar disso, os K-dramas são mais curtos e as vezes possuem temporadas.

principalmente da telenovela, tanto quanto produto cultural, quanto enquanto objeto de estudo, no país.

O grupo que coordena as atividades do OBITEL Brasil é o da USP e aqui vale localizar o observatório como um espaço de pesquisa e divulgação que está vinculado às atividades do Centro de Estudos de Telenovela da Universidade de São Paulo. De certa forma, os esforços que se iniciam com o NPTN e seguem com o CETVN culminam na criação e manutenção do OBITEL, tanto a nível nacional quanto internacional.

Apesar de não estar inserido no mapa anteriormente apresentado, o OBITEL é um dos mais importantes espaços de pesquisa da telenovela brasileira. Trata-se de uma iniciativa que buscou estabelecer uma relação ímpar entre academia e mercado e que opera em dinâmicas produtivas segmentadas. Há grupos de pesquisas internacionais e, em alguns dos países envolvidos - como acontece no caso do Brasil -, existem subgrupos de trabalhos que reúnem pesquisadores de diferentes instituições. Pode-se considerar OBITEL, ao mesmo tempo, como um grupo de pesquisa e espaço de divulgação e interação, por isso, optamos aqui por tratar o OBITEL como uma rede de pesquisa.

Durante a pesquisa dos grupos anteriormente citados, percebemos como, em alguns casos, a manutenção do interesse na pesquisa em telenovela foi, em muitos momentos, estimulada pela existência do OBITEL enquanto espaço de divulgação e troca entre grupos. Por essa configuração específica e por seu papel aglutinador, elegemos o OBITEL como objeto para análise dos últimos anos da pesquisa em teledramaturgia no Brasil. Voltamos então ao OBITEL no próximo capítulo, quando discutiremos o percurso teórico metodológico do grupo e tentaremos avaliar o lugar do OBITEL enquanto disseminador/influenciador das pesquisas de telenovela no Brasil.

4.2 CRIAÇÃO DE ESPAÇOS DE DIVULGAÇÃO

Para além dos grupos de pesquisa, os espaços de divulgação (eventos, revistas etc.) permitem uma socialização da ciência construída, que, por “ser uma atividade social, precisa ser divulgada, debatida e refletida” (CARMO; PRADO, 2005 p.13). Aqui interessa distinguir a socialização do ato de publicizar. Pensamos no ato de socializar como algo que vai além da divulgação, mas envolve a potencialidade do estabelecimento de trocas entre pesquisadores que estudam temas, objetos ou universos similares. Quando, por exemplo, cita-se o fato de que grupos de pesquisas como A-Tevê e Observatório do

Audiovisual usam as redes sociais para falar do trabalho que estão realizando, essa seria uma atividade de promoção do trabalho científico, mas não necessariamente de troca.

Meadows (1999) diz que existem dois tipos de canais de comunicação científica, os formais e os informais. Os canais formais, segundo o autor, seriam aqueles que estabelecem uma relação baseada na visão, ou seja, na possibilidade de acesso visual a parte ou integra de uma pesquisa, nesse ponto ele usa como exemplos os livros e periódicos. Já os canais informais seriam os que se manifestam através da fala e que não possuem registro oficial. Para o autor, os congressos e conferências são os principais exemplos dessa interação informal. “A interação oral varia de uma conferência pronunciada diante de uma grande plateia até as conversas triviais durante a pausa para o cafezinho” (MEADOWS, 1999). Partindo dessa ideia, considera-se aqui os eventos como espaços informais de socialização que podem ou não envolver processos de publicização, mas que, principalmente, permitem a interação e discussões sobre as pesquisas.

Embora não desconsideremos a importância dos periódicos na tentativa de entender a abrangência da ficção seriada e, especificamente, da telenovela como objeto de pesquisa, optamos pelos congressos pela sua abrangência, já que muitos deles aceitam trabalhos de graduandos e mestrados, enquanto a maioria dos periódicos tem restrições em suas diretrizes de submissão. Partindo disso, o que se pretende daqui para frente é apresentar o percurso de formação, quando possível, de tais espaços de circulação informais mais representativos – sobretudo, congressos e seminários – que possuem a telenovela como objeto de reflexão e apresentar um olhar descritivo quantitativo sobre sua produção.

Em 1989, aconteceu o “I Seminário Latino-Americano de Dramaturgia da telenovela: Brasil e América Latina”. O evento, coordenado pelas professoras Maria Aparecida Baccega e Renata Pallottini, que foi promovido em conjunto pelos departamentos de Artes Cênicas e Comunicação e Artes da ECA USP e pela Secretaria Cultural do Estado de São Paulo, aconteceu entre os dias 8 e 15 de agosto, no Memorial da América Latina¹⁵². No ano seguinte, o evento aconteceu em Havana. Como afirma Motter (2003), esse foi o primeiro evento internacional que teve como tema central a telenovela. Suas organizadoras, na década seguinte, fazem parte da formação do NPTN, sobre o qual já falamos. Já o NPTN, por sua vez, tem forte relação com o surgimento

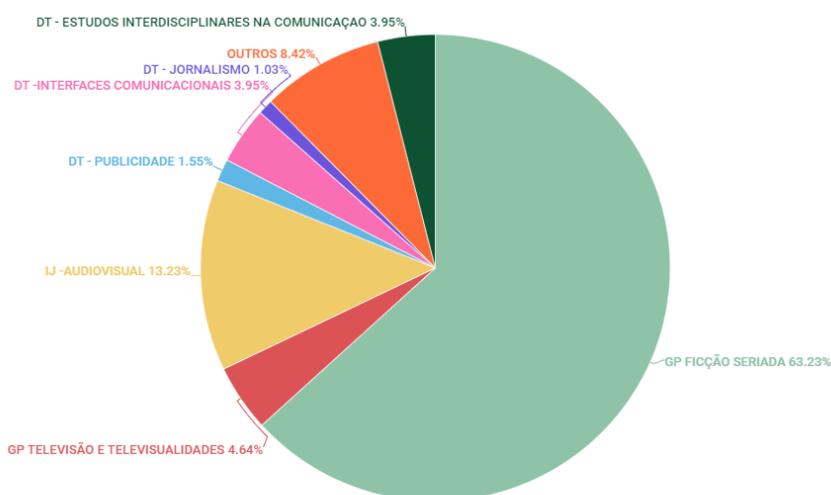
¹⁵² Dados extraídos do memorial apresentado pela professora Maria Aparecida Baccega como requisito do Concurso Público para obtenção do título de Livre Docente no Departamento de Comunicações e Artes da USP.

daquele que é, até hoje, um dos maiores espaços para divulgação da pesquisa em ficção seriada no país: o Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada da INTERCOM.

A INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, é uma instituição criada em 1977, em São Paulo, que tem como objetivo a troca entre pesquisadores e profissionais do mercado no campo da comunicação. Os principais eventos da INTERCOM são os eventos nacionais e regionais. Todos os anos são realizados cinco eventos regionais que antecedem o evento Nacional. Tanto os regionais quanto o nacional mudam de localização anualmente promovendo uma circularidade pelo país, a exceção aconteceu no ano de 2020 quando os eventos, devido a pandemia de COVID-19, foram realizados de forma remota.

O congresso da INTERCOM recebe trabalhos em duas modalidades: Divisões temáticas (DTs) e INTERCOM Júnior (IJ). A pesquisa do IJ é relacionada a produção acadêmica de alunos de graduação e a dos DTs requer titulação mínima de mestrando. Em um primeiro olhar, observamos a produção sobre telenovela em todos os espaços e identificamos mais de duzentos e cinquenta trabalhos sobre telenovela foram submetidos e aprovados no GT nos 27 anos de sua existência. Para dimensionar essa produção, olhamos para os ANAIS da INTERCOM de 1993 até 2019 e encontramos 576 artigos que têm o termo telenovela no título ou como palavra-chave. Tais trabalhos foram classificados dentro das divisões temáticas (DTs) da INTERCOM, essa distribuição pode ser vista no gráfico a seguir (Gráfico 03).

Gráfico 03 – Trabalhos na INTERCOM sobre telenovela por categoria temática



Fonte: produzido com base em dados coletados em Anais da INTERCOM

Os espaços com maior recorrência de artigos sobre telenovela são o GP de Ficção Seriada (63,23%), GP de Televisão e Televisualidades (4,64%) e o IJ de Audiovisual (13,23%), cabendo destacar que o INTERCOM Júnior de Audiovisual é uma categoria temática que existe tanto nos congressos nacionais quanto nos regionais. Enquanto os GPs citados são exclusivos dos congressos nacionais da INTERCOM.

Tanto o GP de Ficção Seriada quanto o de GP de Televisão e Televisualidades, fazem parte do DT-4, que tem como tema a Comunicação Audiovisual. Há, dentro do DT4, além desses dois grupos, os de: Cinema, Fotografia e Rádio e Mídia Sonora.

Os grupos que usam a nomenclatura Divisão Temática (DT) envolvem pesquisas tanto do Intercom Júnior (IJ), quanto dos Grupos de Pesquisas (GPs), como acontece, por exemplo, com a temática Estudos Interdisciplinares na Comunicação.

Na categoria outros encontramos trabalhos associados a, por exemplo, GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, GP de Cibercultura, DT de Jornalismo, GP de Teoria da Comunicação, GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas etc.

Gráfico 04 – Evolução da produção sobre telenovela nos DTS e IJS da INTERCOM¹⁵³



Fonte: produzido com base em dados de levantamento realizado no PORTCOM e INTERCOM

Observando a distribuição dos dados por ano de publicação (Gráfico 04), percebemos que há um crescimento constante no número de pesquisas a partir de 2007. Fazendo uma rápida observação dos títulos notamos que entre 2007 e 2010 o principal

¹⁵³ Constan aqui apenas os artigos que aparecem quando pesquisamos o termo telenovela nas plataformas do PORTCOM e Anais da INTERCOM.

foco são questões de representação (principalmente da mulher, do jovem, do negro, da pessoa homossexual¹⁵⁴). Supõe-se aqui que esse crescimento nos anos seguintes esteja relacionado às mudanças relacionadas às convergências das mídias e o crescimento no interesse de analisar tais transformações. Vamos observar tais questões no próximo capítulo quando estivermos analisando a produção propriamente dita e considerando seus âmbitos de pesquisa e bases teóricas.

Um outro importante espaço para publicação e circulação das pesquisas sobre telenovela é a COMPÓS, a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. A COMPÓS foi criada no ano de 1991, em Belo Horizonte, sendo uma associação fomentada pela CAPES¹⁵⁵ e o CNPq, sendo fruto da iniciativa de pesquisadores de oito dos cursos de Pós-Graduação que existiam no país na época, tais cursos são associados às seguintes instituições: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), UFBA, UFRJ, Universidade de Brasília (UnB), UNICAMP, Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Além de oferecer suporte para o processo de implantação de novos programas de comunicação, a COMPÓS tem como principal objetivo a integração e o intercâmbio entre os programas.

O I Encontro da COMPÓS foi realizado na Escola de Comunicação da UFRJ entre os dias 18 e 21 de novembro de 1992, entre os grupos de trabalho havia um intitulado Televisão e Audiência que, no ano seguinte adicionou como subtítulo “estudos qualitativos”. Posteriormente, depois de uma série de debates, iniciados em 1995, o grupo, visando ampliar os estudos para além do campo da recepção televisiva, passou a se chamar Mídia e Recepção. Vale lembrar que, como já indicamos antes, existe uma relação entre os estudos de recepção e a pesquisa de telenovela, o que justifica a presença de tais artigos no referido grupo. Um outro fator importante é que o João Luis Van Tilburg¹⁵⁶, um dos pioneiros nos estudos de telenovela e responsável por um acervo do qual comentamos no capítulo dois, foi o primeiro coordenador do grupo, permanecendo na função até 1997. Como lembra Carmen Jacob, “ali estavam os estudos de recepção de telenovela, eles estavam ali, Nilda Jacks, Veneza Ronsini, eu, o próprio João Luiz, então

¹⁵⁴ Usamos aqui o termo homossexual porque os estudos envolvem representações de relacionamentos gays, principalmente, e em menor quantidade de relacionamentos sáficos.

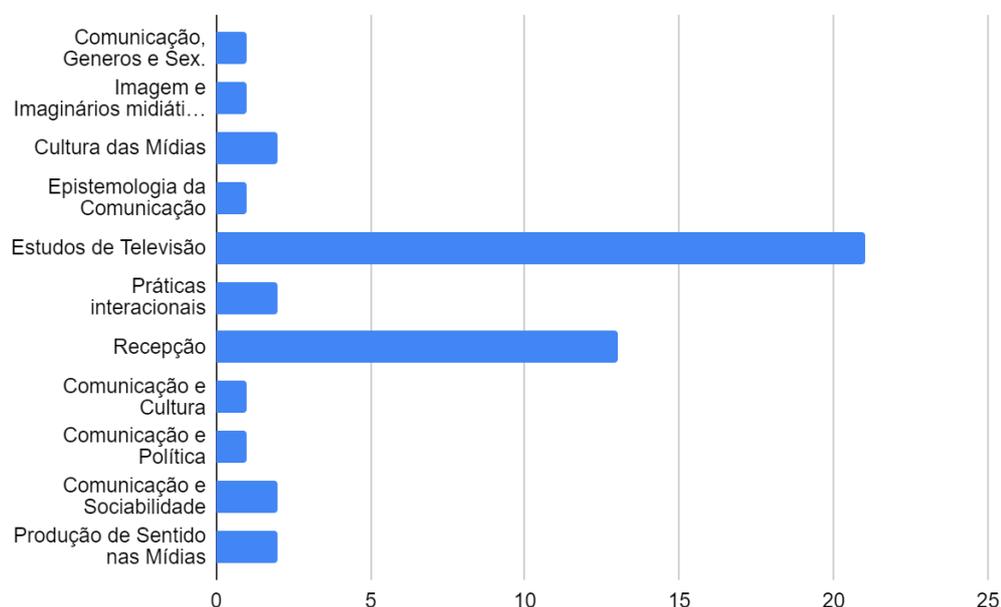
¹⁵⁵ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* em todos os estados brasileiros.

¹⁵⁶ Pesquisador pioneiro no campo da televisão e telenovela, é também responsável por um projeto de memória da televisão para acessibilidade aos pesquisadores interessados no objeto.

assim, durante um bom tempo esse lugar de discussão da telenovela foi esse GP de recepção”¹⁵⁷.

Atualmente, a maioria dos trabalhos da COMPÓS que analisa a telenovela está no GP Estudos de Televisão, criado em 2011. Os anais da COMPÓS apenas disponibilizam dados dos últimos vinte anos (a partir de 2000), por isso, não se pode apontar aqui quais trabalhos foram publicados anteriormente. Localizamos, no entanto, algumas dessas pesquisas na bibliografia anotada do Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática da UFRGS¹⁵⁸ e verificamos, diretamente, a produção de pesquisadores que estavam envolvidos com o grupo nesses primeiros anos de produção. Encontramos, então, trabalhos que abordam questões como a representação de problemas e conflitos sociais¹⁵⁹, a composição textual das produções, postura do telespectador frente à televisão¹⁶⁰ e a relação dos fãs de telenovela com os atores. Os textos analisam principalmente produções da TV aberta brasileira que foram produzidas e exibidas pela Rede Globo.

Gráfico 05 - Produção sobre telenovela por Grupo temático – COMPÓS



Fonte: Anais COMPÓS

¹⁵⁷ Fala da professora Maria Carmem Jacob em entrevista cedida para a tese.

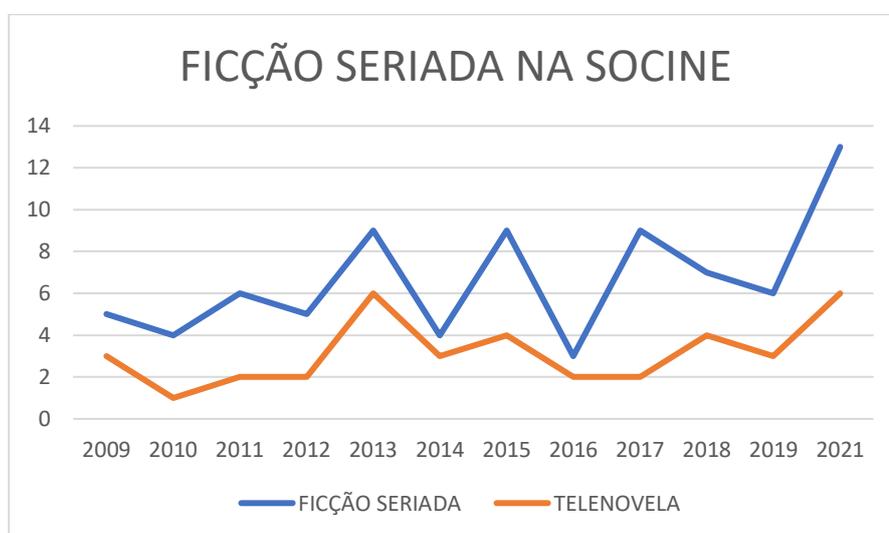
¹⁵⁸ Disponível em: <http://www.ufrgs.br/midiatica/bibliografia.php>

¹⁵⁹ Exemplo: Ideologia meritocrática na novela das oito e A reprodução das desigualdades de classe de Veneza Ronsini

¹⁶⁰ Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras

Outro espaço de divulgação que interessa comentar é a SOCINE, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, que foi criada em 1996 e realizou seu primeiro encontro nacional no ano seguinte. Nos primeiros anos, a SOCINE destinava-se apenas aos estudos do cinema, posteriormente, foi adicionado o termo audiovisual, ampliando o escopo do encontro também para a televisão. Apesar de continuar sendo um espaço focado principalmente nos estudos do Cinema, ao assumir a nomenclatura audiovisual o congresso passou a acolher mais pesquisas voltadas para a telenovela. Entre 2009 e 2019 foram publicados 67 artigos que analisam telenovela, minisséries, séries de televisão, desses trabalhos 48% analisam telenovelas, 16% focam em minisséries, 5% nas microsséries e 31% nas séries. No gráfico a seguir apresentamos um acompanhamento da produção sobre teledramaturgia no congresso entre anos 2009 e 2021, lembrando que, nesse período, não houve edição do congresso em 2020.

Gráfico 06 – Artigos sobre ficção seriada na SOCINE



Fonte: Com base nos dados disponíveis nos Anais SOCINE e na programação 2021

Na imagem observa-se que no intervalo de dez anos analisado a oscilação se estabelece como norma quando olhamos para a produção em ficção seriada de forma geral, já no caso da produção em telenovela, nota-se alguns períodos de estabilidade e picos específicos. Embora não seja possível identificar um só fator como causa dos crescimentos, olhando para os artigos do pico de 2013, por exemplo, nota-se o crescimento do interesse pela análise das mudanças relacionadas as inovações estéticas e ao sucesso de audiências como *Avenida Brasil* e *Salve Jorge*. Já na edição 2021, houve,

entre os trabalhos sobre telenovela, dois¹⁶¹ fizeram parte de um painel intitulado “*A televisão levada a sério*”, hoje.

A maioria dos artigos que analisam produtos de ficção seriada se ocupam da investigação sobre ou a partir de produções nacionais (65,11%), da TV aberta (63,95%) e que foram produzidas e exibidas pela Rede Globo (55%). Para além da questão quantitativa, interessa pensar a SOCINE como espaço de publicação pelo tipo de pesquisa realizada, já que os trabalhos oferecem uma visão muito mais focada na estética e na poética da narrativa desses produtos audiovisuais e ampliam o horizonte interpretativo ao adicionar outras visões teóricas e abordagens metodológicas. A SOCINE também realiza seminários temáticos desde 2009, os seminários reúnem pesquisadores que trabalham com audiovisual em diferentes perspectivas teóricas para debater temáticas específicas, entre elas a ficção seriada e a telenovela¹⁶².

Outro espaço que merece destaque é o congresso ALCAR. Esse evento é iniciativa de uma rede homônima criada em abril de 2001 por iniciativa do professor José Marques de Melo. O nome da rede, ALCAR, é em homenagem ao historiador Alfredo de Carvalho, pioneiro no estudo sistemático da história da imprensa brasileira¹⁶³. A rede se propõe a servir como um espaço de luta contra o apagamento dos registros da história da imprensa. O primeiro encontro nacional da Rede aconteceu em 2003¹⁶⁴. O ALCAR tem uma organização similar à do congresso da INTERCOM, com eventos a nível nacional e eventos a nível regional, no entanto, os encontros, atualmente, acontecem em anos intercalados.

O foco da ALCAR é o trabalho em memória e há um grupo de trabalho especificamente voltado para a história da mídia audiovisual e esse delineamento faz com que a ALCAR seja um espaço para a apresentação e discussões de trabalhos que consideram uma perspectiva histórico-evolutiva ou de trânsitos históricos na produção audiovisual. Essas pesquisas analisam, por exemplo, a evolução do trabalho de um

¹⁶¹ Painel composto por três trabalhos, sendo dois deles sobre telenovela: Quebrando as Regras do Jogo: Leitura semiótica da vinheta de abertura e Amor de mãe e a representatividade da maternidade negra

¹⁶² Como, por exemplo, o Seminário TELEVISÃO-FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO organizado pelos pesquisadores Renato Luiz Pucci Junior, Gabriela Borges e Flávia Seligman.

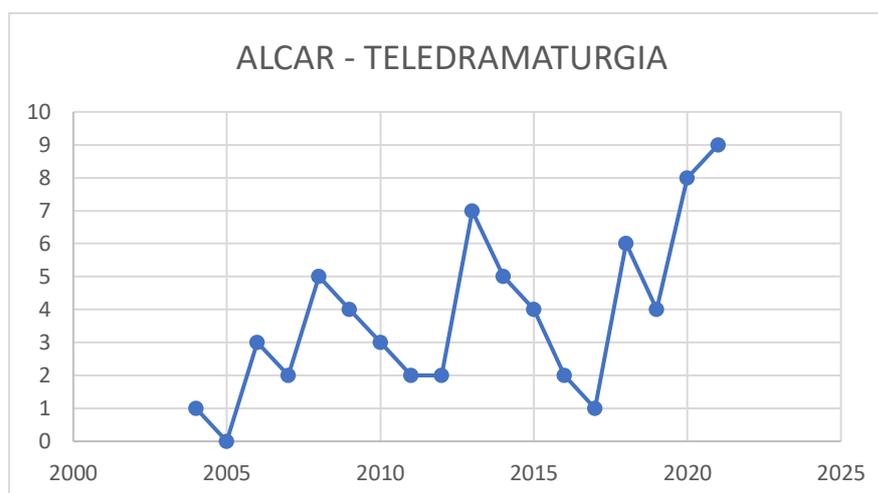
¹⁶³ Informações extraídas do site <https://alcarnacional2021.com.br/sobre-a-alcarr/>

¹⁶⁴ 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, realizado de 1º a 3 de junho de 2003, organizado pela ABI, ABL, ABECOM, INTERCOM, UERJ e UniCarioca, com apoio cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro no Rio de Janeiro/RJ, com o tema "Mídia Brasileira: dois séculos de história".

determinado autor¹⁶⁵, desenvolvimento nas relações entre a telenovela e o pensamento social do Brasil com relação a questões de gênero e ainda o uso da telenovela como fonte para a pesquisa histórica¹⁶⁶.

Levantamos todos os trabalhos sobre telenovela nos diferentes grupos de trabalhos do congresso, a maioria dos textos, como era de se esperar, foi apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual, ainda assim, a telenovela também aparece como objeto ou universo de análise em textos de história da mídia impressa, por exemplo. Entre 2003 e 2021, última edição do evento até o fechamento deste texto, em apenas um dos anos (2005), não foram identificadas produções que analisam telenovelas.

Gráfico 07 - Artigos sobre teledramaturgia publicados na ALCAR (2004-2021)



Fonte: com base em dados dos Anais da ALCAR

Outro evento importante como espaço em que pesquisas em telenovela circulam é o Congresso Internacional em Comunicação e Consumo (COMUNICON) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). O evento acontece em São Paulo desde 2011. Com foco, como o nome sugere, na interlocução entre os campos da comunicação e do consumo, o evento começou como um espaço de grupos de trabalho para a pós-graduação, expandido em 2015 para a graduação.

O COMUNICON é composto por onze grupos de trabalhos que abordam comunicação e consumo com diferentes focos, entre eles educação, política, literatura etc. Em uma década de produção, a ficção seriada aparece como objeto ou universo de análise

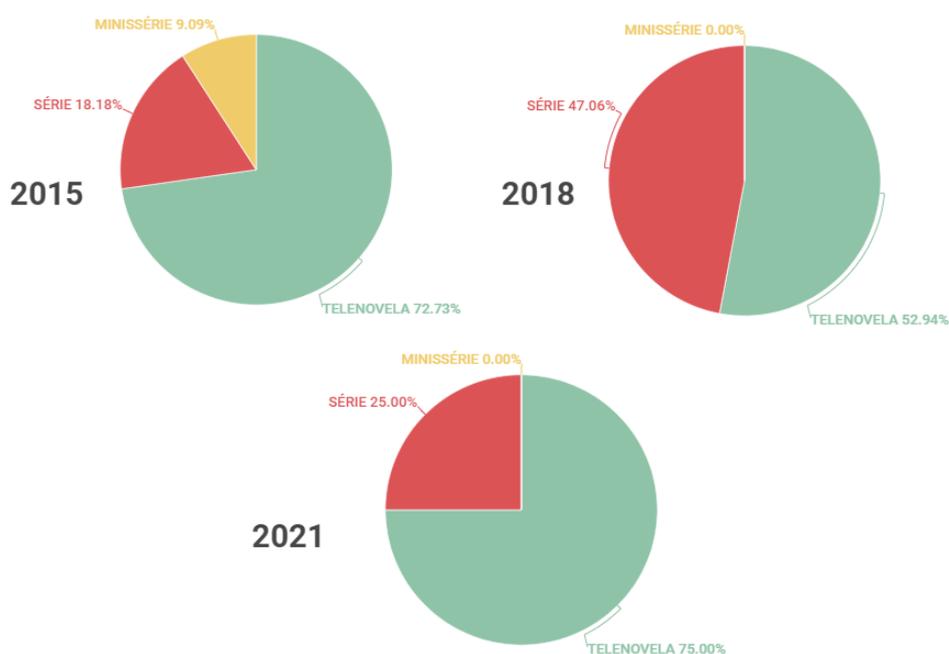
¹⁶⁵ História da telenovela no Brasil: um passeio pelas criações de Gilberto Braga

¹⁶⁶ A telenovela como fonte histórica: Janete Clair e a abordagem política nas tramas Irmãos Coragem e Fogo sobre Terra.

em diferentes grupos de trabalho, no entanto, atualmente os anais de todos os encontros não estão disponíveis, o que impossibilitou o levantamento quantitativo das produções que analisam a telenovela.

Conseguimos, no entanto, comparar os dados de 2015, 2018 e 2021 nos encontros de GT do COMUNICON. Com os dados em mãos, tipificamos os trabalhos em ficção seriada por gênero, como pode ser visto no gráfico a seguir (Gráfico 08). Nesses dois anos houve uma prevalência do gênero telenovela dentro das produções analisadas na ficção seriada. Os trabalhos exploram questões diversas como representação, produção, recepção e perspectiva histórica, os trabalhos se concentram, principalmente, nos GTS coordenados pelas pesquisadoras Maria Aparecida Baccega, que esteve à frente do Grupo de Trabalho Comunicação, Educação e Consumo, e Marcia Tondato que coordenou o GT Comunicação, Consumo e Identidade. A telenovela brasileira é o principal produto analisado nas produções, prevalecendo estudos sobre a Rede Globo e as relações de representação e consumo como as mais exploradas.

Gráficos 08 - Segmentação dos artigos em ficção seriada no COMUNICON-ESPM



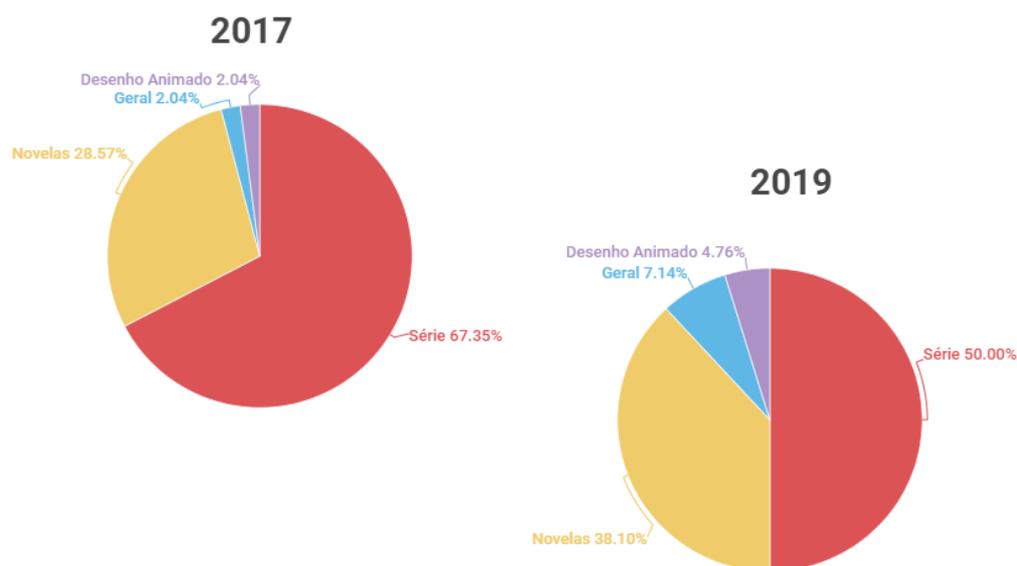
Fonte: com base nos dados dos anais COMUNICON

Comparando essas três edições do COMUNICON nota-se uma prevalência do gênero telenovela na análise da ficção seriada televisual. Um outro ponto que vale destacar é que a quantidade de artigos analisando ficção seriada diminuiu

consideravelmente, na última edição, realizada de forma virtual, devido a pandemia de COVID, em outubro de 2021, apenas quatro artigos analisam produtos do tipo, entre eles, três se ocupavam de análises de telenovelas, uma queda de pouco mais de 70% em comparação as produções aprovadas no congresso em 2015.

Já o Congresso Televisões, já mencionado quando falamos sobre o grupo de pesquisa homônimo da Universidade Federal Fluminense, é um evento especificamente voltado para a indústria televisiva e as reconfigurações do meio frente à cultura digital. Desde sua criação o evento teve duas edições, ambas presenciais, uma em 2017¹⁶⁷ e a outra em 2019¹⁶⁸. Nas duas edições do congresso até então realizadas a ficção seriada televisiva aparece como objeto predominante nos artigos. Os trabalhos se ocupam, em alguma medida, de aspectos ou produtos relacionados à ficção seriada televisiva 53,26% dos artigos aprovados no primeiro ano do Televisões e 47,19% do segundo ano. Categorizando as produções por gênero, nota-se que as séries ficcionais são os objetos privilegiados nestas duas edições do evento e, logo em seguida, temos a telenovela.

Gráfico 09 – Segmentação dos artigos em ficção seriada no Televisões



Fonte: com base nos dados dos anais do TELEVISÕES

¹⁶⁷ Realizado no dia 27 de outubro de 2017, na Escola de Engenharia da UFF (Bloco D do Campus da Praia Vermelha), em Niterói-RJ.

¹⁶⁸ Realizado na sede do PPGCOM UFF em Niterói, RJ, entre os dias 16 e 17 de maio de 2019

Entre o primeiro e o segundo ano do evento houve uma diminuição de 14% do volume de trabalhos sobre ficção seriada, mas um aumento de 14,2% nos trabalhos que investigam a telenovela. A maioria dos trabalhos ocupa-se de questões de representação e de gênero e analisam, principalmente, as telenovelas da Rede Globo.

Os congressos aqui apresentados possuem diferentes escopos, alguns favorecem uma temática específica, como é o caso do COMUNICON-ESPM que explora principalmente as relações de consumo; outros, como a Compós, acolhem abordagens mais abrangentes. Também podemos diferenciar esses espaços de circulação por aspectos como acesso, visibilidade, critérios de aprovação e outras questões particulares desses diferentes congressos.

O trabalho de inventariar trabalhos e grupos mostra a forma como a pesquisa em telenovela avança pelo país, deixando de se concentrar apenas no Sudeste (USP e UFRJ) e se estabelecendo em espaços de circulação importantes como os congressos aqui mapeados.

5. UM PANORAMA DA PESQUISA EM TELENVELA

Nos ocupamos anteriormente de questões como as complexidades que envolvem a pesquisa da telenovela brasileira, seu desenvolvimento histórico enquanto objeto de pesquisa e os principais grupos e congressos nos quais os estudos sobre o objeto são produzidos e divulgados. A partir de agora, continuamos analisando a produção acadêmica em telenovela, mas com foco em alguns espaços específicos, entendendo que, para responder à pergunta “Como a telenovela tem sido estudada?”, faz-se necessário não só a visão mais ampla e horizontalizada que apresentamos no capítulo anterior, mas uma verticalização e, conseqüentemente, aprofundamento no olhar sobre tais estudos.

O capítulo anterior nos permitiu mapear os principais grupos e eventos relacionados a pesquisa em telenovela, e nos indica, dentro do universo mapeado, os lugares a examinar para esta nova etapa da investigação. Além da rede de pesquisa OBITEL, escolhemos também dois espaços de circulação de pesquisa anteriormente apresentados para observar a pesquisa em telenovela, são eles: o GP de Ficção Seriada da Intercom e o GT de Televisão da Compós. Para escolher quais congressos inventariar, consideramos primeiros aqueles que possuem grupos de trabalho especificamente voltados para os estudos de televisão ou ficção seriada reduzindo o corpus para: Compós, Televisões e Intercom. Para definir quais espaços analisar, usamos ainda critérios de volume (quantidade de produção) e continuidade da pesquisa (longevidade dos espaços). Nesse sentido, o GP de Ficção Seriada da Intercom é o principal espaço de publicação no atendimento de ambos os critérios e, em segundo lugar, há o GP de Televisão da Compós.

Cabe dizer que, no que diz respeito ao volume o congresso Televisões, apesar de reunir mais publicações que a Compós sobre o objeto telenovela, possui apenas duas edições (2017 e 2019) e embora tenhamos encontrado informações que indicam a futura realização de uma terceira edição, não existe uma data confirmada¹⁶⁹.

Além desses espaços, definimos como principal objeto de análise o OBITEL. Escolhemos o OBITEL por ele se configurar como espaço ímpar e aglutinador. A primeira característica deve-se ao fato de que o observatório é tanto um grupo de grupos, como também um espaço de divulgação, por isso, o categorizamos como uma rede de pesquisa. A capacidade de aglutinação do OBITEL deve-se ao fato de que, como podemos perceber na descrição dos grupos de pesquisa no capítulo anterior, muitos deles possuem

¹⁶⁹ Considerando que o evento se configurou inicialmente como bi-anual, a realização em 2021 pode ter sido afetada pela pandemia de COVID, cabe dizer, no entanto, que a maioria dos congressos (Intercom, Alcar, OBITEL, etc) foram realizados de forma remota.

laços com a rede de pesquisa. Essa sobreposição entre os grupos de pesquisa em telenovela com o OBITEL, também se percebe nos espaços de circulação que aqui serão analisados (GT de Ficção Seriada da INTERCOM e GT de Televisão). Acreditamos, então, que a composição OBITEL, INTERCOM, Compós, não só nos permite cobrir mais pesquisas, mas também aprofundar o olhar sobre como a telenovela tem sido analisada e o espaço que ela ocupa na academia.

Reconhecemos, no entanto, que se compõe aqui um universo de análise com elementos de naturezas distintas. O Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada da INTERCOM possui um núcleo de pesquisadores que produzem com frequência e que incorporam publicações do GP fora dos Anais da INTERCOM, mas ainda assim é também um espaço aberto a submissão. O GT da Compós é um espaço mais aberto no sentido de que não tem pesquisadores fixados. Já o OBITEL é um grupo fixo e com publicações contínuas e que também realiza eventos para publicar suas próprias pesquisas. Duas questões, ao menos, os unem: 1) sua capacidade de fazer circular a produção de pesquisas sobre telenovela; 2) o lugar que ocupam enquanto repositório de uma memória da pesquisa em telenovela.

Até aqui não nos ocupamos de distinguir a partir de que interesse a telenovela tem sido analisada. O máximo que fizemos neste sentido foi frisar o fato de que algumas das pesquisas inventariadas fazem pesquisas em que a telenovela é o objeto e pesquisas nas quais ela é o universo de análise. No entanto, para o empreendimento analítico aqui pretendido, entender questões sobre a constituição do corpus e tipificação da pesquisa faz-se necessário. Sendo assim, como guia nesse processo de análise, partimos do trabalho de Casetti e Chio (1997) de análise da televisão no qual são inventariados os principais modos de analisar o objeto, adaptando-a para a telenovela.

Casetti e Chio (1997) examinam os objetos de estudo, as disciplinas usadas, os instrumentos dos quais se dispõe, as orientações teóricas e, por fim, os âmbitos nos quais se investiga a televisão. Lembrando que determinar quais aspectos de um dado fenômeno interessam à pesquisa é essencial em qualquer processo de análise, os autores acreditam que isso torna ainda mais importante quando se fala de objetos complexos. Sobre a televisão eles afirmam: “uma coisa é estudar sua dimensão tecnológica e outra sua dimensão econômica; uma coisa é a quantidade de consumo e a outra é as formas desse tal consumo, uma coisa é o conteúdo de cada texto e outras as linhas editoriais globais” (CASETTI; CHIO, 1997 p.10). O que significa dizer que a escolha que se faz entre um aspecto ou outro implica diferentes modos de analisar um determinado objeto. Casetti e Chio (1997) situam os objetos da televisão em três núcleos temáticos, contendo: 1)

Produção; 2) Oferta televisiva; 3) Consumo. Dentro de cada um desses âmbitos mais gerais são apresentadas áreas específicas de estudo, os autores definem algumas dessas áreas, como pode ser visto na tabela a seguir (Tabela 05).

Tabela 05 - Objetos de estudo

PRODUÇÃO	Aspectos tecnológicos Aspectos econômicos-empresariais Aspectos culturais e sociais Aspectos políticos-institucionais
OFERTA	Programa Programação Mercado
CONSUMO	Índices de audiência Escolhas de Consumo Modalidades de assistência Processos de compreensão Processos de valoração Efeitos Usos dos meios

Fonte: Casetti e Chio (1997)

No âmbito da produção, por exemplo, estão contempladas questões como os *aspectos tecnológicos* relacionados ao fazer da televisão, o que envolve questões do sinal, das técnicas de emissão, bandas, frequências, das tecnologias do streaming, dos equipamentos etc. Há ainda a questão dos *aspectos econômicos-empresariais*, relacionados a hábitos produtivos, lógica comercial, lógica financeira. Como exemplo, pensando na telenovela, poderíamos incluir aqui uma pesquisa que objetiva a análise do lugar do produto na grade televisiva de uma emissora, ou a defesa de um certo tipo de produção para uma determinada faixa de horário.

Os *aspectos culturais*, por sua vez, analisam as tipologias dos canais e das redes televisivas operando em um território (nacional, local, comunitário) e os regimes comunicativos (broadcasting, narrowcasting), os laços funcionais com outros meios e os processos culturais em andamento. Aqui, por exemplo, as pesquisas sobre gostos e hábitos para entender os temas a serem trabalhados em uma telenovela são questões a serem analisadas. Há ainda, por fim, os *aspectos político-institucionais* que se ligam à questão da produção, abordando a legislação, os controles políticos sobre os meios etc.

No âmbito da oferta televisiva temos a dimensão da análise dos programas, na qual interessa entender o conteúdo e o funcionamento comunicativo dos produtos televisivos; a análise da programação, ou seja, do modo de organização e do fluxo, mas

também da lógica global que preside a realização dos programas e a forma como estes são organizados conforme uma linha editorial específica, bem como as relações do mercado televisivo.

Para a análise do consumo, os autores definem as seguintes subáreas: análise dos índices de audiência, envolvendo perfil de quem assiste, tempo dispensado assistindo, etc, análise das motivações e orientações dos gostos, análise de como, onde e quando se vê a telenovela, dos processos de compreensão e reconhecimento, dos processos de valoração, dos efeitos a curto e longo prazo, tanto no cognitivo quanto no comportamento, do modo como o consumo da televisão se relaciona com o consumo cultural, com os bens e serviços.

Partimos das categorias de Casetti e Chio (1997) para analisar as especificidades da pesquisa em telenovela, propondo as adaptações necessárias em função da particularização de uma produção televisiva. No campo técnico-produtivo, separamos os aspectos políticos institucionais, empresariais bem como a questão das tecnologias de transmissão daqueles que envolvem processos criativos. Apesar de reconhecermos que o foco na tecnologia também pressupõe escolhas narrativas e estéticas, julgamos que, no caso das pesquisas em telenovela, existem trabalhos com referenciais teóricos e objetivos mais específicos que justificam o desdobramento das categorias propostas por Casetti e Chio.

Desse modo, no âmbito estético-narrativo estão trabalhos que se ocupam, por exemplo, do gênero textual, da estilística e da estruturação da narrativa de uma telenovela. Já no âmbito técnico-produtivo categorizamos pesquisas que se importa com a visão empresarial das emissoras, seus modos de fazer e interesses políticos institucionais.

A mesma necessidade de desdobramentos ocorreu com outras categorias. No que Casetti e Chio (1998) chamam de âmbito da oferta, pegamos as questões de programação e alocamos na categoria técnico-produtiva, já as questões do mercado estão no âmbito da circulação, no qual também nos interessam a análise da crítica sobre os produtos de ficção seriada e o circuito divulgação (revistas, jornais, internet etc.) das telenovelas. O foco na circulação está no circuito midiático, ou seja, no que se diz na mídia sobre a telenovela, nos usos que a produção faz dos veículos disponíveis para promoção da telenovela.

Partindo da análise mais geral que fizemos das produções dos congressos no capítulo anterior, percebemos ainda alguns tipos de pesquisas que não podem ser categorizadas nesses quatro âmbitos já comentados, por isso, adicionamos ainda um outro voltado para a pesquisa que se interessa de aspectos histórico-sociais, e mais um que se

ocupa de questões de ordem epistemológica. Isso nos pareceu também necessário porque as categorias de Casetti e Chio estão predominante voltadas para a análise de produtos, o acaba por obliterar estes outros âmbitos.

No âmbito histórico-social estão as pesquisas que se ocupam da história vivida das sociedades, da qual faz parte uma história das mídias. De acordo com Le Goff (2013), o esforço científico para descrever e interpretar a história são os dois polos entre os quais o conceito mesmo de história pode ser resumido. Sendo assim, pensando a história como uma disciplina que analisa o que os homens realizaram, já a memória seria, como já pontuamos anteriormente, o que fica do passado no vivido (LE GOFF, 2013), a designação do passado como presença viva e ativa do sujeito (BARBOSA, 2007 p.39). Nomear tal categoria como “histórico-social” parte da tentativa de integrar tanto uma história que segue um fazer historiográfico e que pode usar a memória como fonte, mas também uma memória social, conceitos já discutidos quando abordamos a telenovela como objeto sem memória.

No âmbito epistemológico serão categorizados os trabalhos que investigam a qualidade da pesquisa em telenovela, pesquisas nas quais interessa delinear os estudos de telenovela, seja, como o nome sugere, pela análise da epistême, seja pela preocupação com métodos ou proposição metodológica. Este é, aliás, um âmbito ainda pouco explorado na pesquisa em comunicação como um todo (WOTTRICH, 2021)¹⁷⁰, mas que consideramos de grande potencial já que toda “pesquisa da pesquisa” pode ainda ser entendida como uma atividade de controle que permite a análise e otimização das práticas.

