

**O Mercado do Folhetim:
Entre o Jornal, o Cinema e a Televisão**

Aguimario Pimentel Silva

RESUMO:

O artigo tem o objetivo de analisar o desenvolvimento da telenovela brasileira, recorrendo às principais influências do gênero: o romance-folhetim surgido na França do século XIX e o Cinema Novo surgido no Brasil na segunda metade do século XX. Para tanto, faz-se uma caracterização do folhetim enquanto elemento de mercado e da atual telenovela enquanto modelo da cultura de massa e forma proveniente da estrutura folhetinesca. No percurso, evidencia-se a forte presença da tradição cinematográfica na formação da ficção televisiva nacional. O estudo toma como base os trabalhos de Meyer (1996), Sodré (1985), Hamburger (2011), Xavier (2001), entre outros.   guisa de conclusão, constatamos que a atual telenovela brasileira difere do romance-folhetim francês (seu protótipo) por razões mercadológicas, como a introdu o das técnicas capitalistas no modo de produ o, e que no plano temático a telefic o herda diversos aspectos do Cinema Novo, por exemplo, a orienta o para a verossimilhança.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela. Folhetim. Capitalismo. Indústria Cultural.

**The *Feuilleton*'s Market:
Between the Journal, the Cinema and the Television**

ABSTRACT:

The paper brings the Brazilian soap opera in relation with the *feuilleton-roman* appeared in France at the 19th century, and has the objective to verify the common aspects in both genres – similarities and dissimilarities –, having in view that the genres situate themselves in distinct periods of the history. It's made, still, relation between the soap opera's form and the New Cinema, appeared at Brazil in the 60's of the 20th. In this manner, it's made a characterization of the *feuilleton* while mercantile element and the actual Brazilian soap opera while product of the mass culture. The research it's based in the works of Meyer (1996), Sodr  (1985), Xavier (2001), Hamburger (2011), each other. Like a conclusion, we verified the actual Brazilian soap opera it's different of the French *feuilleton* by mercantile reasons, as the diversification of the transmission vehicles. We verified too the New Cinema was an important element to the development/evolution of the Brazilian soap opera.

KEYWORDS: Soap opera. *Feuilleton*. Capitalism. Cultural Industry.

O Mercado do Folhetim: Entre o Jornal, o Cinema e a Televisão

1. Introdução

A telenovela brasileira consolidou-se há bastante tempo como um produto de enorme audiência nas grades de programação das redes abertas de televisão. Sendo um gênero de grande aceitação por parte do público telespectador, incorpora à sua estrutura as referências cotidianas da grande massa da população, como reflexo da forte verossimilhança que lhe é inerente. A telenovela é um gênero que evoluiu *pari passu* com a renovação e diversificação dos meios tecnológicos e de comunicação da sociedade, inscrevendo-se no processo de modernização dos elementos da cultura brasileira.

Herdeira do folhetim francês, a telenovela compartilha com este uma característica muito própria: a de se constituir enquanto gênero de mercado. O folhetim surge num momento de reorganização da sociedade francesa, com a função precípua de gerar renda para os donos dos jornais; a atual telenovela, por sua vez, mostra-se como produto da cultura de massa dentro de um modo de produção capitalista, também com vistas ao lucro. Ambos os gêneros possuem características estruturais basicamente uniformes, apresentando enredos fragmentados com a intenção explícita de apelar para a curiosidade do leitor/telespectador. Diferem, entretanto, quanto às especificidades de produção e transmissão de seus conteúdos, tendo em vista o grande espaço de tempo que os separa.

O objetivo deste trabalho é justamente analisar em que sentido a atual telenovela brasileira ainda mantém as características essenciais da estrutura folhetinesca, em especial no que tange à sua mercantilização. Além disso, pretende-se demonstrar a influência exercida pelo cinema brasileiro no desenvolvimento da novela diária. Tentaremos, a partir das ideias de teóricos como Meyer (1996), Sodré (1985), Távola (1996), Xavier (2001) e Hamburger (2011), definir as características básicas desse tipo de narrativa e compreendê-la com base em seus contextos específicos de produ o e circula o. Procurar-se-  traçar um mapa evolutivo do gênero, atentando para o fator mercado, que está atrelado ao filão folhetinesco em sua evolu o histórica. Não se pode desconsiderar, contudo, as formas intermediárias de constitui o do modo de escrita folhetinesca, no percurso que vai do romance publicado nos jornais   telenovela diária campeã de audiência.

