

SOB AS LENTES DO ESPELHO MÁGICO: ARTICULAÇÕES ENTRE TELEDRAMATURGIA E ESCRITA DA HISTÓRIA

FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO*

1. Introdução

A arte de inventar o passado seduz o homem desde seu aparecimento sobre a Terra. Inventar: uma vez que a reprodução dos acontecimentos, sob o signo de verdade, se configura em um elemento questionável; uma vez que a história não proporciona, necessariamente, uma noção de conhecimento e realidade mais (nem menos) verdadeira do que a ficção, sendo ilusória a classificação desta como narrativa do real, ou sua separação por completo do discurso fictício (WHITE, 2001:137).

O historiador, “à beira da falésia” (CHARTIER, 2002:7), abraça os elementos ficcionais como maneiras de representação do mundo, proporcionando, a si mesmo e ao seu objeto de pesquisa, uma oportunidade de confrontar-se com o ideal, o lúdico, o imaginado. Dá-se a chance de, em sua inquietante busca pelo conhecimento, mergulhar no subjetivo, discorrer sobre as relações entre o ocorrido, ou real, e o possível, ou verossímil. Busca, também, prospectar as coisas, fazendo da inserção no empirismo uma constante procura por seus valores representativos (FOUCAULT *apud* CASTELO BRANCO, 2007:324-325). Partindo dessa maneira de ver a história, como uma maneira de interpretação dos eventos, é possível afirmar que:

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. O problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam os historiadores e escritores imaginativos. O que nos deveria interessar na discussão da “literatura do fato” ou, como preferi chamar, das “ficções da representação factual” é o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente (WHITE, 2001:137).

Dessa forma, vem à tona a discussão célebre da história: seria ela ciência? Ou seria uma proto-arte (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007:65)? Em que ponto arte e

* Graduado em História, mestrando em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

ciência se encontram, e qual a linha que as relacionam ou separam? Buscando fugir do discurso positivista, o historiador se embrenha nas matas da nostalgia, rememorando elementos saudosos do passado como pilares de sua formação. Tece, nas teias do discurso, dos pensares de uma época, uma amálgama do cotidiano, um relicário de devoções imaginárias, que fabrica quando “faz história” (CERTEAU, 2000:65).

Pretensamente imbuído do dever de descrever o acontecido, o historiador veste a carapuça da verdade, subvertendo, por vezes, valores antes tidos como intocáveis, procurando no novo a matriz de seus novos objetos e objetivos. Age como um “tecelão do tempo”, trazendo à tona, à maneira dos antigos poetas-rapsodos, as versões acerca do passado e do presente, sob forma de narrativas que buscam uma identificação com o interlocutor, uma ponte que os interligue não só pela necessidade de investigação como também pelo encantamento, o interesse mútuo, a paixão subjetiva que orienta, desde sempre, os homens.

Heródoto, herdeiro dos aedos, tece uma narrativa que seja encantadora para os ouvidos, que, assim como o canto das sereias homéricas, possa arrastar os ouvintes para a praça pública, para a ágora, possa produzir o estado de encantamento e, ao mesmo tempo, a sensação de comunhão em um todo. Como uma artesã do patchwork, Heródoto de Halicarnassos costura fragmentos, pedaços de lendas, de mitos, com pedaços de narrativas factuais, de testemunhos, de memórias, dando a este caos sarapintado uma coerência, uma ordem, uma aparente coesão. O seu instrumento de trabalho não é o fuso ou a roca, nem mesmo o cesto ou a ânfora, mas as palavras, a escrita em prosa. O prostrar, o contar, o narrar é a arte que permite a tecelagem do passado, ela é a arte que permite inventar o passado, que permite dar forma aos tempos, que possibilita o registro do que se passou procurando entender-se como se passou (ALBUQUERQUER JÚNIOR, 2009:10).

2. A telenovela em perspectiva: discursos e representações da ficção

A teledramaturgia surge como maneira de rememorar práticas e visões de mundo do homem numa categoria de arte. Atingindo uma grande parcela da população, visto que seu veículo é, há cerca de quarenta anos, o mais assistido e comentado do país, exerce influência sociocultural, linguística, econômica e comportamental em seus espectadores.