Definimos então seis categorias nas quais as pesquisas analisadas podem ser classificadas, são elas: técnico-produtivos; estéticos-narrativos; circulação; consumo e recepção; história, memória e sociedade e epistemológicos. Na tabela a seguir apresentamos, além das categorias, exemplos de temáticas que podem ser associadas a cada uma delas. Tais temáticas nos servem como guias no processo de identificação da categoria em cada pesquisa.

¹⁷⁰ Segundo Laura Wottrich, existem poucos títulos sobre metodologias da pesquisa no âmbito específico da Comunicação, em comparação às discussões teóricas. A autora cita um levantamento realizado por Martino Marques (2018), que afirmam que “se existem pelo menos 35 livros sobre teoria/epistemologia da pesquisa em comunicação, há apenas sete livros e alguns artigos sobre a instância e o fazer metodológico”. Além disso, tais obras não estão entre as referências mais mobilizadas nas ementas da graduação e pós-graduação, como evidenciam Moura (2016) e Martino e Grohmann (2017).

Tabela 06 – Âmbitos e temáticas da pesquisa em telenovela

CATEGORIA	TEMÁTICAS GERAIS	SUBCATEGORIAS
TÉCNICO- PRODUTIVOS	<ul style="list-style-type: none"> ● Análise dos aspectos tecnológicos ● Análise dos aspectos econômicos-empresariais ● Análise dos aspectos políticos-institucionais Análise das escolhas produtivas 	Realizadores
		Estratégias de veiculação
		Escolhas técnico-mercadológicas;
ESTÉTICO- NARRATIVO	<ul style="list-style-type: none"> ● Análise das técnicas de estilo ● Análise da estrutura narrativa 	Estilo autoral
		Estética da telenovela
		Gênero e formato
		Estrutura Narrativa
CONSUMO E RECEPÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> ● Análise da repercussão de representações ● Análise dos padrões de consumo ● Análise da recepção ● Análise das práticas de fãs Análise das práticas de assistência 	Pesquisa de representação
		Práticas de consumo e audiência
CIRCULAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> ● Análise do mercado ● Análise da crítica ● Análise das repercussões 	Audiência
		Crítica
HISTÓRIA, MEMÓRIA e SOCIEDADE	<ul style="list-style-type: none"> ● Análise de acervos ● Análise das relações da telenovela com a História ● Análise da memória da telenovela ● Análise da telenovela como patrimônio cultural Análises sobre 	Historiografia
		Memória
		Cotidiano e realidade
EPISTEMOLÓGICO	<ul style="list-style-type: none"> ● Pesquisa da pesquisa ● Análise e/ou produção de procedimentos metodológicos 	Pesquisa da pesquisa
		Abordagens teóricas
		Abordagens metodológicas

Fonte: com base no modelo apresentado por Casetti e Chio (1997)

Alocar um determinado trabalho em um desses âmbitos parte do entendimento dos objetos, perguntas e da própria análise realizada. Nesse sentido, por exemplo, um trabalho sobre autoria na telenovela pode ser tanto relacionado a processos técnicos produtos relacionados a sobreposição de profissionais e arranjos da empresa produtora,

ou ainda uma questão de estilo e narrativa. Não descartamos a possibilidade de que uma pesquisa possa operar entre dois ou mais âmbitos. Havendo tais casos, o que irá definir a categorização será o aspecto predominante na análise realizada, sempre considerando, claro, os objetivos propostos pelos autores.

Após levantar os artigos sobre telenovela em cada um dos universos de análise aqui definidos (OBITEL, GT de Televisão da COMPÓS e GP de Ficção Seriada da INTERCOM), percebemos que a diferença na quantidade de artigos obrigaria, devido ao tempo de realização da pesquisa, uma observação que, apesar de seguir os mesmos critérios base, tem algumas particularidades a depender do espaço analisado. No OBITEL-Brasil descrevemos, brevemente, todas as pesquisas, já na COMPÓS e no INTERCOM, trabalhamos principalmente com dados mais quantitativos, destacando um ou outro artigo dentro de um determinado âmbito.

Além dos aspectos relacionados ao método e abordagem, nos interessa dados sobre as bases teóricas e suas relações, para isso observamos as obras e autores mais citados, bem como as abordagens privilegiadas nas pesquisas. Observamos também alguns dados quantitativos sobre os pesquisadores, questões como gênero, titulação, Instituição de ensino a qual está vinculado etc. Na análise do OBITEL, optamos por analisar a produção dividindo-a em biênios, como melhor veremos a seguir, já a produção da COMPÓS e da INTERCOM, apesar da diferença em volume, são tratadas sem definições prévias de marcos temporais, quaisquer possíveis entendimentos neste sentido advém dos resultados da análise.

Para analisar questões metodológicas referentes aos textos do OBITEL, bem como dos outros espaços de circulação que serão posteriormente investigados, faz-se necessário estabelecer alguns parâmetros. Entendemos aqui a metodologia como modelos teóricos mais rígidos, ou seja, a escolha de uma dada concepção e natureza de pesquisa, bem como a escolha de uma técnica de coleta e de uma técnica de análise. Como define Lopes (3003), a metodologia é o domínio de reflexão sobre os processos e procedimentos desenvolvidos no interior de uma investigação.

Entendemos que o pesquisador, ao estabelecer seus objetivos, questões e hipóteses, pode escolher um desenho metodológico, partindo das práticas técnicas das quais se dispõe, ou pode ele mesmo criar um procedimento para atender necessidades específicas. O arcabouço teórico é fundamental para definição do método (BARBOSA, 2019).

Neste trabalho, partimos de algumas categorias mais gerais de orientação metodológica: natureza da pesquisa, concepção de pesquisa e técnica de coleta. Optamos por não avaliar técnicas de análise propriamente, já que é comum, pelas observações realizadas, que não apareçam descritas nas pesquisas ou que simplesmente se definam como interpretativas. Cabe, antes de prosseguirmos, definir ainda rapidamente os critérios metodológicos a serem observados na descrição do nosso corpus.

A concepção de pesquisa é uma orientação é uma estrutura mais geral que estabelece como um projeto de pesquisa será conduzido, seu principal objetivo, como explica Malhotra (2006), é ajudar o pesquisador a entender o problema a ser enfrentado. A concepção de pesquisa pode ser exploratória ou conclusiva,

A pesquisa exploratória, como o nome sugere, tem o objetivo de fazer uma busca em um problema em uma situação para ampliar a compreensão. Já a pesquisa conclusiva é realizada para testar hipóteses específicas. Ela subdivide-se em dois tipos: causal e a descritiva. O objetivo da pesquisa descritiva é descrever características ou funções, já na causal almeja-se entender relações de causa e efeito.

Quanto à natureza, a pesquisa que pode ser qualitativa ou quantitativa. Na pesquisa qualitativa o contato direto com o fenômeno analisado permite que a análise seja mais profunda (GIL, 1999). Há então uma orientação guiada pela busca de padrões, mas que também está aberta à percepção de individualidades e significados múltiplos. Já a pesquisa quantitativa orienta-se pelo tratamento estatístico e estruturado dos dados. Por isso, permite volumes de dados maiores, a partir dos quais põem ser feitas generalizações (MATTAR, 2001). Tanto a concepção de pesquisa quanto a natureza permitem o uso de mais de uma tipificação na mesma investigação em diferentes momentos e cruzamento de dados.

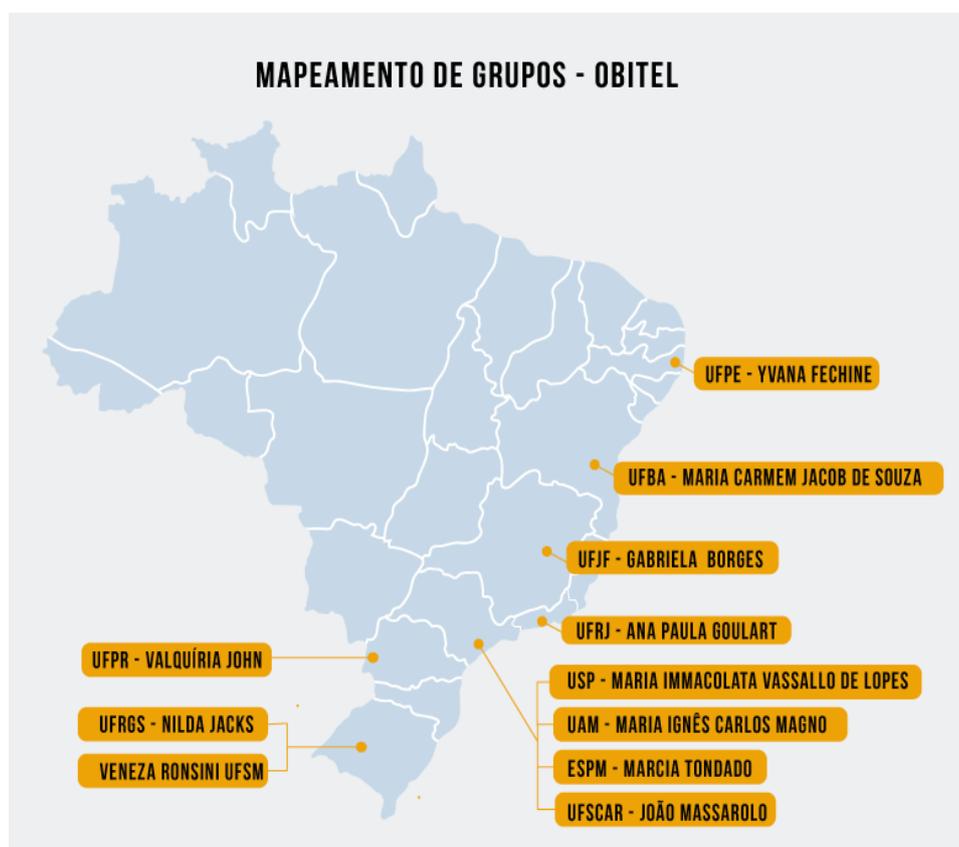
Por fim, temos as técnicas de escolha da amostra e coleta. Quanto à escolha da amostra, as pesquisas podem ser categorizadas como estudos de caso (únicos ou múltiplos), censitárias ou por amostragem. Na pesquisa por amostragem existem procedimentos probabilísticos e não probabilísticos. Já quanto às técnicas de coleta correspondem a procedimentos específicos através dos quais se obtém a amostra do universo definido para a pesquisa. Malhotra (2006) define dois procedimentos de coleta mais gerais: os levantamentos e as observações.

Vale ainda destacar que encontramos nos espaços e na rede analisada produções acadêmicas sobre diferentes produtos da teledramaturgia brasileira (como minisséries, por exemplo), mas optamos por analisar apenas as pesquisas que se ocupam de telenovela,

mesmo que ela não seja o único objeto da pesquisa como acontece, por exemplo, com o artigo A produção da vítima na telenovela e no telejornalismo ¹⁷¹ no corpus da Compós ou o capítulo “Construção de mundos na ficção seriada do SBT e da Globo: A Garota da Moto e Totalmente Demais” no OBITEL. Entram no corpus das telenovelas as produções que também recebem a nomenclatura de supersérie. Adicionamos essas produções, pois, elas aparecem classificadas como telenovelas em algumas pesquisas. Além disso, concordamos com a pesquisa de Baccega et. al (2019) quando indica que o termo “supersérie” indica apenas um desejo da Rede Globo de vender diferentemente sua produção, já que as estruturas são muito similares, a diferença, segundo destacam os autores está na agilidade da trama. Observamos processos similares em outras emissoras, como exemplo podemos citar a HBO que está produzindo telenovelas para o streaming no Brasil, mas usa a nomenclatura “telesséries”.

5.1 A INICIATIVA DO OBITEL BRASIL

Figura 16 – Mapa de Grupos do OBITEL



¹⁷¹ LAGE, Leandro. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

A rede OBITEL-Brasil foi constituída em junho de 2008 em um encontro organizado pela ECA em parceria com o Globo Universidade que apoiou a rede de pesquisa desde sua criação até 2019 a pesquisa do observatório, tanto a nível nacional quanto internacional.

Atualmente o OBITEL-Brasil é composto por dez grupos, todos esses grupos são associados a programas de pós-graduação no campo da comunicação. A maior parte dos grupos, seis deles, estão na região sudeste do Brasil. No Rio de Janeiro, há um grupo associado à UFRJ, em Minas Gerais um grupo associado à UFJF, já em São Paulo são três grupos: USP, UAM e UFSCAR. Três grupos representam o Sul do país, o grupo da UFRGS, o da UFSM e um grupo da UFPR. No Nordeste temos os grupos UFBA e UFPE. Na imagem a seguir (Figura 14), localizamos os dez grupos que fazem parte do OBITEL, considerando a produção para o biênio 2020-2021.

O trabalho de pesquisa de cada grupo é realizado a partir de um tema geral escolhido de forma conjunta. Os pesquisadores investigam a temática sobre ou a partir dos objetos da ficção seriada a partir de diferentes âmbitos e abordagens. Cada um dos grupos opera de forma autônoma, seguindo um cronograma geral que envolve uma etapa de circulação das propostas. Dessa forma, as pesquisas podem ser não só conhecidas antes de sua realização, como há uma atribuição de parecer que opera indicando caminhos possíveis para a execução das pesquisas, seja do ponto de vista teórico ou metodológico, bem como o compartilhamento de referências. Sobre a relevância da criação dessa rede Lopes (2009) comenta:

A criação de uma rede de magnitude nacional dedicada ao estudo da ficção televisiva constitui um fato inédito no campo da comunicação do Brasil e se apresenta como uma oportunidade única de criar as bases para um efetivo trabalho coletivo e colaborativo que se articula sobre os princípios da interdisciplinaridade (LOPES, 2009 p.8).

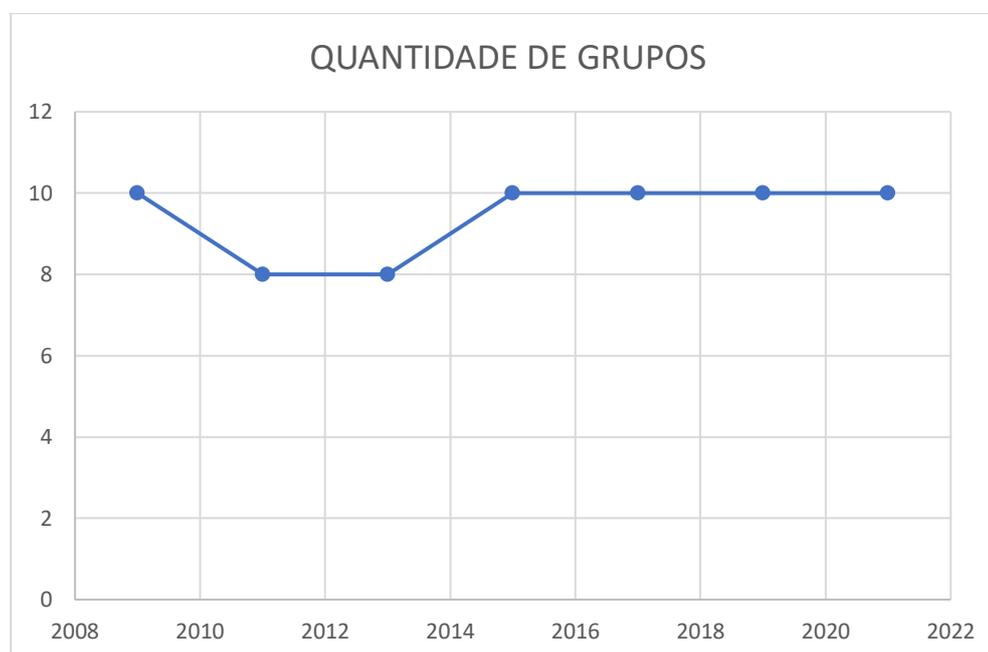
No final do biênio, os trabalhos são apresentados no seminário do OBITEL Nacional. Este evento é o momento não só de colocar em discussão os resultados dos trabalhos dos grupos, mas uma oportunidade de contato entre os pesquisadores e produtores, autores, diretores etc. “Nos encontros do OBITEL, uma coisa muito legal para a gente que estuda teledramaturgia é poder lidar mais próximo com os depoimentos de quem está com a mão na massa”, comenta Maria Jacob Souza quando questionada, em entrevista, sobre mudanças no fazer da pesquisa em telenovela. A pesquisadora também

comenta o estímulo oferecido pelo OBITEL para a adesão da telenovela enquanto objeto no grupo de pesquisa A-Tevê:

(...) no início, inclusive eu orientei pessoas que não tinha nada a ver com novela, orientei gente vinculada a cinema, programas de auditório, minisséries, adaptações de minissérie. Novela mesmo, acho que as primeiras e dissertações e teses existiram com a minha entrada no OBITEL. 2006 e 2007.

Por muito tempo, desde sua criação até o biênio 2018-2019, a Globo Universidade foi parceira do OBITEL. Essa parceria envolvia a viabilização da presença dos profissionais da emissora nos eventos, custeamento de viagens e hospedagens de parte dos pesquisadores do OBITEL, a promoção e realização dos eventos do OBITEL à nível nacional e internacional, bem como de suas publicações.

Gráfico 10– Evolutivo da quantidade de grupos por biênio



Além dessa parceria, mantêm-se - até o momento de produção deste trabalho - parceria com o Kantar Ibope Media que cede dados ao OBITEL Internacional para a produção dos anuários que servem como base de consulta para a pesquisa a nível nacional.

Nosso objetivo, ao analisar os trabalhos do OBITEL Brasil, é entender como a produção dos grupos que compõem o OBITEL, liderados por pesquisadores referência nos estudos de ficção seriada no país, em conjunto com os espaços de circulação selecionados (GT de Ficção Seriada da INTERCOM e GT de Televisão) nos permite

estabelecer um panorama sobre a visão da pesquisa em telenovela na academia brasileira. Para isso, começamos analisando algumas questões de ordem quantitativa que nos permitem situar os trabalhos. Em seguida, partimos para a análise da produção propriamente dita, a partir dos livros publicados pelo grupo.

5.1.2 Um olhar geral sobre a produção do OBITEL Brasil

Entre 2009 e 2021 o OBTEIL-Brasil publicou sete livros. O primeiro deles, “Ficção, Seriada no Brasil: temas e perspectivas”, foi publicado pela Editora Globo de forma exclusivamente impressa. Nas cinco publicações seguintes, a Rede Globo continuou custeando os valores de editoração e impressão, mas a Editora Sulina passou a ser contratada para realização.

Figura 17– Publicações do OBITEL entre 2009 e 2021

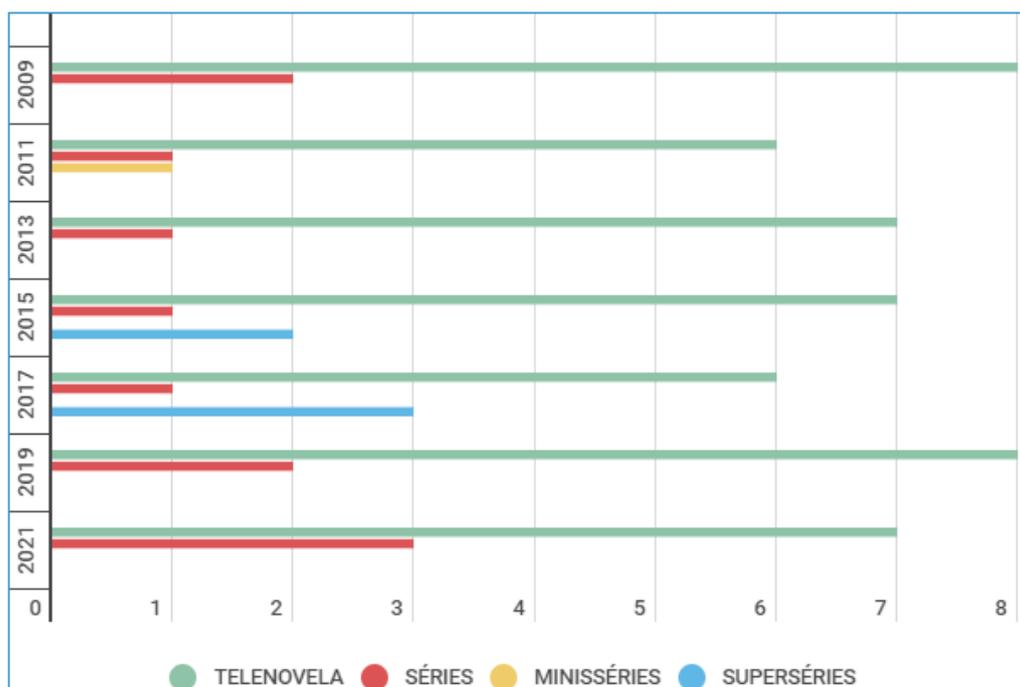


Fonte: site Obitel Brasil

Observando a produção do OBITEL-Brasil entre 2009-2021, constatamos que, das 66 pesquisas publicadas nesses anos, em sete livros, a grande maioria (74,24%) analisa telenovelas, ficando as séries em segundo lugar entre os produtos mais pesquisados. Os dados podem ser vistos no gráfico (Gráfico 11), no qual apresentamos um quadro evolutivo de trabalhos por tipo de produto de teledramaturgia analisado.

Para a constituição do corpus optamos por retirar os trabalhos sobre minisséries e séries, já que nos interessa principalmente a telenovela, mas mantivemos os que analisam supersérie, como já comentamos, já que existe uma discussão tanto no campo acadêmico quanto no mercado sobre o uso da nomenclatura supersérie e se há, de fato, diferenças entre o que se chama de telenovela e o que se opta por promover ou analisar como supersérie. Defendemos a ideia de que a redução do número de capítulos não é suficiente para descaracterizar as produções que recebem o nome de supersérie como telenovelas, principalmente quando consideramos o percurso histórico das telenovelas no Brasil e o fato de que ela já teve menos capítulos, se expandiu e, atualmente, parece estar novamente sofrendo uma redução¹⁷².

Gráfico 11 – Evolutivo dos capítulos dos livros do OBITEL por produto analisado entre 2009-2021



Fonte: gráfico produzido com dados levantados nas publicações do OBITEL-Brasil

¹⁷² Além disso, a Rede Globo, por exemplo, chama produções com quantidade similares de capítulos por nomes diferentes. *Liberdade, Liberdade* e *Onde Nascem os Fortes* são exemplos disso.

As pesquisas focam, principalmente, em telenovela da Rede Globo. Poucos trabalhos dedicados à análise da telenovela analisam produtos de outras emissoras, na TV aberta produtores SBT aparece como objeto em artigos do OBITEL-UAM. Percebemos essa predominância da Rede Globo, de forma geral, nos congressos que foram inventariados no capítulo anterior. Isso deve-se ao fato de que a Rede Globo se estabeleceu como a principal emissora para a produção de ficção seriada no país, sendo a única que não parou de exibir telenovelas desde sua criação. Em termos quantitativos há, portanto, uma enorme disparidade entre, por exemplo, o volume dos produtos da Globo e de emissoras como SBT e Record.

Outro dado que cabe frisar é que a pesquisa do OBITEL Brasil é feita, principalmente, por pesquisadoras¹⁷³. Em 2009, 76,59% do grupo de pesquisadores era composto por mulheres. Em 2021, esse número foi de 73,03%. Atualmente, todos os grupos, com exceção do grupo OBITEL-UFSCar, são liderados por pesquisadoras. Quanto à titulação, a maior parte dos pesquisadores são doutoras(es) em comunicação. Evolutivamente, em 2011, entre os pesquisadores 44,68% tinham título de doutorado; em 2021, totalizavam 33,73%.

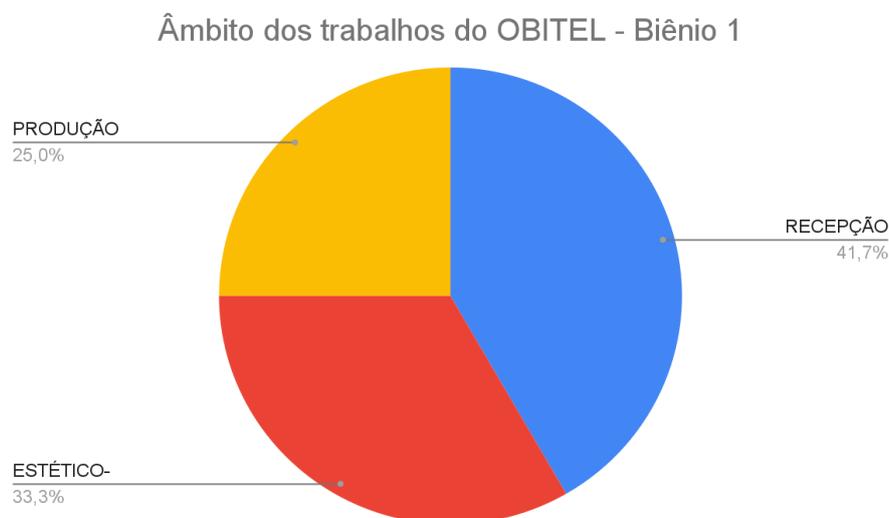
Optamos aqui por deixar de fora o primeiro livro do OBITEL *Ficção, Seriada no brasil: temas e perspectivas*, publicado em 2009, já que os capítulos deste livro, diferentemente dos que o seguem, não partem do estabelecimento de um mesmo tema. Em “Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza”, capítulo inicial da publicação do OBITEL Brasil, Carmen et. al (2009) destaca que os resultados apresentados são originados a partir de trajetórias particulares, realizadas nos últimos anos pelos pesquisadores do grupo e que dialogam com os marcos metodológicos que orientam a pesquisa do OBITEL Brasil. Outro exemplo é o texto de Fechine e Alexandre Figueroa (2009) que dá continuidade ao trabalho dos autores sobre o chamado núcleo Guel Arraes na Rede Globo, uma vez que os pesquisadores haviam publicado em 2008 o livro “Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro”.

Os dez textos são agrupados com base em suas temáticas em três eixos, um voltado para a recepção, outro para a representação e um terceiro para a convergência. Analisando os textos percebemos que a recepção é a principal abordagem (40%) utilizada nas

¹⁷³ Como critério usamos aqui os pronomes e artigos usados nos textos enviados pelos próprios pesquisadores para o perfil presente das publicações do OBITEL.

pesquisas que envolvem, principalmente, representações do feminino e da juventude nas telenovelas.

Gráfico 12 – Trabalhos do primeiro biênio do OBITEL por âmbito de pesquisa



Avaliamos ainda as referências considerando primeiro a citação do autor independentemente da quantidade de vezes por capítulo do OBITEL. Os autores mais citados nestes capítulos são Bourdieu; Martín-Barbero; Lopes, Borelli e Resende; Esther Hamburger; Henry Jenkins. Olhando especificamente para os textos desses autores identificamos que os dois textos que são mais frequentemente usados como referência nesse primeiro biênio são “Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia” de Martín-Barbero e “Vivendo com a telenovela: a recepção mediações, recepção, teleficcionalidade” de Lopes, Borelli e Resende.

Ficção, Seriada no Brasil: temas e perspectivas apesar de ser um livro que foi elaborado como produção coletiva, não nos diz muito sobre o percurso teórico metodológico do OBITEL, pois, além dos trabalhos não compartilharem uma temática, os grupos que participaram não permaneceram com as mesmas temáticas nos trabalhos seguintes. O grupo de Silvia Borelli, por exemplo, trabalhou em 2009 com narrativas da Juventude e do feminino e no biênio seguinte com um trabalho de descrição de estratégias de transmidiação.

As únicas pesquisas que mantiveram continuidade em alguma medida foram as realizadas por Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lilian Dias de Castro, que seguiram analisando produção televisual do no Rio Grande do Sul, incorporando agora a questão

da convergência, além de Maria Immacolata Lopes Vassalo e seu grupo que se ocupavam da tentativa de inventariar práticas transmidiáticas.

Os dois biênios seguintes da produção do OBITEL, que resultam em duas publicações de livros, apresentados e debatidos nos seminários que aconteceram na USP em 2011 e 2013. Esse período é marcado pela tentativa de mapear e conceituar a estratégia transmídia, questão que se reflete nos títulos das publicações *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais* e *Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira*.

O trabalho que se estabelece a partir de 2009, após definição do tema do biênio, vem também com alguns arranjos. Dos dez grupos anteriores, um deixou de participar do OBITEL, outro se fundiu e um grupo inteiramente novo passou a compor a rede de pesquisadores. O saldo das mudanças são oito grupos de trabalho que, de modo geral, se repetem (embora possa haver mudanças na coordenação e composição desses grupos) nas publicações de 2011 e 2013. O foco desses quatro anos está, principalmente, no entendimento conceitual das práticas convergentes.

Os biênios 4 e 5 do OBITEL, que compreendem a produção entre os anos 2003 e 2017, têm como principal foco a análise dos fãs. Os volumes têm como título “Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira I” e “Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II”. No primeiro volume a questão da cultura da participação é explorada conceitualmente, assim como o entendimento da noção de fã. Tais questões aparecem na maioria dos textos enquanto no segundo livro o foco fica nas práticas dos fãs especificamente em casos específicos de operações estratégias produzidas por fãs ou dos usos que as emissoras fazem dessas produções. Dessa forma, se antes a maioria das pesquisas estavam focadas em entender aspectos relacionados às mudanças do posicionamento dos produtores frente à digitalização, agora eles estão assumidamente e primordialmente focados na recepção. A noção de fã, por si só, já envolve discussões sobre audiência, seja com relação ao consumo, à representação ou a recepção.

A organização do OBITEL nesses dois biênios conta com 10 grupos. Juntam-se ao OBITEL Brasil o grupo da UFRJ, coordenado por Ana Paula Goulart, e ainda um grupo da UFSM coordenado pela professora Veneza Ronsini, antes integrante do grupo associado à UFRGS.

Os biênios 6 (2017-2019) e 7 (2019-2021) apresentam uma heterogeneidade ainda maior nos trabalhos, uma vez que os temas guarda-chuva propostos para a pesquisa coletiva foram mais abertos. Entre 2017-2019 o tem do biênio foi a construção de mundos

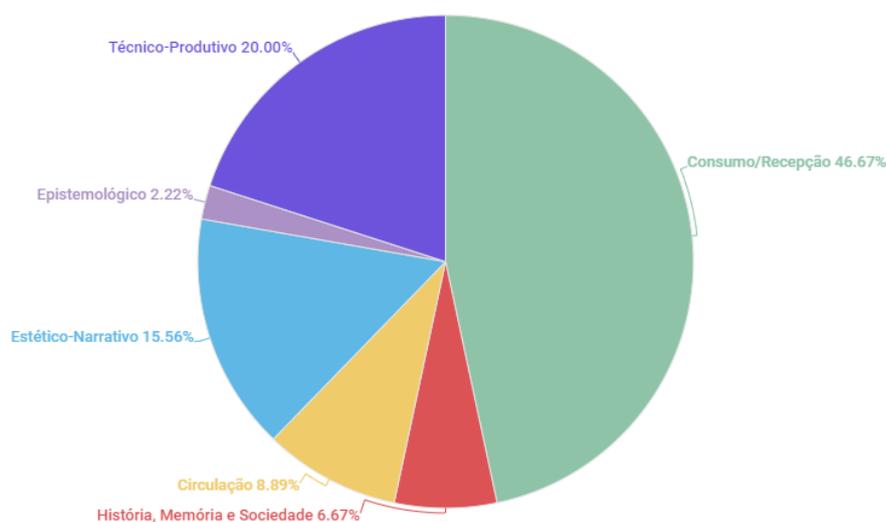
na ficção seriada. O objetivo foi investigar como os produtos de ficção constroem mundos, na telenovela e partir dela, e como esses mundos são postos em circulação e construídos e reconstruídos pelos telespectadores.

Já entre 2019 e 2021 o tema, inicialmente, era criação inovação na ficção seriado televisivo brasileira. A temática, no entanto, foi alterada para que reflexos da pandemia de COVID pudessem ser integrados as pesquisas. Mantendo a questão da inovação e criação, a pesquisa passou a focar nos reajustes realizados pelas emissoras considerando questões como a exibição de reprises, as práticas de divulgação desses produtos, o investimento nos treme e ainda os ajustes produtivos para continuar fazendo ficção sediada em tempos de pandemia.

Separamos nestes biênios os trabalhos que se ocupam da pesquisa em telenovela e, partindo disso, analisamos o âmbito no qual tais pesquisas podem ser classificadas, questões metodológicas e abordagens teóricas. No percurso a seguir, começamos apresentando brevemente os trabalhos categorizados em cada um dos âmbitos e destacando suas interrelações nesse percurso de mais de uma década de produção da rede de pesquisa OBITEL-Brasil.

Classificando as produções desses biênios conforme as categorias anteriormente apresentadas (Tabela 06), identificamos, principalmente, um foco em aspectos de consumo e recepção.

Gráfico 13 – Trabalhos do OBITEL Brasil por âmbito analisado



5.1.2.1 Produções do OBITEL no âmbito técnico-produtivo

Como já anteriormente pontuado, as pesquisas categorizadas no âmbito técnico-produtivo são aquelas que investigam questões políticas institucionais das empresas produtoras de telenovelas, a divisão do trabalho, as rotinas e processos relacionados ao fazer da telenovela. Na produção do OBITEL publicada entre 2011 e 2021, localizamos sete pesquisas que se ocupam de aspectos técnicos produtivos. Tais títulos e os seus respectivos grupos são apresentados no quadro a seguir (Tabela 07).

Tabela 07 – Trabalhos OBITEL Brasil no âmbito técnico-produtivo

PERÍODO	GRUPO	TÍTULO DA PRODUÇÃO
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-UFPE	Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira.
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-PUC-SP	Migrações narrativas em multiplataformas? Telenovelas Ti-ti-ti e Passione.
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-ESPM	Reconfigurações da ficção televisiva: perspectivas e estratégias de transmídiação em Cheias de Charme
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-UFBA	Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-UFPE	Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFPE	Governo da participação: uma discussão sobre processos interacionais em ações transmídias a partir da teledramaturgia da Globo
Biênio 04 (2011-2013)	OBITEL-UFPE	TV social como estratégia de produção na ficção seriada da Globo: a controvérsia como recurso.
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-ESPM	Novos formatos teleficcionais e a recepção da televisão de qualidade no Brasil: um olhar para a supersérie Onde Nascem os Fortes
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UFPE	“Transmídiação e telenovelas em tempos de pandemia: análise das estratégias nas reprises da TV Globo”

Em “Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira” o OBITEL-UFPE investiga, considerando a estrutura narrativa da telenovela brasileiras, o conceito de transmídiação. Os autores observam a aplicabilidade da noção de transmídiação apresentada por Jenkins (2008) para pensar as extensões dos conteúdos nas telenovelas. O trabalho conceitual leva os autores a entender a transmídia como uma das lógicas de produção e recepção (consumo) de conteúdos no cenário de convergência, lógica essa que envolve um determinado modo de produção de conteúdo e possui

contornos específicos. Para entender o que seria tal especificidade Fachine, Figueirôa e Cirne (2011) observam as práticas da instância produtiva analisando as ações transmídia nas telenovelas *Caminho das Índias* (Rede Globo, 2011), *Insensato Coração* (Rede Globo, 2011) e *Ti-ti-ti* (Rede Globo, 2011).

Tomando como critério a análise das novelas de maior audiência durante o recorte temporal do estudo, o grupo OBITEL-PUC-SP analisa as práticas convergentes relacionadas à construção do universo múltiplataformas em *Passione* e *Ti-ti-ti*. O foco recai sobre os processos de migração das narrativas dessas duas novelas para o contexto multiplataforma, buscando entender o impacto disso na construção de possíveis narrativas de produtores e receptores envolvidos em processos convergentes bem como questões da interatividade e da participação.

O texto *Reconfigurações da ficção televisiva: perspectivas e estratégias de transmídia em Cheias de Charme*, realizado pelo grupo OBITEL-ESPM, coordenado por Maria Aparecida Baccega (2013) também se ocupa da caracterização o fenômeno, a partir da análise de produto que incorporou às redes sociais de modo inovador ao próprio enredo, já que diversos pontos da trama foram explorados para além da tela principal¹⁷⁴.

No texto “Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro”, o grupo OBITEL-UFBA ocupa-se do entendimento da produção de Projetos transmídia para produtos de ficção seriadas no Brasil. A Globo destacava-se, já nesse momento, como uma das que mais investia na área, o que justifica a recorrência de análise de produtos da emissora na pesquisa em telenovela.

Analisando a produção da Rede Globo em seus espaços oficiais, o grupo do OBITEL-UFPE inventaria práticas de estratégias transmídia, identificando duas grandes chaves operacionais: propagação e expansão. Segundo Fachine et. al (2013), os conteúdos de propagação repercutem ou reverbera o outro, “colaborando para manter o interesse, o envolvimento e intervenção criativa do consumidor de mídias no universo proposto, agendando-o entre outros destinatários ou em outras instâncias, constituindo comunidades de interesses”, já os de expansão ampliam “o universo narrativo a partir da oferta de elementos dotados, por um lado, de uma função lúdica e, por outro lado, de uma função narrativa propriamente dita”

¹⁷⁴ Um exemplo é o vazamento dos vídeos das empreguetes (trio protagonistas de *Cheias de Charme*). O vídeo que as personagens fizeram pode ser visto, primeiro, na internet, após a trama anunciar o vazamento, e só depois foi ao ar na telenovela.

Já no texto “Governo da participação: uma discussão sobre processos internacionais em ações transmídias a partir da teledramaturgia da Globo”, fazendo uso do modelo interacional proposto por Eric Landowski¹⁷⁵ e tomando como referência as ações transmídias em telenovelas da Rede Globo, o grupo do OBITEL-UFPE define quatro regimes de participação: 1) articulação, 2) Desvio; 3); 4) Apropriação. Os regimes correspondem a distintos modos e graus de participação dos fãs – e conseqüentemente maior ou menor “governo” da sua atuação por parte os produtores –nas ações transmídias da Globo, validando as categorias a partir de exemplos recolhidos em quadro produções: *Malhação Sonhos* (Rede Globo, 2014-2015), *Sete Vidas* (Rede Globo, 2015), *Alto Astral* (Rede Globo, 2014-2015) e *Império* (Rede Globo, 2014-2015).

O trabalho do grupo do OBITEL-ESPM parte da ideia de que a telenovela precisa estar em constante renovação e reformulação, principalmente considerando os novos formatos que entram no mercado nacional. Segundo os autores isso demanda mudanças na duração da narrativa e em sua forma de distribuição, bem como nos conteúdos e nas estéticas e técnicas de produção. Para entender esse cenário é analisada a supersérie *Onde Nascem os Fortes* (Rede Globo, 2019). Discussão na qual os autores afirmam que “a supersérie não seria necessariamente um novo formato, mas quase uma operação de *rebranding*, estratégia de marketing que visa formar uma nova identidade para um produto, que nesse caso é a telenovela latino-americana” (TONDATO, et. al, 2019). Também interessam à pesquisa a recepção transmídia e a circulação dos conteúdos. Percebemos, no entanto, que mesmo ao investigar esses âmbitos o foco parte da venda de *Onde Nascem os Fortes* como supersérie, levantando questões como, por exemplo, que tipo de audiência esse *rebranding* visa alcançar? Quais as repercussões dessa percepção de um outro formato?

Entre os trabalhos que categorizamos como técnicos-produtivo esse foi o mais difícil classificar, pois, opera análises que também envolvem questões estético e narrativas e investiga ainda a recepção desse possível novo formato, a supersérie. No entanto, considerando que esses procedimentos estão sempre voltados para o entendimento da escolha mercadológica da Rede Globo pelo termo supersérie para vender

¹⁷⁵ O modelo propõe quatro regimes de interação e sentido que correspondem a modo o sujeito ser relacionar com o mundo, com os outros e consigo mesmo: programação, manipulação, ajustamento e acidente. A partir dessas categorias, o grupo propôs as suas. Para saber mais sobre o modelo, confira *Interações arriscadas*, Landowski (2014).

Onde Nascem os Fortes e dos processos relacionados a escolha de formatos e isso nos permitiu categorizar a pesquisa do OBITEL-ESPM no referido âmbito.

Por fim, também foi categorizado no âmbito técnico-produtivo o artigo “Transmídiação e telenovelas em tempos de pandemia: análise das estratégias nas reprises da TV Globo”, produzido pelo OBITEL-UFPE no último biênio aqui analisado (2019-2021). O grupo do partiu da ideia de que as reprises comprometem aquela que é uma das principais características das telenovelas brasileiras, sua processualidade. Por estarem se fazendo mesmo no momento mesmo em que estão sendo exibidas, as telenovelas permitem o emprego das redes sociais para promover a participação do público e mobilizar os fãs a partir de ações transmídias. Como então explorar estratégias transmídias quando as telenovelas não podem mais contar com essa processualidade? Foi este o foco do capítulo “Transmídiação e telenovelas em tempos de pandemia: análise das estratégias nas reprises da TV Globo” no qual o grupo OBITEL UFPE. Para enfrentar a questão, foram examinadas nas (indicar as novelas) a partir de uma categorização de estratégias transmídias já propostas em trabalho anterior (FECHINE et. al 2013; 2015), com destaque para a TV Social. A pesquisa constatou um maior investimento nas estratégias de propagação com destaque, entre elas, para o maior protagonismo de atores e autores nas ações de divulgação e crescimento do uso do Instagram.

Apresentados os trabalhos que compõem a categoria técnico-produtivo, nos interessa ainda pensar algumas questões mais gerais sobre as pesquisas realizadas. Uma primeira recorrência observada é que boa parte dos artigos se ocupam tanto de entender o que a convergência tem a oferecer para as empresas produtoras de telenovela, como também delimitar conceitualmente as estratégias que surgem com a convergência: entender o crossmídia, a transmídiação, a TV Social etc.

Essa preocupação é mais marcante nas pesquisas nos primeiros biênios (principalmente nos biênios dois e três), que é também o momento em que os estudos sobre convergência estão sendo difundidos no Brasil a partir, sobretudo, da tradução do trabalho de Jenkins (2008), mas também, ao mesmo tempo, esse é o momento em que as emissoras, principalmente a Rede Globo, estão começando a mudar de posicionamento. A própria experiência com OBITEL, principalmente no que diz respeito a presença de profissionais da Rede Globo nos eventos, testemunha um interesse da emissora pelo entendimento e uso dessas estratégias. Em 2009 o conselho de administração da Rede Globo criou um comitê digital. A Rede Globo que em um primeiro momento temia a “concorrência da internet”, como comenta Luiz Claudio Largé em entrevista cedida a

Frédéric Martel (2015), estava então tentando entender como “fazer para que um programa tivesse ressonância na web” (MARTEL, 2015 p.325).

As pesquisas aqui categorizadas partem das experimentações da Rede Globo e da experiência com os casos internacionais, principalmente aqueles apresentados por Jenkins (2009) em “Cultura da Convergência”, para entender a caracterização dessas estratégias. Embora algumas pesquisas do OBITEL tenham trabalhado com a noção de crossmídia, a estratégia que mais ganha espaço nessas análises é a transmídiação. Os pesquisadores do OBITEL assumem, inclusive, o desafio conceitual de caracterizar a transmídiação frente às particularidades da teledramaturgia brasileira.

Os textos do OBITEL-UFPE nos biênios dois (2009-2011) e três (2011-2013), bem como a pesquisa do OBITEL-PUC-SP (2009-2011) e o do OBITEL-ESPM (2009-2011) no biênio dois compartilham o interesse pela conceituação e inventário de práticas. Já o texto do OBITEL-UFBA (2011-2013) analisa, principalmente em termos quantitativos, a presença de projetos transmídia para as produções de ficção seriada nacional, comparando a situação da produção de tais projetos em diferentes emissoras brasileiras.

Nota-se uma sintonia entre as pesquisas de caráter mais conceitual. Tal sintonia serve como forma de validar, reciprocamente, os achados de tais trabalhos, já que observando universos de análise similares (telenovelas da Rede Globo e as estratégias convergentes usadas), os pesquisadores chegam a conceitos e práticas similares. A pesquisa do OBITEL-PUC/SP, por exemplo, indica a antecipação como “uma estratégia capaz de aguçar a curiosidade do internauta” (BORELLI et. al, 2011 p.85). A mesma prática aparece na pesquisa do OBITEL-UFPE quando Fachine et. al (2013) tipificam os conteúdos na chave da propagação.