2. O Percurso entre os gêneros: do folhetim à telenovela

O romance-folhetim, enquanto gênero literário específico, surgiu na França, no século XIX. Sua criação foi fruto de um conjunto de mudanças radicais que se operavam na sociedade francesa à época, em decorrência da onda de movimentos revolucionários que, após a Grande Revolução (1789), consolidaram a ascensão da burguesia ao poder. Nesse quadro, para atender às exigências de uma população cada vez mais diversificada e ávida por entretenimento, começou-se a publicar histórias (romances) seriadas nos jornais diários (MEYER, 1996).

A nova forma de consumo de ficção vai surgir, portando, atrelada à necessidade de aumento do lucro do jornal, num contexto de emergência do capitalismo.

Brotou assim, de **puras necessidades jornalísticas**, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim e “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponsou du Terrail e Montépin etc. etc. O romance rocambolês, em suma, para lembrar o nome de uma de suas mais ilustres criaturas. Com toda a carga pejorativa associada a ele e, por extensão, à palavra. Mas isso não assusta os jornais, qualquer que seja a sua cor política: aderem todos à novidade que pode, quando agrada, provocar uma explosão de assinaturas; numa verdadeira guerra, disputam a preço de ouro os melhores folhetinistas. Foi, por exemplo, o muito conservador *Journal des Débats* que levou a melhor e publicou, apesar de “perigoso”, *Os mistérios de Paris* (MEYER, 1996, p. 59, grifo nosso).

O romance-folhetim francês constituiu um tipo de narrativa que condensava elementos fantásticos e surpreendentes, como uma estratégia para atrair o público leitor. A estrutura fragmentada, apesar de longa e os cortes de capítulos acontecendo quase sempre em momentos de grande tensão, refletiam, no fundo, o grande interesse na volta do leitor ao jornal do dia seguinte. Não era propósito dos donos de jornais propiciar a expansão do saber literário ou contribuir para a ascensão de novos folhetinistas, mas tão somente a geração de receita. O folhetim mostrou-se um elemento importante na renovação dos modelos jornalísticos vigentes e fator indispensável para que um jornal se destacasse dentro da sociedade (MEYER, 1996).

No Brasil, a introdução do folhetim ocorreu de modo simultâneo ao surgimento deste na França. O primeiro folhetim francês publicado no Brasil foi *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, lançado no *Jornal do Comércio* alguns meses depois de ter sido publicado nos jornais parisienses.

A telenovela é um gênero textual que deriva sua estrutura da técnica folhetinesca, mantendo basicamente a mesma concepção. Na telenovela, os cortes de capítulos têm a

mesma intenção que imperava na produção dos romances-folhetins franceses, qual seja, a de prender o leitor, despertando-lhe a curiosidade para o desenrolar do enredo.

No fio que leva do folhetim à telenovela, temos uma série de transformações de ordem histórica, no que concerne aos veículos desse tipo de produto (de massa), bem como às especificidades inerentes a cada gênero novo por que a técnica folhetinesca passou em seu curso. Nesse sentido, trazemos à baila um gênero intermediário entre o folhetim do jornal e a novela exibida na televisão: a radionovela.

A radionovela entra na cultura nacional no momento em que a transmissão radiofônica consolida-se como o principal meio de comunicação brasileiro. Embora o rádio tenha adentrado no país já na década de 1920, a primeira radionovela só foi ao ar no ano de 1941, transmitida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Tratava-se de *Em Busca da Felicidade*, radionovela estrangeira do autor Leandro Blanco, com tradução e adaptação de Gilberto Martins. A produção ficou no ar durante mais de dois anos e foi um sucesso estrondoso, a julgar pela novidade que representava enquanto nova forma de consumo de ficção (MATTOS, 2002).