Apesar de tal amplitude, o assunto ganha contornos restritivos no universo acadêmico, uma vez que é considerado uma arma “manipuladora e alienante”, utilizado pelos veículos de comunicação de massa, irradiadores da cultura e do comportamento padronizado. Vista como simples forma de entretenimento, a narrativa ficcional da

telenovela é analisada, no meio universitário, como mero produto industrial (BORELLI, 2001:30).

Recompor, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar esse processo de elaboração e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias. Isto tudo, aliado aos aspectos já citados de alterações no processo produtivo dos anos 70, 80 e 90, diferencia, e muito, as telenovelas brasileiras das latino-americanas, que permanecem fiéis não só às matrizes clássicas do melodrama, mas também a padrões de produção menos complexos e sofisticados que o de algumas TVs no Brasil (BORELLI, 2001:34).

À parte os preconceitos construídos, é possível observar na narrativa televisiva possibilidades de análise dos fatos, visto que rememoram momentos reais do universo sociocultural e político em questão. As invenções do presente a partir de tal categoria fictícia mostra a impossibilidade de separar “a verdade e a imaginação, a realidade e a possibilidade” (GINZBURG, 2007:84), fazendo todos parte de uma mesma construção da realidade.

Participando da vida nacional desde a década de 1950, quando surge junto com a televisão, a telenovela se torna popular nos anos 60, ganhando, na década de 1970, sua configuração mais atual, visto que conquista um maior público através da amplitude da Rede Globo, cuja programação girava em torno das produções dramaturgias, exibidas, via-de-regra, em seu horário nobre semanal.

Este período corresponde à fase áurea da telenovela como produto mais bem acabado dentro do novo esquema. Ficaram para trás os dramalhões do tipo “capa-e-espada”, situados em países e condados longínquos (típicos da autora Glória Magadan, referência nos anos 60). Melodramas, sim, mas com um jeito novo, natural: gente como a gente enredando tramas, vencendo obstáculos, lutando por um final feliz (WERNECK, 2009:99).

As telenovelas e minisséries remetem, na memória nacional, a um *ritornelo* (DELEUZE & GUATARI, 1997:116), idealizações de uma infância, lembrança de época vivida e identificação com personagens que causaram comoção ou divertimento em momentos particulares da vida, saudade. Nas palavras de Albuquerque Júnior (2006:117), “saudade, palavra que define a lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las”. Dessa maneira, constroem arquétipos de comunicação, monturos culturais que agem como lugares de memória, desconstruídos pelo discurso do historiador (NORA, 1981). O tratamento dado aos temas televisivos, fazendo uma ponte

com a realidade, estabelece com eles relações conotativas ou denotativas. Ora representam-nos através de reproduções fidedignas e verossímeis, ora através de farsas, onde são colocadas situações da vida cotidiana do país sob a forma de alegorias.

Tendo como categoria fundamental o melodrama, a telenovela, segundo Porto e Silva (2005:50) tem como estrutura básica a oposição de valores: o vício e a virtude, alternando momentos de desespero e serenidade, onde o fim recompensa, sempre, a virtude, e o mal é punido, recompondo, assim, a boa ordem. O autor continua, colocando que:

No caso específico da telenovela brasileira, embora a estrutura seja mais complexa e as personagens tenham um maior aprofundamento psicológico, nela também estão presentes os mesmos elementos básicos do melodrama: a oposição Bem/Mal, momentos de serenidade, alegria e felicidade alternando-se com outros de aflição, tristeza e desolação – os sentimentos positivos logo ameaçados por interferência e atuação do Mal (PORTO E SILVA, 2005:50).

Como preceito básico da formação cultural do mundo contemporâneo, a teledramaturgia se integra no bojo da chamada “cultura pop”, uma quebra na oposição já célebre entre cultura popular ou cultura de massa (vista, em outras épocas, como o confronto entre cultura “superior” e “inferior”), atingindo, ao mesmo tempo, públicos específicos das duas maneiras de manifestar-se. Resulta de uma busca pelo novo, guardando, em relação ao antigo, “o traço da recusa, da negação, da contestação às normas e valores estabelecidos” (COELHO, 1993:11). Posicionando-se, firme e assumidamente, como parte de uma indústria, a arte televisiva formula ideias que se opõem, assim como os conceitos acima descritos, causando polêmicas repercutidas em proporções ainda maiores.