Além desse diálogo entre textos, nota-se aqui também uma remissividade entre grupos. A pesquisa do grupo OBITEL-UFBA (2013), por exemplo, parte da noção de transmídia proposta pelo OBITEL-UFPE no biênio anterior. Embora não esteja inserido no corpus por não analisar a telenovela, a pesquisa do grupo OBITEL-UAM (2011-2013) também faz uso da definição proposta por Fachine et. al (2011).

Apesar da já citada sintonia, as pesquisas exploram a noção de convergência por bases teóricas diferentes, o texto do OBITEL-UFPE tem uma base semiótica, já na pesquisa do OBITEL-PUC/SP trabalha principalmente com os estudos de convergência, mas interessa ainda ao texto entender relações de poder nessa ambiência propiciada pelas mídias digitais. Sendo assim, em trabalhos como os do OBITEL-ESPM (BACCEGA, et.

al, 2011) e OBITEL-PUC/SP (BORELLI, et. al, 2011) que a novidade e real possibilidade de engajamento são questionados. Para Baccega et.al (2013) as práticas dos fãs da rede não estão tão distantes das cartas enviadas para emissoras, as transformações seriam “as principais transformações seriam a velocidade e a capilaridade do conteúdo gerado pelo receptor atual” (BACCEGA, 2012). Já a pesquisa de Borelli et. al (2011) se preocupa com os processos hegemônicos que envolvem a real possibilidade de engajamento e participação prometida pela convergência. É só com o texto publicado no biênio 04 (2013-2015) que a pesquisa do OBITEL-UFPE investiga essa tensão entre produção e recepção ao investigar como a Rede Globo pensa o governo da participação em suas estratégias transmídia para telenovelas.

Há aqui, principalmente, a influência de uma abordagem dos estudos de convergência. A pesquisa de Henry Jenkins aparece, principalmente para conceituar as noções de convergência, narrativa transmídia etc. Parte-se dela, em muitos desses trabalhos, para pensar contornos próprios do uso da convergência como estratégia para a telenovela.

5.1.2.2 *Produções do OBITEL no âmbito de recepção e consumo*

No âmbito da recepção e do consumo estão englobadas pesquisas que se ocupam tanto de aspectos sociais, culturais, econômicos e psicológicos ligados aos comportamentos de consumo das imagens da telenovela e ainda textos que investigam as formas de assistência. Dos textos analisados, vinte um deles, o que equivale a 46,67%, foram categorizados no âmbito da recepção e do consumo. Apresentamos tais textos na tabela a seguir (Tabela08) e, seguimos com uma breve apresentação dos textos antes de analisar suas relações.

Tabela 08 – **Produções do OBITEL no âmbito do consumo e recepção**

PERÍODO	GRUPO	TÍTULO DA PRODUÇÃO
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-USP	Ficção televisiva transmidiática: temas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-ESPM	Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-USP	Das ficções às conversações: a transmediação do conteúdo ficcional na fan page da Globo
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-USP	A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFRJ	O riso e a paródia na ficção televisiva transmídia: os vilões em memes da internet

Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFBA	Entre novelas e novelas: um estudo das fanfictions de telenovelas brasileiras (2010-2013)
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFSM	Ativismo de fãs e disputas de sentidos de gênero nas interações da audiência de Em Família nas redes sociais
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFRGS	Telenovelas em redes sociais: enfoque longitudinal na recepção de três narrativas
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UFJF	Cultura participativa na esfera ficcional de O Rebu
Biênio 05 (2017-2019)	OBITEL-UFBA	Amados amantes narrados nas fanfictions de telenovelas brasileiras.
Biênio 05 (2017-2019)	OBITEL-UFJF	Fãs de Liberdade, Liberdade: curadoria
Biênio 05 (2017-2019)	OBITEL-ESPM	Espectadores, fãs e supernoveleiros: Velho Chico na cultura participativa
Biênio 05 (2017-2019)	OBITEL-UFSM	Distinção e comunicação na apropriação da moda pelos fãs de telenovelas
Biênio 05 (2017-2019)	OBITEL-UFRGS	<i>Velho Chico</i> : mais um episódio na busca pelo fã de telenovela
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFSM	Da concepção ao mito: o mundo da maternidade de <i>A Força do Querer</i> no Facebook
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFBA	Criadoras de mundos dos casais adorados nas <i>fanfictions</i> de telenovelas: prazer de amar e narrar
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFJF	A construção de mundos ficcionais pelo <i>fandom</i> Limantha
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFPE	Ações socioeducativas nos mundos da telenovela transmídia: um estudo a partir da abordagem de questões LGBTQIA+.....
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFRGS	Construções de mundo: o popular da narrativa a recepção
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UFRGS	<i>Laços de Família</i> 20 anos depois: apropriações da audiência em tempos de pandemia
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UFSM	Ritualidades de assistência de ficção televisiva em tempos de pandemia

No trabalho “Ficção televisiva transmidiática: temas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs”, publicado no segundo biênio (2009-2011), o grupo OBITEL-USP analisa as novas práticas de audiência de telespectadores conectados, explorando principalmente a ideia de audiência transmídia, na telenovela *Passione* (Rede Globo, 2010-2011) transbordaram para as redes sociais (Orkut, Facebook e YouTube). Coordenado por Lopes e Munglioli o grupo analisa essa audiência transmídia a partir da recepção das temáticas sociais abordadas na telenovela e objetiva tanto mapear as interações dos telespectadores nas redes sociais analisadas, quanto propor um “protocolo metodológico de análise e interpretação das interações entre fãs e narrativas, incluindo estratégias características de aproximação em cada uma das plataformas pesquisadas” (LOPES et. al, 2011 p.243).

O grupo OBITEL PPGCOM-ESPM, então coordenado por Baccega, analisou no biênio de 2009-2010 a recepção e desdobramento transmídia da telenovela *Viver a Vida* (Rede Globo, 2009-2010), que resultou no texto “Consumindo e vivendo a vida:

telenovela, consumo e seus discursos”. Foram analisados três espaços específicos: a loja virtual da emissora (Globomarcas.com), o blog *Sonhos de Luciana* (referente à personagem que ficou paraplégica na trama e usava o espaço para falar de sua vida) e o portal *Superação* mantido no site da Globo. Neste último, interessou à pesquisa depoimentos de pessoas que viveram situações traumáticas.

Uma das questões postas pela pesquisa foi investigar que tipo de participação a telenovela, como produto de ficção, tinha na construção de redes originais de consumo. Por isso, o foco estava nos produtos *Viver a Vida*, artigos usados pelos personagens e que são disponibilizados para os telespectadores, tais como brincos, sandálias etc. Já na análise da recepção, o grupo realizou uma entrevista com mulheres das classes C e D receberam o blog *Sonhos de Luciana*. Além da entrevista, também foram analisadas postagens do blog, com especial interesse na inserção de mensagens publicitárias e das ações socioeducativas.

No biênio três (2011-2013), o OBITEL-USP apresentou a pesquisa “Das ficções às conversações: a transmediação do conteúdo ficcional na fan page da Globo”, em que se propõe a analisar as estratégias de transmediação e a recepção das ficções televisivas em redes sociais. O foco do trabalho permanece, como no biênio anterior (2009-2011), em entender as práticas de recepção e atividade produtiva dos fãs. Dessa vez, no entanto, deixa-se de focar em um tema específico – já que antes o merchandising social fora o foco – e observa-se as formas de interações referentes à telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012), pensando nessas interações a partir do estímulo transmídia usado pela Rede Globo.

Em “A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet”, produzida no Biênio 04 (2013-2015) pelo grupo do OBITEL-USP, são analisadas as estratégias e motivações que levaram à autoconstrução de fãs que expressam suas performances através de sites e blogs sobre telenovela. O texto discute o desenvolvimento dos estudos de fãs, suas origens, o conceito de fã e questões de gosto (BOURDIEU, 1984) e de autoconstrução do fã (GOFFMAN, 2003) bem como noções de sociabilidade que emergem na digitalização são discutidas na construção do percurso teórico.

Partindo de uma tipologia proposta por Lopes et. al (2011) em uma pesquisa que faz parte do anuário do OBITEL Internacional, os fãs são tipificados, com base em seu grau de engajamento, nas categorias de curadores, comentadores, compartilhadores e seguidores. Cada um desses tipos de fãs está envolvido em atividades específicas dentro

do fandom de um dado objeto de afeição. O interesse do trabalho do grupo de Lopes e Mungiolli neste biênio recaí sobre o fã curador, que é apresentado como uma espécie de amador especialista.

Outro trabalho produzido no mesmo biênio (2013-2015) é o texto “O riso e a paródia na ficção televisiva transmídia: os vilões em memes da internet”, em que o grupo OBITEL-UFRJ analisa a forma como os memes de personagens fazem parte do processo transmidiação. Inserido também no âmbito da recepção, o estudo faz o levantamento de perfis e páginas oficiais no Facebook nas quais fãs de telenovelas fazem circular memes de personagens. Foram analisadas produções meméticas relacionadas a títulos da teledramaturgia exibidos na faixa das 21h entre 2012 e 2014. Sendo então analisadas produções das telenovelas *Avenida Brasil*, *Salve Jorge*, *Amor à Vida* e *Império*.

O grupo parte da noção de transmidiação em Henry Jenkins (2009) e trata das reconfigurações configurações do mercado televisivo nesse modelo de produção no qual a participação dos espectadores tem um papel fundamental. Um ponto que merece destaque é que, apesar adotarem a mesma perspectiva otimista sobre a participação de Jenkins, o grupo também traz autores que se contrapõem a essa visão ao ressaltarem que os produtores se beneficiam dos dados fornecidos pelos fãs para fins criativos ou (GILLAN, 2011) ou para vigilância (ANDREJEVIC, 2008).

No texto “Entre novelas e novelas: um estudo das fanfictions de telenovelas brasileiras (2010-2013)”, publicado no biênio quatro (2013-2015) pelo OBITEL-UFBA, se investiga a produção de fãs de telenovela. O passo inicial da pesquisa foi a realização de um levantamento sobre a escrita de fanfics referentes às 31 telenovelas inéditas que foram exibidas integralmente entre 2010 e 2013 nas maiores redes abertas brasileiras. Foram encontradas fanfics para cerca de 70% dos títulos analisados¹⁷⁶.

O grupo identificou dois diferentes blocos de produtores de fanfics: um com produções escritas por mulheres adultas, que publicam em diferentes plataformas, e outro produções infanto-juvenis, que se concentravam no *Nyah Fanfic*¹⁷⁷. Cada um desses blocos reunia diferentes tipos de leitores, escritores e textos. Por isso, optaram por retirar da amostra para análise os fanfics produzidos para telenovelas infanto-juvenis (relacionadas principalmente a *Carrossel*)¹⁷⁸, entendendo que o fenômeno merecia um

¹⁷⁶ Entre os títulos com fanfic 77,2% são produções da Rede Globo, 13,6% do SBT e 9,09% da Record.

¹⁷⁷

¹⁷⁸ “se levamos em conta o caso de Carrossel, a situação se inverte e as telenovelas do SBT passam a dominar o cenário, sendo responsáveis por 58,24% das fanfics, mostrando o quanto o universo infanto-juvenil pode ser mais efetivo na convocação de fãs para o engajamento em práticas da cultura participativa.

estudo à parte. Sendo assim, parte-se de um volume inicial de 1.720 fanfics que, após a seleção proposta, passou a ser de 699. Dessa forma, no tratamento feito sem Carrossel, a maioria das fanfics explora o universo de novelas da Globo (90,61%), com apenas 9,39% vinculadas a produções do SBT. Segundo os autores, esses números mostram “que a hegemonia da emissora se verifica não apenas nos números de audiência, mas também no engajamento dos fãs na produção de textos ficcionais próprios conectados aos mundos narrativos das obras”. (SOUZA et. al 2015 p.126)

O grupo da UFSM, coordenado por Veneza Ronsini, analisa no biênio 04 (2013-2015) “Ativismo de fãs e disputas de sentidos de gênero nas interações da audiência de *Em Família* nas redes sociais”. A discussão teórica destaca a forma como a reorganização contemporânea de audiência televisiva abre espaço para novos modos de pensar a audiência. Considerando as complexas dinâmicas de interação entre as esferas da recepção/consumo, os autores optam pelo uso do termo comunicantes (OROZCO GÓMEZ, 2012) para falar dos “sujeitos que leem, participam, comentam, compartilham e produzem conteúdo nas redes sociais on-line analisadas” (RONSINI et. al, 2015 p.197

Foram então observadas as formações de grupos de comunicantes, propondo “a compreensão dos seus usos por uma audiência que deseja afirmar uma identidade pessoal e cultural a partir dela”. A telenovela escolhida para a análise é *Em Família* (Rede Globo, 2004) e, nela, foi observada a trama que envolve o casal lésbico Clara e Marina e suas repercussões nos perfis da Rede Globo nas redes sociais.

Focado tanto em questões de circulação quanto em práticas dos fãs de telenovelas, o artigo do grupo OBITEL-UFRGS, intitulado “Telenovelas em redes sociais: enfoque longitudinal na recepção de três narrativas”, deu continuidade ao que foi realizado nos dois biênios anteriores (biênios 02 e 03). No entanto, apesar de usar os achados anteriores para compará-los com dados novos, existem algumas mudanças significativas. A primeira delas, destacamos, é o fato de que a pesquisa embora mantenha o interesse na esfera da circulação e da recepção, dessa vez, foca menos nas questões de circulação e mais nas práticas dos fãs. Em vez de analisar diferentes espaços de circulação (blogs, sites, revistas etc.) a coleta de dados é feita exclusivamente no Twitter, embora os links externos sejam identificados a partir da coleta.

A pesquisa que antes havia tratado das produções *Passione* (Rede Globo, 2012) e *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2013), analisou a telenovela *Império* (Rede Globo, 2015) buscando entender as especificidades na cultura participativa na telenovela brasileira a partir deste produto. Na circulação há links relacionados a espaços institucionais (Gshow

e outros sites), perfis de celebridades em diferentes redes sociais, perfis sobre telenovelas. Os fãs, no entanto, são os principais responsáveis pela circulação dos conteúdos com base na análise.

A última pesquisa a ser descrita no biênio 04 (2013-2015) é o texto “Cultura participativa na esfera ficcional de *O Rebu*” o grupo OBITEL-UFJF objetiva compreender a participação em torno da telenovela no Twitter. O objetivo do grupo é entender o uso de estratégias convergentes pela emissora e a recepção dos fãs da telenovela, tenta-se estabelecer comparações entre as práticas participativas na primeira versão de *O Rebu* (Rede Globo, 1974) e as que emerge no remake da telenovela *O Rebu* (Rede Globo, 2014). Entre esses cinquenta anos que separam as produções, o grupo estabelece distinções.

O grupo parte da ideia, defendida por Lopes e Munglioli (2013), da reprise como um dos principais dispositivos de memória da ficção televisiva, tanto que a Rede Globo tem na TV aberta um programa específico para reexibição de telenovelas, o *Vale a Pena Ver de Novo*, e na tv fechada, um canal que se dedica exclusivamente a reprisar conteúdos, o VIVA.

Sendo assim, o grupo analisou a telenovela *O Rebu* através de duas perspectivas: 1) contemplou a lógica da produção e das estratégias, ou seja, o que foi proposto pela emissora para promover engajamento; 2) e a lógica do consumo a partir do engajamento observado na interação por meio do Twitter.

No biênio 05 (2015-2017) o grupo do OBITEL-UFBA dá continuidade a sua investigação sobre a produção de fanfics, dessa vez, no entanto, observa uma prática específica, a shippagem, ou seja, torcida por um ou mais casais formados por personagens do universo narrativo (canonizados ou não).

Intitulada “Amados amantes narrados nas fanfictions de telenovelas brasileiras”, a pesquisa observa que 95,3% das 1.065 fanfics que compuseram a amostra tinham pelo menos um casal shippado e 13 das 15 telenovelas inseridas no universo de análise registraram mais de um *ship*. Entre os principais achados destaca-se que assim como na pesquisa anterior (biênio 04: 2013-2015), foi possível perceber uma incidência de fãs mulheres que produzem fanfics; mudanças nas plataformas usadas para produção de fanfic, se antes os fãs estavam principalmente em plataformas específicas (Nyah Fanfiction, Social Spirit, etc) e em grupos do Facebook, nessa nova coleta percebeu-se o uso de espaços como Tumblr e Instagram. Após a análise do conjunto geral das telenovelas os autores escolheram sete títulos e passaram a explorar dados quantitativos

referentes aos padrões interacionais. Percebeu-se algumas tendências: 1) ativismo LGBT. Este aspecto, por sinal, garantiu que as produções das 21h fossem as que mais mobilizaram fanfics; 2) como os fandoms vão além de práticas de *shippagem* para os personagens e ampliam para os atores e atrizes envolvidos nessas relações.

Inserida também no âmbito da recepção, a pesquisa do grupo OBITEL-UFJF, que passa neste período (biênio 05: 2015-2017), a ser coordenado por Gabriela Borges, analisa a forma como os fãs da telenovela *Liberdade, Liberdade* criaram perfis fictícios e atuam durante a exibição da telenovela. Há, de certa forma, uma continuidade do trabalho apresentado no biênio anterior (2013-2015) - no qual foram exploradas questões referentes à TV Social, para já que agora também se debruçam sobre as práticas dos fãs que produzem e repercutem conteúdos críticos e de intervenção no Twitter. Os autores abordam o Twitertainment como uma forma de produção de expansões narrativas, mais especificamente das fanfics.

No período analisado soma-se ao grupo de trabalhos interessados em investigar a recepção o texto “Espectadores, fãs e supernoveleiros: Velho Chico na cultura participativa” do grupo OBITEL-ESPM (biênio 05: 2015-2017). Partindo da noção de Cultura da Conexão¹⁷⁹ (JENKINS, 2008 E JENKINS; GREEN; FORD, 2014), bem como das noções de comunidade interpretativa, o trabalho entende como espectador todo aquele que assiste à telenovela, recebe suas mensagens e as ressignifica em suas práticas sociais. Demarcam então a diferença entre o espectador e o fã, onde o envolvimento emocional aparece como principal chave distintiva.

O grupo investiga as práticas de consumo dos telespectadores tradicionais de *Velho Chico*, ou seja, daqueles que “se mantêm majoritariamente na recepção quase que exclusivamente alicerçada na transmissão da telenovela pela televisão” (BACCEGA, 2017), e dos supernoveleiros digitais, definidos como pessoas que “assistiram à telenovela com assiduidade e o fizeram em concomitância com intensa atividade nas mídias digitais” (BACCEGA et. al, 2017 p.154).

No mesmo período (biênio 05: 2015-2017), também realizou análise no âmbito da recepção e do consumo o grupo OBITEL-UFSM com o texto “Distinção e comunicação na apropriação da moda pelos fãs de telenovelas”. O grupo analisa questões referentes à representação de classe e como ela aparece nas telenovelas brasileiras. O foco do trabalho parte da perspectiva sociocultural do consumo de Garcia Canclini (1992, 1995, 2006- pois

¹⁷⁹ O termo cultura da Conexão

considerando que a instância econômica é sobreposta pela simbólica construída pelas mídias. As autoras partem da ideia de que os bens materiais e simbólicos exibidos nas telenovelas são associados a representações das classes sociais e a proposta é analisar como isso ocorre nas telenovelas.

São analisadas as ações transmídias de algumas telenovelas em blogs de moda, bem como os conteúdos gerados pelos fãs nas redes sociais. Além disso, para entender como os telespectadores recebem essa representação da moda na telenovela foi realizado um levantamento via questionário sobre os hábitos de consumo e a moda em telenovelas. Analisando como as imagens da telenovela estabelecem relação de consumo com a moda, os autores afirmam que a telenovela opera como vitrine para promoção de tendências da moda, mas também como formas de estimular o consumo. Destaca-se que a “associação entre consumo e estilo de vida e, finalmente, a legitimidade que o padrão estético burguês possui para a audiência e para a própria autodefinição de classe social através dos mecanismos de identificação e desidentificação” (RONSINI, et. al 2017 p.193)

Em “Velho Chico: mais um episódio na busca pelo fã de telenovela”, os investigadores do OBITEL-UFRGS partem de uma análise da circulação da trama em diferentes redes sociais, e focam na tentativa de identificar se, entre os receptores da telenovela de Benedito Ruy Barbosa, existem fãs. A pesquisa realizada no biênio 05 (2017-2019) observa três diferentes momentos de exibição da telenovela *Velho Chico* (Rede Globo, 2016), contemplando diversas plataformas de redes sociais e a forma como a produção circulou nessas plataformas. Além disso, realiza entrevista com telespectadores, tentando entender se e em que medida os receptores de telenovela podem ser tratados como fã e se estes se consideram como tais. O estudo constata que entrevistados não se consideram fãs de telenovela, o que, segundo os autores, está associado à ideia de que ser fã requer “atividades da ordem do extraordinário, que rompem com a normalidade cotidiana” e a assistência de telenovela é da ordem do cotidiano.

A pesquisa no grupo da UFSM analisa as articulações entre a narrativa da novela e as negociações do sentido da recepção com relação ao como noções de maternidade são construídas na narrativa. Partindo de um estudo de caso da telenovela *A Força do Querer*, o grupo comparou as práticas de interação e participação dos comunicantes e fãs em um grupo de fãs telenovela e na Fanpage do Gshow, ambos no Facebook.

A ideia é confrontar os mundos possíveis, ou seja, o mundo real versus um mundo ideal o que é representado na telenovela, a partir das personagens constituídas pela autora Glória Perez com o imaginário da recepção sobre o que significa ser mãe.

A pesquisa acompanhou ainda os comentários a respeito das mães na Fan page do Gshow e nos grupos de fãs do Facebook, constatando que “a maternidade é vista como uma condição exemplar e sagrada, porém jamais contemplada em sua idealização” (RONSINI, 2019 p.53).

De forma geral, as três personagens analisadas (Bibi, Ritinha e Joyce) estão entre as mais criticadas pelas comentadoras online no decorrer da trama porque suas escolhas não se enquadram em expectativas de feminilidade nem de maternidade. Existe então uma ideia de que essas personagens são egocêntricas porque na vida familiar a maternidade demanda renúncia e abnegação (RONSINI, 2019), razão pela qual os comentários reforçam o mito da maternidade de forma mais enfática que a própria narrativa da telenovela.

O grupo do OBITEL UFPE tratou do modo como as ações socioeducativas podem participar do universo transmídia das telenovelas, analisando *Segundo Sol* (Rede Globo, 2018) e os imbricamentos entre mundos ficcional e “real” na percepção que os espectadores demonstraram de personagens relacionados ao grupo LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, *queers*, intersex, assexuais e outras possibilidades). Para isso, foram coletados dados através de questionário e grupo focal, cujos resultados demonstrou que, entre os participantes, os conflitos vividos por uma personagem homossexual colaborou para evidenciar o preconceito e para que sentissem maior empatia por casais homoafetivos. Dando continuidade à trabalhos anteriores de identificação e descrição das estratégias transmídias nas telenovelas, o grupo também mapeou as ações socioeducativas em torno de *Segundo Sol* nos perfis da Globo nas plataformas digitais.

Também no âmbito da recepção e dando continuidade à sua investigação anterior (biênios 03 e 04), o grupo do OBITEL-UFBA realizou a pesquisa “Criadoras de mundos dos casais adorados nas fanfictions de telenovelas: prazer de amar e narrar”. O grupo selecionou as autoras de fanfics com maior volume de produções e interações, investigando por meio de entrevista como essas fãs/autoras se apropriam das situações e eventos relacionados a casais que mobilizam os fãs nas telenovelas. A pesquisa analisou as dinâmicas de partilha afetiva entre autoras e leitoras e destes com os personagens, a partir da proposição de outros mundos ficcionais construído em torno dos casais.

O OBITEL-UFJF, com o texto “A construção de mundos ficcionais pelo fandom Limantha” investigou a construção do mundo a partir do arco narrativo do casal Limantha¹⁸⁰ da telenovela *Malhação: viva a diferença* (Rede Globo, 2017-2018). O grupo observou a competência midiática, ou seja, a capacidade dos fãs da telenovela de estabelecer relações críticas sobre e partir do produto consumido.

Para tanto, Borges et. al (2019) se propõem a analisar tweets dos fãs que se relacionassem aos aspectos estéticos e narrativos envolvendo as personagens Lica e Samantha (Limantha), o que interessa neste caso não é o uso que a produção faz de tais aspectos, mas o modo como este mundo ficcional é criticamente interpretado (SCOLARI, 2018).

Em “Construções de mundo: o popular da narrativa a recepção” o grupo OBITEL-UFGRS (biênio 06: 2017-2019) retoma dados de audiência coletados em pesquisas anteriores (biênios 03, 04 e 05) tentando identificar como a ideia de popular foi operacionalizada em um corpus específico de telenovelas (*Avenida Brasil, Império, Velho Chico*). Além do uso do popular na narrativa, investiga-se a forma como os comentadores dessas novelas se relacionaram com as categorias formais estéticas de representação do popular nessas telenovelas. De forma geral, buscou-se identificar como popular foi apropriado a partir de temas, gramaticais e formatos.

Os dois conceitos chaves para o texto são o de mundos possíveis e de popular. Para abordar a construção de mundos, os pesquisadores como Bruner (1997), Umberto Eco (1968), Scolari (2011) e Ryan (1991) que trabalham com as fronteiras entre o mundo real, o mundo ficcional/construído e o mundo possível. Nesse sentido, para os autores falar de construção de mundos nas telenovelas é abordar a “relação que se estabelece entre o mundo construído na narrativa e o mundo possibilitado pelo repertório do mundo real dos sujeitos que a assistem” (JACKS, et. 2019 p .186). Já a noção de popular é trabalhada, principalmente, através das reflexões de Martín-Barbero e Hall, ambos vinculado a perspectivas culturalistas, os autores tratam do popular “como um espaço de subversão, de resistência e de conflito” (JACKS, et. 2019 p .186).

Sendo assim, cada uma das três telenovelas analisadas foi observada conforme questões de centralidade da narrativa, temáticas clássicas, cenários, figurino e caracterização, fotografia e trilha sonora. Em seguida, em cada análise, são apresentados

¹⁸⁰ Casal formado pelas personagens Lica e Samantha.

dados referentes a como essas representações do popular foram interpretadas pelos receptores.

No biênio seguinte (biênio 07: 2019-2021) o OBITEL-UFRGS analisa a reprise da telenovela *Laços de Família* 20 anos depois da sua exibição original, investigando como o público recebe os temas tratados pela trama após duas décadas. Para falar sobre as reprises, os autores escolhem a vertente da nostalgia considerando que além de serem produtos cuja recepção já se conhece, ao menos alguma medida, também ativam uma memória afetiva e funcionam como “um dos mais tradicionais dispositivos de memória da ficção televisiva fechar” (Lopes, 2014). Vendo essas tramas novamente fazem com que os espectadores recuperem sentimentos e emoções que são associados tanto a sua própria história quanto as transformações pelas quais a sociedade passou entre a exibição original e a reprise.

Os autores analisam as adequações que foram feitas para que a telenovela pudesse ser reprisada, destacando desde questões relativas à forma (quantidade de capítulos, ajustes técnicos de planos e cores etc.), mas, sobretudo, ao conteúdo, já que o contexto social no momento da reexibição era outro. Foram cortadas, por exemplo, cenas que conotavam sexismo, machismo e racismo, questões que na época da primeira exibição não despertavam as mesmas reações e debates que em 2021. O levantamento nas redes sociais, a pesquisa também destacou as reações os espectadores frente a temáticas que “envelheceram mal”, como por exemplo assédio, relação patrão empregado, relações de gênero, a partir do comportamento machista de um dos personagens.

Fechamos as pesquisas no âmbito do consumo e da recepção com o texto pesquisa do grupo OBITEL-UFSM produzido no biênio sete (2019-2021). Com o título “Ritualidades de assistência de ficção televisiva em tempos de pandemia” a pesquisa parte da ideia de que a pandemia levou a novas formas de assistência e ritualidades de assistência que configuram formas inovadoras e criativas e que são próprias da nova indústria da televisão, distribuída pela internet. Nesse sentido, o objetivo é investigar as práticas de consumo e as formas de assistir ficção seriada televisiva em tempos de pandemia, bem como mudanças na produção de mídia em decorrência da disseminação do coronavírus e necessidade de distanciamento social.

A principal base teórica utilizada na pesquisa é o mapa das mediações comunicativas da cultura de Martin-Barbero. O mapa das mediações é posto em diálogo com estudos recentes de recepção televisiva transmídia. Busca-se por pistas sobre reflexos da pandemia no cenário de produção e consumo da ficção, apesar da inclusão do

eixo na produção, o foco está principalmente em questões relacionadas ao consumo de ficção televisiva.

Boa parte dos textos categorizados no âmbito do consumo e recepção trabalham tanto com referenciais dos Estudos Culturais quanto com bases teóricas dos estudos de convergência. Um exemplo é a pesquisa do grupo OBITEL-UFRGS que foi realizada no segundo biênio analisado. Essa aproximação teórica, por sinal, é demarcada no texto quando os autores destacam que ela “permite que se pense o consumo midiático levando em consideração os processos de digitalização, mas sem esquecer a trajetória existente nos estudos de recepção, usos e consumo” (JACKS et. al, 2011 p.299) São então discutidas questões como a convergência e a cultura de fãs, e opera-se ainda uma aproximação das teorias de Jenkins com os Estudos Culturais, pensa-se na cultura de fãs tanto na produção quanto na circulação e ainda no consumo/recepção, essa escolha é principalmente apoiada pela ideia de mediação em Martín-Barbero.

5.1.2.3 Produções do OBITEL no âmbito de circulação

Tabela 09 - Títulos das Produções do OBITEL no âmbito de circulação

PERÍODO	GRUPO	TÍTULO DA PRODUÇÃO
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-UFRGS	Telenovela em múltiplas telas: da circulação ao consumo
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-UFRGS	Passione e Avenida Brasil: produção crossmídia e recepção transmidiática?
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-UFJF	Salve Jorge: estratégias de pré-lançamento em espaço institucional e portais na web
Biênio 05 (2011-2013)	OBITEL-UFRJ	#MeuLadoJoaquina: convocações do feminino e narrativas autobiográficas na cultura participativa

Em *Telenovela em múltiplas telas: da circulação ao consumo* o grupo do OBITEL-UFRGS, coordenado à época por Nilda Jacks e Veneza Ronsini, analisa a circulação de uma produção televisual em diferentes mídias. Elegendo *Passione* (Rede Globo, 2010-2011) como produto a ser analisado, o grupo buscou entender o fluxo de consumo da telenovela, ou melhor, a forma como a convergência midiática pode gerar desdobramentos nos fluxos de circulação e consumo. Jacks et al. (2011) definem três esferas de circulação - emissão, veículos e consumo/receptores - e mapeiam a circulação de *Passione* em cada uma delas. Na esfera da emissão, as estratégias de circulação envolvem, por exemplo, a criação de jogos, perfis para personagens em redes sociais, merchandising comercial etc. Na esfera dos veículos, foram analisados a frequência e as

formas de divulgação da telenovela em jornais e revistas, chegando à constatação que “em média, a cada dois dias, houve alguma menção à *Passione* nos dez jornais de maior circulação no país”. Já no que diz respeito ao consumo, os telespectadores conectados (via Orkut, Facebook, Twitter e blogs) estiveram envolvidos na produção e reprodução de conteúdos.

Dando andamento a pesquisa que foi realizada no biênio dois, no par de anos seguintes (2011-2013), o OBITEL-UFRGS, sob a coordenação de Nilda Jacks, voltou a observar questões referentes às transformações dos fluxos de recepção e circulação provenientes da convergência midiática. Dessa vez, partiu-se dos achados do biênio anterior para comparar *Passione* com *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012).

Do ponto de vista do método, a pesquisa refaz seus caminhos no que diz respeito a coletas na esfera da emissão/produção, observando os espaços institucionais da emissora e as estratégias de divulgação utilizadas para Rede Globo para publicizar *Avenida Brasil* em comparação com as estratégias usadas em *Passione*, bem como repete a coleta de dados sobre a recepção em redes sociais online (Orkut, Facebook, Twitter e blogs). Essa comparação nos fornece um panorama mais amplo sobre a questão da circulação no período de produção analisado pelo grupo nesses quatro primeiros anos de pesquisa.

“Salve Jorge: estratégias de pré-lançamento em espaço institucional e portais na web” do OBITEL-UFJF, então coordenado por Maria Cristina Brandão de Faria, parte do entendimento de que a relação entre televisão e internet favorece o uso de práticas de divulgação para engajamento da audiência e analisa o uso da estratégia crossmídia. Optou-se por uma produção da Rede Globo, destacando a recorrência do uso de estratégias de divulgação convergentes (transmídia e crossmídia) e elegeu-se a telenovela *Salve Jorge* (Rede Globo, 2012-2013) como universo de análise.

Para entender a circulação de notícias sobre *Salve Jorge* antes de sua estreia, a pesquisa se ocupou de três focos analíticos, um deles de natureza institucional, o segundo relacionado aos veículos e um terceiro relacionado à recepção.

Com o texto #MeuLadoJoaquina: convocações do feminino e narrativas autobiográficas na cultura participativa, o grupo OBITEL-UFRJ analisou uma ação específica criada para a divulgação da telenovela *Liberdade, Liberdade*. A telenovela que conta a história da filha de Tiradentes, Joaquina, usa uma estratégia que se alinha ao perfil da personagem, considerada como feminista. Para os autores, essa estratégia demonstra como a forma de produzir, fazer circular e consumir narrativas televisivas mudou

sensivelmente na última década devido ao contexto da cultura participativa e ao modelo de produção transmídia.

A pesquisa do OBITEL-UFPE, no biênio seguinte (2017-2019), segue explorando a forma como os fãs de telenovelas são acionados pelas estratégias da emissora com o texto “TV social como estratégia de produção na ficção seriada da Globo: a controvérsia como recurso”. O trabalho trata a TV Social como um tipo de conversação em redes sociais, orientada por certas estratégias orientadas pelo um modelo de produção transmídia, tendo como objetivo um estímulo às práticas internacionais durante o momento de exibição da tela novela, promovendo engajamento.

São propostas práticas específicas de TV social, como a criação de hashtags, o live tweeting, o chat com elenco, a chamada para ação, o desenvolvimento de plataformas conversacionais, a curadoria de comentários. Descritos os modos como é promovida essa conversação em rede, o grupo parte para uma discussão sobre a controvérsia como recurso discursivo, que está na base dessas estratégias. As controvérsias, de acordo com Lima (citar a tese) ocorrem *sobre* ou *a partir* da telenovela, o que envolve desde assuntos relacionados à trama e personagens (destino dado a protagonistas, casais etc.) aos temas subjacentes ao enredo (homossexualidade, questões de gênero, incesto etc.)

O grupo do OBITEL UFPE partiu da ideia de que as reprises comprometem aquela que é uma das principais características das telenovelas brasileiras, sua processualidade. Por estarem se fazendo mesmo no momento em que estão sendo exibidas, as telenovelas permitem o emprego das redes sociais para promover a participação do público e mobilizar os fãs a partir de ações transmídias. Como então explorar estratégias transmídias quando as telenovelas não podem mais contar com essa processualidade? Foi este o foco do capítulo “Transmídiação e telenovelas em tempos de pandemia: análise das estratégias nas reprises da TV Globo” no qual o grupo OBITEL UFPE. Para enfrentar a questão, foram examinadas nas (indicar as novelas) a partir de uma categorização de estratégias convergentes já propostas em trabalho anterior (FECHINE et. al; 2013; 2017), com destaque para a TV Social. A pesquisa constatou um maior investimento nas estratégias de propagação com destaque, entre elas, para o maior protagonismo de atores e autores nas ações de divulgação e crescimento do uso do Instagram

Percebemos que a circulação é um âmbito que, de alguma forma, também é explorado em textos que se ocupam de questões técnico-produtivas e de recepção/consumo, esse borramento de fronteiras dificultou a classificação de alguns dos

trabalhos. Uma das escolhas prévias à análise, no entanto, facilitou esse processo, optamos por colocar as análises das estratégias de divulgação como parte da circulação. Nesse sentido, sempre que a pergunta da pesquisa envolve entender como ações de divulgação foram realizadas pela emissora, e como os veículos e telespectadores as fizeram circular, entendemos a predominância do âmbito da circulação.

A própria noção de audiência também aparece como uma questão constante nas pesquisas no âmbito do consumo e recepção. A definição de nomenclaturas adequadas para falar deste telespectador que está conectado as redes

5.1.2.4 *Produções do OBITEL no âmbito epistemológico*

Apenas um dos textos do OBITEL pode ser categorizado no âmbito epistemológico, o texto *Sujeito acadêmico e seu objeto de afeto: aca-fãs de ficção televisiva no Brasil*, do OBITEL-CETVN.

O artigo foca no fã acadêmico de ficção televisiva no Brasil e os autores acreditam que a pesquisa pode contribuir para o avanço do estudo de fãs, pois volta o olhar para uma categoria pouco problematizada: os fãs pesquisadores. Além disso, acredita-se e a pesquisa pode fornecer explicações relacionadas à epistemologia da pesquisa sobre fãs, entendendo o envolvimento entre o pesquisador que se assume enquanto fã e está lá novelas ou demais ficções televisivas.

Parte-se da hipótese de que o fã acadêmico reproduz a lógica das distinções do gosto de Bourdieu (2007) e que ser fã acadêmico “é sobrepujar a condição de consumidor de ficção pelo produtor de conhecimento” (LOPES et. al 2017). No referencial são discutidas questões com relação ao desenvolvimento dos estudos de fãs abordando o que Gray, Sandvoss e Harrington (2007) enumeram como as três ondas dos estudos de fãs.

São apresentados alguns conceitos mais gerais e pesquisas pioneiras que se alinham aos estudos de fãs, como o trabalho de Fiske (1992). Partindo-se da ideia de *aca-fãs* apresentada por Henry Jenkins, o grupo do OBITEL-USP direcionam seus esforços para o entendimento da relação de afeto entre pesquisadores e objetos na pesquisa em ficção televisiva no Brasil

Para definir o corpus foram identificados, na plataforma lattes, pesquisadores doutores que trabalham com ficção sediada. Em seguida foi realizada uma triagem que permitiu selecionar apenas pesquisadores que atendessem a alguns critérios como, por

exemplo, continuidade da pesquisa e produção científica acerca do tema nos últimos anos, o que resultou em uma amostra de 57 pesquisadores.

A pesquisa refletiu ainda sobre questões relacionadas às motivações para estudar a ficção televisiva. Foram observadas também as ritualizações, memórias e práticas desses pesquisadores. O que remete às práticas de assistência e de consumo on-line, mas também a relação afetiva com o objeto, normalmente desde a infância.

5.1.2.5 Produções do OBITEL no âmbito história, memória e sociedade

O âmbito histórico-produtivo categorizamos três artigos. Predominam nesses textos questões relacionadas a história e memória, em um deles um foco está na construção de memórias sobre o ser fã nas mídias digitais e nas mídias analógicas, em outro o foco está na memória enquanto campo de disputa para a representação do período da ditadura militar iniciada em 1964 no Brasil, e um terceiro artigo investiga a memória e a nostalgia.

Dois dos três artigos foram produzidos pelo grupo OBITEL-UFRJ. Cabe destacar a associação dos pesquisadores do OBITEL-UFRJ com o grupo Mídia, Memória e Temporalidade (MEMENTO) que faz parte do Núcleo de Pesquisa em Comunicação (NEPCOM) da UFRJ. O MEMENTO trabalha principalmente com estudos de história e memória e estruturam a pesquisa em dois eixos, um que está relacionado ao contemporâneo e seus dilemas temporais e um outro relacionado a pesquisa histórica propriamente dita, no qual interessa um olhar diacrônico sobre os objetos analisados. Nesse sentido, os trabalhos realizados pelo OBITEL-UFRJ abordam, quase sempre, uma perspectiva histórica (que alterna entre os eixos já citados), os dois aqui apresentados são aqueles nos quais essa perspectiva é predominante.

Outras pesquisas também possuem uma relação com o fazer histórico, como, por exemplo, o texto “Cultura participativa na esfera ficcional de *O Rebu*”, do grupo OBITEL-UFJF, que estabelece comparações entre as práticas participativas na primeira versão de *O Rebu* (Rede Globo, 1974) e as que emerge no remake da telenovela *O Rebu* (Rede Globo, 2014), ou ainda “Laços de Família 20 anos depois: apropriações da audiência em tempos de pandemia” que observa o agendamento de temáticas representacionais nas práticas de assistência e abordam questões como apelo nostálgico e à memória afetiva. Ainda assim, ambas as pesquisas partem de um olhar que privilegia o receptor, por isso, foram categorizadas no âmbito do consumo e recepção.

Na tabela a seguir apresentamos os dados sobre os títulos das produções analisadas neste âmbito.

Tabela 10 - Trabalhos OBITEL Brasil no âmbito histórico-social

PERÍODO	GRUPO	TÍTULO DA PRODUÇÃO
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-ESPM	Fãs de telenovelas: construindo memórias das mídias tradicionais às digitais
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UFRJ	Mundos ficcionais e representação da política: a ditadura militar nas séries da Globo
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UFRJ	Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de Covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo

Em “Fãs de telenovelas: construindo memórias das mídias tradicionais às digitais”, o grupo do OBITEL-ESPM busca identificar semelhanças e diferenças existentes nas dinâmicas de formação e atuação dos grupos de fãs no ambiente analógico e no digital, tentando entender o comportamento desses fãs do ponto de vista da constituição de uma memória midiática. A análise proposta volta-se, como afirmam os pesquisadores, para o esquecimento sistêmico, “observando o que é selecionado para compor o cotidiano de espectadores, leitores e internautas, pois a seleção elege alguns textos e abandona outros” (BACCEGA et. al 2015 p.67).

Para reconhecer os elementos que formam a memória midiática da telenovela com base no que acontecia nos meios analógicos e o que acontece nos meios digitais, o grupo descreve seu movimento de observação em uma dupla dimensão. Primeiro são analisadas as estratégias de atração de leitores adotadas pelas revistas impressas “que elegem em suas pautas o que há para saber e, portanto, para lembrar”, em um recorte temporal que vai dos anos 60 até os anos 90, posteriormente, foca-se no uso dos espaços virtuais (redes sociais e outras plataformas) na constituição de uma memória midiática sobre a telenovela.

O texto “Mundos ficcionais e representação da política: a ditadura militar nas séries da Globo”, produzido pelo OBITEL-UFRJ no biênio 05 (2017-2019), se propõe a analisar como são organizados os discursos televisivos de inspiração histórica, principalmente aqueles que ela usam como fonte a Ditadura Militar. Para isso, a pesquisa analisa duas produções da teledramaturgia brasileira que retratam o período: *Anos Rebeldes* (Rede Globo, 1992) e *Os Dias eram Assim* (Rede Globo, 2017). O objetivo é entender como o contexto político da repressão foi representado. O grupo questiona a seleção dos discursos para a trama, a forma como eles foram construídos e/ou reforçados na narrativa, quais questões ganham visibilidade e quais são esquecidas.

Por fim, temos ainda o texto “Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de Covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo”, também produzido pelo grupo OBITEL-UFRJ. A pesquisa articula os remakes e as reprises a como parte da cultura nostálgica, mais especificamente eles remetem à lógica específica da nostalgia, a lógica de retomada (RIBEIRO et. al 2021)

O grupo tenta entender os diferentes sentidos da nostalgia acionados pelas telenovelas. Partindo disso, a pesquisa analisa *Éramos Seis* (Rede Globo, 2019-2020) e algumas das telenovelas reprisadas pela Rede Globo, buscando entender, de um lado, os processos de produção de memória social, mostrando como o passado nunca passa ileso às disputas e imaginações do presente, e, de outro, a cultura nostalgia como espaço de memória da própria televisão.