Não foram poucas as radionovelas transmitidas no Brasil a partir da década de 1940, em especial nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, que até 1960 destacou-se como capital da república. Havia milhares e milhares de ouvintes, esperando a hora da radionovela para se deliciar com o turbilhão de paixões irrefreáveis trazido pelas produções radiofônicas. E foi em função da existência desse amplo público que a radionovela tornou-se, também, um produto de cunho fortemente comercial. Para transmitir as tramas, as emissoras (muitas delas recém-inauguradas) buscavam apoio junto a empresas que patrocinassem o produto, como foi o caso da Gessy-Lever na década de 1940.

Um dos principais escritores de radionovelas no Brasil foi Oduvaldo Vianna Filho. Ao discorrer sobre a trajetória desse escritor no rádio brasileiro, Mattos (2002) dá-nos uma visão mais ou menos geral do que seria a radionovela, além de sua filiação direta com o setor industrial:

Essas duas radionovelas [*Fatalidade* e *Em busca da felicidade*] inauguraram no rádio brasileiro um novo modelo de escrita radiofônica, em que as histórias, enriquecidas por temas musicais e por efeitos de sonoplastia, eram narradas durante vários meses, geralmente em três capítulos semanais, em dias alternados, cada capítulo com meia hora de duração. Era um modelo que vinha de fora, mas que já havia sido experimentado por Oduvaldo Vianna Filho na Rádio El Mundo, de Buenos Aires, no período em que ele viveu na Argentina, de 1938 a 1940. (...) Em 1941, de volta ao Brasil, ele é contratado por João Batista do Amaral para ser o diretor artístico da Rádio São Paulo, cujo principal anunciante era a indústria Gessy-Lever. Ele inaugura então o *Teatro de romance do extrato de tomate marca Peixe*,

produto de uma indústria de doces e conservas que resolveu também patrocinar programas de radioteatro e radionovela (MATTOS, 2002, p. 186-187).

A versão radiofônica do folhetim, a radionovela, imperou no Brasil durante algumas décadas, mas começou a sofrer relativa decadência com a chegada da televisão ao Brasil. A primeira emissora brasileira de televisão, a PRF-3 TV Tupi-Difusora, inaugurada em 18 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo, por iniciativa do empresário Assis Chateaubriand, significava um avanço tecnológico em relação ao rádio e, ao mesmo tempo, uma proposta de integração das redes de comunicação no Brasil.

Nesse sentido, surgiu a telenovela, um produto derivado da radionovela e do velho folhetim francês. Embora de modo deveras incipiente, a primeira produção do gênero, *Sua vida me pertence*, foi ao ar em 1951, inaugurando um formato que, algumas décadas mais tarde, se consolidaria como um dos principais produtos da indústria cultural brasileira. Nesse primeiro período, tem especial relevância a atuação das emissoras Tupi e TV Record, que, assim como ocorria no rádio, também buscavam patrocínio junto a indústrias para suas produções ficcionais. Entretanto, as telenovelas apresentadas nessa época não faziam muito sucesso junto ao público, pois perdiam para outros tipos de atrações, como os *shows* musicais. O padrão da novela atual vai surgir na década seguinte, através da TV Excelsior.

O modelo de telenovela de longa duração, em capítulos diários, firmou-se no Brasil nos primeiros anos da década de 60, na TV Excelsior de São Paulo, canal 9, emissora que cumpriu uma etapa importante na história da televisão brasileira, antes do surgimento e consolidação da Rede Globo de Televisão. (...) Criando novos padrões de produção, transmissão e veiculação de programas a partir de planejamento artístico, comercial e publicitário, a TV Excelsior de São Paulo lançou a telenovela de longa duração, em capítulos diários, que se tornou logo um dos principais produtos de mercado da TV brasileira e da indústria cultural que se organizou então no país (MATTOS, 2002, p. 253-254).