Se “viver é decifrar signos” (DELEUZE apud CASTELO BRANCO, 2009:7), a decifração de elementos imagéticos se apresenta como um trabalho de considerável complexidade ao historiador, que tem em suas mãos o dever de compreender uma “mensagem de mensagens”, buscando reunir e combinar, com diferentes graus de incidência, pelo menos cinco categorias: as imagens múltiplas que dão a ilusão do movimento; os textos escritos que aparecem na tela; as falas gravadas que são decodificadas através do domínio auditivo; a música presente na trilha sonora, analisada através do mesmo domínio; e, por fim, os ruídos pretensamente naturais: barulhos de passos, estampidos de tiros, ruídos de papel amassado. Além disso, cabe a visão do todo através dos elementos midiáticos presentes: o roteiro, a montagem, a

movimentação de câmera, tornando mista e profunda a mensagem a ser prospectada (CARDOSO & MAUD, 1997:413).

3. Identidades, tempo presente e práticas discursivas: narrativas da TV como maneiras de escrever a história

A ficção televisiva atua, também, como recurso de identidade em sua relação com o homem e a sociedade. Para Woodward (2000), analisar as identidades e diferenças envolvidas em um processo é uma forma de compreender os significados incrustados nos sistemas, suas representações e ideias de sujeito. As telenovelas criam um curto-circuito cultural, deslocando seus focos dos sistemas de representação para as identidades produzidas por estes, uma vez que:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar (WOODWARD, 2000:17).

Tal identificação do público com a telenovela pode ser exemplificada através de uma revolução conceitual ocorrida no gênero em 1968, quando a TV Tupi estreia a novela *Beto Rockfeller*. Até então, a teledramaturgia, dominada pelo chamado gênero “capa-e-espada”, tinha como seu referencial as tramas da autora latino-americana Glória Magadan, diretora de dramaturgia da Rede Globo, cuja tônica consistia em histórias passadas em países distantes, rocambolescas e fantásticas.

Beto Rockfeller nasceu da idéia de Cassiano Gabus Mendes – então diretor artístico da Tupi – de modernizar o panorama da televisão brasileira. Por isso, entregou a sinopse a ser desenvolvida a um roteirista inexperiente em televisão, o dramaturgo Bráulio Pedroso. Os diálogos eram coloquiais, bem próximos do dia-a-dia, com gírias, inclusive, o que na época ainda era novidade. O maniqueísmo vigente caía por terra com o protagonista da novela: Beto – que consagrou o ator Luiz Gustavo – era uma espécie de anti-herói. Na verdade, um malandro muito esperto e sagaz que se passava por milionário (por isso adotou o sobrenome Rockfeller) para entrar na alta roda e tirar proveito da situação. Com ele, vinham os demais personagens: os pais simplórios, o amigo bonachão, a namorada suburbana, a namorada rica e sua família. Todos tinham qualidades e defeitos, como os telespectadores (XAVIER, 2007:86-87, grifo do autor).

Considerada pelo autor Walther Negrão (apud BERNARDO & LOPES, 2009:254) “sem dúvida [...] uma revolução de Cassiano Gabus Mendes”, a novela sofreu, antes de sua exibição, a crítica por parte dos produtores mais tradicionais de folhetins televisivos. “Essa novela não vai dar certo”, afirmava Glória Magadan, citada por Benedito Ruy Barbosa (*ibid*, p. 69). Concepções que, a despeito de uma época em que a televisão se propunha inovadora, levam a crer que os mantenedores do sistema tinham interesse de que o que seria exibido obedecesse a uma regra geral de não aproximação com a realidade social vigente.

A inovação de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso inaugura um expediente novo não só na teledramaturgia brasileira, mas na maneira em que as ficções relacionavam-se com a realidade. A criação de personagens passa a ser, a partir de então, uma maneira de interligar-se com os corpos identitários e os atores sociais presentes no entorno do autor. As imagens construídas partiam de perspectivas já existentes, próximas e palpáveis. “Um escritor que inventa uma história, uma narração imaginária que tem como protagonistas seres humanos, deve representar personagens baseados nos usos e costumes da época em que viveram: do contrário eles não serão críveis” (GINZBURG, 2007:82). Dessa maneira, reconstituindo semanalmente uma história que poderia ser a de qualquer telespectador, a telenovela envolve-o em um fio dramático onde este se perde na teia narrativa, no discurso engendrado de viradas, e onde observa a si próprio como em um “espelho mágico”.

A novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de fórum de debates no país. Ela propõe pontos de vista diferentes sobre problemas sociais e constitui uma discussão sobre uma variedade de princípios morais. Retrata temas polêmicos, peculiares ao espectador, que consegue se identificar com os personagens da obra e seus conflitos, justamente por descobrir semelhanças da ficção com a vida real e vice-versa (SCORALICK, 74)

As novelas remetem a maneiras de contar a história uma vez que, assim como o processo de analisar e descrever fatos, partem de uma linha de acontecimentos. Buscando distância da narrativa dita “tradicional”, o historiador da teledramaturgia foge da análise estrutural estática, quebrando o processo configurado pelos Annales, e traz de volta uma urdidura dos fatos baseada na sequência, cronológica ou não. O historiador que se propõe a ter a dramaturgia como seu objeto de estudo parte do princípio sugerido

por Hayden White (*apud* BURKE, 1992:38), de que, tal como os romances e as demais formas de ficção, “as narrativas históricas sigam quatro planos básicos: comédia, tragédia, sátira e romance”.

De acordo com Feitosa (2008:3), analisar as representações midiáticas formulada sobre o passado é um processo que “deve considerar as condições de produção, quem produz esse discurso sobre o passado, em que emissora esse discurso é veiculado, qual o contexto de exibição e tudo mais que envolve essa relação de recontar o passado e suas implicações com o presente”.

Tomando por base o exemplo utilizado pela autora, a minissérie *JK*, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, e veiculada pela Rede Globo em 2006, os elementos técnicos envolvidos no processo de construção do trabalho televisivo influenciam diretamente na formulação dos discursos presentes na mesma. Discurso esse que atua, também, como um elemento do processo de exclusão.

Como afirma Foucault (1996), existe a consciência humana de que não se pode dizer tudo que lhe apetece, sendo necessário haver um interdito da fala, do poder de expressão humano, subjugado pelo meio transmissor ou pela sociedade interlocutora do discurso presente. Da mesma forma, o verdadeiro e o falso atuam como elementos neste processo, porém de forma mais ambígua: a verdade é objeto de busca humana constante, embora profundamente relativizado.

A influência do discurso de poder no meio televisivo tem como exemplos práticos as novelas *Que Rei Sou Eu?* e *O Salvador da Pátria*, ambas exibidas pela Rede Globo, e igualmente transmitidas no ano de 1989, quando das primeiras eleições diretas no Brasil desde a redemocratização. As tramas, exibidas respectivamente nos horários das 19h e 20h, emitiam discursos sobre a realidade sociopolítica do país que ganhavam contornos diferentes no imaginário popular.

Que Rei Sou Eu? era uma sátira ao Brasil. Passada no fictício reino de Avilan, retratava, com clichês da França pré-revolucionária, as mazelas de um país que enterrara o presidente civil eleito pelo Colégio Eleitoral, vivia numa constante mudança de moedas por conta da inflação e tinha um governo corrupto. Já *O Salvador da Pátria* retratava a ascensão política de um boia-fria, Sassá Mutema, semianalfabeto, que, utilizado como massa de manobra dos políticos de sua pequena cidade, terminava ganhando voz própria e tornando-se símbolo de uma revolução proletária. “O autor

[Lauro César Muniz] foi acusado de fazer apologia à candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva, do PT [...]. Por outro lado, a trama de Cassiano Gabus Mendes [*Que Rei Sou Eu?*] foi acusada de um baluarte à candidatura de Fernando Collor de Mello” (XAVIER, 2007:187).

A intervenção governamental em *O Salvador da Pátria* é comentada pelo próprio autor, Lauro César Muniz, ao afirmar que:

Segundo a sinopse original, o Sassá Mutema seria cooptado para ser candidato a vice-presidente de um candidato com ligações com o narcotráfico. Um cartel da droga ligado a Medellín tinha todo o interesse em estabelecer uma conexão com o Brasil para a droga seguir mais facilmente para a Europa. O candidato a presidente, então, seria assassinado e Sassá assumiria o governo, nas mãos de um grupo de narcotraficantes. A jogada era essa. Só que, durante o processo, ele toma consciência do que está acontecendo, desmantela o cartel de drogas e se torna um bom governante. Infelizmente, não pude fazer nada disso do que eu acabei de contar. Quando Sassá começou a ascender politicamente, houve uma interferência de Brasília junto à TV Globo pedindo para que se desviasse o objetivo do personagem para outro caminho (apud BERNADO & LOPES, 2009, p. 149).