A principal noção discutida pelos três artigos é a de memória. Na pesquisa do OBITEL-ESPM o conceito de memória é trabalhado a partir da semiótica de Tártu-Moscou¹⁸¹, a partir da qual a cultura é memória e inteligência coletiva. A pesquisa parte, principalmente, os estudos de Iuri Lotman e Bóris Uspenskii. Já nos textos do OBITEL-UFRJ a memória é apresentada a partir das ideias dos historiadores Le Goff e Andreas Huyssen (2000).

Nos três textos importa a ideia de que a mídia dinamiza uma cultura da memória (HUYSSSEN, 2000), havendo então uma memória midiática (BACCEGA, et. al 2015), o que inclui a telenovela. Produtos de ficção, especialmente as tramas histórias ou biográficas, como lembram Ribeiro et. al (2017), constituem um modo específico de uso do passado e de elaboração da narrativa histórica, essa representação ajuda a estabilizar sentidos, reimaginá-los, bem como a construir memórias coletivas. Alinhado a tal questão há uma outra recorrência: a ideia de memória como campo de disputa já que envolve a construção de uma visão sobre o passado do país, sobre a vida de seus cidadãos, trabalhando-as e reelaborando-as em nossos repertórios coletivos.

A memória é então articulada à noção de cultura da participação e as formas de ser fã. No texto do OBITEL-ESPM os pesquisadores partem do referencial aborda questões relacionadas ao que significava ser fã antes da cultura digital e as mudanças que determinam as configurações do fã contemporâneo. Os autores partem dos trabalhos dos pesquisadores Todd Gitlin, Henry Jenkins, Cornel Sandvoss e João Freire Filho, além de pesquisadores do próprio Obitel, como Yvana Fechine e Maria Carmem Jacob de Souza,

¹⁸¹ Escola que surge na Rússia em 1960, fundada por Iuri Lotman e que trabalha com a ideia de Semiótica Cultural.

para pensar questões conceituais e a circulação dos conteúdos de fãs. O grupo trata do envolvimento dos fãs com a telenovela e das comunidades e afetos em torno delas, considerando que estes são aspectos-chaves para entender a cultura de fãs (Baccega et. al 2015).

5.1.2.6 Produções do OBITEL no âmbito estético-narrativo

De forma geral, no âmbito estético narrativo, encontramos trabalhos que se ocupam de questões de gênero, estrutura, linguagem, estética da telenovela. Tais trabalhos estão listados na tabela a seguir.

Tabela 11- Trabalhos OBITEL Brasil no âmbito estético-narrativo

PERÍODO	GRUPO	TÍTULO DA PRODUÇÃO
Biênio 02 (2009-2011)	OBITEL-UFJF	Ver artista e Pegassione: A paródia em plataforma autorreferencial
Biênio 03 (2011-2013)	OBITEL-UAM	Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira
Biênio 04 (2013-2015)	OBITEL-UAM	Televisão brasileira frente à problemática da cultura participativa: os casos de A Teia e O Rebu
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-USP	A construção de mundos na telenovela brasileira: um estudo de caso a partir das cinco personagens mais lembradas
Biênio 06 (2017-2019)	OBITEL-UAM	Construção de mundos na ficção seriada do SBT e da Globo: A Garota da Moto e Totalmente Demais
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UAM	Inovações narrativas e estilísticas em Amor de Mãe: caminhos da telenovela brasileira em tempos de pandemia
Biênio 07 (2019-2021)	OBITEL-UFPR	Emergências preliminares e inovação substancial: atravessamentos pandêmicos e melodramáticos na narrativa de Amor de Mãe

O primeiro trabalho que se ocupa de questões narrativas é o texto *Vim* “Ver artista e Pegassione: A paródia em plataforma autorreferencial” do OBITEL-UFJF, então coordenado por Maria Cristina Brandão de Faria. O texto foi produzido durante o segundo biênio (2009-2011) do OBITEL-Brasil

A pesquisa parte do trabalho de Bergson com o risível e usa ainda “conceitos de mimesis, paródia e sátira definidos por Pavis, Propp e Bakhtin, fazendo um cotejamento entre o espaço da telenovela e o espaço transmidiático dos sites” (BRANDÃO et. al, 2011) das paródias que estiverem no ar durante a exibição das telenovelas. Essas paródias de telenovelas da Rede Globo, realizadas pelo humorístico *Casseta e Planeta Urgente!* (Rede Globo, 1992-2010) desde meados dos anos 90, são exemplos de apropriações e uma auto referenciação da emissora com o conteúdo das suas telenovelas e se estabelecem

como espécies de transbordamentos dentro da própria grade, o que também acontece com diversos outros programas que abordam a narrativa da telenovela. A pesquisa examina as paródias de duas telenovelas específicas, *Viver a Vida* (Rede Globo, 2009-2010) e *Passione* (Rede Globo, 2010-2011).

Também compõe o grupo de trabalhos voltados para questões de entendimento da narrativa o texto “Avenida Brasil: o lugar da transmídiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira” do grupo OBITEL-UAM, coordenado Renato Luiz Pucci Jr no biênio 03 (2011-2013). Embora também se ocupe da descrição de estratégias transmídias, o trabalho foca principalmente na observação de mudanças na narrativa e estética das telenovelas em tal contexto produtivo. Dessa forma, o grupo investiga o conjunto das propostas narrativas da telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012), e qual seria o lugar da narrativa transmídia nesse conjunto de propostas.

Os autores estabelecem e analisam os elementos que consideram como trivial (padrões de maior frequência nas telenovelas) nas produções, são eles: iluminação difusa, câmera fixa, ângulos normais de câmera (à altura dos olhos dos atores, como em campos e contracampos), e uma composição visual clara e limpa. (PUCCI JR. et al., 2013), qualquer variação desses esquemas seria então considerada como uma alteração no esquema estético tradicional.

Questões referentes a aspectos estéticos narrativos também são o cerne do capítulo “Televisão brasileira frente à problemática da cultura participativa: os casos de *A Teia* e *O Rebu*”, realizada pelo grupo OBITEL-UAM. Na pesquisa interessam tanto escolhas técnico-produtivas com relação ao uso de estratégias convergentes, quanto aspectos estéticos e narrativas nos produtos que são alterados para atender demandas participativas no digital. Optamos por categorizar a pesquisa no âmbito estético-produtivo, considerando que, quando grupo questiona se existem possibilidades não exploradas pela Globo no sentido de promover a cultura participativa em relação às séries? (PUCCI JR, 2015 et. al, 2015), ele volta-se para a análise da narrativa e estilo das produções e investiga as potencialidades dessas estruturas para pensar ações que estimulem a participação.

Para esta análise audiovisual são usados referenciais como Thompson (2003), Allrath e Gymnich (2007), Block (2010) e Esquenazi (2011). Partindo dessas referências foram analisadas a complexidade das narrativas construídas, o desenvolvimento de personagens, a construção os tempos etc. Em *A Teia*, por exemplo, os autores observam que existe o uso de flashbacks complexifica a narrativa, especialmente porque não há uma marcação muito clara da alternância de tempos. Já em *O Rebu*, a história se passa em três

tempos distintos marcados por recursos diferentes. Para além da narrativa, a pesquisa dedica-se ainda a aspectos estilísticos que envolvem “escolhas técnicas relacionadas com enquadramento, iluminação, foco, controle de valores de cor, edição, som e outros aspectos da composição audiovisual do produto” (PUCCI JR, 2015 p.377).

O texto do OBITEL-USP analisa a personagem como elemento narrativo primordial para a construção de mundos. Dessa forma, em “A construção de mundos na telenovela brasileira: um estudo de caso a partir das cinco personagens mais lembradas”, o objetivo é entender como os personagens da telenovela contribuem para a complexidade dos mundos constituídos nessas tramas. Para identificar quais personagens analisar, o estudo parte de uma pesquisa exploratória através de um levantamento via questionário. A partir disso, investigou-se as cinco personagens mais citadas de acordo com variáveis pré-estabelecidas no processo de análise interpretativa da pesquisa.

Os autores analisam então os dados a partir de duas perspectivas: uma que eles chamam de mundo do autor/mundo da personagem e que está relacionada aspectos internos da narrativa, e um outro do que é chamado de análise do mundo do leitor. São estabelecidas categorias de análise diferentes para cada um desses diferentes mundos, no mundo dos telespectadores interessam questões como: memória cultural, repercussão, memória afetiva, empatia, construção da personagem, vilania, questões femininas/feministas. Já na análise do mundo construído pela instância produtiva, foram definidas seis propriedades relevantes para o entendimento dos personagens, são elas: amor confluyente, maternidade, ascensão/manutenção social, trabalho e vilania. Entre as cinco personagens mais lembradas, três são vilãs.

A pesquisa do OBITEL-UAM no biênio 06 (2017-2019) analisou produtos de duas emissoras diferentes para comparar os processos de construção do mundo ficcional em *A Garota da Moto*¹⁸² (SBT, 2016-2019) e *Totalmente Demais* (Rede Globo, 2015-2016). As produções foram escolhidas devido a centralidade do protagonismo e antagonismo em personagens femininas, a origem social dos protagonistas e os índices de audiência referentes à transmissão, já que ambos os produtos tiveram desempenho de destaque na programação de cada emissora. Com o título “Construção de mundos na ficção seriada do SBT e da Globo: A Garota da Moto e Totalmente Demais” a pesquisa analisa a construção de mundos, pensando principalmente na expansão transmídia, do ponto de vista de manutenção da lógica estética e narrativa do produto principal.

¹⁸² A Garota da Moto é uma série de televisão brasileira produzida pela Mixer e exibida pelo SBT.

Com o título “Inovações narrativas e estilísticas em Amor de Mãe: caminhos da telenovela brasileira em tempos de pandemia”, a pesquisa do OBITEL-UAM no biênio sete (2019-2021) busca identificar os aspectos narrativos, com destaque para a construção dos personagens e, mais especificamente, para as três protagonistas de *Amor de Mãe*, bem como outras possíveis inovações na telenovela, principalmente aquelas relacionadas as demandas produtivas em tempos de pandemia. Para dar conta de tal objetivo o grupo elege algumas opções estilísticas, analisando então os recursos de profundidade de campo, quadro dentro do quadro, enquadramento visualmente poluído e plano sequência.

Por fim, na categoria estético-narrativa temos ainda o texto “Emergências preliminares e inovação substancial: atravessamentos pandêmicos e melodramáticos na narrativa de Amor de Mãe”, resultado do primeiro biênio da pesquisa do OBITEL-UFPR na rede brasileira do OBITEL.

O objetivo da pesquisa é analisar os processos de inovação narrativa em telenovelas a partir da produção *Amor de Mãe*. O foco está na inovação das rotinas produtivas frente à pandemia de COVID-19 e na ideia da pandemia como um personagem que precisou ser inserido na trama. O grupo analisa uma nova forma de fazer telenovela, que se fez necessário devido a pandemia. Esse modo de produção demanda que argumentação, contexto, narrativa da telenovela ganhem novos arranjos “expressos em formas, cores, luzes e sons, principalmente nas cenas de locações externas, que expressavam a urbanidade (vazia)” (JOHN, 2021, p.93) da cidade cenográfica da telenovela.

De forma geral, o enfrentamento de questões estético-narrativas no âmbito do OBITEL privilegia aspectos visuais, tais como os enquadramentos, os planos, as cores, o uso que se faz dos espaços, das luzes e outras questões de composição.

As questões propriamente narrativas aparecem em menor frequência, com exceção da categoria narrativa personagem que, mesmo nas análises mais voltadas para a estética, acabam ganhando algum espaço para análise na maioria dos artigos aqui analisados. Para exemplificar podemos citar a análise comparativa do protagonismo em *A Garota da Moto* e *Totalmente Demais* ou ainda a o estudo da construção dos personagens em *Avenida Brasil*. Ambos os trabalhos foram realizados pelo OBITEL-UAM e documentam mudanças/manutenções relacionadas ao processo de construção da personagem em telenovela. A pesquisa sobre *Avenida Brasil*, por exemplo, apresenta Tufão, protagonista da telenovela, como uma personagem que inverte “o padrão representacional dos heróis masculinos novelescos; destaca ainda a ideia de que os

silêncios do personagem, representativos de seus processos de racionalização dos acontecimentos, são a execução de um fluxo interior”, exemplificando a complexidade desse personagem.

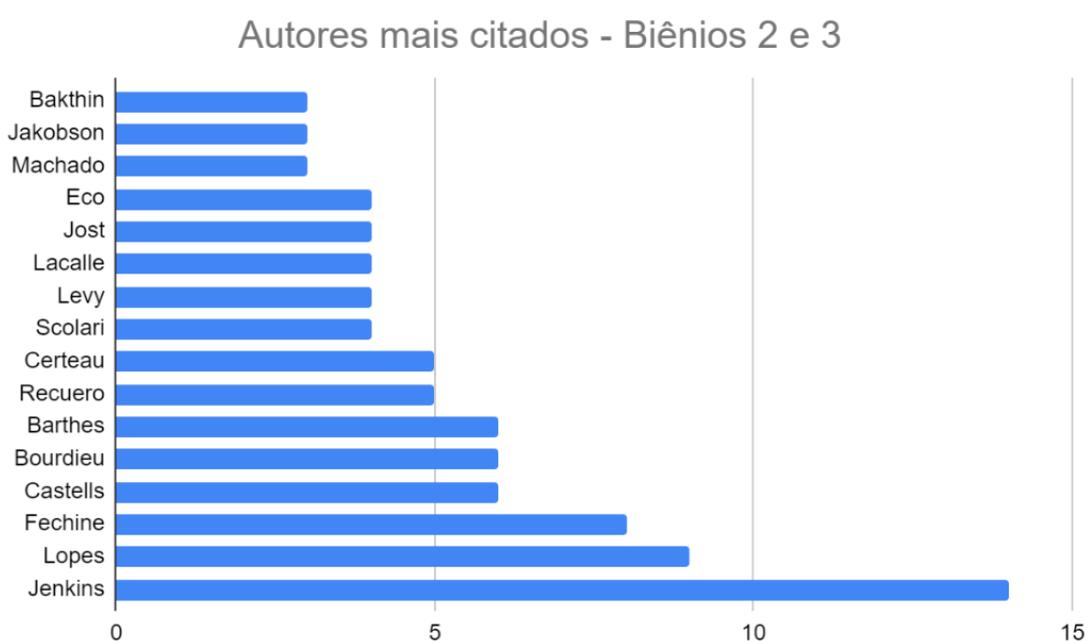
É notável também uma concentração produtiva relacionada ao grupo OBITEL-UAM (71,4% dos textos neste âmbito). Embora não tenhamos conseguido entrevistar o grupo para corroborar tal hipótese, apostamos aqui na ideia de que a sobreposição entre o OBITEL-UAM e o grupo Inovações e *Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira* (UAM/CNPq) explica a manutenção do interesse por questões o estilo das telenovelas e outros produtos da teledramaturgia.

5.1.2.7 Métodos e referências

Para apontar os referenciais e métodos usados no OBITEL no período aqui analisados optamos por separar a análise por grupos de biênios, isso nos permite, pensar em termos do que vai sendo mantido e renovado nesse percurso de produção do OBITEL.

Começamos então pelas questões teóricas. A maioria dos trabalhos desses dois primeiros biênios se ocupam de algum tipo de caracterização do cenário convergente, seja propondo formas de análise das estratégias das produtoras (principalmente da Rede Globo) ou ainda tentando entender essa nova configuração do telespectador.

Gráfico 14 – Trabalhos dos biênios 2 e 3 (2009-2013)



Os autores que predominam nas citações - como pode ser visto no gráfico 14¹⁸³ - estão relacionados à definição de estratégias de convergência: Henry Jenkins, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Yvana Fechine. A noção de convergência e de cultura participativa como proposta por Jenkins é predominante nos dois primeiros biênios, em que prevalece uma noção mais otimista com relação à participação. Apesar disso, um outro autor que investiga a sociedade em rede também aparece, ocasionalmente citado junto à Jenkins: Manuel Castells. A pesquisa de Castells, no entanto, pensa esse cenário usando o termo “conectividade”, que favorece o entendimento que considera as limitações e controles do estar conectado. A emergência¹⁸⁴ dessa noção mais crítica da participação, como vemos nos biênios seguintes, ganha mais presença com a análise de questões como os níveis de participação, literacia midiática dos telespectadores interagentes e ainda análise das estratégias de controle das emissoras.

Com relação às citações ao trabalho de Lopes, além das análises sobre transmidiação, a ideia de telenovela como recurso comunicativo, ou seja, o entendimento de que o gênero aborda assuntos cuja mediação era feita exclusivamente pela escola, igreja e família, também se estabelece como recorrência. Já nas citações a Fechine, os trabalhos recorrentes são o capítulo publicado no próprio livro do Obitel em 2009, assinado junto com Alexandre Figueroa, e um artigo assinado apenas pela autora publicado nos Anais Compós. Ambos os trabalhos oferecem bases para caracterização das estratégias transmídias.

Bourdieu é usado para abordar, principalmente, questões relacionadas ao capital social e conflitos de classe. De forma geral, os trabalhos que utilizam o autor falam do capital social das redes sociais online. Nesses espaços há uma amplificação da percepção do capital simbólico relacionado ao ser fã. Outra questão pertinente é a existência de hierarquias dentro dos *fandoms*.

Recorre-se a Barthes, principalmente, para explorar análises do programa narrativo das telenovelas e como as extensões transmídia se enquadram dentro desse programa, bem como para questões relacionadas às funções narrativas e tipos de discursos. No quadro a seguir (Tabela 09) destacamos os textos mais citados dos cinco

¹⁸³ Para contabilizar as referências foram excluídas da amostra as autocitações em cada texto do OBITEL.

¹⁸⁴ Usamos aqui para pensar esses processos de manutenção e renovação não a ideia de passagem virada ou de movimentos espontâneos, mas de uma emergência, dominância ou presença de resíduos (WILLIAMS, 1977) desses processos de atualização.

autores com maior recorrência nestes dois biênios do OBITEL. E em seguida (Tabela 09) apresentamos algumas recorrências de termos chaves que aparecem nas pesquisas.

Tabela 12 – Autores mais citados nos biênios 2 e 3 do OBITEL

AUTOR	TEXTO MAIS CITADO	ÍNDICE DE CITAÇÃO
JENKINS	JENKINS, Henry. Cultura da convergência. Trad. Susana Alexandria. São Paulo, Aleph, 2008.	93,75%
CASTELLS	CASTELLS, Manuel. Communication power. New York: Oxford University Press, 2009.	31,25
BOURDIEU	BOURDIEU, Pierre. La distinción. Madrid: Taurus, 1988.	18,75%
FECHINE	FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do Núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org). Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.	18,75%
LOPES	LOPES, Maria Immacolata Vassallo et al. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org). Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.	18,75%
	LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Telenovela como recurso comunicativo. Matrizes – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP),	18,75%
BARTHES	BARTHES, Roland et al. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis. RJ: Editora Vozes, 2008.	18,75%

Figura 18 - Nuvem de termos chaves nos biênios 2 e 3 do OBITEL



Isto posto, partimos para a análise dessas questões no trabalho realizado nesse primeiro recorte temporal do OBITEL Brasil.

No que diz respeito à metodologia, a maioria delas tem natureza qualitativa (68,4%) e concepção exploratória. O caráter qualitativo é evidente pelo tamanho das amostras com as quais alguns desses trabalhos operam, mas também pela escolha mesmo de práticas analíticas qualitativas, como o estudo de caso, que nesses dois biênios analisados foi usado, por exemplo, nas pesquisas dos grupos de Balogh et. al (2011), Duarte e Castro (2011) e ainda o OBITEL-UFSCar (2013).

Prevalecem as pesquisas exploratórias, o que condiz com esse momento em que o Obitel tenta entender o cenário da cultura participativa, conceituação e mapeamento das estratégias convergentes. Dois exemplos merecem destaque: a pesquisa do OBITEL-UFRGS, que no biênio de 2011 é descritiva e, torna-se, posteriormente, descritiva longitudinal. A pesquisa o OBITEL-UFPE, que também estabelece uma continuação mais clara, como a da pesquisa do grupo da UFRGS, no trabalho público em 2013 se ocupa de uma análise mais geral do cenário e entendimento de grandes chaves estratégicas da transmidiação, no biênio seguinte é exploratório-descritiva e apresentando tipificações de conteúdos transmidiáticos. Apenas uma pesquisa enquadra como exclusivamente quantitativa, a realizada pelo grupo do OBITEL-UFBA, que trata de um grande volume de dados das produções de fanfics sobre telenovelas.

Neste biênio os cinco autores mais citados são: Jenkins, Lopes, Hills, Sandovs e Orozco-Gomes. Quatro desses autores analisam fãs enquanto o trabalho de Orozco-Gomez está relacionado, principalmente, a questões de análise da interação/participação.

O livro “Cultura da Convergência” de Jenkins (2009) continua sendo o texto mais citado (tanto do autor quanto de forma geral), mas aparecem também trabalhos dele que se dedicam aos estudos dos fãs, com destaque para os textos “Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture” (2006) e “Textual Poachers: television fans & participatory culture” (1992). Além desses textos, a publicação “Cultura da Conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável”, escrito por Jenkins em coautoria com Joshua Green e Sam Ford, também compõe as referências.

Em Cultura da Conexão, Jenkins, Ford e Green (2014) abordam questões como a finalidade comercial da participação e de controle das audiências. Essas questões também são investigadas em trabalhos do OBITEL nesses dois biênios e, dentre eles, o trabalho do OBITEL-UFPE é exemplo mais evidente porque se propõe a analisar os regimes interacionais e o “governo” da participação, mas não é o único. Consideramos que vai na

mesma direção a pesquisa do OBITEL-UFJF ao tratar da competência midiática e disputas de sentidos entre fãs e instância produtiva sobre o casal Limantha (*Malhação Viva Diferença*), bem como a pesquisa da UFSM, que analisa o ativismo de fãs o relacionado ao casal lésbico Clara e Marina (*Em Família*).

Gráfico 15 – Trabalhos dos biênios 4 e 5 (2013-2017)



Destaca-se ainda que, entre os dez mais citados, temos três autoras que coordenam grupos do OBITEL (Veneza Ronsini do grupo OBITEL-UFSM, Nilda Jacks do OBITEL-UFRGS e Yvana Fechine do OBITEL-UFPE), o que também nos dá uma ideia da circulação das pesquisas, pois mesmo que o texto mais citado dessas autoras nem sempre seja uma produção vinculada ao OBITEL, as citações evidenciam uma busca que pode se dar a partir das relações de pesquisa e circularidade oferecidas pelo grupo do OBITEL Nacional. Na tabela a seguir apresentamos os principais textos e índices de citação por texto de cada autor.

Tabela 13 - Autores mais citados nos biênios 4 e 5 do OBITEL

AUTOR	TEXTO MAIS CITADO	ÍNDICE DE CITAÇÃO
JENKINS	JENKINS, Henry. Cultura da convergência. Trad. Susana Alexandria. São Paulo, Aleph, 2008.	85%
	JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.	45%

	Textual Poachers: television fans & participatory culture. Nova York: Routledge, 1992b.	30%
LOPES	LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet. In: LOPES, Maria Immacolata (org.). Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 17-64.	15%
	LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. MATRIZES, n. 1, 2009.	20%
HILLS	HILLS, Matt. Fan cultures. London: Routledge, 2002.	30%
SANDVOSS	SANDVOSS, Cornel. Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e opoder. Ciberlegenda, n. 28, 2013	25%
OROZCO GÓMEZ	OROZCO GÓMEZ, Guillermo. La condición comunicacional contemporânea: desafios latino-americanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red. In: JACKS, Nilda (coord.). Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro. Quito: Editorial Quipus, 2011.	10%

Figura 19 - Nuvem de termos chaves nos biênios 4 e 5 do OBITEL



Nos biênios 4 e 5, predominaram os estudos com natureza qualitativa (80%) e de concepção exploratória (55%). O Estudo de Caso foi o principal tipo de classificação na escolha dos objetos a serem analisados e, entre eles, os estudos de casos únicos (40%) e os estudos de casos múltiplos (30%). São exemplos de estudo de casos únicos a pesquisa

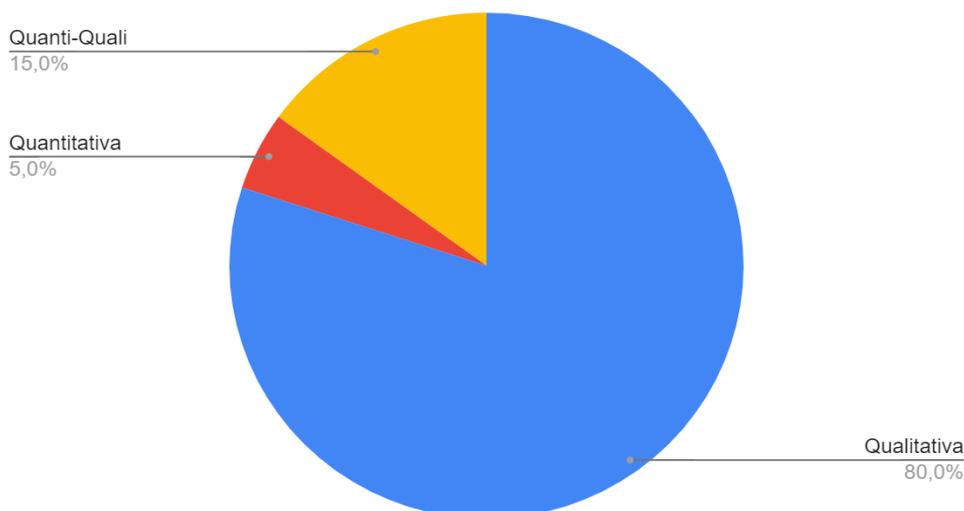
realizada pela UFJF em que se analisa a competência midiática dos fãs de Limantha ou a pesquisa da UAM sobre as mediações entre a instância produtiva e o fã em *Supermax*.

Aparecem ainda amostragens não probabilísticas que definem o corpus de forma intencional ou por julgamento, como exemplo podemos citar a pesquisa realizada pelo OBITEL-ESPM que entrevistou telespectadores de *Velho Chico*. Já o texto “A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet” do OBITEL-USP (2013-2015) opta por uma amostragem por bola de neve. Ou seja, “tomando por base redes sociais, amizades e conhecimentos que, de outro modo, seriam difíceis de encontrar” (COUTINHO, 2004 apud LOPES, 2017), a bola de neve pode ser também classificada como amostragem por conveniência.

A principal técnica de coleta de dados usada nesses biênios foi aquela que envolve observações automatizadas e, portanto, relacionadas às técnicas da Análise de Redes Sociais (ao uso de crawlers¹⁸⁵ para a coleta dos dados online) e a entrevista. Sobre as técnicas da Análise de Redes Sociais percebemos um crescimento gradativo que emerge ainda nos trabalhos dos Biênios 2 e 3 (2019-2011 e 2011-2013) quando Raquel Recuero aparece como uma das principais recorrências nas citações, posteriormente, o uso dessas técnicas de redes cresce e outras bases teóricas são exploradas.

Gráfico 16 – Trabalhos do OBITEL-Brasil dos Biênios 4 e 5 quanto a natureza da pesquisa

Classificação quanto a natureza da pesquisa



¹⁸⁵ *Crawlers* são robôs automatizados que fazem a pesquisa e extração de grande volume de dados em tempo real.

Nas referências, Henry Jenkins segue como o autor mais citado pelos grupos, embora, nestes dois biênios, o índice de citação por texto tenha sofrido considerável queda. No período que envolve esses dois biênios (2013-2015 e 2015-2017), o autor é mais usado no biênio referente a construção de mundos (90% dos textos citam pelo menos um trabalho de Jenkins). A obra mais citada continua sendo “Cultura da Convergência”, o segundo é “Dos Meios às Mediações” de Martin-Barbero. O trabalho mais citado de Lopes é, novamente, o artigo “Telenovela como recurso comunicativo”.

Autores como Eco, Ryan e Scolari são usados para conceituar a noção de mundos possíveis. O trabalho mais citado de Eco, *Lector in fabula* (ano), oferece não só uma definição que é recorrentemente usada nos trabalhos, mas também problematiza as práticas interpretativas dos leitores.

Gráfico 17 – Autores mais citados dos biênios 6 e 7 (2017-2021)



Tabela 14 - Autores mais citados nos biênios 6 e 7 do OBITEL

AUTOR	TEXTO MAIS CITADO	ÍNDICE DE CITAÇÃO
JENKINS	JENKINS, Henry. Cultura da convergência. Trad. Susana Alexandria. São Paulo, Aleph, 2008.	45%
LOPES	LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. MATRIZES, n. 1, 2009.	15%
ECO	ECO, U. <i>Lector in fabula</i> . São Paulo: Perspectiva, 2002.	35%

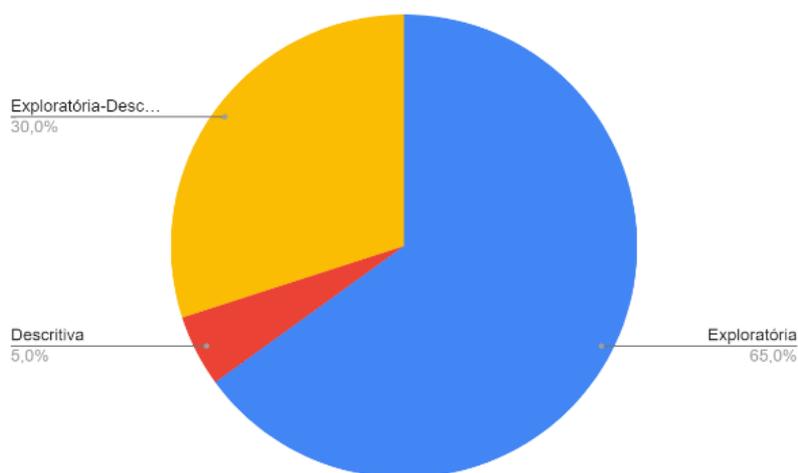
MARTIN-BARBERO	MARTÍN-BARBERO, J. Dos meios às mediações . Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.	35%
RYAN	RYAN, M.-L. Possible worlds. Interdisciplinary Center for Narratology , Un. Hamburg, 2012.	20%

Figura 20 - Nuvem de termos chaves nos biênios 6 e 7 do OBITEL



Considerando que a inovação é um conceito chave que atravessa os biênios 6 e 7, observamos nas palavras chaves destacadas (Figura 20) que além de termos relacionados aos âmbitos de pesquisa, “Broadcasting” e “GloboPlay” aparecem e indicam também um interesse comparativo nos modelos de streaming.

Gráfico 18 - Trabalhos do OBITEL-Brasil dos Biênios 4 e 5 quanto a concepção de pesquisa



Quando aos procedimentos vão recorrentes a análise de redes sociais e a observação pessoal. Além disso, é ainda comum que bases teóricas sejam usadas como unidades de análise par a construção de métodos. É isso acontece, por exemplo, na análise do fandom de Limantha em uma das pesquisas do OBITEL-UFJF, que usa as categorias de Jenkins (2013) relacionadas às práticas dos fãs com os fanfics para orientar a análise interpretativa dos dados.

5.1.3 Estabelecendo conexões entre os biênios do OBITEL

Como podemos perceber na análise desses mais de dez anos de produção do OBITEL, a pesquisa é marcada por uma diversidade de olhares e aspectos partindo sobre um mesmo tema e tendo como objeto a ficção seriada.

Além disso, seu caráter contínuo favorece uma possibilidade de aprofundamento das problemáticas analisadas, isso permite que os grupos realizem um aprofundamento de questões teórico-metodológicas ou da análise de um objeto. É isso, por exemplo, que fez o grupo OBITEL-UFBA, que realizou por alguns anos um trabalho sobre a produção de fanfics brasileiras, o projeto começou no biênio 2014-2015 quando os pesquisadores do grupo apresentaram um mapeamento das fanfics produzidas por fãs de telenovelas que foram publicadas entre 2010 e 2013, investigando questões como a relação que os trabalhos estabelecem as histórias originais, as relações de subversão, os personagens a partir dos quais as narrativas são reelaboradas, etc. No ano biênio seguinte, o grupo continuou investigando a produção de fanfics, especificando o foco na *shippagem*, posteriormente, o trabalho continuou analisando fanfics, dessa vez fazer um aprofundamento, selecionando quatro das doze produtoras de fanfic anteriormente analisadas. O grupo da OBITEL-UFRGS também tem uma pesquisa longitudinal em que os mesmos critérios metodológicos e objetivos são basicamente mantidos e inclui-se um novo caso para análise comparativa.

Nota-se também que há uma complementariedade entre os trabalhos e a definição de um tema contribui para isso, mas o próprio processo do OBITEL, que envolve etapas de circulação das propostas e circulações de sugestões teóricas, também favorece que os trabalhos estabeleçam relações sem se sobreporem. Então, mesmo quando analisam uma mesma telenovela, como aconteceu no biênio de 2021 com *Amor de Mãe* ou em 2011 com *Passione*, as perguntas de pesquisa, os âmbitos e abordagens são diferentes.

Outro ponto que cabe destacar é que os grupos tendem, geralmente, a permanecer em determinados âmbitos de pesquisa. O Grupo OBITEL-UAM, por exemplo, assim como da UFSCar, parte de uma análise voltada para aspectos similares a cada novo biênio, enquanto o da UFSCar se ocupa de estética ou produção, o OBITEL-UAM navega entre estética e circulação.

Além disso, os temas de cada novo biênio estão sintonizados com tendências produtivas, mas também com os próprios trabalhos. A ideia de construção de mundos e mundos possíveis, por exemplo, já estava sendo explorada por algumas pesquisas dos grupos, no OBITEL, antes de se tornar uma temática geral. Um exemplo de trabalho que já vinha abordando essa noção é a pesquisa *Entre novelas e novelas: do estudo das fanfics de telenovelas brasileiras* realizado pelo OBITEL-UFBA.

Constatamos que recepção e consumo e as questões estético-narrativas são os âmbitos privilegiados na pesquisa do OBITEL. Esse dado, no entanto, precisa considerar o fato de que tanto as análises estético-narrativas quanto aquelas relacionadas ao consumo e recepção, foram estimuladas pela definição de temas do biênio. É o caso, por exemplo, os temas relacionados aos fãs favorecem as pesquisas no âmbito do consumo/recepção ou tema sobre inovação na ficção seriada que estimula mais diretamente estudos no âmbito estético-narrativo. Outro fator a ser considerado é que alguns dos grupos estão associados à uma tradição dos estudos de recepção, como os grupos associados à USP, UFSM e UFRGS.

Com o passar dos anos e a permanência das mesmas equipes, as pesquisas do OBITEL-Brasil também se tornam referência no interior do próprio grupo, de tal modo que podemos observar uma remissividade entre os trabalhos. As gradações de engajamento definidas por Lopes et. al (2011), por exemplo, são usadas por outros grupos em suas pesquisas no âmbito do OBITEL, e é sintomático disso o fato de que pesquisadoras do grupo aparecem entre os textos mais citados como mostramos no gráfico que indica as principais referências dos biênios 4 e 5 (Gráfico 15).

Por reunir pesquisadores de várias instituições e manter publicações regulares ao longo desses quase vinte anos, as pesquisas do Obitel também repercutem e reaparecem em outros espaços importantes de estudos sobre telenovela, como o GT de Televisão da COMPÓS e o GP de Ficção Seriada da INTERCOM. Por isso mesmo, justifica-se o destaque que conferimos nesta tese à produção do Obitel Brasil, pois, desde a sua criação, suas coordenações vêm fazendo um esforço de articulação com outros grupos de pesquisa e aglutinação de pesquisadores da ficção seriada espalhados por vários estados brasileiros.

Deve-se também a isso sua representatividade em qualquer trabalho que pretenda traçar um panorama dos estudos e telenovela no Brasil

5.2 A PESQUISA EM TELENVELA NO GT DE TV DA COMPÓS

No capítulo anterior, ao apresentamos a COMPÓS enquanto espaço de circulação para pesquisas no campo da telenovela, indicamos as quantidades de pesquisas por grupo temático e pudemos perceber que o Grupo de Trabalho Estudos de Televisão é um espaço privilegiado pelos pesquisadores da telenovela. Além do volume de produções, entre os espaços, ele representa uma maior consistência de publicações sobre telenovela do que o segundo GT com mais trabalhos, o de Recepção: processos de interpretação, uso e consumo midiáticos.

Criado em 2011, o GT de Estudos de Televisão, segundo sua ementa é um espaço que recebe pesquisas sobre aspectos econômicos, tecnológicos e institucionais do campo televisivo. O grupo, atualmente coordenado por Ariana Holzbach, abrange aspectos diversos como as dimensões “comunicativas, discursivas, informativas, pedagógicas, históricas, políticas, culturais e estéticas de programas” e ainda as relações do meio com outras mídias, sendo então um:

fórum acadêmico de fomento, de convergência e de diálogo crítico de trabalhos de diferentes vertentes teóricas que tratam de questões que buscam aprimorar os aparatos críticos e metodológicos de análise dos fenômenos televisivos¹⁸⁶

Seguindo os mesmos critérios de análise que usamos para o OBITEL, observamos a pesquisa sobre telenovela na Compós entre 2011 e 2021. Nesse período, nos dois últimos anos, não houve aprovação de trabalhos sobre a telenovela, o que não significa que não possa ter havido submissão já que cada grupo de trabalho aprova apenas dez artigos.

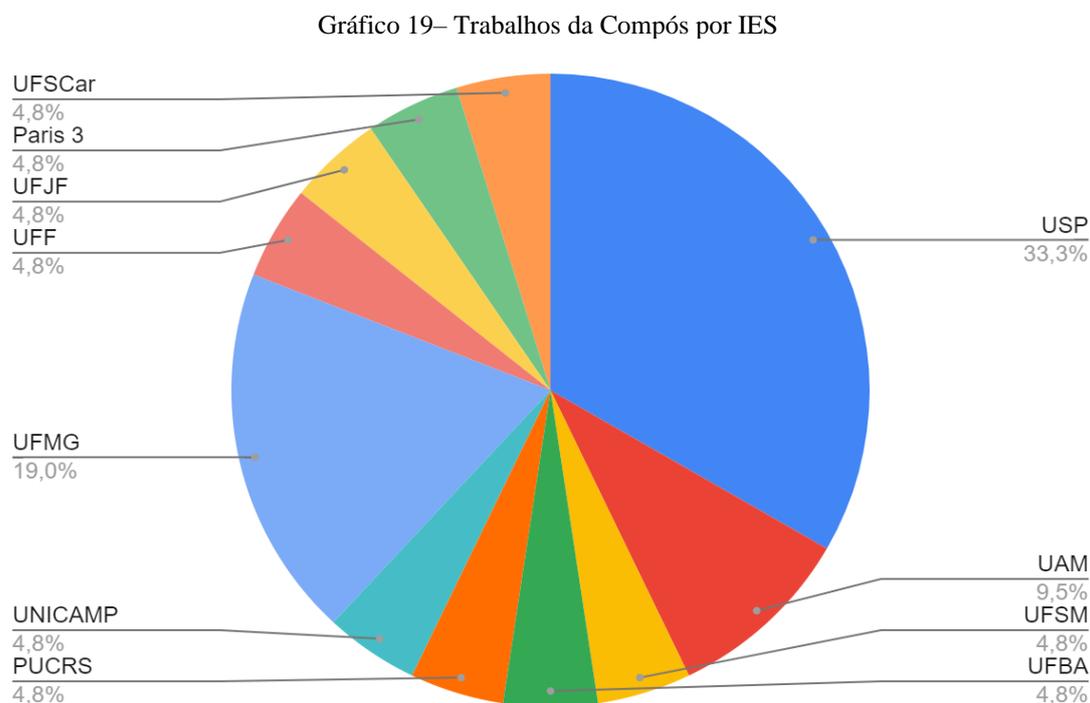
Sendo assim, analisa-se aqui um corpus composto por vinte e uma publicações, o que, considerando a quantidade total de artigos aprovados nos doze anos de grupo, representa 17,5% da produção do GT de Televisão da Compós.

Inicialmente, olhamos para dados relacionados aos pesquisadores. Notamos então que 65,4% autores de artigos sobre telenovela no GP de Televisão são identificados como

¹⁸⁶ [Estudos de Televisão – COMPÓS \(compos.org.br\)](http://compos.org.br)

mulheres. Quanto à origem, a maioria dos artigos são de universidades situadas no sudeste do país, principalmente na USP (33,3%) e na UFMG (19%). Cada destacar que esse percentual correspondente principalmente ao trabalho de duas pesquisadoras: Maria Immacolata Vassalo de Lopes e Simone Maria Rocha.

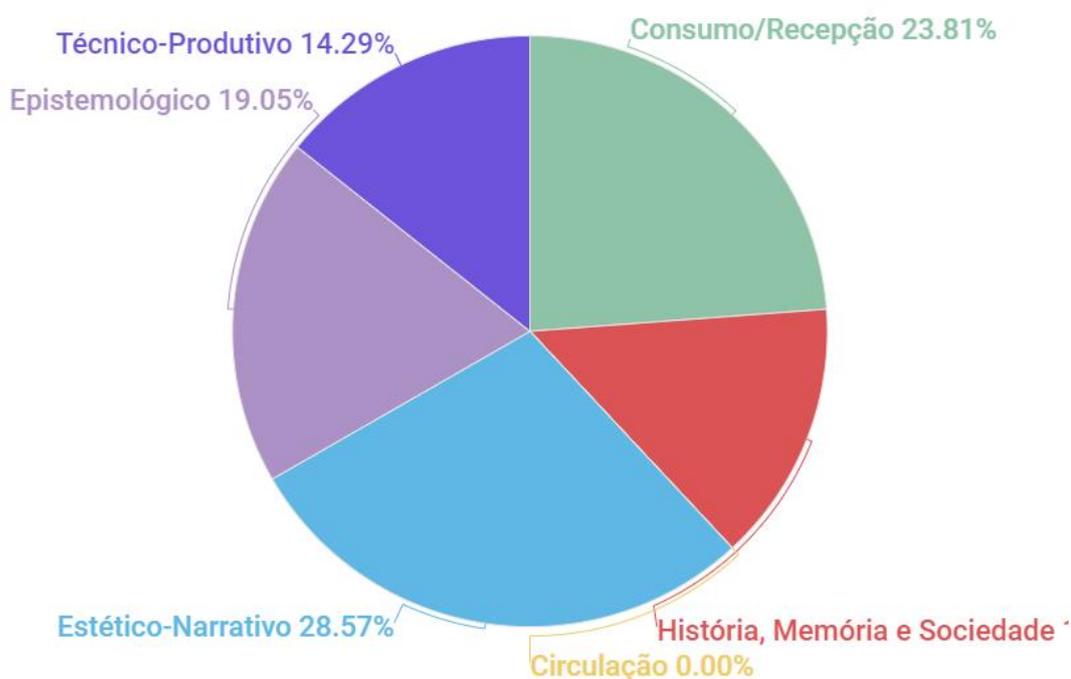
No gráfico a seguir podem ser vistos os percentuais relativos a pesquisas por Instituição de Ensino à qual estão vinculados os pesquisadores. Além do Sudeste, há apenas produções do Nordeste (4,8%) e Rio Grande do Sul (4,8%).



Fonte: com base em dados levantados nos Anais da Compós

No trabalho da COMPÓS notamos que alguns dos artigos são ensaísticos, ou seja, não se identifica neles um percurso metodológico evidente, há, em vez disso, foco em uma posição reflexiva assumida pelo autor, o que privilegia o entendimento como ensaio já que, segundo Antônio Severino (2007) esse tipo de pesquisa, apesar de não partir da estrutura metodológica tradicional, apresenta “alto nível de interpretação e julgamento”.