Sobre esse fator, o mercado, passamos agora a discutir. Távola (1996), ao analisar a telenovela brasileira, divide sua evolução em cinco fases distintas. A primeira fase seria justamente a que acabamos de trazer, qual seja, a da transposição dos modelos radiofônicos para o aparelho televisivo. A segunda fase seria a implantação, a partir de 1963, do modelo de telenovela hoje existente no país, por iniciativa da TV Excelsior. A terceira fase de que trata o autor tem lugar no final da década de sessenta e início da de setenta, começando com a exibição de *Beto Rockefeller*, novela a partir da qual se busca uma profissionalização das atividades no gênero, que passa a se constituir enquanto produto da indústria cultural. Uma penúltima fase teria se dado entre as décadas de 1970/1980, quando a telenovela brasileira

passa por um refinamento da linguagem e adquire uma configuração mais próxima da produção literária. Por último, o autor traz a telenovela como gênero de mercado, num período que ele descreve como “puramente mercadológico”.

As considerações de Távola mostram que, embora já houvesse desde a década de 1960 uma consciência em torno do significado da telenovela enquanto produto de mercado, somente do final da década de 1980 para o início da década de 1990 é que se vai estabilizar a ideia de teledramaturgia enquanto elemento de concorrência entre as emissoras, ao mesmo tempo em que se define uma nova lógica para a produção da telenovela: a lógica industrial.

Observa-se, após a década de oitenta, o quase desaparecimento da obra autoral na telenovela. Os textos e a direção passam a ser divididos entre equipes de especialistas e o desenvolvimento das técnicas de pesquisa de preferências e fórmulas de êxito determinou excessiva frieza profissional, diminuição da preocupação criativa e necessidade acérrima de conquista da audiência majoritária, já que o gênero vive de intensa competição. As obras de equipe, nada obstante sua eficácia mercadológica e a manutenção vívida do gênero, jamais se equipararam às obras anteriores (TÁVOLA, 1996, p. 103).

Uma das principais características da telenovela, e talvez a mais eficaz para a explicação de seu sucesso, é sua proximidade com o público. Os capítulos são elaborados à medida que vão sendo exibidos pela emissora; nesse sentido, produção e consumo ocorrem quase que concomitantemente, possibilitando um acompanhamento mais próximo das reações do público consumidor. Para ilustrar essa perspectiva, tomamos as ideias de Silva (2012), quando diz que “seu caráter aberto se basearia, fundamentalmente, na capacidade dos receptores de elaborar múltiplos significados sobre a narrativa. Nesse sentido, a realidade é relativa, dependendo da posição do observador” (SILVA, 2012, p. 170).

Mais ou menos no período que tem lugar entre a segunda e a terceira fases descritas por Távola, a telenovela (já implantada) vai sofrer a influência marcante de outra forma que, embora não guarde relações muito estreitas com a linguagem folhetinesca, vai constituir-se em corolário para a produção teledramatúrgica posterior: o cinema. Durante quase toda a década de 1960, as produções de emissoras como a Rede Globo e a TV Tupi passam por uma reorganização, no sentido de agregar à sua estrutura elementos contemporâneos e de uma maneira mais engajada. Nesse processo, têm-se a influência do Cinema Novo, proposta de experimentação estética do audiovisual levada a cabo, no Brasil, a partir do limiar da segunda metade do século XX.

O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 60, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na

América Latina, dentro de uma conjuntura internacional – política, cultural, que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. Na esfera do cinema, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser um passo inicial em direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes, expectativa que os anos 80, em termos de mercado, encerraram. Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período (XAVIER, 2001, p. 23).

Esther Hamburger chama a atenção para a verossimilhança que é inerente ao gênero folhetinesco. A telenovela tem estado cada vez mais próxima da realidade do público, o que facilita sua inserção no seio do cotidiano da sociedade. Para ela, esse modelo “documental” tem suas raízes no cinema neorrealista italiano e no Cinema Novo surgido no Brasil nos anos 1970. Nessas duas formas de produção cinematográficas, optou-se pelo tratamento de temas atuais, pela discussão da questão social, com temas de interesse do público e as gravações ocorrendo em locais conhecidos por este (HAMBURGER, 2011, p. 69-70).