O exemplo acima descrito vem corroborar para a influência dos discursos da ficção televisiva na prática do historiador, cuja função, ao analisar o suposto “imediatismo” do tempo presente, lhe dá o privilégio de ver sua obra escrita “na esteira dos acontecimentos por seus atores” (LACOUTURE, 1988:216). Partindo da consciência do historiador, a partir de práticas discursivas e produções de sentido, resultantes de uma utilização dos recursos interpretativos da linguagem (SPINK & FREZZA, 1999:38), de ser o presente “aquilo que somos, e que, por isso mesmo, já estamos deixando de ser” (FOUCAULT *apud* CASTELO BRANCO, 2007:322), este deve discernir que o vivido agora, apesar de controverso e carregado de subjetividades, dá à história seu senso de invenção, o poder de arte que se retransforma, e deve ser reinterpretada sempre.

Conclusão

Com seu olhar contemplativo, do alto do monte Hélicon, Clio, a musa da história, engendra-se nas artimanhas de Melpômene e Tália, suas irmãs, amantes da tragédia e da comédia. Compartilha com essas não só o dever de, usando “o estilete de escrita e a trombeta da fama” (SOARES, 2011:9), lembrar as artimanhas do passado, mas também, com a criatividade, reconta-lo a partir das ficções. Se o homem cria e

recria a história, é dele a função de, como formulador das artes dramáticas, conceber a interligação entre estas e suas concepções de verdade.

Se tudo é história, se passado e presente se encontram num arcabouço de práticas humanas, é através da ficção, a prática de descrever o possível e torná-lo verossímil, que se encontra as verdades implícitas da vida cotidiana. A teledramaturgia, tal qual a história, conseguiu o feito de evidenciar momentos marcantes da vida do país, trazer à tona situações que denotam o imaginário e o cotidiano popular e de problematizar monturos soerguidos pelos memorialistas, armadores do tempo.

Na busca constante por reinventar as maneiras de se escrever a história, recorrer à telenovela implica em quebrar paradigmas e preconceitos formulados pela academia, quando esta, contraditoriamente, exclui a análise de práticas recorrentes na vida cultural do homem. Portanto, cabe ao historiador, em sua ânsia por desvendar os olhares profundos acerca da vida e do comportamento de atores sociais, romper as barreiras impostas por tais preconceitos e descobrir, finalmente, uma válvula de libertação, olhando-se no “espelho mágico” e enxergando a si mesmo nas tramas e teias em que este o coloca.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder; PARENTE, Temis Gomes (org.). *História e Sensibilidade*. 1. ed. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 117-139.

_____. História: a arte de inventar o passado. In: *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 53-65.

_____. O Tecelão dos Tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: BELLINI, Ligia; NEGRO, Antônio Luigi e SOUZA, Everton Sales (Org.). *Tecendo Histórias: Espaço, política e identidade*. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2009, v. 1, p. 07-20.

BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. As histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em perspectiva*. 15(3). São Paulo, 2001. p. 29-36.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-418.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma história diagnóstica do presente. *História Unisinos*. 11(3). Setembro/Dezembro, 2007. p. 321-329.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: _____. *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 7-10.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. 35. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Primeiros Passos, 8).

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – IV*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FEITOSA, Sara Alves. *Como a teledramaturgia conta a História: Realidade e ficção na reconstituição de uma época na minissérie JK*. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. UFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger (org.). *A história nova*. Tradução: Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988 (O Homem e a História).

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: 1981.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, folhetim e telenovela. *FACOM*. n. 15. Salvador, UFBA, 2005. p. 46-54.

SCORALICK, Kelly. Telenovela brasileira: fascínio, projeção, identificação. *Revista Geminis*. 1(1). p. 68-81.

SOARES, Fagno da Silva. Para que serve a história? *Revista Mundo Jovem*. Porto Alegre: 1. fev. 2011. p. 09.

SPINK, Mary Jane; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 17-39.

WERNECK, Rogério Sacchi de F. Televisão. In: LAIGNIER, Pablo; FORTES, Rafael. *Introdução à História da Comunicação*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009. p. 91-103.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. (Ensaios de Cultura; 6).

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da *et al.* (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-63.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. 1. ed. São Paulo: Panda Books, 2007.