Gráfico 20 – Trabalhos da Compós por âmbito de pesquisa



Nas pesquisas que compõem o corpus referente à Compós, percebemos que o âmbito estético-narrativo é aquele com maior predominância, correspondendo a 28,57% dos trabalhos aprovados para o congresso. Apenas dois dos trabalhos relacionados a questões estéticas-narrativas são da mesma autora¹⁸⁷.

As pesquisas classificadas no âmbito estético-narrativo ocupam-se do estilo televisivo e suas inovações, produções de novos formatos, linguagens da telenovela etc. A pesquisa de Esther Hamburger e Giancarlo Gozzi (2019)¹⁸⁸, por exemplo, compara a telenovela *Avenida Brasil* com a série *House of Cards* (Netflix, 2013-2018) com o intuito de tentar entender “em que medida as telenovelas anteciparam elementos formais e temporalidades de produção de séries de sucesso”, examinando a linguagem dessas produções.

Predominam nos trabalhos a análise de questões relacionadas à linguagem visual, enfocando aspectos como o uso do espaço e composição imagética, como na pesquisa de Simone Rocha sobre uma cena de estupro exibida na telenovela *O Outro lado do Paraíso* (Rede Globo, 2019), na qual interessam o uso do *closeup*, a iluminação, o jogo metafórico

¹⁸⁷ Os dois artigos em questão são assinados pela professora Simone Rocha da UFMG.

¹⁸⁸ Mediação transnacional, telenovela e séries. XVIII Encontro Anual da Compós, 2019.

que intercala de cenas que tentam representar o externo (a violência física do estupro) e o interno (que representa via metáfora o sofrimento da vítima).

A segunda maior recorrência é de pesquisas no âmbito do consumo e recepção, 23.81% dos trabalhos. Tais pesquisas observam, principalmente, dentro das temáticas e subcategorias anteriormente previstas (Tabela 06), questões de representação, com recorrência para a análises relacionadas à violência¹⁸⁹.

Os textos classificados neste âmbito analisam questões como, por exemplo, a forma como a telenovela exhibe em sua trama a ideologia meritocrática e sua relação com classes sociais, como na pesquisa de Veneza Ronsini (2011), ou questões de classe como as tratadas no trabalho de Lirian Sifuentes (2015). O foco do trabalho de Sifuentes, no entanto, está nas diferentes formas de consumir telenovela em diferentes classes sociais, tentando entender as diferentes leituras das classes com relação à tais temáticas.

No âmbito epistemológico, ao qual pertencem 18,18% dos artigos analisados, três das pesquisas são de Maria Immacolata Vassalo de Lopes. No geral, os textos enquadrados no âmbito epistemológico se ocupam da pesquisa da pesquisa como o texto “Uma Cartografia do OBITEL” (LOPES; LEMOS, 2019), da proposição de abordagens metodológicas e ainda da revisão de bases teóricas, como, por exemplo, a pesquisa de Souza e Araújo (2013) sobre a pesquisa relacionada às práticas de gestão de autoria nas telenovelas.

As pesquisas do âmbito história, memória e sociedade (13,64% dos textos analisados) analisam a telenovela e seu papel na construção da memória social e identidade do país, se organizando como um repertório comum que pode ser usado para interpretar o país (HAMBURGER, 2011). Elas também operam reconstruções e narrativas sobre a história da telenovela, bem como operam recortes temporais que tentam explicar o desenvolvimento da telenovela enquanto gênero.

As pesquisas classificadas no âmbito técnico-produtivo representam 9,52% dos trabalhos analisados. Os textos abordam o posicionamento de emissoras frente à convergência e à questão do convite à participação. Em um deles, “Cultura participativa e merchandising social nas telenovelas”, os autores João Carlos Massarolo e Gustavo Padovani (2018) examinam questões da lógica algorítmica e sua influência na produção de telenovelas.

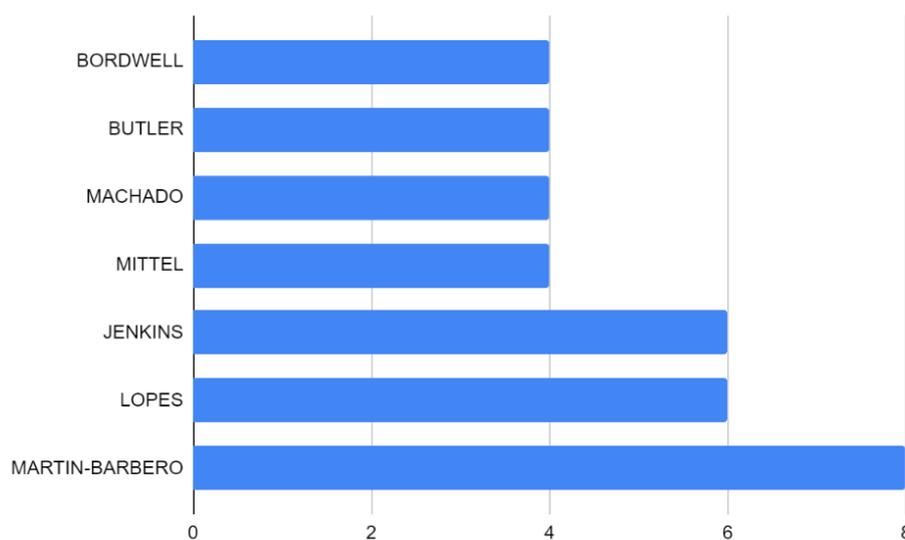
¹⁸⁹ Duas pesquisas analisam questões de violência, uma delas foca na produção da vítima na telenovela e no jornalismo (LAGE, 2016) e a outra em agressões contra mulheres nas telenovelas (CAMINHAS, 2018).

Merece destaque o fato de um dos textos é assinado por uma autora de telenovelas, Rosane Svartman – na época doutoranda no programa de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) – e que oferece tanto um testemunho de sua experiência com telenovelas, entendendo tais práticas da emissora como uma tentativa de “se fortalecer e se reinventar” (SVARTMAN, 2015). Não encontramos nenhuma pesquisa no âmbito da circulação no corpus de artigos da COMPÓS.

Observamos ainda as bases teóricas usadas pelos textos. Começamos identificando os autores mais citados nos trabalhos, são eles: Martin-Barbero, Lopes, Jenkins, Mittel, Machado, Hamburger, Butler e Bordwell.

Martin-Barbero é usado para pensar sobre as novas tecnologias e suas com consumo e meio. Dessa forma, usa-se, principalmente, a ideia de mediações. Tais questões aparece em trabalhos como os de Lopes (2013) e Ronsini (2013), que exploram as diferentes mediações e como elas podem ser exploradas metodologicamente para pensar a telenovela. Outra recorrência nas citações de Martin-Barbero diz respeito as teorias do autor sobre as configurações específicas da telenovela como gênero, tal como aparece nas pesquisas de Souza (2013) e Hamburger (2011).

Gráfico 21 – Autores mais citados nos artigos da COMPÓS



Os trabalhos que usam as teorias de Lopes exploram principalmente o sentido de nação, ou melhor de telenovela como uma narrativa de nação. São pesquisas que, como a de Esther Hamburger (2011), analisam a telenovela como crônica do cotidiano e lugar para estabelecimento de interpretações sobre o país. Nesse sentido, as telenovelas,

principalmente as da Rede Globo, como destaca Hamburguer (2011 p.10), “se tornaram espaço privilegiado de atualização de uma comunidade nacional imaginada como “país do futuro”. A recorrência dessa ideia ganha destaque nas palavras-chaves usadas nos textos, como pode ser visto na imagem (Figura 20), em que o termo “nação” aparece com destaque.

As pesquisas que citam Henry Jenkins, assim como nos outros dois espaços analisados, usam principalmente o trabalho mais difundido do autor no Brasil, o livro “Cultura da Convergência” (2009). O autor aparece como referência em textos classificados na maioria dos âmbitos, com exceção do âmbito histórico-social e de recepção-consumo. Destaca-se, no entanto, que o autor é utilizado menos para definir conceitos como transmídia e participação, como nota-se com maior frequência nos trabalhos anteriores do OBITEL, e mais para falar sobre curadoria e competências participativas¹⁹⁰.

Jason Mittell aparece como referência, principalmente, em textos que se ocupam de questões pertinentes ao âmbito estético-narrativo, já que se material mais citado é referente a análise da complexidade narrativa. A pesquisa de Arlindo Machado, por sua vez, tem dois usos mais gerais, um referente a questões de qualidade da televisão, em que se cita principalmente A Televisão Leva a sério, e outro de análise visual com a pesquisa A arte do vídeo.

David Bordwell e Jeremy Butler são citados em 19,04% dos textos no geral e em 66,66% das pesquisas no âmbito estético-narrativo. Os autores são usados para discutir questões referentes ao estilo (movimentos, cores, formas, sons etc.) e que escapam da análise interpretativa (HERGESEL; FERRARAZ 2019).

A seguir apresentamos os textos mais citados por autor, com seus respectivos índices de citação no corpus de análise do GT de Televisão da Compós (Tabela 08), bem como uma nuvem de palavras com os termos mais recorrentes da coleta das palavras chaves dos artigos analisados (Figura 20).

Tabela 15 – Autores mais comentados nos trabalhos do GT de Televisão da Compós

AUTOR	TEXTO MAIS CITADO	ÍNDICE DE CITAÇÃO
MARTIN-BARBERO	Dos meios às mediações	19,04%

¹⁹⁰ Faz-se referência aqui as habilidades básicas da cultura participativa.

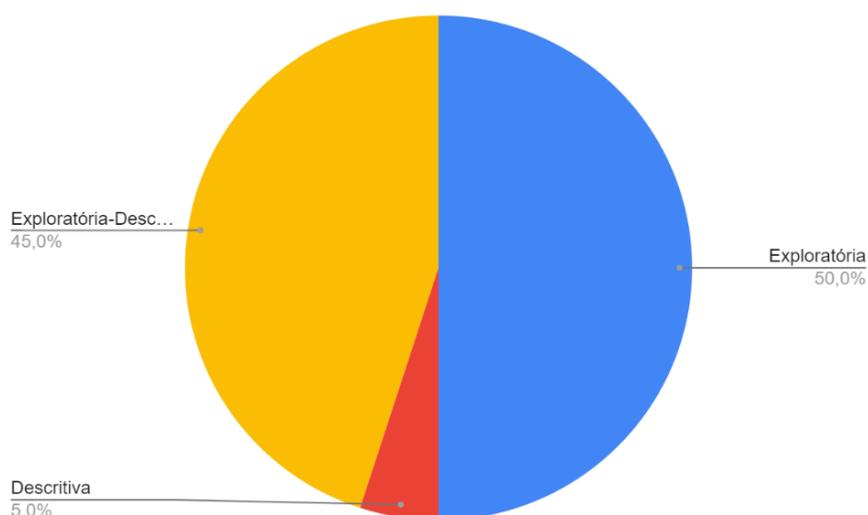
LOPES	Telenovela como recurso comunicativo	19,04%
	Vivendo com a telenovela	14,28%
JENKINS	Cultura da convergência.	23,80%
MITTEL	Narrative Complexity in Contemporary American Television.	9,52%
	Television and American Culture	9,52%
MACHADO	MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. Ed. SENAC, São Paulo, 2000.	9,52%
	MACHADO, Arlindo A arte do vídeo. Brasiliense, São Paulo, 1988	9,52%
BUTLER	Television Style	19,04%
BORDWELL	Figuras traçadas	9,52%

Figura 21 - Nuvem de palavras com termos mais recorrentes em pesquisas da COMPÓS



Com relação aos procedimentos metodológicos, as pesquisas são majoritariamente qualitativas (89,5%) e possuem concepção exploratória (50%), já que muitos dos trabalhos são as bases de pesquisas ou achados iniciais como, por exemplo, pesquisa sobre autoria na ficção seriada realizada por Souza e Araújo (2013) ou a pesquisa sobre métodos para a qualidade da televisão de Lopes (2013).

Gráfico 22 – Trabalhos da Compós por natureza da pesquisa



Não conseguimos, no entanto, coletar dados obre as composições das amostras porque muitos dos textos não as indicam. São análises interpretativas de estudos de casos únicos ou múltiplos. Nos estudos no âmbito do consumo e recepção predominam pesquisas que realizam procedimentos como observação pessoal, entrevistas e levantamentos via questionário, como o trabalho de Liria Sinfuentes (2015). Já no âmbito estético-narrativo, os trabalhos de Bordwell (2009, 2010) e Butler foram usados como base teóricas e procedimentos metodológicos, já que orienta um certo modo de análise dos produtos do audiovisual.

A pesquisa de Hegersel e Ferrarraz (2009), por exemplo, afirma que seu método é “a análise narrativa e estilística, com base nos textos de David Bordwell, Jeremy G. Butler e Simone Maria Rocha”.

5.3 A PESQUISA EM TELENVELA NO GP DE FICÇÃO SERIADA DA INTERCOM

O GP de Ficção seriada surgiu em 1992 sob a denominação de GT de Telenovela e teve sua primeira edição no XVI Congresso da INTERCOM, realizado em Vitória, no Espírito Santo, no ano seguinte. Sua criação se deu a partir da iniciativa de Margarida Kunsch, então presidente da Intercom, que convidou Anamaria Fadul a implementar o grupo de trabalho. Anamaria Fadul foi, não por acaso, a primeira coordenadora do então GT de Telenovela.

Em 1994, o escopo do grupo foi ampliado e passou a se chamar GT Ficção Audiovisual Seriada, posteriormente, o nome mudou para GT de Ficção Televisiva Seriada, nomenclatura mantida até o começo dos anos 2000 quando recebeu a denominação atual.

AnaMaria Fadul coordenou o grupo entre 1992 e 1996, sendo substituída pela professora Maria Aparecida Baccega que teve, até então, a mais longa das gestões, permanecendo entre 1997 até sua saída em 2002. Posteriormente, o grupo esteve sob liderança de Maria Lourdes Motter (2003-2006), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2007-2010), Cristina Mungiolli (2011-2014), Clarice Greco (2015), Fernanda Castilho (2016-2018) e Lígia Prezia Lemos (2019-2022)¹⁹¹.

Não foi possível recuperar os artigos apresentados na primeira edição no grupo de pesquisa, já que o acervo da INTERCOM só possui registros a partir de 1994. No entanto, no decorrer do trabalho de análise dos artigos produzidos durante todo o período aqui analisado (1994-2021), localizamos uma pesquisa realizada por Motter et. al (1998) que realiza um levantamento dos cinco primeiros anos de história do grupo e que apresenta uma lista com todos os títulos de resumo de trabalhos apresentados entre 1993 e 1997. Uma das questões destacadas no artigo é o fato de que há uma carência inicial de pesquisas. Um comentário de Maria Aparecida Baccega, no mesmo artigo, evidencia não só tal carência, mas a necessidade de articulação e busca por trabalhos nos primeiros anos do GT, principalmente por parte de AnaMaria Fadul: “não era uma coisa muito espontânea, ela sabia de alguém que tinha feito algum trabalho no Brasil e escrevia convidando” (MOTTER et. al 1998 p.7).

Especificamente sobre o primeiro ano de GT (1993), Motter et. al (1998) destacam a maior ocorrência de pesquisas internacionais. No segundo ano abriu-se o espectro para acomodar pesquisas sobre outros gêneros da ficção. Ao olhar para os artigos apresentados na segunda edição do GP, percebemos a presença de investigações sobre questões diversas como aspectos técnicos produtivos, a produção de cenas e cidades cenográficas, e ainda questões de representação. Presente neste segundo encontro a pesquisadora Maria Carmem Jacob nos contou um pouco sobre a experiência em entrevista:

O GP de Ficção Seriada era excepcionalmente bem-organizado e foi um outro lugar importante para garantir um espaço de produção sobre a telenovela, ficção seriada, teledramaturgia. Sem dúvida nenhuma. Eu durante muito tempo

¹⁹¹ Cronologia estabelecida com base em informações concedidas por Fernanda Castilho e Lígia Prezia Lemos.

particpei (...). Mas sem dúvida nenhuma, no início aquilo representou muito, eram poucos espaços aqui, nacionalmente. Lá fora tem o ALAIC, em que a Immacolata é uma figura muito capaz de mobiliar espaços em redes internacionais, então, sem dúvida nenhuma é um baluarte de defesa de um espaço de análise de um produto que realmente, por ser comercial (...) não foi bem acolhido.¹⁹²

O ALAIC, citado pela professora, é o congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. Pela associação entre pesquisadores brasileiros, como a professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes que coordenou o GT Teoría y Metodología de la Investigación en Comunicación do congresso entre 1998 e 2010, há uma tradição de publicação brasileira sobre ficção seriada neste espaço, assim como no congresso da Associação Ibero-Americana de Investigadores da Comunicação (IBERCOM). Na via contrária, o GP de Ficção Seriada tem, historicamente, sido um lugar de inserção da pesquisa internacional sobre teledramaturgia no Brasil.

Há então alguma intersecção entre pesquisadores nestes espaços, bem como, como destaca a professora Carmem Jacob Souza, uma mobilização pela presença da telenovela enquanto objeto de estudo em tais espaços.

Fica bem evidente que o GT de Ficção Seriada merece destaque por seu lugar como espaço de circulação, debate e produção de memória sobre a ficção seriada televisual e que, historicamente, é o espaço que mais tem reunido pesquisas sobre telenovela. O Grupo acolhe trabalhos de diferentes perspectivas teórica e metodológicas, bem como de diferentes âmbitos, como melhor veremos a seguir. Além disso, como consta na descrição geral do GP, ocupa-se da “ficção seriada em seus diferentes formatos (...) incluindo assuntos emergentes no campo dos estudos das narrativas ficcionais”¹⁹³, questões como estratégias convergentes e estudos sobre os fãs.

Apesar de ser um espaço aberto para submissões do público geral, o GP de Ficção Seriada mantém um corpo ou menos fixo de pesquisadores associados¹⁹⁴, de tal modo que os trabalhos desses pesquisadores incorporam, anualmente, desde 2018 a coletânea Ficção Seriada: Estudos e Pesquisas, cujo quarto volume foi publicado em 2021.

¹⁹² Entrevista realizada para esta tese.

¹⁹³ <https://www.portalintercom.org.br/eventos1/gps1/gp-ficcao-seriada>

¹⁹⁴ A lista dos pesquisadores, composta atualmente de 26 nomes, consta na página do GP no site da Intercom. Link na nota anterior.

Figura 22 – Volumes Ficção Seriada: Estudos e Pesquisas do GP de Ficção Seriada



Fonte:

Para análise aqui empreendida partimos das bases da PORTCOM e Anais Intercom levantando nessas bases de dados artigos com as palavras chaves telenovela e novela. Acreditamos que alguns trabalhos sobre telenovela possam não ter sido contemplados na escolha de tais critérios, por isso, fizemos ainda observação dos títulos tentando encontrar outros trabalhos sobre telenovela. Trabalhamos com um total de 297 artigos que foram publicados entre 1994 e 2021.

Destacamos ainda algumas técnicas limitaram a análise de alguns aspectos da pesquisa. Nos primeiros anos do GP de Ficção Seriada encontramos trabalhos sem modelo padrão¹⁹⁵. Logo, algumas pesquisas não indicavam a universidade de origem, algumas não apresentavam palavras chaves ou mesmo referências bibliográficas. Foi necessário pesquisar cada autor, checar currículos, textos nos quais aparecem citados para tentar atribuir esses dados¹⁹⁶.

De forma geral, as pesquisas produzidas nessas quase três décadas de produção do GP de Ficção Seriada foram feitas, principalmente, por mulheres (mais de 70%). Os pesquisadores estão, principalmente, vinculados a universidades do Sudeste (68,47%) e Nordeste (11,41%) do país. E há uma considerável manutenção dessa predominância em termos proporcionais quando separamos a produção sobre telenovela do GP de Ficção Seriada em diferentes décadas. Olhando para a produção do Sudeste, por exemplo, entre 2000 e 2009 66,66% dos trabalhos são de pesquisadores vinculados a IES da região.

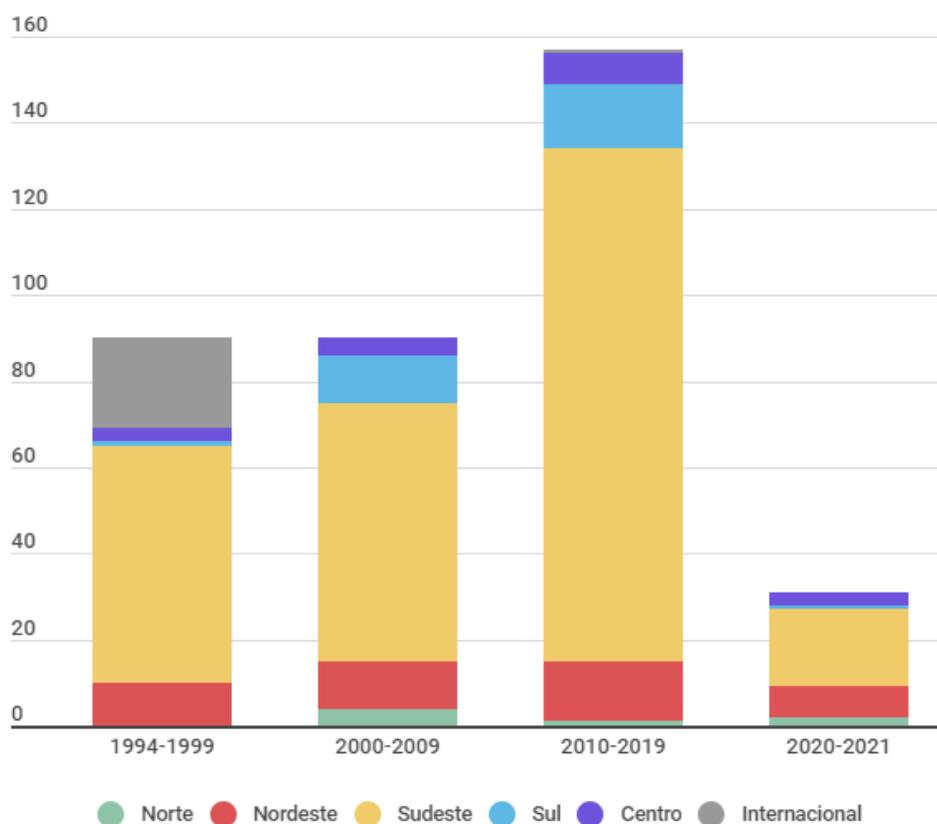
¹⁹⁵ Só em 2001 o congresso passou a ter um template padrão.

¹⁹⁶ Outras questões formais, que não oferecem prejuízo à análise mais que complexificaram o processo, envolvem a extensão dos artigos, alguns com seis páginas e outros com mais de trinta.

No Sudeste predominam os trabalhos vinculados a USP, já que 39,22% de todos os artigos publicados têm pelo menos um autor da instituição. No Nordeste, é a UFPE que consta com mais artigos publicados (25% dos trabalhos da região), enquanto no Centro do país a Universidade Brasília (UnB) e a Universidade Federal de Goiás (UFGO) são predominantes com, respectivamente, 33,33% e 26,66% das produções. No Sul, a maior prevalência de pesquisas está relacionada a UFSM. Na Região Sul UFSM e UFRGS são as universidades com mais pesquisas publicadas sobre telenovela no GP de Ficção Seriada, enquanto a UFSM tem 28,57%, a UFRGS está associada a 25% dos textos.

Por fim, temos a Região Norte com 2,03% dos trabalhos e na qual pesquisadores da Universidade Federal do Pará (UFPA) produziram 42,85% dos trabalhos. A região é a única que não teve nenhum texto publicado no GP entre 1993 e 1999.

Gráfico 23 – Produção do GP de Ficção Seriada da INTERCOM por região do país

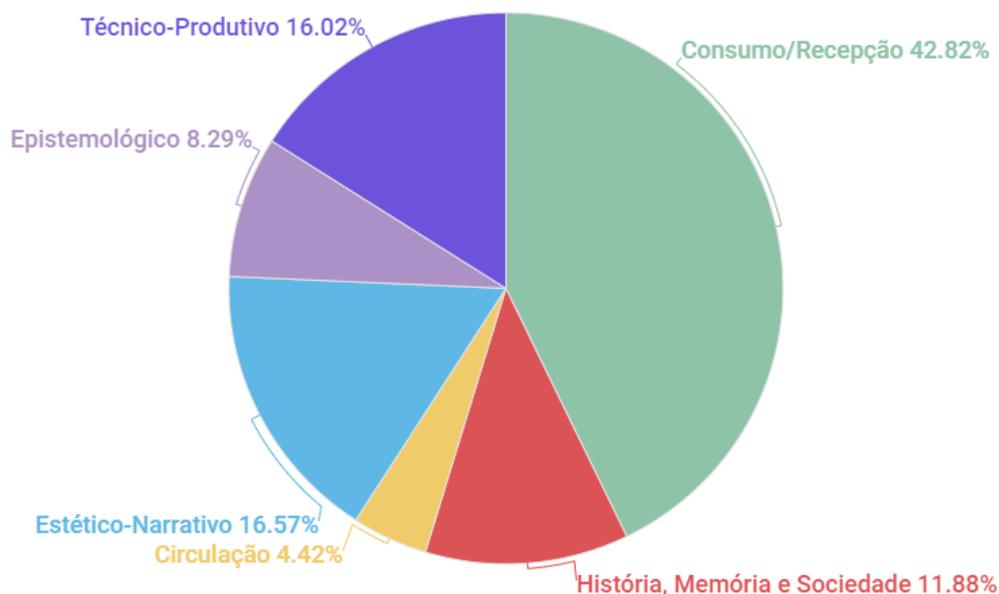


Destacamos ainda que, como pode ser visto no gráfico acima (Gráfico 18), há, nos primeiros anos do GP de Ficção Seriada, significativa quantidade de artigos

internacionais. Só em 1993 foram apresentados um total de 24 artigos sobre telenovelas e teledramas (nomenclatura para o gênero no Canadá) e, como observa Motter et. al (1998), treze de tais pesquisas são nacionais. As pesquisas internacionais ocupam-se principalmente da análise de títulos de seus países de origem. Pesquisas ligadas a Universidad del Zulia¹⁹⁷, por exemplo, investigam aspectos de produções venezuelanas, explorando mudanças nos formatos entre o modelo tradicional e as produções que chamam de “menos venezuelanas”¹⁹⁸ ou analisam fatores do sucesso da produção de telenovelas no país¹⁹⁹, mas há ainda trabalhos que estabelecem comparações entre as produções de telenovelas brasileiras e as de seus países ou que exploram a popularização das telenovelas latino-americanas em alguns países da Europa.

Quando comparamos o crescimento do número de artigos na primeira década de produção (que compreende o período de 1994 e 1999) com a década seguinte (2000-2009), temos um aumento de 1,23% incluindo os artigos internacionais, e de 32,35% se desconsiderarmos essa produção, já que entre 2000 e 2009 não localizamos nenhum artigo que não fosse produção vinculada a uma instituição brasileira.

Gráfico 24 – Classificação das pesquisas da INTERCOM por âmbito de análise



¹⁹⁷ A Universidade de Zulia, é uma universidade pública cujo campus principal está localizado na cidade de Maracaibo, Venezuela.

¹⁹⁸ Fazemos referência aqui a pesquisa “De las crônicas de Indias a Cristina” de Martha Rivera.

¹⁹⁹ Texto “A telenovela venezuelana: o êxito de um negócio comunicacional” escrito por Luiz Rojas.

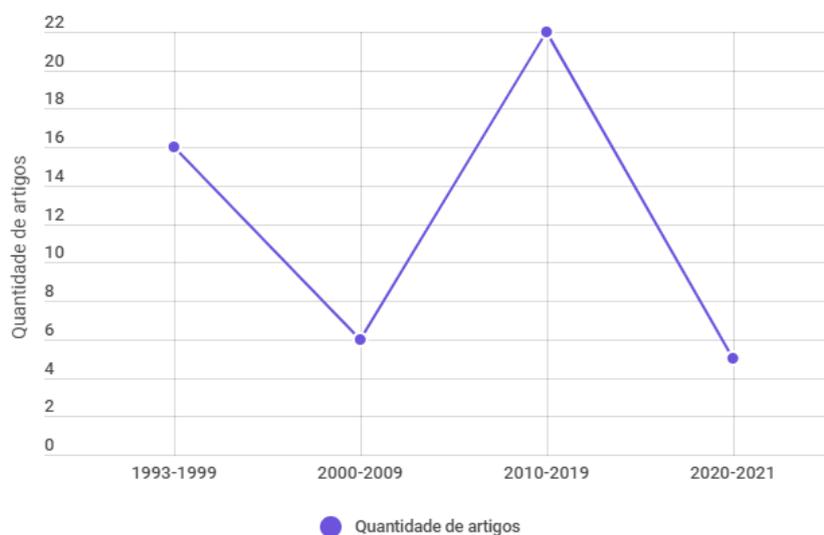
Assim como fizemos para a pesquisa na rede OBITEL Brasil e da Compós, categorizamos as pesquisas por âmbito. No entanto, como o período compreende quase trinta anos de produção do GT de Ficção Seriada, em alguns momentos, dentro de cada âmbito, fazemos algumas observações estabelecendo períodos de décadas. Além disso, ainda considerando a quantidade de artigos fizemos aqui uso das subcategorias dispostas na tabela 06.

Dessa forma, no âmbito da produção, por exemplo, temos os artigos sobre os realizadores (profissionais da telenovela), escolhas técnicas (decisões do emissor sobre formatos, horários etc.) e estratégias de veiculação.

5.3.1 Âmbito técnico-produtivo

Um total de 58 artigos forma o corpo de trabalhos no âmbito técnico-produtivo. As pesquisas são abrangentes e, muitas delas, mesmo estando majoritariamente no âmbito da produção, estabelecem diálogos com outros âmbitos, principalmente com o do consumo e recepção, há um maior foco entre os anos de 2010-2019. Entre 1993-1999 as pesquisas investigam, principalmente, a questão da exportação de telenovelas e outros arranjos que partem de escolhas produtivas como a programação, por exemplo).

Gráfico 25 – Publicações no âmbito técnico-produtivo por década de produção do GP de Ficção Seriada



Dividimos as pesquisas em três subcategorias, são elas: realizadores; escolhas técnico-mercadológicas; estratégias de veiculação

Os trabalhos que investigam os realizadores são textos interessados na atuação dos profissionais que fazem a telenovela. Em “Cidade cenográfica - um espaço conquistado pela telenovela”, por exemplo, fala-se sobre uma produção de telenovela que era feita “quase que cem por cento ao vivo” (FARIA, 1994 p.02) com cenários que eram construídos pouco antes da telenovela ir ao ar. Faria explica ainda sobre o tamanho das equipes responsáveis por tais cenários. O texto apresenta uma perspectiva histórico-evolutiva do cenário nas telenovelas em diferentes décadas até chegar a Rede Globo e suas cidades cenográficas.

Ainda sobre os realizadores, encontramos três pesquisas que tratam da preparação de atores. “A preparação de atores para as telenovelas da TV Globo”, por exemplo, investiga o trabalho de dois profissionais, são eles: Chico Accioly e Andrea Cavalcanti. Os dois preparadores de elenco foram entrevistados por João Oliveira (2017). Em “Malhação: há vinte anos, um celeiro de novos talentos”, Mauro Alencar também investiga o ator, mas o faz pensando na telenovela malhação como um celeiro de novos talentos, “de jovens que renovarão a história da teledramaturgia sem perder de vista o talento firmado pelos veteranos atores que levam conhecimento, experiência e prestígio ao turbilhão de emoções dos instigantes atores” (ALENCAR, 2015 p.1).

Trabalhos sobre o autor também se estabelecem como recorrência. Cabe lembrar, que o estilo autoral fora analisado no âmbito estético-produtivo, desse modo, o que interessa no âmbito técnico produtivo são pesquisas que investigam a noção de autor na cadeia produtiva da telenovela. Lisandro Nogueira, no texto “O autor na televisão: a ficção seriada de Gilberto Braga”, investiga o autor como líder do processo criativo da telenovela partindo do conceito de cinema de autor, “formulado pelos franceses François Truffaut, Jaques Reveti, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, com o repensar sobre a indústria cultural brasileira entre os anos 70 e 90” (NOGUEIRA, 1995 apud MOTTER et. al, 1998)

Outro texto sobre o autor de telenovelas é “O percurso de consagração de João Emanuel Carneiro na faixa das 21h da Rede Globo” em que, partindo dos autores consagrados diferentes recortes temporais²⁰⁰, Tcharly Briglia (2019) investiga a trajetória e permanência de João Emanuel Carneiro na faixa. O autor parte da noção de campo em

²⁰⁰ Gilberto Braga, Manoel Carlos, Benedito Ruy Barbosa, Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Glória Perez foram os principais responsáveis pelas atrações exibidas entre 1990 e 2008, em uma faixa também ocupada, ao longo dos anos 1970 e 1980, por outros grandes nomes: Janete Clair, Dias Gomes e Lauro César Muniz

Bourdieu (1996;2002) e dos trabalhos de Souza (2002; 2004;2014) sobre o campo da telenovela.

Uma segunda subcategoria percebida é a de escolhas produtivas, nela, observamos artigos que investigam os processos de exportação de telenovelas, a forma como a programação é pensada, desde o ponto de vista do arranjo dos horários, até a escolha de temas para as telenovelas e processos de adaptação, seja de textos literários ou mesmo de títulos que já foram ao ar (remakes). Além disso, algumas pesquisas investigam questões da política das empresas produtoras ou seu status como capital simbólico, como é o caso do texto “Teledramaturgia Global: produção de poder simbólico por meio do entretenimento”

A forma como as emissoras escolhem as temáticas de suas telenovelas aparece, por exemplo, em “Telenovelas Rurais Brasileiras”. Nele, a pesquisadora Andrea Baltazar investiga a telenovela rural. Além de apresentar uma breve revisão sobre os usos do rural, a autora fala ainda sobre como determinadas temáticas são privilegiadas na ambientação de uma telenovela. Outro exemplo é o texto “A telenovela Gabriela como mercadoria simbólica no jogo de negociações políticas” em que Tillmann (2020) analisa a Rede Globo e, mais especificamente a telenovela *Gabriela* (Rede Globo, 1975) em suas relações políticas, pensando sobre “a relação da televisão, em especial a Globo, com o projeto de nação do Estado ditatorial do período” (p.02). A autora investiga ainda a telenovela *Gabriela* enquanto um bem simbólico.

Por fim, o âmbito técnico-produtivo é ainda marcado por pesquisas que investigam as estratégias de veiculação das emissoras. Essas investigações são realizadas, principalmente, a partir de 2012, tanto assim que de um total de 17 artigos sobre estratégias de veiculação, 13 foram apresentados no GP de Ficção Seriada entre 2012 e 2019. Todas as pesquisas nesse período partem de referenciais de estudos da convergência, mesmo que, muitas vezes, em conjugação com outras abordagens teóricas.

Os artigos realizados antes disso, concentrados entre 1994 e 1999, analisam o merchandising comercial nas telenovelas. Há, por exemplo, um artigo²⁰¹ com um caso específico sobre as estratégias de promoção da marca de perfumes O Boticário na telenovela *A próxima vítima* (Rede Globo, 1995).

Nas comunicações que fazem investigações sobre ou a partir do cenário da convergência notamos, primeiro, uma separação entre artigos que se dispõem a analisar

²⁰¹ Fazemos aqui referência ao artigo Merchandising em telenovela: a ficção determinando os rumos da campanha publicitária. Case: O Boticário na telenovela “A Próxima Vítima

do relacionamento das emissoras de televisão, principalmente a Rede Globo, com a gerência de seu relacionamento com o consumidor. Dois dos artigos que se ocupam de tal questão são da mesma autora, Flávia Estevão (2012; 2019), que, por sinal, integrou o OBITEL-UFPE durante o terceiro biênio (2011-2013). A pesquisadora investiga, primeiro, em “A Telenovela Brasileira e a Ingerência do Público: o Potencial das Propostas de Relacionamento na Rede” potencialidades da convergência e suas estratégias para estabelecimento de uma relação com os telespectadores. Posteriormente, em co-autoria com Livia Silva, foi apresentado o artigo “A produção da telenovela e sua relação com a esfera da cultura participativa: uma experiência sinalizadora de controle e poder”, as autoras pensam sobre “um possível controle discursivo da telenovela sobre a participação de uma audiência crítica e criativa em suas estratégias de produção” (ESTEVÃO, SILVA, 2019). Além disso, observamos que as produções que analisam títulos específicos se concentram em quatro telenovelas, *Cheias de Charme* (Rede Globo, 20132), *Sangue Bom* (Rede Globo, 2013), *Malhação* (Rede Globo) e *Geração Brasil* (Rede Globo, 2014).

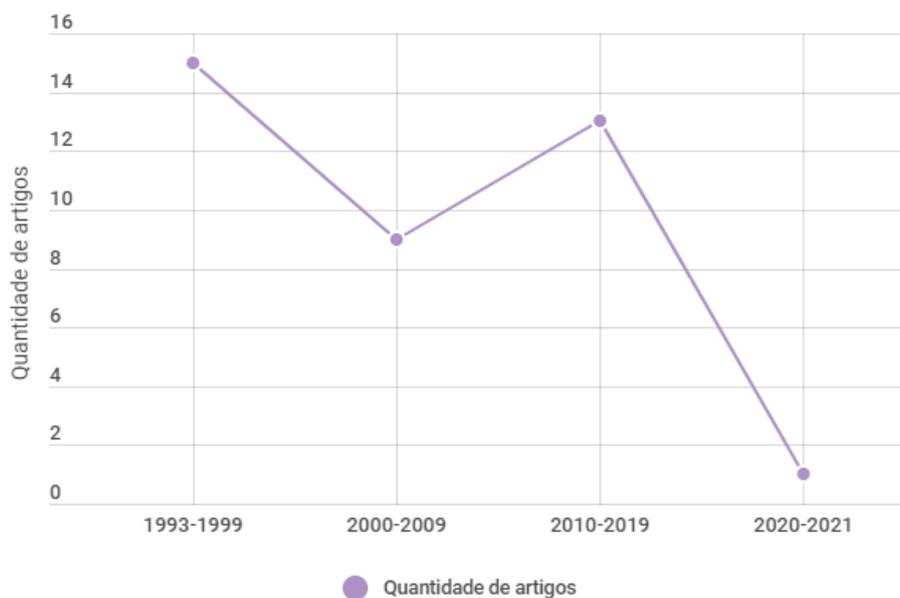
Cheias de Charme (Rede Globo, 2012) é analisada em 40% dos artigos que analisam títulos específicos. A telenovela é um dos mais notórios casos de estratégia convergente na teledramaturgia nacional, como já comentamos anteriormente ao falar sobre a liberação antecipada do vídeo das empreguetes. *Geração Brasil*, produzida pela mesma dupla de autores (Filipe Miguez e Izabel de Oliveira), também se estabeleceu como inovadora do ponto de vista das estratégias transmídia por ter um concurso em sua trama que acontecia dentro e fora da televisão. O aplicativo Filma-e o site da empresa fictícia Marra Brasil são alguns dos exemplos de transbordamentos da produção. 30% dos artigos que analisam títulos específicos analisam *Geração Brasil*.

Por fim, alguns artigos são mais gerais, analisam esses três diferentes aspectos do âmbito técnico produtivo, como o texto “Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira” em que Lopes (2002) apresenta questões relacionadas à estrutura da produção, abordando a consolidação dos profissionais, profissionalização das técnicas, alcance, capacidade produtiva (horas gravadas por dia, frentes envolvidas etc.) e aparato técnico da Rede Globo. A autora aborda ainda escolhas econômico-produtivas como, por exemplo, a definição dos horários para as telenovelas.

5.3.2 Âmbito história, memória e sociedade

No âmbito história, memória e sociedade foram mapeados 54 artigos, o que equivale a 14,75% da amostra total. Neste âmbito mantém-se uma média de 12 artigos ao ano. Este âmbito foi dividido em três subcategorias, historiografia, memória, ficção e realidade. No gráfico a seguir, apresentamos um evolutivo das publicações do GP de Ficção Seriada da INTERCOM no âmbito história, memória e sociedade. Apesar das oscilações, opera-se dentro de uma média de 12 artigos por década, o que significa que apenas entre 2000 e 2009 o número de artigos neste âmbito este abaixo dessa média. Tais dados podem ser vistos no gráfico a seguir (Gráfico 26).

Gráfico 26 – Publicações no âmbito história, memória e sociedade por década de produção do GP de Ficção Seriada



As pesquisas sobre memória envolvem, principalmente, uma perspectiva da memória coletiva. É isso que fica evidente, por exemplo, no artigo “Recordações da telenovela “Coração Alado” entre ceramistas de Tracunhaém- PE”. *Coração Alado* (Rede Globo, 1980-1981) representou em sua trama a cidade pernambucana e o artesanato produzido pelos ceramistas e, vinte anos depois da exibição Roberto Benjamin et. al (1996) investigam as permanências e efeitos da memória da telenovela para os ceramistas da cidade.

Memória e nostalgia também são questões chaves nas pesquisas do GP de Ficção Seriada. A noção de uma nostalgia transformada em mercadoria aparece em pesquisas que

investigam a produção de remakes, como os textos “Memória e valor de culto em remakes de telenovela - aproximações com uma TV Cult” de Clarice Greco (2012) e “Álbum De Memórias: Comunidade De Fãs E O Álbum ‘50 Anos De Novelas”, escrito por Lemos (2016). Greco (2012) analisa o remake como uma forma de alimentação de uma memória coletiva da telenovela, segundo a autora a memória das produções originais são potencializadas na lógica convergente e esse processo cria e facilita “o acesso a um acervo de memória coletiva e, com isso, contribui para a formação de comunidades acerca da telenovela” (GRECO, 2012 p.2).

Na subcategoria cotidiano e realidade as pesquisas do âmbito história, memória e social que realizam uma investigação mais próxima da antropologia, como é o caso do artigo “Avenida Brasil e o Subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva” que se propõe pensar a telenovela não “como um espelho da realidade, mas como uma "telerrealidade", um “bios virtual”, como propõe o sociólogo Muniz Sodré” (IORIO, 2012 p.1). Outros exemplos de textos que pensam sobre essa relação entre realidade, ficção e vida cotidiana são o artigo “Telenovela: Metáfora do Cotidiano” de Roberta Andrade (1999) ou “A telenovela brasileira e suas diferentes construções de Brasil” de Esther Hamburger (1993)

Já na subcategoria historiografia estão artigos que se ocupam da análise de determinados aspectos e períodos da história da telenovela. Estão categorizadas neste sub-grupo do âmbito da história, memória e sociedade, textos como “Cinema, telenovela, historiografia: sujeitos e temários”, que segundo resumo apresentado em Motter et. al (1998) analisa o cinema, a telenovela e a produção historiográfica brasileira durante os anos 60 e 70. A autora parte de questões como as diferenças “de origens, processos, gêneros e linguagens, a ideia é perceber quais os sujeitos temários que o cinema, a telenovela e a historiografia trouxeram, discutiram e construíram no Brasil durante o período delimitado” (MOTTER et. al, 1998).

Outro exemplo é o artigo “Telenovela de época: retrato histórico dos portugueses no Brasil” em que Javorski (2014) apresenta uma historiografia da representação do português na telenovela brasileira de época. A autora trabalha com a ideia que as telenovelas de época mantêm uma pretensão do resgate de um sentido de pertencimento e que, pelo seu procedimento narrativo, ajuda a preservar e divulgar memórias que, para algumas pessoas, só são acessíveis através deste meio.