Embora a teledramaturgia brasileira comporte diversos estilos autorais, (...) é possível identificar uma linha de continuidade que passa pelo teatro e cinema. A interlocução com o cinema inspira a introdução da temporalidade contemporânea em capítulos diários e a ambientação das histórias em locais conhecidos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, sede da emissora líder. O tempo presente e os espaços conhecidos funcionam como sinalizadores de uma relação de continuidade entre o universo do telespectador e o dos personagens da narrativa (*idem, ibidem*, p. 70).

Tem-se, assim, uma perspectiva em certo ponto diversa daquela de que comunga a maioria dos pesquisadores da área. Enquanto estes limitam-se a observar a telenovela a partir da evolução do gênero folhetinesco em suas mais variadas formas, como a radionovela ou a *soap opera* americana, Hamburger vai buscar no cinema as influências do atual modo de produção teledramatúrgica. Em lógica, as opiniões não se contrapõem, mas antes são complementares. Ao analisar a telenovela com base no folhetim, temos uma análise da forma, com atenção para a estrutura do gênero e sua transformação no curso histórico; a perspectiva da influência cinematográfica diz muito mais respeito à questão temática, situando-se, portanto, no plano do conteúdo.

Tem-se, então, o seguinte: na questão formal, a telenovela é a herdeira de um gênero que se desenvolveu e gerou novas formas de narração, atreladas a novas formas de transmissão, numa linha evolutiva onde encontramos a radionovela, a *soap opera*, o cinema seriado; na questão temática, temos uma forma de narração de histórias que passa pela inserção de novas referências conceituais, evoluindo de uma estrutura nitidamente maniqueísta e fantástica, sugerida pela forma melodramática, a uma configuração mais

verossímil e, portanto, mais antenada com as questões que estão na pauta do dia. A telenovela tornou-se um documento histórico, à medida que incorporou à sua estrutura os elementos da sociedade. Quando ocorrem mudanças na estrutura social, a telenovela rapidamente as reflete, num processo de construção de memória coletiva em torno da realidade.

3. Tentativa de Síntese

As referências trazidas no tópico anterior para discussão acerca do fenômeno telenovela e sua relação com o mercado mostram a diversidade de trabalhos existentes na área dos estudos da telenovela. Entretanto, as tentativas isoladas não dão conta, por si só, de explicar a relação entre esta, o folhetim francês e outros modelos, na perspectiva da mercantilização dos gêneros. Aliás, não podemos perder de vista esta noção, a do gênero, que viemos perseguindo até aqui. O formato atual de telenovela é um gênero textual, de caráter híbrido, que representa uma forma de atualização semiótica de outros gêneros. A partir de agora, tentaremos, pois, sintetizar as ideias trazidas, no sentido de tecer uma análise da relação entre esses gêneros, análise permeada pela noção, sempre presente, do fator mercado.

As considerações feitas até aqui permitem ver que a atual telenovela brasileira ainda conserva em sua estrutura os elementos que, cerca de dois séculos atrás, definiram o modelo do romance-folhetim surgido na França. A contraposição entre o bem e o mal, numa perspectiva maniqueísta, ainda faz parte desse modo de narração, como se pode ver nas representações de oposição entre mocinhos e vilões, por exemplo. Entretanto, igualar os dois gêneros significa cair no anacronismo, uma vez que existe entre eles uma grande diferença no que se refere às inovações, de diversas ordens, que se operaram durante a evolução do modelo ao longo do percurso histórico. Além disso, não se pode destacar como elemento influenciador da telenovela apenas o romance-folhetim, uma vez que, como se viu, há uma grande participação das formas do cinema na constituição histórica do gênero.

O circuito mercadológico do qual faz parte a telenovela, porém, é bem mais amplo e complexo, envolvendo emissora, autor, diretor, atores e atrizes, empresas anunciantes, veículos de propaganda, revistas etc. Ao mesmo tempo em que o folhetim se adapta às novas formas de transmissão (rádio, TV, cinema), vai também alargando seus horizontes a espaços antes inexplorados ou inalcançáveis, levando ao desenvolvimento da telenovela como elemento de integração nacional.