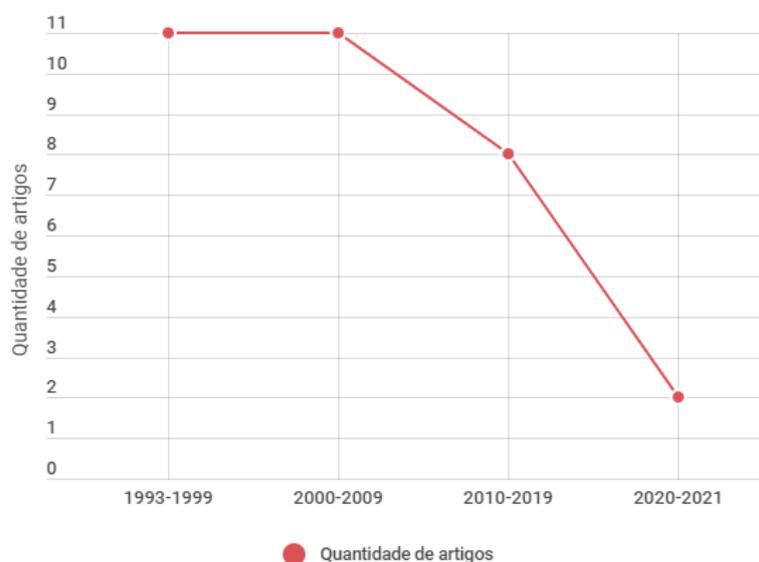
Destaca-se entre outros trabalhos deste âmbito, a pesquisa “Telenovela ao Vivo Rio De Janeiro 1950-1963” que também foi publicada no GP de Ficção Seriada da

INTERCOM em 1993. Já comentamos esta pesquisa no capítulo dois ao falar sobre fontes e documentos para a pesquisa em telenovela.

5.3.3 Âmbito epistemológico

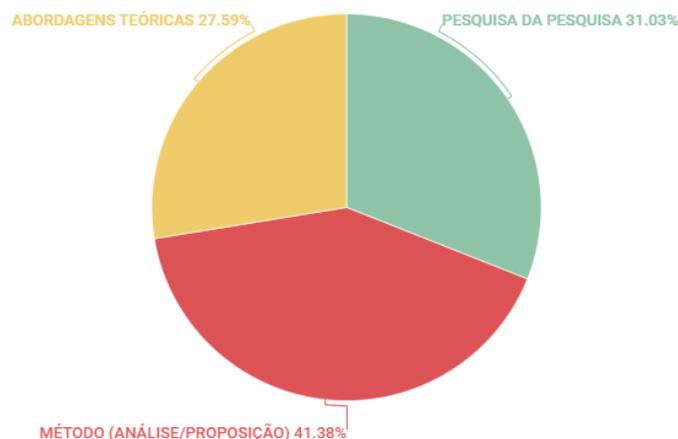
Mapeamos no âmbito epistemológico um total de 30 artigos, o que corresponde a 8,29% dos artigos que compõem o universo de análise com relação a produção do OBITEL. Em termos quantitativos observamos um crescimento entre a primeira e segunda década de produção de trabalhos no GP de Ficção Seriada, posteriormente, e uma pequena queda entre nos anos de 2000 e 2010. Essas mudanças não são tão significativas quando consideramos que a média é de 9,33 trabalhos por ano.

Gráfico 27– Publicações no GP de Ficção Seriada por década no âmbito epistemológico



O corpo de trabalhos que compõem o âmbito epistemológico da análise do GP de Ficção Seriada da INTERCOM engloba estudos voltados para o entendimento de uma determinada abordagem teórica, pesquisas que privilegiam a análise ou elaboração de métodos e, por fim, a pesquisa da pesquisa, em que interessa tanto o estatuto da telenovela como objeto de pesquisa quanto a análise de como se tem estudado tal objeto. No gráfico a seguir apresentamos uma tipificação das pesquisas com base no tipo de análise empreendida (Gráfico28). Usamos tal divisão para apresentar aqui os textos compreendidos no âmbito epistemológico.

Gráfico 28 – Tipificação das pesquisas da INTERCOM no âmbito epistemológico



Na pesquisa da pesquisa encontramos trabalhos focados em mapear e entender trabalhos em anais de congressos, como é o caso do já anteriormente citado artigo de Motter et. al (1998). “Ficção Televisiva Seriada: cinco anos de história e produção (1993 a 1997)” merece destaque, pois, sem ele não seria possível considerar no panorama aqui realizado, os primeiros anos de trabalho do GT de Ficção Seriada, já que no levantamento realizado para esta tese não encontramos nenhum outro material que documenta os primeiros anos da produção do GT de Ficção Seriada. Há ainda pesquisas que analisam a produção em ficção seriada da INTERCOM em outros recortes temporais.

Essas pesquisas partem da relevância social da telenovela e sua capacidade de se infiltrar na vida cotidiana. É isso que destaca Malcher (2010) ao citar a forma como as produções brasileiras se espalharam pelo mundo e alteram práticas e comportamentos. O mercado de Angola que se chama *Roque Santeiro* em homenagem a novela, famosa no país, a inervação da palavra “fazenda” no idioma russo após o sucesso de *O Rei do Gado*, são apenas alguns dos exemplos.

Motter et. al (1998) também apontam para importância do gênero ao lembrar que a telenovela propõe “uma visão de mundo que entra em interação com a visão dos telespectadores, confirmando, negociando ou instaurando conflito entre essas visões” (p.02). A telenovela, como afirmam os autores, supera a dicotomia emissão/recepção e se imbrica com o cotidiano de todos os cidadãos, mesmo daqueles que não desejam consumi-la.

Borelli (2001), no artigo “Telenovelas brasileiras, balanços e perspectivas” também defende a telenovela como um elemento capaz de alterar cotidianos, criar imagens individuais e coletivas. Além disso, a autora fala da demora para reconhecer a telenovela como um objeto de pesquisa e da mudança do status da telenovela enquanto objeto.

No artigo “A educação que não passa pela tevê” Joanise Levy propõe que a telenovela é um importante elemento do processo de atualização do país, assim como é um objeto que ajuda a recompor historicamente o Brasil. Este artigo preocupa-se tanto com a forma como a educação aparece na telenovela, quanto com a situação da telenovela na educação. Publicado em 2009, uma década depois da pesquisa de Motter et. al (1998), a autora fala de um cenário de legitimação em disputa, pois, para ela, não havia um consenso na academia sobre a relevância da telenovela enquanto objeto de pesquisa.

Há ainda outras pesquisas que se ocupam da análise da produção acadêmica de forma mais geral. Tais artigos estabelecem panoramas produtivos em determinados recortes temporais. Tissiana Pereira e Daniela Ortega apresentam, em anos consecutivos (2016; 2017), artigos que investigam a pesquisa em ficção seriada realizada nos programas de pós-graduação em comunicação no país. Em Pereira e Ortega (2017) as autoras analisam 31 pesquisas (teses e dissertações) defendidas em dois anos (2015-2016). Comparando esse dado com o apresentado por Levy (2008), esses dois anos representam quase a totalidade (88,57%) das pesquisas sobre ficção seriada realizada em três décadas (1970-2000) no país. Sobre a produção dessas três décadas Levy (2008) comenta:

Entre os anos de 1970 a 2000, no Brasil, a produção acadêmica sobre ficção televisiva seriada somou 126 trabalhos. Desse total, 35 são teses de Doutorado, 79 são dissertações de Mestrado e 12 são trabalhos de conclusão de curso de graduação e especialização. Os dados revelam um crescimento significativo desse tipo de produção nesses 30 anos: de apenas 6 dissertações em toda a década de 1970 para 53 trabalhos só no período de 1996 a 2000 (LEVY, 2008).

Há ainda a pesquisa de Raquel Evangelista (2018) que analisa artigos sobre ficção seriada que foram publicados nos anais da DT de Comunicação audiovisual em INTERCOMS regionais e nos nacionais. Assim como observado nesta pesquisa, a autora localiza principalmente artigos sobre telenovela entre os gêneros da ficção seriada no período analisado tanto nos eventos nacionais quanto regionais. O GP e Ficção seriada também aparece na pesquisa como principal GT para análise em telenovela.

Outra recorrência dos artigos na análise epistemológica que se ocupam da pesquisa da pesquisa é a forma como descrevem a construção do campo de estudos em telenovela/teledramaturgia. Nesse aspecto, o NPTC (atual CETVN) aparece como iniciativa fundamental para o desenvolvimento da pesquisa em telenovela. O artigo de Malcher (2010) também destaca o Projeto Integrado vinculado à USP do qual já comentamos no capítulo três.

As pesquisas que analisam abordagem teóricas tratam principalmente dos estudos de recepção. Em “A Perspectiva das Mediações de Jesús Martín-Barbero no Estudo de Recepção da Telenovela”, Wottrich et. al (2009) investigou os trabalhos no campo da recepção no Brasil e a forma como fazem uso da perspectiva das mediações proposta por Martín-Barbero. Outro exemplo de texto que discute questões de recepção é “Telenovelas e hegemonia política notas críticas aos estudos de recepção” no qual Mauro Porto, entendendo que os estudos de telenovela privilegiam a recepção, critica o predomínio dessa abordagem.

O autor chama atenção para o que considera como “a pouca ênfase que esta tradição tem dado ao papel das telenovelas no reforço, modificação e constituição de valores políticos hegemônicos”. Criticando a desvinculação dos estudos de recepção que se distanciam dos Estudos Culturais clássicos-e a Gramsci.

Outras discussões teóricas encontradas relacionam os estudos de telenovela à teoria praxiológica de Bourdieu²⁰² ou à abordagem antropológica, como exemplo deste segundo tipo de pesquisa podemos citar o texto “Ficção Seriada e Abordagens Antropológicas: Um Primeiro Olhar sobre as Produções da Compós e da Intercom de 2011 a 2018”.

O feminismo também aparece como uma abordagem teórica a ser relacionada à pesquisa em telenovela. Investiga-se uma mudança de posicionamento dentro dos estudos feministas com relação a produtos como a soap-opera e a telenovela, principalmente nos anos 1980. O texto “Melodrama e prazer: telenovela, estudos de televisão e crítica feminista” discute essa valorização da mulher e da telenovela (produto relacionado ao prazer) na academia.

Por fim, as pesquisas no âmbito epistemológico também se ocupam de questões metodológicas. Aqui, novamente, a recepção é um tema de destaque. Os estudos tentam estabelecer formas de pensar metodologicamente sobre as audiências e formas de aferir

²⁰² “Testar a teoria: a telenovela e o conhecimento praxiológico” de Cláudia R. do Carmo publicado no GP de Ficção Seriada em 1999.

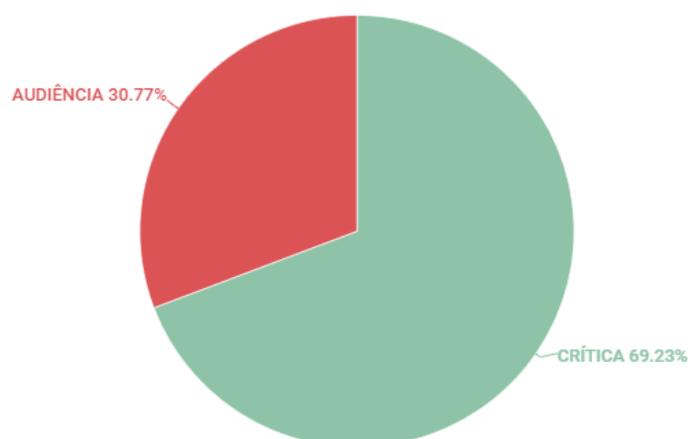
suas práticas. Entre os artigos encontramos, por exemplo, o primeiro trabalho de Lopes (1995) na INTERCOM, o texto “Recepção de telenovela: um projeto de pesquisa” em que a pesquisadora se propõe a explorar uma estratégia multimetodológica para pensar sobre as práticas de recepção. O desenho metodológico em questão seria então usado no Projeto Integrado do NPTN.

Outro foco é o teste ou o desenvolvimento de metodologias para análise nas redes sociais, como acontece nos artigos “Nuvem de tags como ferramenta de análise de conteúdo – uma experiência com as cenas estendidas da telenovela *Passione* na internet” de Lígia Prezia (2019) e “Desvelando a Trama das Conversações: ferramentas para monitorar o conteúdo gerado por fãs de telenovela nas redes sociais - Twitter, YouTube e Facebook”, apresentado por Claudia Freire (2011) Localizamos ainda artigos que são diários de campo, tratam de questões específicas do método como, por exemplo, delimitação de amostra.

5.3.4 Âmbito de circulação

No âmbito da circulação localizamos um total de 16 artigos. A produção se concentra, principalmente, na primeira década do GP de Ficção Seriada da INTERCOM (61,53% dos artigos). Segmentamos os artigos do âmbito da circulação em duas subcategorias, uma delas diz respeito a pesquisas interessadas na audiência (30,77%), já a outra investiga a crítica sobre a telenovela (69,23%).

Gráfico 29 – Tipificação das pesquisas da INTERCOM no âmbito epistemológico



As pesquisas sobre a crítica estão majoritariamente concentradas na primeira década (1993-1999) de produção do GP de Ficção Seriada. Elas investigam questões como o comportamento da imprensa com relação às telenovelas, principalmente a mídia impressa devido ao período das análises. No artigo “Como Helena Silveira vê TV”, Maria Cristina Castilho Costa reforça a importância da crítica para os pesquisadores da telenovela, entendendo-a como um “um dos meios mais eficientes para a recuperação dos fatos e acontecimentos relativos à nossa programação televisiva e, em especial, da telenovela” (COSTA, 1997 p.1).

O que a imprensa especializada diz sobre a telenovela aparece ainda, por exemplo em pesquisas como “Telenovela: de Gata Borralheira a Cinderela Midiática - Estudo comparativo do comportamento da mídia impressa em relação às telenovelas de maior impacto no Brasil, no fim do século (1964-1997)”, de José Marques de Melo, no qual ele analisa a forma como a telenovela aparece na agenda da imprensa periódica, jornais e revistas sendo noticiada/comentada/criticada. São analisadas quatro décadas desse agendamento e o autor percebe, então, uma mudança que vai da escassez de notícias por uma desconsideração do mérito do produto, então gata borralheira, até um cenário em que a telenovela conquista seu espaço nessa imprensa, transformando na cinderela midiática. Já em “Quem são as fontes que produzem informação sobre telenovela? Análise de conteúdo de dois suplementos televisivos da imprensa paulista” Fábila Dejavitte (1997) investiga dois dos primeiros suplementos de televisão da imprensa paulista, o Diário na Tevê (vinculado ao Diário Popular) e o TV Folha10 (Folha de S. Paulo) tentando entender que tipo de informação e de fonte predominam nas matérias sobre telenovelas.

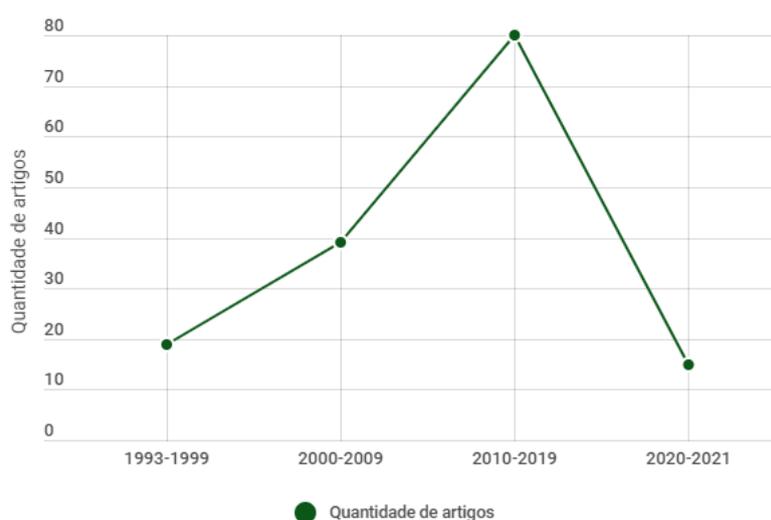
Além de pesquisas como as que citamos até aqui, o âmbito da circulação é ainda composto por artigos que investigam a audiência da telenovela. Um exemplo é a pesquisa “Eles querem acabar com a família”: a insistência no discurso moralista e outras hipóteses sobre a queda da audiência em Babilônia”²⁰³. Nesta pesquisa, como o título indica, são analisadas hipóteses sobre a baixa audiência de *Babilônia* (Rede Globo, 2016) em portais de notícias, ou seja, as razões elencadas pela crítica especializada sobre a audiência da novela. Além disso, a pesquisa investiga ainda a repercussão de telespectadores através de seus comentários nas referidas notícias.

²⁰³ Nas palavras-chave deste artigo consta o termo recepção, no entanto, o que se observa é a repercussão nas matérias dos sites de portais e a forma como leitores comentam nelas. A própria autora assume, isso na análise ao dizer que “mesmo sem ter em mãos um estudo de recepção, considero que estes comentários sinalizam que há ainda muito que fazer quanto à percepção da relação telenovela-sociedade” (TONDATO, 2015).

5.3.5 Âmbito de recepção e consumo

A pesquisa no âmbito do consumo e da recepção é a que mais se faz presente no GP de Ficção seriada da INTERCOM. Há um crescimento significativo nas últimas três décadas e, julgando pelo fato de que entre 2020 e 2021 já foram publicados quase mais de dois terços da quantidade de artigos publicados entre 1993 e 1999. Os dados apontam uma tendência de manutenção da média ou mesmo de crescimento.

Gráfico 30 – Tipificação das pesquisas da INTERCOM no âmbito recepção e consumo



Ao todo, localizamos no âmbito do consumo e da recepção 156 artigos subcategorizados em pesquisas de representação e em práticas de consumo e audiência. Todas essas pesquisas são atravessadas pelo interesse de entender como os telespectadores da telenovela se engajam, consomem e atribuem sentido ao produto. Tal interesse é abrangente e permite que as pesquisas neste âmbito partam de lugares diferentes, elas envolvem desde os processos através dos quais os telespectadores se envolvem politicamente, mercadologicamente, identitariamente e socialmente com a telenovela, com outros fãs. No gráfico a seguir apresentamos as quantidades de artigos por subcategoria analisada.

Começamos então pelo âmbito da recepção. Nele, partindo de um fortalecimento de determinados movimentos sociais devido às emergências de novas formas de militância proporcionadas pelas redes sociais, a discussão sobre a representação na mídia passou a ganhar mais destaque na academia (CAVALCANTI, 2019b). As Pesquisas sobre

representações aumentaram mais de três vezes entre a primeira (1993-1999) e segunda (2000-2009) década de eventos do GT de Ficção Seriada. Entre a segunda e a terceira década (2010-2019) há ainda um aumento de 132% na quantidade de artigos.

São investigadas, principalmente, representações do feminino, como é o caso no artigo “A representação da mulher nas telenovelas brasileiras dos anos 90”, escrito por Baccega (1998), no qual, partindo uma discussão sobre o feminismo e lugar da mulher na família e no mercado de trabalho, a autora investiga a família, casamento e maternidade e a forma como tais temas são representados no universo da telenovela. Em um outro artigo Marcio Ruiz Schiavo defende como a abordagem socioeducativa de temáticas sobre a mulher e o mercado de trabalho na telenovela são “uma importante e inovadora contribuição ao processo de mobilização social que visa alavancar e sustentar ações voltadas para alcançar a equidade de gênero, no País”. A pesquisa de Baccega é atravessada por teorias feministas, enquanto na de Schiavo interessa a noção de merchandising e papel educativo das telenovelas. Apesar dessa diferença de bases, a mulher está no centro de ambas as discussões.

Classe social é outra questão recorrente nos estudos representacionais identificados no âmbito do consumo e recepção. A pesquisa de Junqueira (2004) intitulada “Representações da Discriminação Social e Retrospecção Teleficcional: discursos de classe e geração a partir de comentários sobre a novela *Esperança*” ou ainda o artigo “O Protagonismo das Classes Populares na Telenovela Brasileira: uma reflexão a partir da “Avenida Brasil” são exemplos dessa preocupação em entender como a telenovela exerce influência na forma como fazemos sentidos das questões de classe. A pesquisa de Junqueira parte da ideia de habitus para analisar a recepção de *Esperança* (Rede Globo, 2002), deixando de lado o conceito de mediações “muito mais conhecido e de uso corrente em comunicação, com base nos Estudos Culturais” (JUNQUEIRA, 2004 p.3)

Raça é outra temática que aparece com frequência nas pesquisas de consumo e recepção que investigam questões representacionais. Na primeira década de pesquisas do GT de Ficção Seriada a escravidão, ou melhor, a representação da escravidão está no cerne das pesquisas. Como exemplo podemos citar o texto “Sol de Batey e Escrava Isaura: Cuba e Brasil no tratamento do tema escravidão em telenovela”²⁰⁴. Posteriormente, a identidade e a disputa por uma representação da negritude entra em foco. É de que negro

²⁰⁴ GONZALEZ, Fidelina (1997).

foi representado nas telenovelas da década de 2000 na Rede Globo que se ocupa o texto²⁰⁵ de Wesley Grijó e Adam Souza (2011). Os autores afirmam que em cinquenta e três telenovelas que foram ao ar na década analisa, “negros ainda permanecem com papéis de pequeno destaque nas narrativas, sendo escassa a presença dessa etnia entre os inúmeros personagens das telenovelas, muitas vezes algo que se assemelha a um sistema de cotas de participação” (p.16).

Raça, classe e gênero inicialmente são principalmente pensados de modo isolado e com base em referenciais diversos. No entanto, percebemos nos eventos da última década do GP de Ficção Seriada a presença de pesquisa interseccionais, em que a personagem mulher e negra é representada na telenovela. É o caso de pesquisas como “De representações a estereótipos: os círculos de resignificação de sentidos sobre as mulheres negras em *Malhação: viva a diferença*” que parte de três estereótipos da mulher negra propostos por Lélia Gonzalez (1984) – a mulata, a doméstica e a mãe preta, identificando-os na construção de três personagens negras na telenovela. “Amor de mãe: mulheres negras e territórios redesenhados”²⁰⁶, bem como “Não quero neto preto: racismo e redenção em o Outro lado do paraíso”²⁰⁷, são mais exemplos dessa pesquisa interseccional. Esses três exemplos usam referenciais interseccionais dos Estudos Feministas.

Além dos discursos de classe, raça e cor. As pesquisas em telenovela do GP de Ficção Seriada também se interessam em discutir a identidade regional, (perspectiva na qual são investigados categorias como o Nordeste, o índio, o imigrante etc; as questões profissionais como a representação do discurso médico²⁰⁸, jurídico²⁰⁹, jornalístico²¹⁰, por exemplo.

Nas práticas de consumo e audiência estão, principalmente, pesquisas preocupadas com um conceito mais clássico de recepção, que tem como base uma etnografia das audiências. O texto de Grijó e Muller (2014), por exemplo, aborda a pesquisa de recepção de telenovelas no quilombo da Família Silva, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O objetivo da pesquisa é entender como um grupo “étnico negro inserido num contexto urbano de sociedade branca se relaciona com as narrativas das telenovelas e quais as principais mediações imbricadas nessa relação”. Outros exemplos de observação participante são o

²⁰⁵ O negro na telenovela brasileira: a representação nas telenovelas da tv globo na década de 2000

²⁰⁶ Escrito por SANTOS e ALVES (2021).

²⁰⁷ Escrito por CAVALCANTI (2021).

²⁰⁸ Como exemplo podemos citar os textos A sedução dos mitos da saúde-doença na telenovela e O Uso Da Eletroconvulsoterapia Nas Narrativas De Walcyr Carrasco. Um Estudo De Amor À Vida (2013) E O Outro Lado Do Paraíso (2017)

²⁰⁹ Lei, telenovela e seus processos comunicacionais no caso de injúria racial de I Love Paraisópolis

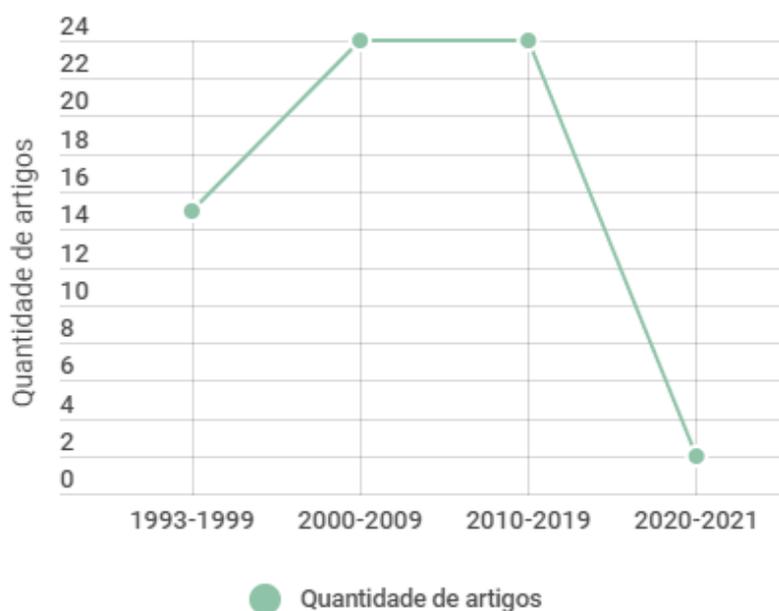
²¹⁰ Jornalismo e Ficção: a representação do jornalista na produção televisiva

artigo “Comunicação e diversidade cultural na fronteira Brasil-Argentina” que investigou a recepção da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (Rede Globo, 2003) com doze famílias gaúchas. Há ainda pesquisas que analisam a produção de fã-clubes de telenovela no ambiente digital, práticas da audiência como o uso do Twitter para comentar sobre telenovelas e o tipo de experiência que isso cria nos telespectadores integrantes ou ainda estudos sobre o fã de telenovela.

5.3.6 Âmbito estético-narrativo

No âmbito estético-narrativo foram mapeados 60 artigos. Em termos quantitativos percebe-se que há uma certa manutenção da quantidade de artigos quando separamos a produção em décadas, como pode ser visto no gráfico a seguir (Gráfico 31). A média de artigos por década compreende 21 publicações neste âmbito.

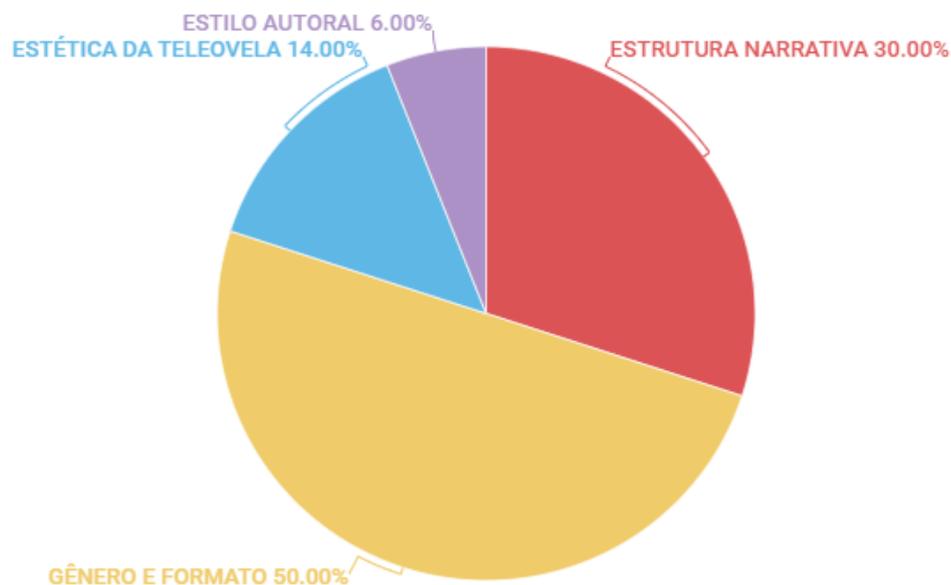
Gráfico 31 - Publicações no GP de Ficção Seriada por década no **estético-narrativo**



Em um olhar mais geral, encontramos questões relacionadas a gênero textual (análise e/ou comparativo de formatos e suas configurações), questões de autoria da telenovela, estudos de linguagem do gênero (estrutura narrativa, discurso) e ainda questões estéticas. Como pode ser visto no gráfico a seguir (gráfico 32). As questões de gênero são as que predominam nesse período de mais de trinta anos de produção do GP

de Ficção Seriada. Poucas pesquisas se dedicam ao estilo autoral e ao enfrentamento de questões estéticas referentes ao gênero telenovela.

Gráfico 32 – Tipificação dos trabalhos do GP de Ficção Seriada no âmbito estético-narrativo



Na análise estrutural da narrativa, encontramos artigos que se ocupam da investigação de elementos estruturais dos textos das telenovelas, a construção da personagem, o uso do tempo, os programas narrativos, os ganchos e outras particularidades do gênero telenovela. O artigo “Dramaturgia da Telenovela: o primeiro e o último capítulos: características e problemas” de Pallottini (1996) analisa os procedimentos narrativos através dos quais a telenovela abre e fecha suas narrativas. No primeiro capítulo ocorre “a apresentação de personagens, colocação do ambiente e do clima da história básica, introdução do conflito principal, instalação de um tipo de expectativa muito peculiar à telenovela - o gancho” (PALLOTTINI, 1996 p.3).

Os trabalhos que tratam da construção da personagem tratam, principalmente, de questões de gênero e classe. Discutem, sobretudo, a personagem feminina (as mocinhas, as vilãs) como um elemento estruturador da trama, como é o caso das pesquisas “A vilã da telenovela brasileira” e “Teoria da narrativa, representações do feminino e telenovela”, para citar quais exemplos

Além da personagem, outros dois elementos estruturadores são investigados com recorrência: espaço e tempo. Em “A multidimensionalidade do espaço-tempo na

telenovela *A favorita: entre a ambiguidade e os destempos*” Mungioli (2009) observa tais questões a partir da dimensão cronotópica de Bakhtin (1993), o conceito permite analisar a inter-relação tempo-espço no romance. A investigação do tempo da telenovela também considera, por exemplo, a forma como flashbacks ou avanços temporais são executados na telenovela.

Principalmente a partir de 2015, notamos a presença de pesquisas que analisam processos de alterações/inoações da narrativa das telenovelas, estimuladas pelos efeitos da convergência de mídias. Neles, destaca-se, principalmente, o uso dos conceitos de narrativa complexa (MITTEL, 2012) e hipertelevisão (SCOLARI, 2009).

No âmbito estético-narrativo, apenas três artigos em toda a produção do GP investigam questões do estilo autoral. Há um texto que se ocupa do trabalho de Janete Clair (*A Estrutura Dramática das Novelas de Janete Clair*), um sobre a comicidade nas telenovelas de Silvio de Abreu (*O Cômico E A Teledramaturgia De Silvio De Abreu*) e um artigo que investiga o estilo de Manoel Carlos (*Apontamentos para uma trilogia em Manoel Carlos: o tratamento discursivo da realidade nas telenovelas*).

As investigações sobre a estética da telenovela envolvem comparativos sobre os movimentos visuais (BRAVO, 1993) em diferentes telenovelas; investigam estéticas específicas como, por exemplo, o noir em *A Regra do Jogo* ou o tropicalismo em *Velho Chico*. Em “Modernização e Visualidade na Telenovela *Dancing Days* (1978)”, por exemplo, Solange Wajnman investiga o modo como elementos como o cenário, as técnicas de gravação e figurino apresentam uma proposta inovadora nas telenovelas. A autora observa que a visualidade de *Dancing Days* (Rede Globo, 1978) está relacionada à modernização tanto da cidade quanto da moda no país. Já em “Avenida Brasil: estudo sobre escolha estética que levou a trama ao sucesso” são investigadas as inovações estilísticas, questões como o foco nas cenas, planos etc. que, segundo Maressa Basso (2018) destoam do padrão estabelecido para a composição audiovisual.

Ambas as pesquisas abordam a forma como as questões estilísticas ajudam a reforçar argumentos narrativos. O recurso de “plongée e contra plongée, câmera alta e câmera baixa respectivamente” em *Avenida Brasil* destacam as relações de superioridade e inferioridade entre personagens, já em *Aventuras de Poliana* (SBT, 2018) os planos mais fechados “combinados com a iluminação mais forte parecem denotar uma afetividade familiar” (HERGESEL, 2018 p.8).

Nos trabalhos eu tratam de gêneros e formatos, destacam-se discussões sobre o pastiche e paródias, assim como a incorporação de elementos das narrativas eróticas ou medievais. Em "Telenovela e Pastiche", Raquel Paiva e Muniz Sodré (2007) apontam este procedimento como uma fórmula universal para produtos como a telenovela, identificando dois tipos de uso: o pastiche de gêneros já estabelecidos (como exemplo há o uso da fórmula do romance policialesco na telenovela) ou pastiche de contos fabulatórios (temas e enredos já testados em outros gêneros ou telenovelas anteriores).

Essa capacidade da telenovela de apropriar-se de outras linguagens é também analisada no texto "O docudrama na telenovela: qualquer semelhança com fatos e pessoas reais terá sido mera coincidência?" o autor investiga, partindo do hibridismo da telenovela, a "simbiose entre o "real" ou factual e a ficção. Neste sentido, esta proposta busca refletir sobre a aparição de pessoas "reais" numa obra tradicionalmente de ficção" (SANTOS, 2018 p.2). Ao entender a aproximação entre telenovela brasileira e o gênero docudrama, o autor estabelece uma relação entre telenovelas como feitas em outros países, a exemplo do Chile e Reino Unido.

Análises sobre o melodrama na telenovela, ou de seu lugar matriz histórica do gênero, são também realizadas em outros artigos. Nestes, há, principalmente, o uso da noção de estruturas estáveis e instáveis que compõem um determinado gênero, noção pensada a partir da das ideais Bakhtin. Esta mesma noção é trabalhada nos textos que investigam atualizações do gênero telenovela.

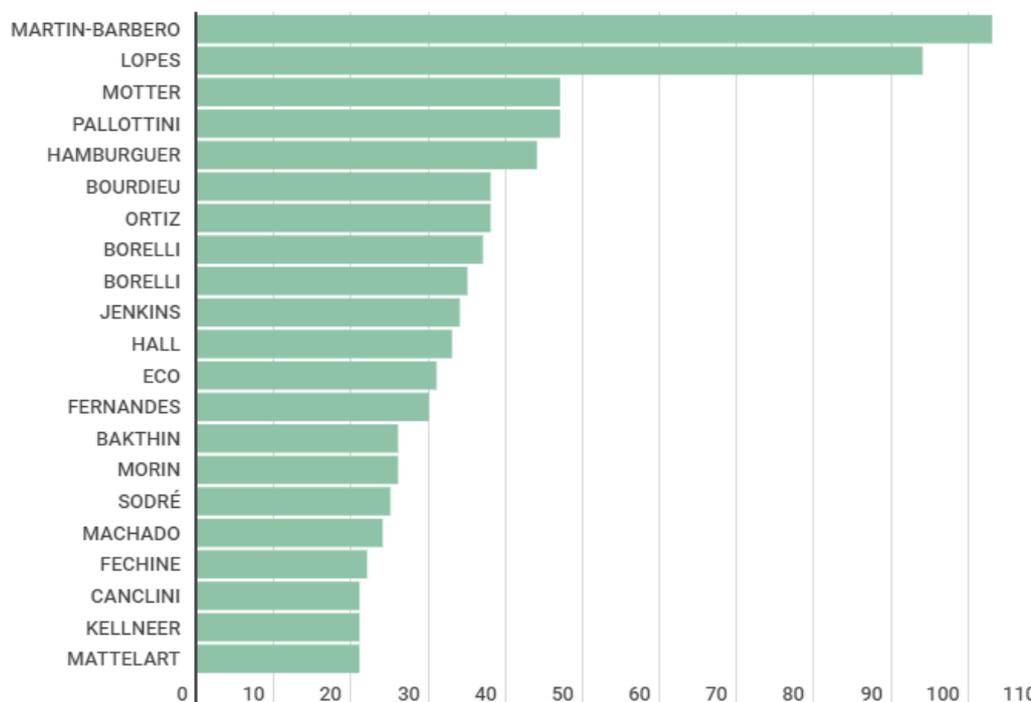
5.3.7 Métodos e referências

Analisando as referências utilizadas nos artigos do GP de Ficção Seriada desde sua criação em 1993 até 2021, foi possível perceber permanências, rompimentos e prevalências do uso de determinadas pesquisas. Esses movimentos também nos indicam a prevalência de correntes e abordagens teóricas específicas. Assim como fizemos para a COMPÓS e INTERCOM, apresentamos aqui os autores mais citados, são eles: Martin-Barbero, Lopes, Motter, Pallottini, Hamburger. Mais autores e quantidade de trabalhos que os citam podem ser visto no gráfico a seguir (Gráfico 33).

Referências ao trabalho de Martin-Barbero em tais pesquisas representam uma presença do autor em 28,14% dos textos aqui analisados e abra mais usada é "Os meios e as mediações", um dos poucos textos que aparece em todas os quatro recortes temporais

que estabelecemos para analisar a produção do GP de Ficção Seriada. Para além do autor, notamos que os três pesquisadores que aparecem posteriormente, são, ou foram, integrantes do extinto NPTN.

Gráfico 33 – Principais referências utilizadas no GP de Ficção Seriada da INTERCOM



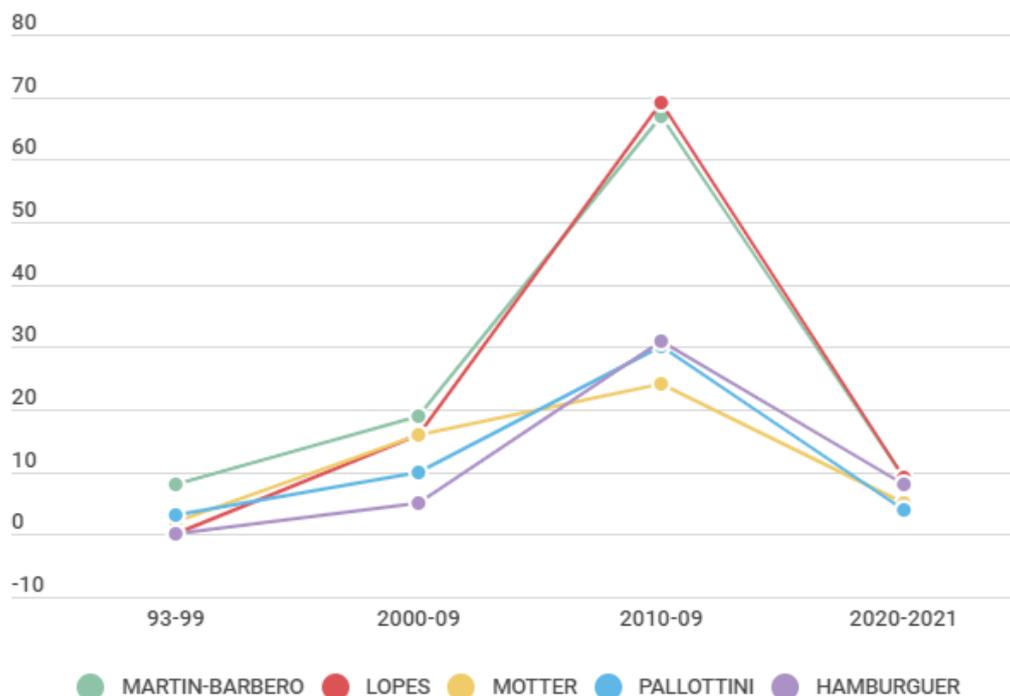
O texto de Lopes mais usado foi o artigo “Telenovela como recurso comunicativo”. Noção usada para pensar na forma como a telenovela se convergente em um espaço público de debates de temas que são representativos para a modernidade do país. O artigo é usado como referência em investigações em qualquer um dos diferentes âmbitos de pesquisa.

Motter, por sua vez, aparece principalmente nas pesquisas do âmbito da história, memória e sociedade. O texto mais citado da autora nos dá um indício da razão pela qual ela aparece em um lugar de destaque e se concentra neste âmbito, com o título *A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória*”, a pesquisa de Motter (2000) apresenta noções de memória sobre a partir da telenovela, ideias que, como já destacamos, são usadas na presente tese.

Renata Pallottini também, associada a USP e ao NPTN aparece, principalmente, nos artigos que investigam questões estético-narrativas. Seu livro, “Dramaturgia da

Televisão” é a obra mais citada. Lembramos que o trabalho que culminou e tão livro fez parte do Projeto Integrado, uma das primeiras iniciativas coletiva de pesquisa brasileira sobre a telenovela.

Gráfico 34 – Evolutivo do uso dos cinco autores mais citados no GP de Ficção Seriada da INTERCOM



Na tabela a seguir, apresentamos os seis títulos que são pioneiros e podem mesmo ser considerados bases teóricas e metodológicas para a pesquisa em telenovela no GP de Ficção seriada da Intercom. Os títulos são apresentados com base no maior número de citações em todo o período.

Tabela 16 – Produções mais citadas no GP de Ficção Seriada da INTERCOM

	1994-1999	2000-2009	2010-2019	2020-2021
Dos meios às mediações	4	13	44	4
Telenovela História e produção	10	8	17	1
A telenovela	6	3	11	0
Memória da Telenovela	6	10	12	0
O carnaval das imagens: a ficção na TV	6	6	3	0
Folhetim: Uma história.	2	4	9	0

Do ponto de vista metodológico, assim como já comentamos em alguns da COMPOS, a maioria das pesquisas realizadas no GT de Ficção Seriada não descrevem seus métodos, procedimentos de coleta, concepções de pesquisa. Ainda assim, observamos que a maioria das pesquisas é de caráter qualitativo e que há uma predominância de trabalhos de concepção exploratória.

Nem sempre os trabalhos apresentados no OBITEL se propõem a analisar um corpus delimitado, alguns desses textos são de caráter ensaístico, ou seja, mesclam a estrutura do ensaio com a do artigo acadêmico. Encontramos, claro, algumas exceções que oferecem uma explicação detalhada do desenho metodológico usado. Roberta Brandalise (2006), por exemplo, realizou uma pesquisa sobre a recepção da minissérie *A casa das Sete Mulheres* e para tanto utilizou, primeiro, observação participante com produção de diário de campo, posteriormente, uma “entrevista do tipo semi-estruturada com 60 fronteiriços”, a roteirização seguiu ainda critérios da história oral. E, por fim, foi feita uma segunda entrevista, de natureza projetiva, com doze famílias selecionadas dentro da primeira amostra. Também percebemos que as pesquisas de recepção, costumam ser mais descritivas com relação ao desenho metodológico, elas explicam critérios de composição de suas amostras (já que normalmente usam entrevistas ou levantamentos via questionário).

5.4 INTERRELAÇÕES ENTRE OBITEL-BRASIL, GP DE FICÇÃO SERIADA E GT DE TELEVISÃO DA COMPÓS

Consideramos que a análise conjunta do OBITEL-Brasil, GP de Televisão da COMPÓS e GP de Ficção Seriada da INTERCOM nos forneça um panorama mais geral da pesquisa realizada sobre telenovela no Brasil. A análise aqui realizada nos permitiu perceber que esses três lugares são mais amplos do ponto de vista da temática, já que alguns congressos como ALCAR e COMUNICOM ESPM, por exemplo, já partem de um âmbito pré-determinado. Na ALCAR interessam análises histórias, já no COMUNICOM a abordagem do consumo. Essa amplitude permite mapear os diferentes âmbitos no qual a pesquisa em telenovela vem sendo realizada e tal mapeamento, por sua vez, também nos serve como indicador de áreas da pesquisa em telenovela nas quais a investigação poderia ser aprofundada. A crítica, por exemplo, situada no âmbito da circulação, é fundamental para a legitimação da telenovela como produto, mas as

investigações sobre tal assunto, nos diferentes espaços aqui analisados, tem pouca representatividade na amostra de artigos coletados.

Observamos ainda que esses três universos de publicação de trabalhos sobre telenovela possuem perfis diferentes. Na COMPÓS se evidencia, através da prevalência dos estudos dentro do âmbito estético-narrativo, uma preocupação com questões de qualidade, estética, composição narrativa. Um tipo de pesquisa que encara a telenovela de forma similar aos estudos de cinema ou literatura, interessa, menos o que se diz sobre a telenovela, mas sim sua estética, sua poética, com a experiência visual do telespectador. Esse movimento de uma análise que é mais externa para uma análise mais interna diz algo sobre a legitimação do objeto de pesquisa.

Tanto no OBITEL quanto no GP de Ficção Seriada a prevalência no âmbito do consumo e recepção está relacionada a uma tradição de pesquisa que se estabelece há algumas décadas. Essa tradição marca uma passagem dos estudos críticos e marcados por uma certa visão de ideologia, para uma visão que se aproxima tanto dos Estudos Culturais britânicos, quanto dos estudos latino-americanos. Entender esse foco requer pensar em diferentes fatores já descritos no percurso dessa tese, fatores como as formações do NPTN, Projeto Integrado, os nomes que articulam as primeiras pesquisas etc, mas requer também entender a centralidade de Maria Immacolata Vassallo de Lopes para a estruturação do OBITEL e como a rede influencia o GP de Ficção Seriada.

Para pensar sobre isso cabe considerar o fato de que, nos primeiros anos de existência do GP de Ficção Seriada poucas pesquisas foram realizadas sobre recepção e consumo, o crescimento acontece, de verdade, depois dos anos 2000. Nesse período foi traduzida a obra “Dos Meios e Mediações” de Martin-Barbero e publicado o livro “Vivendo com a telenovela” de Lopes, Borelli e Rezende (2002), ambos os textos são bases para a pesquisa em recepção da telenovela. Além disso, é preciso considerar que, ao menos, quatro grupos do OBITEL têm uma tradição de pesquisa no âmbito consumo-recepção: OBITEL-USP, OBITE-UFRGS, OBITEL-UFSM e o OBITEL-ESPM.

A forma como os pesquisadores circulam por esses três lugares também merece destaque, alguns nomes como Jacks, Ronsini, Lopes, Pucci jr e Hegersel se fazem presentes tanto nos congressos quanto na Rede OBITEL. Essa circulação, claro, vai além do fato de publicar, a citação também são importante indicador para entender a remissividade das pesquisas realizadas. Nos textos do OBITEL-Brasil analisados nesta tese, por exemplo, a COMPÓS é o espaço de circulação mais citado, em seguida o INTERCOM. Já nos trabalhos da INTERCOM dois artigos do OBITEL são recorrentes,

o texto “Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo” de Fechine et, al (2013) e “A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet” (LOPES, et. al, 2015). Esses mesmos dois textos são também as produções do OBITEL-Brasil mais citadas dentro da própria rede.

6. AS PESQUISAS SOBRE HISTÓRIA DA TELENVELA

Nos três espaços que analisamos, mas especialmente no GP da Intercom, há em grande parte dos trabalhos, ainda que de modo subjacente, a compreensão de que as telenovelas podem ser pensadas a partir de determinadas fases de produção. Mesmo quando a pesquisa não parte de um olhar que se enquadre no que denominamos anteriormente como âmbito da história-memória-sociedade, identificamos o uso de termos que referenciam diferentes momentos da telenovela. Fala-se, por exemplo, de uma telenovela naturalista em oposição a uma produção sentimental (LOPES, 2003), ou de uma telenovela moderna versus um modelo artesanal (MAZZIOTI, 1999) Este tipo de categorização é sustentado, de modo geral, por uma determinada caracterização da telenovela (certos “traços” recorrentes) associada a um determinado período cronológico. Não há, no entanto, critérios claramente definidos para estabelecimento destas fases que são apresentadas de modo diferente pelos diversos autores. Para definição das fases da telenovela são considerados, indistintamente, desde sua linguagem e temáticas às condições de produção e modelo de negócios. Com isso, nem sempre é possível identificar na descrição das fases os mesmos critérios de pertinência para propor uma categorização, que, assim, varia de autor a autor. Nisto reside um problema a ser enfrentado por quem se debruça sobre as pesquisas sobre telenovela

Por isso, neste último empreendimento analítico da tese, o é entender como o tempo histórico da telenovela foi recortado por autores de referência no campo e o modo como esses recortes privilegiam ou invisibilizam uma certa história da telenovela, às vezes, cristalizando momentos ou até mesmo descartando toda uma história. Partimos do pressuposto que essa análise nos permite entender quais tipos de interpretações sobre a telenovela têm sido favorecidas nas pesquisas acadêmicas justamente pela cristalização desses períodos/fases do gênero. Trata-se, portanto, de outra dimensão relevante dos estudos sobre a telenovela.

A proposição de fases de produção da telenovela, que leva às cristalizações, envolve um processo de análise que articula tempo e história, contar uma certa história é, afinal, também narrar um certo tempo – um tempo que precisa ser bem definido e organizado para que o processo de reconstrução da história faça sentido. Para Reinhart Koselleck (2014) essa relação é basilar: contar uma história envolve considerar o modo como determinados tempos “permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente” (KOSELLECK, 2014). O destaque à relação

entre tempo e história é algo que encontramos demarcado nos trabalhos de muito historiadores. Braudel (2014) afirma que todo trabalho histórico decompõe o tempo decorrido fazendo recortes dentro das realidades cronológicas possíveis, recortes estes, que, como ele bem destaca, seguem critérios preferenciais e opções mais ou menos conscientes. Também corroboram com tais ideias autores como Le Goff (2015), que coloca o tempo como matéria base da história, e François Hartog (2019, p.39), quando diz que toda a história “pressupõe, remete a, traduz, traí, enaltece ou contradiz uma ou mais experiências do tempo”.

Considerando então o tempo como a matéria prima da história, há uma necessidade, no fazer histórico, de estabelecer formas de organizá-lo e estabelecer controle sobre ele. Essa necessidade de controle é um problema que vai além da história ou de qualquer outra ciência em isolamento, ela é inerente a humanidade e está relacionada aos processos da vida diária. A diversidade de modelos de calendários é um exemplo que manifesta tal necessidade.

Na história da telenovela, encontramos diversas organizações temporais e, tentando entender que narrativa sobre a telenovela elas constroem, nos ocupamos aqui de analisá-las, problematizando as periodizações já propostas por outros pesquisadores. Antes de seguirmos, é preciso deixar claro que a análise dessas periodizações não pode ser desassociada do julgamento dos recortes temporais, no entanto, o lugar desse julgamento não é o de invalidação, mas sim o da prática da ciência enquanto saber acumulativo. É ainda importante considerar que o caráter provisório (LE GOFF, 2015) é parte inerente do processo de periodização e que, na medida que a história avança, os recortes podem sofrer deslocamentos.

6.1 PENSANDO AS PERIODIZAÇÕES

Sérgio Capparelli (1997) revisa algumas tentativas de periodização nos estudos de televisão. Nesse processo, o autor destaca que a comunicação pode se beneficiar do processo de franqueamento de fronteiras - em referência ao trabalho de Braudel (1969) - com a história para dar conta de seu objeto de estudo. O autor comenta o modo como diversas pesquisas sobre televisão se organizam através do estabelecimento de uma grade histórica como estratégia de análise e como este recurso está presente mesmo nas pesquisas que não se ocupam de recortar o tempo. Para exemplificar essa presença velada, Capparelli (1997) diz que qualquer recorte histórico que “pretenda analisar a televisão

por assinatura no Brasil traz implícito um modelo anterior de televisão, ou seja, a televisão massiva. E mesmo os critérios para se dizer que algo é novo dependem do lugar de onde se fala e em que contexto esse novo existe” Todo o interesse por uma nova forma traz consigo o reconhecimento da existência de uma forma anterior. Nesse sentido, o exercício de periodização permite pensar não apenas numa lógica de superação, mas também nas manutenções estruturais entre as “novas” e “velhas” formas.

Embora seja importante reconhecer que a perspectiva da periodização se faz presente mesmo em trabalhos que não se ocupam em recortar o tempo, seguimos aqui dando atenção aos recortes propostos por aqueles que, de fato, se preocuparam em estabelecer períodos históricos que nos ajudam a entender agora as transformações da telenovela brasileira. Para isso, realizamos um levantamento de pesquisas que propusessem formas de periodização da telenovela. Diferente da vasta gama de possibilidades de periodização possíveis para pensar a história da televisão²¹¹, encontramos apenas algumas propostas. Essas periodizações são, principalmente, resultado do trabalho de nomes e publicações consagradas nos estudos de telenovela. No entanto, além disso, achamos ainda alguns trabalhos de pós-graduação que também se ocupam ou da proposição de uma periodização ou da crítica de tais divisões do tempo.

Vamos então apresentar cada um desses exercícios de periodização, estabelecendo comparações entre eles. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”. Ter essa pergunta como guia nos orienta para a tentativa de identificar os critérios usados para estabelecimento dos recortes temporais nessas diferentes experiências de periodização, mesmo que, nem sempre, esses critérios sejam evidenciados nas descrições dos trabalhos de periodização.

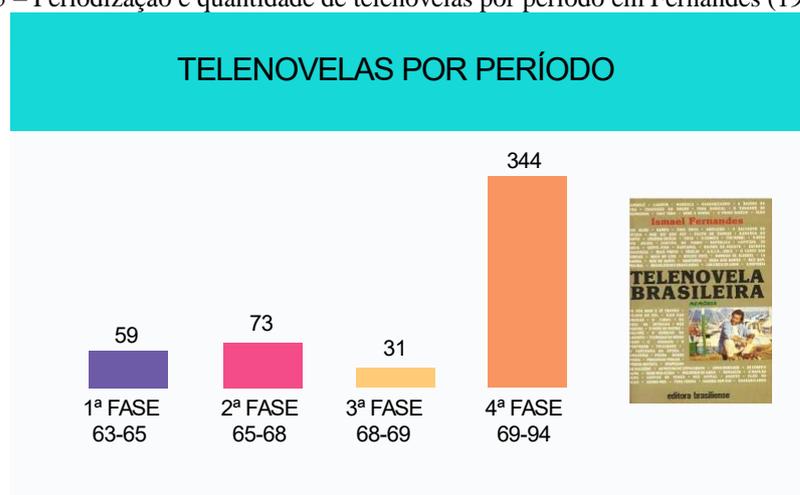
Começamos com a proposta de periodização apresentada por Ismael Fernandes, no livro *Memória da Telenovela Brasileira* (1994). Embora esta não seja a primeira edição do livro, que foi publicado pela primeira vez em 1982, é nela que o autor deixa de lado a disposição das telenovelas catalogadas em ordem alfabética e passa a dispor as produções em ordem cronológica, apostando nessa organização como uma forma mais clara de mostrar “a evolução do gênero nas temáticas, enredos, arrojados de produção, no

²¹¹ Existe uma vasta quantidade de modelos de periodização da história da televisão. Capparelli (1997) apresenta seis diferentes propostas de autores como Eli Noam (1995), Alejandro Piscitelli (1995), George Gilder (1996), Sérgio Matos (1990) e outros nomes. Além dessas, outras propostas possíveis são apresentadas por Eco (1994). Além disso, somam-se a esses exercícios de periodizações propostas mais recentes como as de John Ellis (2004) e Elihu Katz (2009).

abrasileiramento das histórias, e as flutuações no escalonamento de elenco” (FERNANDES, 1994 p.13).

Fernandes (1994) deixa claro que seu livro não se pretende científico, sendo um material de consulta sobre a telenovela brasileira e a evolução de sua história. No entanto, é possível perceber que, para o percurso estabelecido pelo autor, as inovações só fazem sentido pela manutenção daquilo que ele chama de “as origens da telenovela”, ou seja, de uma estrutura básica de reconhecimento. Pensando nessa evolução o autor apresenta uma divisão em quatro períodos.

Gráfico 35 – Periodização e quantidade de telenovelas por período em Fernandes (1994)



Fonte: Autora

No gráfico acima, o esquema proposto por Fernandes (1994) pode ser visualizado, sendo cada uma das fases acompanhada pelo quantitativo de produções catalogadas pelo autor. Quanto às fases, é importante realçar que, nas duas primeiras, como veremos a seguir, Fernandes (1994) considera apenas questões relacionadas ao valor de mercado das produções, ou seja, o modo como elas são posicionadas na grade e valorizadas (ou não) pelas emissoras. Mas não existem mudanças significativas, como veremos a seguir, nas condições de produção e, conseqüentemente, na estrutura das telenovelas.

O primeiro dos períodos propostos por Fernandes (1992) vai de julho de 1963 com *2-5499 Ocupado* (1963, TV Excelsior) até agosto de 1965 com a finalização de *O caminho das estrelas*²¹². Sendo assim, o ponto de partida é o momento no qual a personagem de Glória Menezes em *2-5499 Ocupado*, uma mulher encarcerada, atendeu

²¹² Escrita por Dulce Santucci, *O Caminho das Estrelas* conta a história de um cantor boêmio que se apaixona por uma milionária em um evento beneficente, o casal enfrenta desafios impostos pela família da mulher, que não aceita a relação.

uma ligação de Larry (personagem de Tarcísio Meira), que se encantou pela voz do outro lado da linha. A produção que foi ao ar na faixa das 19h modificou o gênero não pelos elementos estruturais da narrativa. Afinal de contas, o drama, adaptado de uma telenovela argentina, mantém uma estrutura simples, é focado no casal central, tem poucos personagens, todos associados a mesma trama. A mudança principal é a decisão de transmitir a história de forma diária, de segunda sexta, e não apenas em três capítulos por semana como estava sendo feito até o primeiro mês de estreia. A chave de virada dessa primeira fase é o *Direito de Nascer*, no entanto, Fernandes (1994) tem o cuidado de dividir esse período não na estreia da novela propriamente, mas sim nos títulos que estreiam após a dimensão do sucesso da produção.

Na televisão o *Direito de Nascer* (1964-1965) repetiu o sucesso que já havia feito no rádio. Os jornais da época destacavam festas nas quais as mulheres deixavam o salão e se amontoavam em um quarto para ouvir o rádio, além disso, havia críticas do quanto radionovela se arrastou ganhando o apelido de “O direito de encher”. No formato adaptado para a televisão a trama pareceu agradar a todos que tinham acesso, Fernandes (1994) destaca que o encerramento da produção em agosto de 1965 teve festa no Ginásio do Ibirapuera em São Paulo e, no dia seguinte, no Maracanãzinho no Rio de Janeiro.

Já o segundo período engloba as produções que vão desde *O preço de uma vida* (Tupi, agosto de 1965 até fevereiro de 1966) até a *A pequena Órfã*²¹³ (julho de 1968 até maio de 1969). Nesse momento, os efeitos de *O Direito de Nascer* reverberam nas produções e significaram um maior investimento no gênero telenovela, como aponta Fernandes (1994), a Tupi, Excelsior, Record e Globo passaram a investir no produto. E isso também resultou em um aumento no campo de trabalho tanto para autores quanto para atores, ambas as categorias acharam na televisão um espaço menos censurado e com maior retorno financeiro que o teatro. Fernandes (1994) destaca ainda que mesmo que a telenovela tenha dominado a grade televisiva, ela nem por isso deixa de lado os traços do rádio nem a influência dos mexicanos e argentinos. A linguagem do período reflete os traços característicos do folhetim, em que o drama e as inverossimilhanças conduzem os conflitos dos personagens. Outros aspectos que marcam a fase é o modo como as agências

²¹³ *A Pequena Órfã* foi exibida pela TV Excelsior. Escrita por Teixeira Filho, a novela foi ao ar entre 26 de agosto de 1968 e 19 de fevereiro de 1969, e alcançou uma boa audiência. Sendo a primeira telenovela voltada para o público infantil, ela abriu espaço para a produções de outras com temática similar, entre elas “*Ricardinho, Sou Criança, Quero Viver*, na Bandeirantes; *Sozinho no Mundo, O Doce Mundo de Guida e Meu Pé de Laranja Lima*, na Tupi e *Tilim e Pingo de Gente*, na Record” (PRÓ-TV, 2020).

publicitárias são responsáveis pela escolha das telenovelas, o que estabelece uma similaridade com o modelo da *soap opera*, e a influência de Glória Magadan, uma cubana que conhecia os segredos de uma telenovela de sucesso.

O terceiro período proposto por Fernandes (1994) marca o abasileiramento do gênero telenovela, que passa a buscar suas referências na realidade brasileira, ou pelo menos em uma certa parcela dessa realidade. O período começa com a telenovela *Antônio Maria* (julho de 1968) e se encerra com *Seu único pecado* (outubro de 69). *Antônio Maria* surge como uma tentativa estimulada por Cassio Gabus Mendes, então diretor da Tv Tupi, de “introduzir uma linguagem mais adequada aos padrões de vida dos brasileiros” (FERNANDES, 1994 p.105).

Por fim, o quarto período apresentado por Fernandes (1994) envolve produções que foram transmitidas entre novembro de 1969 (*Véu de Noiva*²¹⁴) e 1994 (*Tropicaliente*²¹⁵). Essa fase é impulsionada pelo desenvolvimento da Rede Globo, o que culmina na liderança da emissora. O autor destaca então os processos diversos que levam a emissora a essa posição, questões que vão desde a organização da grade, passam por questões da linguagem das tramas e envolvem ainda o aparato técnico.

Um outro modelo de periodização é o das “etapas da telenovela” como apresentadas por Samira Campedelli (1987). A autora apresenta cinco diferentes modelos de telenovela: o primeiro deles é o da telenovela-folhetim, o segundo é o dos folhetins melodramáticos, um terceiro é o do folhetim exótico, depois disso há um modelo chamado de telenovela-alternativa e, por fim, a telenovela-chanchada.

Alguns desses modelos não podem ser estabelecidos em recortes temporais tão claros, a autora preocupa-se mais em exemplificar tais etapas e não em estabelecer uma cronologia entre elas. No entanto, na Figura 01 tentamos esquematizar tais etapas e estabelecer possíveis recortes temporais, considerando os modelos de telenovela propostos por Campedelli (1987). Na imagem é possível perceber que alguns dos diferentes modelos propostos pela autora se sobrepõem cronologicamente.

²¹⁴Véu de Noiva é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Globo entre 10 de novembro de 1969 e 27 de junho de 1970, na faixa das 20h. Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, teve 221 capítulos

²¹⁵ Tropicaliente é uma telenovela brasileira produzida pela Rede Globo e exibida no horário das 18 horas de 16 de maio a 31 de dezembro de 1994, em 194 capítulos. Escrita por Walther Negrão, com colaboração de Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Vinícius Vianna, a telenovela foi dirigida por Gonzaga Blota, Marcelo Travesso e Rogério Gomes.

Figura 23 – Periodização proposta em Campedelli (1987)



Fonte: autora

Embora cada uma dessas diferentes etapas tenham nomenclaturas que explicam suas caracterizações, cabe destacar que a telenovela-folhetim seria o modelo que chega ao Brasil quando Edson Leite trouxe *2-5499 Ocupado* para Excelsior. Como o nome sugere, este modelo está mais próximo da tradição folhetinesca, sendo pouco influenciado por outros modos de fazer. A telenovela que Campedelli chama de “folhetim melodramático” marca uma etapa em que a influência do folhetim encontra os traços do melodrama, a autora destaca que a responsável por esse modelo é a autora Ivani Ribeiro, que o inaugura com *Onde Nasce a Ilusão* (TV Excelsior, 1965). Já o folhetim exótico é um modelo de telenovela que aparece com Glória Magadan. O exótico é referência aos personagens excêntricos e paisagens distantes que dão base às tramas. Campedelli (1987) fala ainda de uma telenovela-alternativa que se desenvolve de forma paralela as produções melodramáticas e exóticas. Ela atribui essa nova configuração a alguns autores específicos como Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso. Por fim, a autora fala ainda de uma telenovela-chanchada, que bebe das experiências do cinema nacional de chanchada da década de 50 e que se estabelece na década de 80, dominando a faixa das 17h.

Um outro modelo de periodização é o proposto pelos Mattelart (1987) em *O Carnaval das Imagens*. Os autores, que falam de um processo de arqueologia do gênero

pensando nas relações da telenovela com os produtos que a antecedem alternam entre nomear tais divisões entre períodos e etapas, estabelecem três recortes temporais.

O principal critério de periodização utilizado pelos Mattelart (1987) é, assim como em Fernandes (1994), a lógica da inovação/ruptura. Os recortes temporais são muito similares e orientados pelos mesmos critérios: a telenovela diária marca o primeiro período por estabelecer as bases de um fazer que começa a ganhar espaço frente aos teledramas/teleteatros. Depois disso, o sucesso de *O direito de Nascer* estabelece a telenovela de vez como algo que interessa a todas as emissoras e, por fim, a linguagem se assume mais “realista”. No entanto, o momento inaugural desta fase “realista”, para os Mattelart (1987), é *Beto Rockfeller*, enquanto Fernandes (1994), como já explicamos, percebe que as marcas dessa linguagem já se consolidavam com *Antônio Maria*.

O primeiro dos períodos apresentados pelos Mattelart começa em julho de 1963 com o lançamento de *2-5499 ocupado* da TV Excelsior e vai até 1965. O segundo recorte do tempo começa com a estreia de *O Direito de Nascer* e vai até 1968. O terceiro recorte começa com a estreia de *Beto Rockfeller* em 04 de novembro de 1968 e não encontra um término na organização proposta pelos autores, sendo então um período que se supõe em vigência durante a publicação do trabalho. Para os Mattelart (1987) *Beto Rockfeller* marca a entrada da telenovela na modernidade, além de significar também o começo de uma relação entre telenovela um público mais amplo, recrutado em todas as classes sociais e em todas as idades.

Gráfico 36 – Periodização proposta pelos Mattelart (1989)



Fonte: autora

Um outro exercício de periodização é proposto por Ramos e Borelli (1989) e apresenta a história da telenovela brasileira em dois recortes temporais, que usam como critério de periodização a consolidação da telenovela como produto.

O primeiro deles vai de 1963 até 1970. Esse primeiro período marca a expansão do gênero telenovela no Brasil. A principal mudança percebida entre um período e outro é quantitativa, já que o número de telenovelas produzidas no período ultrapassa as produções realizadas entre 1951-1963, mas essa divisão temporal também marca uma primeira tentativa de organização da produção: produções diárias, fixação das produções no prime-time. Os autores destacam que esse período significa um fortalecimento do gênero, mas também evidencia uma experimentação.

O segundo período envolve as décadas de 70 e 80, na primeira década o gênero “se encontra imerso num processo cultura cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário” (RAMOS, BORELLI, 1989 p.80). Nesse período a telenovela domina a programação nacional e se estabelece com base a padrões de duração da trama, dos capítulos, da organização das faixas etc.

Figura 24 – Periodização proposta por Ramos e Borelli (1989)



Fonte: com base em Ortiz, Borelli e Ramos (1989)

Outra possibilidade para pensar a história das telenovelas é apresentada por Maria Immacolata Lopes (2009) que classifica o gênero em três fases: sentimental, realista e naturalista. Tais períodos possuem recortes temporais específicos que apresentam diferentes estilos narrativos.

O período sentimental (1950-1967) engloba telenovelas que são “dramalhões feitos para fazer chorar” (LOPES, 2009). Esse estilo vai sendo abandonado no final da década de 60, quando surgem telenovelas que a autora classifica no período realista (1968-1990). São deixados de lado os personagens de nomes estrangeiros que vivem dramas pesados, assim como “os diálogos formais e figurinos pomposos” e as tramas que têm como pano de fundo temas e lugares exóticos. Por fim, Lopes (2009) propõe um período naturalista (estabelecido desde 1990), momento no qual o discurso do gênero telenovela “é identificado pela própria realidade/verdade” (XAVIER, 2005 apud: LOPES, 2009), para a autora esse movimento permite que a telenovela se torne verossímil, ganhe credibilidade e legitimidade enquanto ação por sua função também pedagógica.

Figura 25 – Periodização proposta por Lopes (2009)



Fonte: com base em Lopes (2009)

Por fim, apresentamos a periodização proposta por Hamburger (2005), que recorta a história da telenovela brasileira em três períodos, são eles: uma fase “fantasia”, pré-1968, e uma fase “nacional-popular”, até 1990, e estabelecendo, a partir dos anos 1990, uma diversificação de formas e conteúdos entre as quais destaca-se o modelo da telenovela de “intervenção”

Para autora, a passagem da primeira para a segunda fase representa um movimento em sentido do verossímil, que se dá com a contextualização das produções no tempo contemporâneo. As telenovelas, segundo Hamburger (2005), sem perder sua vocação

melodramática, se aproximam mais da veia folhetinesca, esse apego ao folhetim permite que as produções do gênero operem como “vitrines privilegiadas do que significava ser “moderno”: estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos”. (HAMBURGER, 2005).

Hamburger (2005) fala ainda do aparecimento, na década de 90, das chamadas telenovelas de intervenção. Produções que, como afirma a autora, propõem-se a “intervir diretamente em determinados assuntos pontuais, escolhidos pelos autores, conforme as afinidades de seus respectivos estilos” (HAMBURGER, 2002 p.131). Para estabelecer a diferença entre a fase fantasia e a telenovela de intervenção a autora compara as telenovelas *O Sheik de Agadir* e *O Clone*. Essas duas telenovelas bebem da fonte da cultura árabe, que está presente nos figurinos, cenários etc. Sobre elas a autora comenta:

A novela de Glória Magadan desenvolve-se em um universo fechado, sem tempo ou espaço definidos, sem a pretensão de extrapolar o domínio diegético da narrativa. Já a novela de Glória Perez sugeriu a adequação do uso imediato de saias longas e rodadas e bijuterias com motivos inspirados na cultura árabe. Os frequentes deslocamentos de personagens no espaço aéreo internacional, marcado pela alternância de imagens típicas do Rio de Janeiro e do Marrocos, reforça o apelo crescente que o turismo exerce. As alusões ao universo extradiegético permitem a incursão da novela no terreno social. O Clone incluiu enxertos documentais com depoimentos de ex-viciados sobre as vantagens da recuperação. Gravadas e editadas sempre no mesmo estilo, essas vinhetas apresentam partes do corpo do depoente, sob fundo negro, montadas de maneira fragmentada que contrasta com a edição linear de som. A novela tocou em algo sensível e levantou a audiência do horário.

Figura 26 – Periodização proposta em Hamburger (2005)



Fonte: Autora

6.2 ANALISANDO AS PERIODIZAÇÕES

As periodizações aqui descritas são as mais referenciadas nos estudos sobre telenovela que inventariamos no campo acadêmico. Mas, existem ainda outras tentativas, mais recentes, que propõem uma periodização que abrange as produções posteriores aos recortes temporais aqui já comentados ou que estabelecem críticas a determinadas classificações desses recortes temporais “clássico” ou predominantes nos estudos de telenovela. Vale destacar, por exemplo, o trabalho de Igor Sacramento (2008) que questiona o uso do realismo como chave explicativa para a teledramaturgia brasileira moderna. Tais trabalhos serão oportunamente apresentados no decorrer do estabelecimento da análise comparativa entre os exercícios de periodização aqui catalogados.

Inicialmente o que nos interessa é entender as similaridades e diferenças entre essas diferentes propostas de periodização e, além disso, queremos também tentar identificar os critérios usados para realização de tais recortes temporais, tendo em vista que, nem sempre, eles são evidenciados nestes trabalhos. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”, quais os critérios para tais cortes? Existem, inegavelmente, vários outros movimentos singulares que parecem ser deixados de fora em algumas dessas periodizações, como a mudança representada pela telenovela em cores, o significado produtivo do vídeo-tape.

Nessa análise é importante considerar, como afirma Le Goff (2014) que, se por um lado, a periodização é uma ferramenta de controle do tempo, por outro ela algumas vezes faz surgir problemas de apreciação do passado. Periodizar a história é um ato complexo, carregado ao mesmo tempo de subjetividade e de esforço para produzir um resultado aceitável para o maior número de pessoas.

Um olhar geral sobre as propostas de periodização encontradas nos permite dizer que a literatura sobre o desenvolvimento da telenovela nacional apresenta períodos distintos, mas que encontram os mesmos pontos de virada, mesmo quando diferentes divisões temporais são estabelecidas. Nosso esforço inicial foi o de estabelecer relações entre tais períodos.

Um primeiro consenso estabelecido entre as diferentes formas de periodização e o entendimento de que a história da telenovela começa, de fato, em 1963, com a primeira produção que se organiza de forma diária. Essa perspectiva, no entanto, não deve ser vista como uma renúncia ao passado e pode ser justificada pela ausência de um esforço em

manter uma continuidade e estabelecer um modo de fazer que não só seja nacional, mas que apresente em si alguma organicidade. Esse é um período no qual a própria telenovela estava estabelecendo suas primeiras bases estruturais. O período deixado de lado (algo entre a primeira telenovela em 1951 e meados de 1963 – antes da estreia de *2-5499 Ocupado*) significa um momento em que são poucos as repetições, as produções são eventos isolados e espaçados.

As periodizações que encontramos giram em torno de dois eixos principais: temática e técnica. São exclusivamente orientados pelo eixo da temática os períodos apresentados por Hamburger (2005), Lopes (2012) e Campedelli (1987). Divide-se conforme critérios exclusivamente técnicos a periodização apresentada por Ramos e Borelli (1989). Já as periodizações propostas por Fernandes (1992) e Mattelart (1989) mesclam critérios técnicos, temáticos e ainda da estrutura da narrativa.

De forma geral, essas periodizações se orientam pelo estabelecimento de rupturas, no entanto, os critérios dos recortes estabelecidos nem sempre são evidenciados pelos autores. Além disso, em alguns desses recortes temporais não existe uma ruptura de fato. É o que acontece com a passagem entre o primeiro e segundo período propostos por Fernandes (1992) e pelos Mattelart (1989), que têm a telenovela *O direito de nascer* como um divisor. No entanto, a telenovela em questão não significa de fato uma ruptura, a trama é conhecida, já que tinha sido previamente explorada no formato radionovela. Não existem mudanças técnicas produtivas consideráveis, nem mesmo uma diferente abordagem temática. Os autores, no entanto, optam por fazer um recorte nessa produção pelo fato de que ela fez sucesso e chamou a atenção de outras emissoras que passaram a exibir telenovelas.

Os recortes temporais estabelecidos por Fernandes (1992) e pelos Mattelart (1989) são orientados pelos mesmos pontos de ruptura, ainda que com a indicação de diferentes telenovelas como marco. Em ambos, no entanto, a passagem do segundo para o terceiro período é definida por um “abrasileiramento” dos temas e adoção de uma linguagem mais próxima do cotidiano. Como mencionado, para Fernandes (1992), *Antônio Maria* estabelece essa ruptura, já para os Mattelart (1989) ela seria causada por *Beto Rockfeller*. Uma diferença interessante é que Fernandes (1992) propõe um terceiro período relativamente curto (entre 1968-1969) e depois propõe um quarto recorte temporal orientado pelo estabelecimento da Rede Globo como líder de mercado. A proposta de Mattelart (1989) nos parece uma opção que melhor organiza os processos. Embora os

autores sigam o padrão de Fernandes (1994) com relação às duas primeiras fases, eles tratam do período posterior como único.

Já em Campedelli (1987) os critérios são temáticos, assim como em Lopes (2009) e Hamburger (2005). No entanto algumas diferenças são percebidas entre as três periodizações no que tange uniformidade dos critérios de recorte, a velocidade das mudanças ainda e a organização temporal das fases. Em Campedelli (1987), há uma mescla entre períodos propostos com base nas matrizes que influenciam as novelas e pelo tema propriamente dito, enquanto em Lopes (2009) o critério de recorte é uniforme, focando apenas nas mudanças da temática (sentimental, realista e naturalista); já Hamburger (2005) fala de dois modelos de telenovela orientados pela temática propriamente dita (telenovela de fantasia e telenovela popular-nacional) e um outro que se orienta pela abordagem da narrativa, e não necessariamente pela temática (a telenovela de intervenção).

Outro ponto que merece destaque é o fato de que a proposta de Campedelli (1987) permite perceber mudanças que se dão em um ritmo mais gradual, que parecem poucos relevantes em recortes mais amplos. Por fim, em Campedelli (1987), alguns dos diferentes períodos propostos possuem uma certa sincronia, enquanto em Lopes (2009) e Hamburger (2005) eles são dispostos de forma consecutiva.

Para além de pensar sobre como esses exercícios de periodização foram propostos - principalmente quando consideramos que, nem sempre, eles foram pensando como um modelo a ser seguido, mas sim como uma organização mesma da pesquisa da qual fazem parte - nos interessa comentar sobre uso indiscriminado dessas divisões temporais. Localizadas, em grande parte, no começo dos anos 90, tais divisões não dão conta de pensar a telenovela que vinha sendo produzida nos últimos anos - considerando aqui a paralisação produtiva frente a crise política e sanitária envolvendo a pandemia de COVID-19 - principalmente quando pensamos nas mudanças narrativas proporcionadas pela transmidiação e outros fenômenos convergentes.

Essa primeira ressalva, mais geral, não nos impede, no entanto, de pensar em como as divisões tematizantes (como as de Lopes e Campedelli, por exemplo) podem ser usadas para construir análises lineares e engessadas dos tempos produtivos da telenovela brasileira. Quando falamos, por exemplo, de uma transição de uma telenovela de fantasia por uma realista, faz-se necessário pensar nesse processo como uma numa virada, nas numa mudança de concentração/dosagem da realidade e da fantasia. Dosagem essa que, num mesmo recorte temporal, vai sofrer alterações de acordo com critérios como faixa,

autoria, etc.

Além disso, a maioria dos recortes temporais estabelecidos pelos autores começam a contar a história da telenovela brasileira de um mesmo ponto: julho de 1963. Apenas duas das periodizações aqui descritas falam de datas anteriores, são elas: a proposta de Hamburger (2005) e a de Lopes (2003). No entanto, em ambas as propostas de periodização as telenovelas, por serem organizadas de forma temática, são tratadas numa ótica mais geral que desconsidera outras diferenças produtivas existentes.

O ponto de início preferencial dessas periodizações, julho de 1963, é a data de estreia da produção que viria a se tornar a primeira telenovela diária do Brasil, o que, na opinião dos autores, marca o início da estruturação de um modelo nacional do gênero telenovela. No entanto, entre 1951 - com a primeira telenovela (*Sua Vida me Pertence*, TUPI) - e 1963, temos um espaço de mais de uma década, e esse período é principalmente marcado pelas singularidades nos termos de Koselleck (2014).

As telenovelas entram e saem das grades das emissoras sem regularidade. Suas durações não são padronizadas, nem no que diz respeito ao tamanho de cada capítulo, nem na duração da telenovela como um todo. Elas também são apresentadas em diferentes faixas, algumas pela manhã como *O amor nascerá amanhã*²¹⁶ que ia ao ar as 11h15 pelo Canal 7, outras na faixa da noite como *Imitação da Vida* que era transmitida as 21h40.

Produções eram interrompidas por alguns dias e depois voltavam, como aconteceu com *Os Noivos de Celina*²¹⁷ em 1954. Outro ponto interessante é que a não exibição da telenovela de forma diária também significa que a emissora podia levar ao ar mais de uma produção por faixa em um mesmo mês. A própria inserção da telenovela na grade da televisão advém não de um planejamento de sua estruturação como um produto para o meio, mas como forma de preencher um vazio.

Sendo assim, embora essas periodizações optem por começar a contar a história da televisão brasileira a partir de julho de 1963, isso não deve significar nem o aparecimento espontâneo da telenovela como gênero nesta data específica, nem um desinteresse pelo que anteriormente se estabelece. Marta Klasbrunn e Beatriz Rezende (1991), organizadoras de “A telenovela no Rio de Janeiro de 1950-1963” chamam todo esse momento que antecede os marcos temporais aqui analisados de fase da telenovela ao vivo. Etapa que se encerra com a utilização sistemática do video-tape.

²¹⁶ Telenovela de Silas Roberg.

²¹⁷ Telenovela transmitida pelo canal 7 em São Paulo, nos dias pares da semana às 19h15. Folha de São Paulo, Jornal da noite, 20 de outubro de 1954

Esquecer o percurso de mais uma década é ignorar toda uma linha produtiva marcada pelo imprevisto, pela não constância, mas também por uma valorização do nacional que nas periodizações que apresentamos aparece como novidade no começo da década de 70, quando na verdade é um movimento de retorno. Embora exista de fato uma ruptura entre o que estava sendo feita desde a entrada das multinacionais como financiadoras das produções, esse é um movimento que não deixa de significar um retorno ou continuação de algo iniciado na década de 50.

Outra questão importante, insistimos, é o tempo que fica de fora nessas periodizações, um percurso de mais de uma década que antecede os marcos iniciais apresentados pelos autores cujas periodizações aqui analisamos. Esquecer tal percurso significa, defendemos aqui, ignorar toda uma linha produtiva marcada pelo imprevisto, pela não constância, mas também por uma valorização do nacional que nas periodizações que apresentamos aparece como novidade no começo da década de 70, quando na verdade é um movimento de retorno. A nível de exemplo, podemos citar aqui a telenovela *Sangue na Terra*, que contava a história de Antônio Silvino, jagunço que se torna cangaceiro de Virgulino Ferreira, o Lampião, produção de Péricles Leal para TV Tupi em 1952. Sendo assim, embora exista, nos anos 70, de fato uma ruptura entre o que estava sendo feito desde a entrada das multinacionais como financiadoras das produções, esse é um movimento que não deixa de significar um retorno ou continuação de algo iniciado na década de 50.

6.3 PENSANDO O TEMPO DA TELENVELA: CAMINHOS POSSÍVEIS

Todas as periodizações propostas para entender as fases de produção da telenovela comportam, no entanto, uma discussão de fundo sobre o próprio modo de organização do tempo histórico. Como afirma Koselleck (2014), costuma-se organizar o tratamento do tempo em dois polos e, em um deles, entende-se o tempo como linear. O historiador usa a metáfora do tempo como flecha e a imagem construída permite pensar não só em um movimento linear, mas também em um destino, uma meta, do qual não se pode voltar. O modo de narração/reconstrução da história orientado pelo modelo linear é tentador. É fácil pensar numa história nesse modelo e estabelecer nessa linearidade os pontos de virada, momentos de cristalização da mudança, nos quais a matéria se altera totalmente, transformando-se em outra coisa. E embora os modelos lineares, principalmente os

advindos da tradição judaico-cristã²¹⁸, quase sempre idealizam uma história que encontra um ponto de evolução final, quase sempre em um lugar de perfeição (o reino de Deus) que não precisa ser submetido a roda da existência, cabe comentar, no entanto, que pensar uma história linear não necessariamente significa atribuir uma valoração positiva para as mudanças acumuladas.

Sobre o segundo polo, Koselleck (2014) explica que sua ação organizadora caracteriza o tempo como algo recorrente e circular. Nele, há uma ideia de retorno constante e os movimentos estabelecidos, tanto para o homem quanto para a natureza, são orientados em ciclos contínuos que se renovam. Enquanto a noção de tempo linear é amparada pelo cristianismo, o tempo cíclico, por sua associação pagã, encontra fortes combatentes.

Para Koselleck (2014), ambos os modelos são insuficientes já que qualquer sequência histórica será composta por elementos lineares e elementos recorrentes. Além disso, o autor também destaca o fato de que a linearidade tem também um destino previsto desde seu início, traçando assim uma linha que remete a si mesma. Pomian (1984) também destaca o modo como o tempo “anda em círculos” ao destacar que essa lógica guia a maioria das soluções de controle do tempo:

Os mesmos nomes de dias surgem semana após semana ou mês após mês; os mesmos nomes dos meses são repetidos de ano para ano. É essa ideia ou imagem do tempo que também materializa vários instrumentos feitos para dividir o dia em unidades menores (...) a contagem das unidades de tempo atinge o máximo e recomeça: após 365 (ou 366) dias de um ano, chega o primeiro dia de um novo ano: após 23 horas, 59 minutos, 59 segundos, chega a hora zero do dia seguinte. Cada unidade de tempo é, portanto, um ciclo: intervalo entre duas aparições de um novo evento, natural ou artificial (POMIAN, 1984)

Pomian (1984) destaca que essa ineficácia dos ciclos para pensar a longa duração pode ser percebida quando, por exemplo, tentamos observar dois eventos que ocorreram

²¹⁸ Das diferentes tentativas de organizar um tempo, o modelo proposto por Daniel no antigo testamento está entre os mais destacáveis pelo seu grande alcance. Esse modelo é baseado na interpretação do profeta ao sonho de Nabucodonosor (HARTOG, 2019), rei da Babilônia ou ainda de um sonho do próprio profeta (LE GOFF, 2015) no segundo ano de reinado de Belsazar. Embora Le Goff e Hartog façam referências a passagens bíblicas diferentes para citar o modelo de organização do tempo baseado em Daniel, os diferentes sonhos citados em tais passagens seguem a mesma lógica. A ideia é de que havia quatro reinos, em um dos sonhos representado por metais e em outro por animais, que se devoram/substituem sucessivamente. O conjunto desses quatro reinos “constituirá o tempo completo do mundo desde sua criação até o fim” (LE GOFF, 2015 p.16). E então viria o quinto e último reino, o de Deus, que duraria por toda a eternidade. Uma segunda estrutura, também advinda da tradição judaico-cristã, é proposta por Santo Agostinho no século V. Esse modelo divide a história do mundo em seis idades. A primeira delas começa com Noé, a sexta com o nascimento de Cristo, uma idade que deve durar até o fim do mundo (AGOSTINHO, 2006).

no mesmo dia, do mesmo mês, mas em anos diferentes. O autor destaca que tal exercício não seria possível se os anos não forem diferenciados um do outro. Esse modelo do tempo cíclico se dá então de forma simétrica, seria um tempo sem possibilidades de inovação, sem rupturas. Frente a tal insuficiência ou ineficácia dos modelos linear e cíclico, Koselleck (2014) oferece como alternativa pensar a história através de uma estratificação do tempo. O autor estabelece então três estratos que indicam diferentes formas de experimentar os acontecimentos.

O primeiro desses estratos é orientado pelas singularidades, pois, é através delas que imediatamente experimentamos o tempo nos processos históricos. Os acontecimentos são surpreendentes, singulares. Eles significam “revoltas singulares que estabelece e libera, irreversivelmente, formas que estavam represadas” (KOSELECK, 2014 p.21). Essa ideia favorece a lógica linear, os acontecimentos, por serem singulares, podem ser postos de forma sucessiva. Problematizando a lógica da singularidade, quando operada sozinha, podemos pensar que o acontecimento por si só não se dá de forma estanque, além disso, olhar apenas para os momentos de virada/transformação não constitui uma forma de análise capaz de dizer sobre o percurso evolutivo e, talvez, não sejam nem mesmo a melhor forma de falar do acontecimento por si só. Ao falar desse tipo de exercício de apreciação linear da história François Furet (1991) pontua que o acontecimento sozinho é inteligível: “É como uma pedra que apanho na praia: privada de significado. Para que adquira tenho que integrá-lo numa rede de acontecimentos em relação aos quais vai ganhar um sentido: é a função da narrativa” (FURET, 1991, p. 82).

Por isso, Koselleck (2014) propõe um segundo estrato quando considera que as singularidades são apenas uma parte do todo a ser considerado. Afinal de contas, num plano geral é preciso considerar que a história tem em suas bases estruturas de repetição que são uma condição definidora de sua existência. Entre seus muitos exemplos o autor cita a ideia de um carteiro que chega pela manhã e entrega a notícia da morte de um familiar, essa ocorrência específica é singular, mas o fato de que o carteiro faz a mesma rota, mantém uma periodicidade, é um acontecimento recorrente, uma estrutura de repetição sem a qual a singularidade não poderia ocorrer nem ser explicada.