Como conclusão, propomos o seguinte: o velho folhetim francês, ao se deparar com novas formas tecnológicas e de transmissão de conteúdo, precisou passar por uma

readaptação, adquirindo novos revestimentos. A técnica narrativa foi transposta para o rádio, para o cinema e, sobretudo, para a televisão. Nesta, adquiriu o formato de telenovela, inicialmente mais afeito ao gosto romântico e exagerado do melodrama, e mais tarde configurado como produto de mercado, inscrevendo-se num contexto capitalista da crescente busca pelo padrão de qualidade e, conseqüentemente, do lucro. Houve, portanto, uma modificação no percurso mercantilista que vai do folhetim tradicional à telenovela diária. Tal mudança é de ordem histórica e tem a ver com o desenvolvimento das técnicas de comunicação e com o acirramento das políticas capitalistas que subjazem à produção atual do gênero. A telenovela atual está incorporando cada vez mais as características das produções cinematográficas, como a filmagem sofisticada, a gravação em alta definição e o refinamento da linguagem, que se torna mais enxuta, objetiva. É um gênero convergente, que agrupa em si diversos modos de transmissão de ficção para, no fundo, refletir uma imagem que seja por demais próxima do telespectador. Daí o sucesso que se verifica em sua trajetória.

É possível perceber que a evolução do gênero da França para o Brasil demonstra a existência de um ciclo de reciprocidades, pois se o folhetim francês evoluiu para ceder lugar à narrativa ficcional televisionada, a telenovela brasileira é hoje gênero comercial de grande sucesso, funcionando como forte produto de exportação. As produções brasileiras são vendidas para dezenas de países, entre os quais se encontra justamente a França, nação que nos deu o protótipo do gênero. Cabe assinalar, também, que a telenovela, mesmo em seu estágio atual de desenvolvimento, continua passando por modificações e incorporando à sua estrutura novos elementos da dramaturgia, novas formas de linguagem e algumas das mais modernas técnicas de narração, como as encontradas atualmente na indústria cinematográfica. Trata-se de um processo sequencial e constante de remodelação do gênero, principal fator da evolução desse tipo de narrativa no transcurso histórico.

O estudo da telenovela abre a possibilidade para uma série de questões a serem exploradas. Trata-se de uma “obra aberta”, na perspectiva de Umberto Eco, o que, portanto, a caracteriza como um produto passível de múltiplas interpretações e discussões, além de apresentar uma fronteira bastante permeável no que diz respeito às influências recebidas de outros sistemas de linguagem. Assim, enfatizamos a necessidade de aprofundamento da relação entre o gênero textual telenovela, enquanto representante da esfera literária e o mercado capitalista subjacente à sua produção e circulação, para além da mera descrição evolutiva do gênero folhetinesco.

4. Considerações finais

Há ainda outros aspectos, relativos ao tema, que não foram aqui abordados, em virtude dos limites deste breve artigo. O estudo do tema mostrou-se importante por alguns aspectos, a saber: a) a pesquisa não se limitou a demonstrar as relações de similitude entre o folhetim francês e a telenovela, evidentes em função do grande número de estudos existentes nesta temática; b) a pesquisa também não analisou a telenovela apenas como produto da cultura de massa, inscrita num circuito capitalista que a coloca em oposição a uma ficção de “maior valor”; c) este estudo pretendeu abordar as principais formas de linguagem que se encontram no substrato básico do gênero telenovelesco. Entendemos que os objetivos propostos foram alcançados, embora reiteremos que tal perspectiva ainda merece ser revista e aprofundada para dar lugar a novas interpretações, tendo em vista a pluralidade de fenômenos que podem ser explorados no estudo do gênero telenovela.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira: Panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio, 2004.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, 82: 61-86, 2011.
- MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)**. São Paulo: Códex, 2002.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 11, n. 21, p. 74-87, jan./jun. 2012.
- SILVA, Renata Maldonado. Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 11, n. 21, p. 151-172, jan./jun. 2012.
- SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Autor: **AGUIMARIO PIMENTEL SILVA (UFAL – IFAL)**

Licenciando em Letras – Português pela Universidade Federal de Alagoas – *Campus* Arapiraca. Membro pesquisador do Grupo de Estudos em Novas Tecnologias, Língua e Literatura do Instituto Federal de Alagoas (GENTEELLI / IFAL / CNPQ).