É fácil então pensar na ordem cíclica quando consideramos a ideia de repetição, mas a base é muito a de construção de uma estrutura de estabilidade que permite as mudanças entendidas como singularidades, mas também mudanças que lhe são internas. Koselleck destaca isso quando fala do modo como as estruturas de repetição são mutáveis, segundo ele, esse fenômeno é o que faz com que a história seja tão interessante, pois, não

são apenas as singularidades que produzem mudanças, mas as estruturas de maior duração, que podem ser entendidas como estáticas, também mudam. O benefício de uma teoria que trabalha com o tempo de forma estratificada, como defende o autor, é justamente “sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança que exibem grande complexidade temporal” (KOSELLECK, 2014 p.22)

O terceiro estrato temporal apresentado por Koselleck trata dos tempos históricos que ultrapassam gerações no estabelecimento de suas repetições, esse estrato envolve as experiências “que já estavam disponíveis antes das gerações contemporâneas e que provavelmente continuarão a atuar depois do desaparecimento delas” (KOSELLECK, 2014 p.24). São movimentos de longa duração e nos quais a morosidade do ritmo das mudanças faz com que eles perdurem, ou melhor, transcendam, como prefere Koselleck, por diversas gerações. Sem a capacidade, mesmo que mínima de transcendência, as experiências, segundo o autor, não poderiam ser convertidas em ciência.

Chegamos assim aos três estratos de tempo que, entendemos, podem oferecer um percurso para olhar para a história da telenovela. Cada um desses estratos é orientado por uma lógica diferente: a singularidade, a repetição e a transcendência.

Há ainda, do ponto de vista da definição do modo de trabalhar com o tempo, a necessidade se pensar sobre as formas de recortar o tempo histórico analisado. Aqui, é preciso estabelecer uma diferença entre o recorte e o estrato, o primeiro seria a forma de dividir o tempo histórico analisado, elaborando blocos temporais passíveis de comparação, já o segundo seriam as tipificações das formas de eventos, ou melhor, de manifestações dos eventos, que são dadas pela sua característica de singularidade, de repetição ou capacidade de transcender. Podemos pensar nos estratos como camadas que coexistem em um mesmo recorte temporal.

Pensando em como designar os diferentes recortes aos quais os estratos temporais podem ser relacionados, recorreremos as diferentes nomenclaturas empregadas por aqueles que, ao longo dos tempos, se interessaram em organizar o tempo. A forma de realizar os recortes temporais precisa então considerar a existência de fatos de rupturas ou atualizações. Simplesmente analisar uma história por décadas ou séculos - embora um exercício válido para a história enquanto saber de ensino - é considerar que o tempo sozinho determina os acontecimentos. É muito provável que um período de dez ou cem anos apresente mudanças em quase qualquer objeto de estudo, no entanto, como afirma, Le Goff (2015) ao problematizar a noção de século “um ano que termina em 00 raramente

é um ano de ruptura na vida das sociedades”. Não se pode pensar que a cada dez ou cem anos exista um processo de evolução obrigatório, as mudanças ocorrem em diferentes ritmos, algumas são lentas, graduais, outras apresentam grandes desvios, grandes rupturas. É preciso então pensar um modo de recortar o tempo que permita considerar tais mudanças, analisar o andamento delas, que não sejam recortes arbitrários do tempo.

Segundo Le Goff (2015), diversos termos têm sido usados nessa tentativa de realizar arranjos temporais, “idades”, “épocas”, “ciclos” são alguns dos exemplos. Para o autor, no entanto, o termo período parece o mais adequado para a tarefa histórica. Como ele explica, “Período” vem do grego períodos, e designa um caminho circular. Embora a ideia de períodos, como por ele apresentada, possa nos trazer de volta noção de um tempo cíclico, optamos por usar essa noção considerando que os termos alternativos favorecem ou o entendimento de uma lógica de superação, como no caso das noções de fases, idades ou épocas.

Le Goff (2015) destaca ainda que a ideia de dividir a história em pedaços, ou seja, de delimitar períodos, constitui um objeto de reflexão essencial para os interessados em pensar sobre tal história. Para eles, os períodos possuem uma significação particular que se estabelece seja na própria sucessão, na continuidade temporal ou nas rupturas que essa sucessão evoca.

Com base nesses pressupostos, o que se defende aqui é o estabelecimento de períodos para analisar a história da telenovela, entendendo que em cada um desses recortes operam diferentes estratos de tempo, o que significa a coexistência de movimentos de repetição, movimentos singulares e, talvez, a identificação do que transcende. Esses movimentos se dão não só de diferentes formas, mas também em diferentes velocidades.

Cabe ainda dizer que a história que se pretende aqui defender é também uma história-problema em oposição a uma história factual. Uma reconstrução interessada em não só em narrar os acidentes (POMIAN, 1984), mas também em considerar as causas dos desenvolvimentos. É isso que diferencia o ato de reconstruir da ideia de reconstituir. Aqui cabe lembrar a crítica de Febvre (2011) sobre o fazer histórico como algo análogo a produção de uma peça de tapeçaria, uma história que é feita ponto a ponto e que objetiva “saber exatamente como é que as coisas acontecem” (FEBVRE, 1946). Para Pomian (1984), não é suficiente ter a memória preenchida com uma sucessão de fatos cronológicos ou saber uma infinidade de nomes de imperadores, eventos ou fatos

importantes, é preciso adotar uma perspectiva que envolva o conhecimento e julgamento saudável das fontes, os motivos e as paixões envolvidas no processo.

7. CONCLUSÕES

Chegamos ao final desta tese, ressaltando uma condição basilar na realização das pesquisas sobre telenovela: o próprio acesso às fontes, sejam os produtos em análise, sejam os agentes envolvidos na sua produção. Dois exemplos recolhidos dentre o volumoso conjunto de trabalhos inventariados e lidos para chegarmos às postulações aqui apresentados nos ajudam a pensar sobre esta escassez de fontes primárias. Na edição do GP de Ficção Seriada de 1994, Andrea Baltazar ao apresentar o artigo “Telenovelas Rurais Brasileiras” descreve brevemente suas fontes de pesquisa. Entre elas estão os livros “Memória da Telenovela Brasileira” e “Telenovela: História e Produção”, publicações impressas em revistas e cadernos de jornais especializados nas telenovelas, a base de dados do Núcleo de Estudos e Pesquisa de Telenovela da USP, o Boletim de Programação da Rede Globo, além de alguns artigos e trabalhos de pós-graduação.

Em 2017, vinte e três anos depois da pesquisa de Baltazar (1994), Emilla Garcia, intitulado “A telenovela na história: desafios teórico-metodológicos na análise da telenovela *O Bem-amado*” propondo a fazer um estudo historiográfico da telenovela *O Bem-Amado* (Rede Globo, 1977) destaca a disponibilidade de acesso ao material gravado da obra e comercializado pela Globo Marcas²¹⁹, bem como o cruzamento com outras fontes como “a autobiografia de Dias Gomes, entrevistas concedidas pelo autor” (GARCIA, 2017), algumas delas disponibilizadas no YouTube e ainda a repercussão da obra em jornais como *O Globo* e *Folha de São Paulo*. A recuperação destes conteúdos foi, sem dúvida, facilitada por processos de digitalização. Até mesmo episódios gravados de *O Bem-amado* podem ser encontrados hoje em plataformas de vídeo. Apesar de uma maior facilidade, Garcia (2017) ainda relata a dificuldade de consultar alguns dos principais acervos sobre telenovelas, como o CEDOC da TV Globo, cujo material só pode ser visualizado “in loco, sem reprodução de nenhum fotograma e, no caso de telenovelas, acesso ao máximo entre 10 ou 15 capítulos de cada obra” (p.160).

Trazemos esses dois exemplos para evidenciar que, apesar dos avanços, a trajetória dos estudos sobre telenovela é marcada por uma grave limitação às pesquisas: a natureza privada dos acervos.

Existem hoje plataformas de streaming gratuitas ou pagas ofertadas pelas emissoras e através das quais é possível rever, ao menos uma parte desse acervo online.

²¹⁹ “DVD da telenovela “O Bem-Amado” composto por 10 discos, com duração total de 2.160 minutos, distribuída pela Globo Marcas. Embora sem informações precisas no encarte e material promocional de venda, o DVD reproduz a versão compacta da telenovela levada ao ar em 1977” (GARCIA, 2017).

As emissoras, no entanto, não disponibilizam todos os seus títulos nessas plataformas online. A Globo, por exemplo, produziu desde sua criação até março de 2022, um total de 321 telenovelas. Apenas 38,6% dos títulos estão, atualmente, no Globo Play.

A dificuldade só não é maior hoje porque, no ambiente da cultura de convergência e participativa, os fãs de telenovelas se tornaram também fontes importantes de informação, recuperando material gravado em suas fitas de VHS e fazendo upload em plataformas online ou vendendo em DVD's em sites de e-commerce. Além de capítulos gravados, esses fãs curadores também disponibilizam recortes de jornais e almanaques de televisão digitalizados, fazem publicações em blogs. Não podemos desconsiderar também que os arquivos de jornais - que são a principal fonte de documentação sobre telenovela no Brasil - estão disponíveis hoje, seja em portais on-line (alguns via assinatura) dos próprios jornais. Mas, novamente, cabe destacar que as fontes documentais públicas de pesquisa, como a Biblioteca Nacional, são ainda muito poucas no Brasil e só mais recentemente, parte delas, está cuidando de digitalizar e disponibilizar seus acervos.

É preciso reconhecer, no entanto, que, do ponto de vista das fontes, houve, de modo mais imediato, avanços. Emissoras, como a Globo, entendem o valor do arquivo – o Memória Globo é prova disso –, não apenas para registro histórico e documental, mas forma de retroalimentação do seu fluxo de conteúdo, na reexibição como acontece no Vale a pena Ver de Novo ou no Canal Viva. Além disso, o arquivo serve como fonte de inspiração, seja para remakes ou para quadros como “novelão da semana”, que costumava ir ao ar no Vídeo Show. Por fim, o arquivo também é, em uma função mais óbvia, documento da própria história das emissoras.

Diante dessa disponibilização de materiais, que fica inteiramente a critério dos produtores, cabem ainda alguns questionamentos: por quanto tempo os títulos atualmente no Globo Play ou na Netflix (no caso, por exemplo, de telenovelas do SBT) vão permanecer disponíveis? As duas plataformas são orientadas para o lucro e a interpretação delas, principalmente quanto ao papel do Globo Play, como um lugar de memória, deve considerar que digitalizar não é o mesmo que preservar. A atividade de preservação é contínua: um documento está sempre em preservação e nunca preservado. Esta concepção é ainda mais importante quando se trata de produtos audiovisuais, como a telenovela, que envolve mudanças de formatos e tecnologias, o que exige um esforço e investimento ainda maior para efetiva preservação, uma vez que “é improvável que exista algum formato definitivo” (EDMONDSON, 2017 p.XVIII). A discussão sobre a preservação dos acervos da telenovela, que iniciamos aqui, mas que pode ser desdobrada em trabalhos

futuros, é relevante para compreendermos as pesquisas sobre a telenovela porque estas são resultado de uma soma que tem como fatores, de um lado, a dificuldade de acesso às fontes primárias e, de outro, a prevalência de certas fontes secundárias.

Ainda que hoje os estudos sobre telenovela já tenham adquirido legitimidade no campo acadêmico brasileiro, os preconceitos em relação a este gênero televisivo não estão totalmente superados, apesar de sua inegável importância sociocultural. Mesmo hoje, com os streamings, entrada de produtos de todo o mundo, as telenovelas ainda conseguem falar *com* boa parte do país e falar *sobre* o Brasil. Partindo tanto de uma noção de memória coletiva (HALBACWS, 190) que é produzida sobre e a partir da telenovela e ainda de uma memória documental (MOTTER, 200), que perdura seja através dos registros do gravado da telenovela e ainda dos documentos - dos rastros produzidos na imprensa, por críticos, por jornalistas, por autores de telenovelas, por fãs - o pesquisador de telenovela estabelece então um fio e vai seguindo tais rastros, formando trilhas que nos permitem reconstruir a história, ou ao menos uma certa história do Brasil através da telenovela.

Para além da questão do acervo e acesso, a atividade de pesquisa em si permanece sendo algo complexo. Entender os limites autorais e mercadológicos, entender as especificidades e pensar métodos para lidar com a telenovela influencia diretamente esse processo. Na análise empreendida no capítulo cinco pudemos perceber que a pesquisa em telenovela emprega procedimentos metodológicos próprios, a partir das especificidades e transformações do gênero. Foi assim, por exemplo, com os procedimentos adotados para dar conta da recepção transmídia a partir das telenovelas, como nas propostas associadas aos grupos de pesquisa da USP, UFSM e UFGRS tanto na Rede OBITEL-Brasil quanto nos congressos analisados. Podemos dizer o mesmo da identificação e análise da produção de estratégias convergentes (crossmídia, transmídia, TV Social) como em trabalhos do grupo OBITEL-UFPE ou do OBITEL-UFJF. Destacamos também os procedimentos de análise da autoria em telenovelas, a partir dos trabalhos do grupo A-Tevê e o OBITEL-UFBA, que concentram os estudos dessa natureza.

Menos específicas, no entanto, são propostas de análise da linguagem e estilo da telenovela. Para enfrentar essas questões, normalmente, as pesquisas sobre telenovela partem de procedimentos analíticos do cinema. A maioria recorre ao trabalho de David Bordwell (2008) ou ao trabalho de Jeremy Butler (2010) que, por sua vez, parte das noções apresentadas por Bordwell para pensar sobre a estrutura de produtos televisuais. Isso é recorrente nas pesquisas sobre processos estético-narrativos tanto no OBITEL quanto nos dois congressos analisados.

Mesmo que muito dos métodos e abordagens teóricas estejam em diálogo direto com aportes de outras áreas do conhecimento, é pertinente afirmar, com base na análise realizada nos trabalhos dos seus mais importantes espaços de circulação Na Comunicação, que há nas pesquisas em telenovela um corpo de autores nacionais já reconhecidos, tais como Lopes, Borelli, Baccega, Motter, Rossini e Jacks. Fecine também aparece entre os nomes mais citados, mas associado sempre às discussões sobre a transmidiação, a partir do trabalho do grupo OBITEL UFPE. Essa recorrência nos permite entender os estudos de telenovela como um campo de pesquisa de contornos próprios, produção expressiva e relevante não só para si próprio, mas ainda, por exemplo, para os estudos de recepção, estudos feministas e, mais recentemente, abordagens interseccionais sobre gênero, raça e classe. O que também atesta a relevância da telenovela como produto cultural, mesmo frente à difusão da seriemanía, como defende Lucas Neia (2021) em sua pesquisa.

Os estudos sobre telenovela no Brasil também refletem a emergência ou prevalência de determinadas correntes teóricas no plano internacional. Os Estudos Culturais, Estudos Feministas, Estudos de Recepção e Estudos sobre convergência foram os se mostram mais significativos no material que analisamos. Algumas dessas abordagens e correntes teóricas se desenvolvem de uma forma quase que síncrona em diferentes lugares, como é o caso dos estudos culturais e estudos feministas. É preciso admitir, no entanto, a existência de outras abordagens teóricas nos estudos de telenovela, mas que, no entanto, não despontaram de modo tão evidente no corpus analisado. Como nosso olhar se deteve em três espaços de referência nessa produção acadêmica, consideramos que as correntes teóricas identificadas nos trabalhos podem ser consideradas como as predominantes.

Se as primeiras pesquisas são orientadas pela Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, os Estudos Culturais promovem uma mudança na noção de poder e uma busca por uma academia menos elitista do ponto de vista da escolha de seus objetos. Essa presença das bases dos estudos culturais aparece até hoje nas pesquisas em telenovela, principalmente nas pesquisas que investigam representação de grupos minoritários e em que autores como Stuart Hall e Douglas Kellner, que são comumente citados.

Já nos Estudos Feministas a centralidade da mulher e de seus prazeres coloca produtos como a telenovela em destaque. Como afirma Elaine Aston e Ian Clarke (1994), o impacto do feminismo foi fundamental para que as atividades e prazeres tradicionalmente atribuídos às mulheres e, por isso, tratados como de baixa qualidade,

pudessem ser reavaliados. Tal avaliação envolveu uma série de questões culturais que antes eram entendidas como frívolas “como o papel da moda e do vestuário nas mulheres vidas, às mais obviamente sérias, quando as editoras descobriram que a reedição de ficção feminina há muito negligenciada poderia ser lucrativa” (ASTON; CLARKE, 1994).

A repercussão do feminismo nos trabalhos analisados pode ser entendida de duas formas. Inicialmente, e de forma mais geral, os trabalhos investigam a natureza do próprio gênero televisivo como produto é inerentemente associado ao feminino, incluindo aí as influências da telenovela na decisão de compra. Depois, e principalmente, por trabalhos que analisam as representações da mulher na telenovela em uma perspectiva feminista, como nos trabalhos de Esther Hamburger e Maria Aparecida Baccega. Encontramos também uma perspectiva feminista relevante nos trabalhos de Veneza Ronsini.

Os Estudos de Recepção são uma chave central da pesquisa em telenovela e é importante destacar que, no Brasil, eles se consolidam a partir do campo da telenovela. Tanto no GP de Ficção Seriada da INTERCOM, quanto no trabalho da Rede OBITEL-Brasil, há uma predominância de pesquisas que analisam o receptor, seus processos de consumo, as formas como criam significados a partir das imagens postas em circulação pelas telenovelas etc. É ainda possível localizar grupos específicos que circulam tanto na Rede OBITEL-Brasil quanto nos dois congressos aqui analisados e que estão associados ao âmbito da recepção e consumo. Entre eles estão, o Grupo de Usos Sociais da Mídia, do qual participam pesquisadores que compõem o OBITEL-UFSM e ainda o Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática da UFRGS, que é também composto por membros do OBITEL-UFRGS

Já os estudos de convergência são a abordagem teórica mais ampla do ponto de vista dos estímulos produtivos nos âmbitos de pesquisa aqui analisados. Entendendo a convergência como um processo amplo que afeta tanto quem recebe quanto quem emite conteúdos e todo o circuito entre esses dois polos, a noção de convergência renova o interesse pela pesquisa em telenovela na medida que reduz as fronteiras entre cinema e televisão, séries e filmes (CITAR).

No que diz respeito aos autores de referência na pesquisa em telenovela, há - como pode ser visto ao compararmos os dados dos gráficos 14, 15, 17, 22 e 33 - uma predominância de alguns nomes específicos. Na COMPÓS, Bordwell, Butler e Machado e Mittel são recorrências que condizem com a predominância dos artigos do evento no âmbito estético narrativo.

No GP de Ficção Seriada INTERCOM o âmbito prioritário é recepção e consumo. Entre as principais referências, no entanto, a maioria das pesquisas são os textos que identificamos como cerne da produção do campo da telenovela: Telenovela: História e Produção (Ortiz, et. al, 1989), Memória da Telenovela Brasileira (Fernandes) Telenovela como recurso comunicativo (LOPES, 2009), O Brasil Antenado (HAMBURGER, 2005). Nos surpreendeu o fato de que as pesquisas sobre convergência não aparecem com tanta frequência no OBITEL, existem poucas análises sobre as experiências transmídia, de TV Social ou crossmídia.

Assim como no GP de Ficção Seriada da INTERCOM, no OBITEL o âmbito predominante é recepção e consumo. Henry Jenkins aparece como autor mais sentido, o que faz sentido considerando que tanto pesquisas de recepção e consumo quanto, por exemplo, textos que investigam aspectos técnicos produtivos partem de noções propostas pelo autor seja para definir convergência, cultura da participação etc.

As três obras mais citadas analisando tanto OBITEL-Brasil, quanto GP de Ficção Seriada da INTERCOM e COMPÓS são “Cultura da Convergência” de Jenkins (2009), “Telenovela como Recurso comunicativo” de Lopes e “Dos meios às mediações” de Martin-Barbero (2001).

A análise conjunta dos grupos de pesquisa, produções dos congressos e trabalhos do OBITEL-Brasil nos permite identificar a presença recorrente de mesmos pesquisadores nos três principais espaços de produção e circulação de estudos sobre telenovela. Dos catorze grupos que inventariamos no capítulo quatro, nove deles se sobrepõem aos grupos que compõem a rede OBITEL-Brasil. As exceções são COMCULT (UFMG), GELIDiS (USP), o Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva (UFGO), Grupo de Pesquisa sobre o Paradigma da Educação e Televisões (UFF). O GELIDiS, no entanto, é coordenado por uma pesquisadora que integrou a coordenação do OBITEL-USP nos primeiros anos de produção da rede. O OBITEL-Brasil, que já nasce como uma iniciativa de articulação entre pesquisadores, também pode ser apontado como um agente propulsor para a produção contínua sobre telenovela nesses grupos, já que a partir dos capítulos apresentados os integrantes produzem desdobramentos que circulam em diferentes espaços além dos congressos analisados nesta tese.

Percebe-se ainda o lugar central que Maria Immacolata Vassallo de Lopes ocupa nessa teia acadêmica. A pesquisadora coordenou a GP de Ficção Seriada por alguns anos, é fundadora da Rede OBITEL junto com Guillermo-Orozco, ocupou cargos de

coordenação do ALAIC e IBERCOM. Seu trabalho e atuação estão no cerne do processo de legitimação da pesquisa em telenovela do Brasil, razão pela qual é recorrentemente citada nas pesquisas.

É importante também observar o quanto as pesquisas em telenovela de determinados grupos estão associadas à sua trajetória mais geral de atuação, uma espécie de “tradição de pesquisa”. Os grupos da UFSM e UFRG, tanto no universo do OBITEL-Brasil quanto em seus grupos específicos, estão mais alinhados com uma abordagem da recepção, o que favorece o uso de determinados procedimentos de coleta (entrevistas, questionários etc.). No grupo da UFSM, os estudos de recepção são correlacionados, frequentemente, com temáticas relacionadas ao feminismo.

A pesquisa do OBITEL-UAM também se interessa prioritariamente por questões do âmbito estético-narrativo. Questões de gênero até aparecem em segundo plano no ponto de vista da representação visual, mas o foco central é o estilo televisivo. A pesquisa do OBITEL-UAM estabelece um tipo de pesquisa mais particular em comparação com o restante dos grupos do OBITEL, que foram analisados e que pode ser mais facilmente associada à pesquisa do COMCULT. Já a pesquisa do OBITEL-UFPE tem foco em questões técnico-produtivas, associadas às mudanças da telenovela no ambiente de convergência e cultura participativa, empregando, principalmente, referências teóricas da semiótica, marca da trajetória de sua coordenadora.

Alguns grupos são menos constantes com relação aos âmbitos e abordagens, como o grupo da UFRJ e da USP, por exemplo. Embora possamos perceber no OBITEL-UFRJ uma predominância de abordagens que se enquadram no que chamamos de âmbito da história memória e sociedade, algumas das primeiras pesquisas são mais dispersas do ponto de vista temático, no sentido de que não geram um sentido de unidade com os últimos biênios. A pesquisa da USP, por sua vez, realiza o movimento contrário, os primeiros anos são marcadamente situados no âmbito da recepção e do consumo, posteriormente, questões como memória, episteme, estratégias produtivas ganham foco. É cedo para falar, neste sentido específico, sobre a produção do OBITEL-UFPR considerando que o grupo esteve apenas em uma das edições aqui analisadas. A pesquisa DA UFJF também transita entre diferentes âmbitos, há principalmente uma mudança que vem junto com a mudança na coordenação, questões estético-narrativas aparecem primeiro, depois, quando Gabriela Borges assume, há um foco nas formas de interagir e atuar a partir dos conteúdos da telenovela online, com foco na cultura da convergência.

No que concerne ainda à atuação dos grupos para além do OBITEL Brasil, é importante destacar como determinados os grupos de pesquisa – A-Tevé, CENTV, Usos Sociais da Mídia, por exemplo – incorporam as temáticas da rede às suas linhas e projetos de pesquisa, otimizando os esforços de investigação, mas realçando ainda mais a concentração dos trabalhos em torno de um mesmo conjunto de pesquisadores.

Um exemplo dessa conjugação de esforços de pesquisa fica bem evidente no A-Tevé e OBITEL UFBA, que se organizam em torno da os estudos sobre a autoria nas telenovelas, uma preocupação que já aparecia nas primeiras pesquisas publicadas por Maria Carmem Jacob de Souza, coordenadora dos dois grupos, no GP de Ficção Seriada da INTERCOM e no GT de Televisão da Compós. Já no OBITEL-UFPE, embora não haja a formação de um grupo independente, algumas das produções partem de pesquisas de doutorado de integrantes e que já estavam em andamento antes da definição da temática do biênio do OBITEL como, por exemplo, o texto “Governo da participação: uma discussão sobre processos interacionais em ações transmídias a partir da teledramaturgia da Globo” publicado no Biênio 04 (2013-2015) e parte da pesquisa de doutorado de Diego Gouveia, integrante do OBITEL-UFPE, no biênio seguinte o capítulo do grupo estava relacionado à tese de Cecilia Lima, vice coordenadora do grupo.

Um olhar mais dirigido à composição e atuação dos pesquisadores e grupos de pesquisa conduz inevitavelmente à construção desse campo de estudos no Brasil, uma discussão para esta tese deixa pistas importantes, mas que precisa ainda ser tratada mais diretamente em investigação futuras com este propósito e com outros aportes teórico-metodológicos. Nesta direção, um fato, de imediato, chama a atenção e merece ser destacado, a partir dos espaços aqui analisados. O campo de estudos da telenovela no Brasil foi construído e é, principalmente, mantido por mulheres. Embora existam pesquisadores importantes que não pretendemos aqui invisibilizar, tais como João Luís van Tilburg, Renato Ortiz e José Marques de Melo, são nomes como AnaMaria Fadul, Maria Aparecida Baccega, Renata Pallottini, Maria Lurdes Motter, Silvia Borelli e Maria Immacolata Lopes que, principalmente, fizeram a pesquisa em telenovela se tornar um campo independente com referências próprias, grupos de pesquisas, espaços institucionais reconhecidos em eventos, visibilidade internacional. Para entendermos a construção deste campo, resta também o desafio de entender suas trajetórias pessoais e profissionais.

Em todo campo há tensões, pois, mesmo o “universo da mais pura ciência é um campo como qualquer outro, com suas relações de força e monopólios, suas lutas,

estratégias, interesses e lucros” (Bourdieu, 1983, p. 123). O campo de estudos é então uma arena onde se disputa o reconhecimento dos objetos e autoridade de quem os analisa, o que implica em garantir o poder de definir o que é a ciência produzida por um dado campo, bem como o quê e quem é relevante. É importante, portanto, pensar o campo de estudos da telenovela, entendendo-o na perspectiva bourdieusiana e encarando as tensões e a forma como os atores desse campo se estabelecem e que tipo de análises sobre a telenovela isso faz emergir.

A formação de um campo de estudos também significa a construções de significados e interpretações mais gerais sobre um assunto e foi o que buscamos aqui propondo a tratar a telenovela a partir de uma abordagem que conjuga o quê se discute com os espaços nos quais se dão as discussões em suas implicações recíprocas. O campo da telenovela tem então alguns sentidos que foram sendo cristalizados pela própria na pesquisa, como fica evidenciado no último capítulo. Ao discutirmos “As pesquisas sobre história da telenovela”, vimos que a forma como se propõe um recorte temporal da história da telenovela constrói ou favorece certas interpretações sobre o objeto – interpretações estas que se repetem na pesquisa na Rede OBITEL, no GT de Televisão da Compós e no GP de Ficção Seriada da INTERCOM.

Tais interpretações entendemos, ainda precisam de uma análise mais profunda, mas desde já, percebemos que existem sentidos e conceitos que são tomados como dados e que fazem com que uma enorme parte da história da telenovela brasileira seja simplesmente invisibilizada. Os dois exemplos que exploramos no capítulo seis servem para pensar sobre isso. As telenovelas que se enquadram sob a assinatura de Glória Magadan são definidas como fantasiosas e desconexas com a realidade, mas nos perguntamos se não há nada nessas produções além disso. Não encontramos, por exemplo, nenhum artigo, dentro e fora do universo aqui analisado que trate da produção da autora além da ideia de que suas telenovelas eram “rocambolescas que se passavam em terras e/ou tempos distantes” (HAMBURGER, 2004) ou que se contraponha à ideia de que Magadan estava no caminho do progresso das telenovelas (COSTA, 2018; CATALÁ; 2017).

Considerando isso, e a partir do percurso que realizamos em nossa própria pesquisa, propomos que se investigue a telenovela sempre considerando-a não como um produto estanque e cuja temporalidade cronológica já defina por si só o caminho analítico a ser tomado. As noções de tempo como histórico, tal como propostas em Pomian ou no trabalho de Reinhart Koselleck, por exemplo, podem nos ajudar nessa abordagem. Há

ainda uma outra noção, apresentada por Raymond Williams e utilizada pela pesquisa do OBITEL-UFPR (biênio 07: 2019-2021) para pensar sobre inovação em telenovelas, que favorece o mesmo tipo de interpretação dos processos histórico-culturais de uma produção: os conceitos de formas dominantes, residual e emergente na cultura.

Reconhecemos que uma pesquisa sobre as pesquisas, como a que realizamos, participa desse processo e, ao concentrar nosso olhar sobre três espaços específicos entre outros – Obitel, Compós, Intercom – já estamos, em certa medida, indicando a construção de um campo, no qual estão inevitavelmente implicados a indicação de autores, publicações, correntes teóricas, âmbitos e temáticas predominantes. Nisso reside também a contribuição desta tese, que é também, por si só, um documento de memória, sobretudo no que diz respeito ao OBITEL Brasil, um espaço que, pela importância neste campo de estudos, merece o destaque aqui conferido.

Por fim, cabe destacar que esta pesquisa se fez em um período de muitas mudanças nas telenovelas, seja nos modos de produção (frente as mudanças em rotinas causadas pela pandemia), seja na distribuição (crescimento do streaming), o que apenas parcialmente foi incorporado pelos trabalhos analisados, especialmente no GP de Ficção Seriada da INTERCOM e OBITEL Brasil, que fazem previsões e tentam investigar essa inovação imposta pela pandemia, entender o que pode permanecer.

Associada também à pandemia, que estimulou outros regimes de assistência de telenovelas, a lógica de distribuição pode estar apontando a emergência de um novo modo duradouro de disponibilização de títulos. A Rede Globo anunciou no primeiro trimestre de 2022 a produção de duas telenovelas das nove ao mesmo tempo, uma delas exclusivamente para o streaming, escrita por João Emanuel Carneiro e com direção artística de Carlos Araujo, a telenovela terá cerca 80 capítulos. Já a produção que vai ao ar na grade, depois de Pantanal (Rede Globo, 2022) deve estreiar no último trimestre de 2022 e ter em torno de 150 capítulos, sendo de autora de Glória Perez e dirigida por Mauro Mendonça Filho. Além disso, outras produtoras, como HBO Max, estreia na produção do gênero no Brasil, com o título *Segunda Intenções*, ainda sem data prevista, está sendo chamada pela emissora de “telessérie”. A Record, por sua vez, anuncia *Reis* a estreia de uma “nova superprodução”, chamada de “supersérie”, com previsão de 221 capítulos, um volume incomum nesse tipo de produção. Depois de todo o longo percurso de legitimação do produto telenovela, no qual as pesquisas tiveram um papel fundamental, encerramos este trabalho com outra importante tarefa: entender se, diante de tantas transformações, já estamos mesmo falando, de fato, de um novo tipo de produto ou apenas

comercializando telenovelas com outras nomenclaturas que contribuem, de certa maneira, para desvalorizar o gênero. Esperamos que os caminhos de pesquisa inventariados e analisados, ao aqui ajudem também a enfrentar os novos desafios.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Indústria Cultural e Sociedade**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALASUUTARI, Pertti. **Rethink The Media Audience**: Sage Publications, Londres, 1999

AMICO, Eleanor. **Reader's Guide to WOMEN'S STUDIES**. Fitzroy Dearborn Publishers, 1998

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

BAYM, N.K. **Tune In**: Log On Soaps, Fandom and the Online Community. London: Sage, 2000

Brunsdon, C. - 'Crossroads: notes of soap opera' reprinted in **Screen Tastes Soap Opera to Satellite Dishes** 13-18. London: Routledge, 1997

BUONANNO, Milly. Uma eulogia (prematura) do broadcast o sentido do fim da televisão. In: **Matrizes**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Vol., Nº 1. São Paulo: ECA/USP, 2015.

BUSETTO, Áureo. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. **História**: São Paulo, v.33, n.2, p. 380-407, jul./dez. 2014

BACCEGA, Maria Aparecida; TONDATO, Márcia P.; OROFINO, Maria Isabel; NUNES, Mônica Rebecca F.; JUNQUEIRA, Antonio Hélio; BUDAG, Fernanda Elouise; ABRÃO, Maria Amélia P; MARCELINO, Rosilene M.A. Fãs de telenovelas: construindo memórias – das mídias tradicionais às digitais. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BALOGH, Anna. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.

BAYM, Nancy. Interpreting Soap Operas and Creating Community: Inside a Computer-Mediated Fan Culture. *Journal of Folklore Research* Vol. 30, No. 2/3 (May - Dec., 1993), pp. 143-176

BELLOTO, Heloisa. Reconsiderando os arquivos pessoais. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, n. 2, v. 27, p. 207-211, 2014.

BECHER, Tony. TROWLER, Paul. **Academic Tribes and Territories**: Intellectual enquiry and the culture of discipline. SRHE and Open University Press, Philadelphia, 2001

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo. Horizonte: Autêntica Editora, 2019

- BENJAMIN, Roberto. A TV Comercial em Pernambuco: estudo da programação, *Revista da Escola de Comunicações Culturais*, 2, São Paulo, ECA-USP, p. 151-166, 1968.
- BLANK, Grant. REISDORF, Bianca. The participatory web: A user perspective on Web 2.0. *Information Communication and Society* 15:301-318. 2012
- BLUMENTHAL, Danielle. **Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective**. Greenwood Publishing Group, 1997
- BODDY, William. **Fifties Television: The Industry and Its Critics**. Urbana: University of Illinois Press, 1990
- BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em perspectiva*. São Paulo, V, 15, n. 33, jul/set. 200
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo, Perspectiva, 2013
- BRUNSDON, C. Crossroads: notes of soap opera' reprinted in *Screen tastes soap opera to satellite dishes* 13-18. London: Routledge, 1997.
- _____; D'ACCI, Julie. SPIGEL, Lynn. **Feminist television criticism: a reader**. Clarendon Press: Oxford. 1997
- CAMPEDELLI, Samira. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- CAPPARELLI, Sérgio. A periodização nos estudos de televisão. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 1, p. 1-16, janeiro/junho 1997.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999
- CAVALCANTI, G. **Televisão e redes sociais: configurações de TV Social em Malhação**. Dissertação de Mestrado. PPGCOM. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016
- _____, **Recepção das Temáticas Sociais em O Outro Lado Do Paraíso**. Anais do Congresso Televisões. Niterói, UFF, 2019.
- CARLÓN, Mario. **Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o "fim da televisão**. In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs.). *O Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 11-33.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CODATO, Adriano. **Uma História Política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia**. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 25, p. 165-175, nov. 2005
- CORNER, John. Finding Data, Reading Patterns, Telling Stories: Issues in the Historiography of Television. *Media, Culture & Society* 25: 273–28, 2003.
- COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen; SARTI, Cynthia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto. *Pensamento feminista brasileiro. Formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 237-256.

- CRAIG, Robert T. Communication Theory as a Field. In: *Communication Theory*, 9 (2), mai 1999, p. 119- 161.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEETZ, S. Disciplinary power in the modern corporation. In M. Alvesson, & H. Willmott, (Ed.), *Critical management studies*. Londres: Sage, 1992.
- DELWICHE, Aaron; HENDERSON, Jennifer Jacobs. Introduction: What is Participatory Culture? In: DELWICHE, Aaron; HENDERSON, Jennifer Jacobs (ed.). *The Participatory Cultures Handbook*. Nova York: Routledge, 2013
- DUNCOMBE, Stephen. **Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture**. Microcosm Publishing, Portland, 1997
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2001
- FADUL, Anamaria. **Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas**. São Paulo: ECA/ USP, 1993
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FECHINE, Yvana; GOUVEIA, Diego; ALMEIDA, Cecilia; COSTA, Marcela; ESTEVÃO, Flávia. Como pensar os conteúdos transmídia na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FRIEDMAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. G6681. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARCIA-CANCLÍNI, Nestor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro. 1996.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2002.
- GILDER, George. **A Vida Após a Televisão**. Tudo sobre os últimos progressos em torno da televisão interativa. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- GRAY, Ann. **Audience and Reception Research in retrospect: the trouble with audiences**. In: *Rethink The Media Audience*: Sage Publications, Londres, 1999
- GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo Afro-latino-Americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020
- HAGEMEYER, Rafael. **História & audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HAGGINS, Bambi. Television Studies. *Feminist Media Histories*, 2018; 4 (2): 196–200.

HAGORT, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

HALL, S. **Representação e cultura**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

_____. Notas sobre o método de Marx: uma 'leitura' da 'introdução de 1857, Working Papers in Cultural Studies , no. 6, pp. 132–171.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**. A sociedade das Novelas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Lua Nova [online]. 2011, n.82, pp. 61-86.

HILMES, M. The bad object: Television in the American Academy. *Cinema Journal*, 2005, v. 45 n.1, p. 111- 117, 2005

HOBSON, Dorothy. **Crossroads: The Drama of a Soap Opera**. Methuen, London, 1982

HOINEFF, Nelson. **A nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes**. Rio de Janeiro: Comunicação Alternativa/ Relume Dumará, 1996.

JAKUBASZKO, Daniela. Beto Rockefeller: marcas da contracultura na telenovela brasileira. In: Anais CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV, 2002, Salvador-BA. Anais... São Paulo: Intercom, 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KAPLAN, Ann. **Regarding Television**. University Publications of America, 1983

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, Inimá; COSTA da Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. Um País no ar: História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz. **A telenovela no Rio de Janeiro 1950- 1963**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação UFRJ; Fundação Museu da Imagem e do Som RJ, 1991. (Quase Catálogo, 4).

KOSSELECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003

_____. **A história deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LE GRIGNOU, N. **Les périls du texte**. Resseaus. n 80 pp.107-126, 1996

LEAL FILHO, Laurindo. A TV sob controle: a resposta da sociedade ao poder da televisão. Summus Editorial, 2006

- LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- LEFEBVRE, Henri Lefebvre. **O fim da história**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- LEITE, Andrea. **A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica**. Tese de doutorado, 2007
- LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999
- LIMA, Cecília. **Telenovela transmídia na Rede Globo: o papel das controvérsias**. 2018. Tese (Doutorado em comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2018.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola. 2004.
- _____. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, São Paulo, n. 26
- _____. OROZCO, Gómez. (Orgs.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)** Porto Alegre: Sulina, 2017.
- _____. **Pesquisa em comunicação**. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- _____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009.
- _____. *et al.* A autoconstrução do fã: performances e estratégias de fãs de telenovelas na internet. *In*: LOPES, M. I. V. (Org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-64.
- _____. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. *São Paulo: Loyola, 2004*.
- _____. , BORELLI, Silvia, REZENDE, Vera. **Vivendo com a telenovela**. Mediações, recepção, ficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Ed. SENAC, São Paulo, 2000.
- _____. **A arte do vídeo**. Brasiliense, São Paulo, 1988
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.
- _____.; REY, Germán. **Los ejercicios del ver**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MATTELART, Michèle e Armand. **O Carnaval das Imagens**. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. & NEVEU, E. **Introdução aos Cultural Studies**. Coleção Comunicação. Porto: Porto Editora, 2006.
- MATO, D. Stuart Hall, a partir da e na América Latina. *MATRIZES*, 9(2), 47-66, 2015.

MATTOS, Sergio. **Um Perfil da TV Brasileira** (40 anos de história: 1950-1990). Salvador, A Tarde, 1990.

MCCABE, Janet and AKASS, Kim. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond** (Reading Contemporary Television). London & New York: I.B. Tauris, 2007.

MCKEE, Alan. A beginner's guide to textual analysis. *Metro Magazine*, pp. 138-149. 2001.

MCKINLEY, Graham. **Beverly Hills, 90210: Television, Gender and Identity** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997

MEADOWS AJ. Canais da comunicação científica. In: Meadows AJ. *A comunicação científica*. Brasília: Brinquet de Lemos Livros, 1999.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo, Summus, 1988. 68p.

MITTELL, J. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012

MONTEIRO, Dulce. **Personagens femininas da telenovela em suas relações com o trabalho**. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1977.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, 48. São Paulo: USP, CCS, 2001.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021

NEGROPONTE, Nicholas. **A Vida Digital**. Rio de Janeiro, companhias das letras, 1995.

NEWCOMB, Horace. **Television: The Critical View**, Oxford, 1976.

NOAM, Eli M. . *Towards the Third Revolution of Television*. Apresentado no **Symposium on Productive Regulation in the Tv Market**. Bertsmann Foundation, Gutersloh, Alemanha, Dezembro, 1, 1995.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo (10), dez 1993.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____; BORELLI, Sílvia e Ramos, José Mário Ortiz. **Telenovela**. História e Produção. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia da Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. A próxima atração: telenovela e ditadura. In: SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Ed. UNESP, 2005.

PENELLO, Alice. **Telenovela: o processo de industrialização do sentimento**. Rio de Janeiro, Escola de Comunicações Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978. 50p

- PENTEADO, Heloisa. A televisão e os adolescentes: a sedução dos inocentes. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1979
- PISCITELLI, Alejandro. Paleo-, Neo- y Post-televisión. Del contrato Pedagógico a la Interactividad Generalizada. In Gomez Mont, Carmen (coord). **La Metamorfosis de la TV**. Mexico, Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales da Universidad Iberoamericana, 1995.
- RHEINGOLD, Howard. **Smart Mobs: The Next Social Revolution**. 2002.
- RIBEIRO, Ana. SACRAMENTO, Igor. A moderna telenovela Brasileira. In: RIBEIRO, Ana; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.) **Televisão História e Gêneros**. Rio de Janeiro, Multifoco, 2014.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- _____. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v.1.
- RINCÓN, Omar. **No más audiencias, todos devenimos productores**. Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación, Andalucía, v. 15, n. 30, mar. 2008.
- SCOLARI, Carlos A. This is the end? As intermináveis discussões sobre o fim da TV. In: CARLÓN, Mario; FECHINE, Yvana (Orgs.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. pp. 34-53.
- SAINTVILLE, Dominique. La stratégie de sauvegarde et de numérisation des archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, 1999-2015. International Preservation News, n. 47, may 2009, p. 18- 25.
- SAUVAGE, Monique; VEYRAT-MASSON, Isabelle. Histoire de la télévision française: de 1935 à nos jours. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2012.
- SPIGEL, Lynn. **Making Room for Tv: Television and the Family Ideal in Postwar America**. Chicago: University of Chicago Press, 1992
- TESSITORE, Viviane. Como implantar centros de documentação. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003,
- TILBURG, João Luís van. A Telenovela - instrumento de educação permanente. Ed. Centro de Investigação e Divulgação, Petrópolis, 1981
- TILLMANN, Juliana. Os acervos audiovisuais no Brasil: o leilão do acervo da Manchete. *Anais XIII encontro nacional de história da mídia*, Rio de Janeiro: 2022.
- TUFTE, Thomas. Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo,

v. XVIII, n. 2, p. 34-53, 1995.

TURKLE, Sherry. **Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other.** Hachette Book Group: Nova York, 2011.

VABØ et.al, 2016. The establishment of formal research groups in higher education institutions. *Nordic Journal of Studies in Educational Policy*. 2016.

VAN DIJCK, José. **Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media.** Oxford: Oxford University Press, 2013 .

VINK, Nico. The telenovela and emancipation. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and cultural form.** London: Fontana: 1974.

WRIGHT, Richard. Preservation of broadcast archives – a BBC perspective. *International Preservation News*, n. 47, may 2009, p. 13-17.

WOLF, Mauro. **Teorie delle Comunicazioni di Mass.** Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milan, 1985

WOLFF, Michael. **A televisão é a nova televisão.** São Paulo: Globo, 2015.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão.** São Paulo: Ática, 1996.