Telemanista

agente estratégico na construção da tv aberta brasileira

Maria Ataide Malcher



Teledramaturgia agente estratégico na construção

da tv aberta brasileira

Maria Ataide Malcher



São Paulo, 2010



Conselho Editorial - INTERCOM

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Diretor Editorial

Osvando J. de Morais

Presidente

Raquel Paiva (UFRJ)

Afonso Albuquerque (UFF)

Alex Primo (UFRS)

Alexandre Barbalho (UFCE)

Ana Silvia Medula (UNESP, Bauru)

Christa Berger (UNISINOS)

Cecilia M. Krohling Peruzzo (Universidade Metodista)

Erick Felinto (UERJ)

Etienne Samain (UNICAMP) Giovandro Ferreira (UFBA)

José Manuel Rebelo (ISCTE, Lisboa)

Juremir Machado da Silva (PUCRS)

Luciano Arcella (Universidade d' Aquila, Itália)

Luís C. Martino (UNB) Márcio Guerra (UFJF)

Maria Immacolata Vassallo de Lopes (USP)

Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)

Marialva Barbosa (UFF)

Mohammed ElHajji (UFRJ)

Muniz Sodré (UFRJ)

Nelia Del Bianco (UNB)

Norval Baitello (PUCSP)

Olgária Matos (UNISO)

Paulo Schettino (UNISO)

Pedro Russi (UNB)

Projeto Gráfico e Capa

Rose Pepe

Ficha Catalográfica

Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. Maria Ataíde Malcher. São Paulo: INTERCOM, 2009.

272 p.: ili.p&b.; 17X22,5cm

ISBN:

- 1. Lazer. 2. Televisão. 3. Programação. 4. História. 5. Ficção Televisiva.
- 6. Teledramaturgia. 7. Telenovela. 8. Brasil. I. Malcher, Maria Ataide. II Título.

DEDICATÓRIA

À

Maria de Rourdes Motter Anamaria Fadul

minhas grandes mestras

















Abertura da novela SELVA DE PEDRA









Cláudio Marzo, Zilca Salaberry, Cláudio Cavalcanti e Tarcísio Meira em IRMÃOS CORAGEM, 1971

SUMÁRIO

Fretacio: Jose Marques de Meio 6						
Introdução	8					
PARTE I – A 1	Lazer e trabalho 20 Lazer no contemporâneo 26 Lazer e comunicação massiva 30					
2 En	2.1 Entretenimento 39 2.1.1 Dimensão popular 40 2.1.2 Dimensões econômica e cultural 2.2 As mídias 50 2.2.1 Por que estudar a televisão? 54 2.3 Objetivos e hipóteses do estudo 2.3.1 Objetivos teóricos 66 2.3.2 Objetivos empíricos 67 2.4 Métodos e técnicas 68					
3 Ene 3.1 3.2	Modelando o Objeto de Estudo 72 quanto isso no Brasil como se fez a Televisão? 73 O Papel Atual da Televisão no Brasil 87 Breve Passeio Pela Ficção 92					
4 e 4.1 4.2	A década inicial 99 Brasil 60 110					
	Os Colloridos anos 1990, mas nem tanto 144 A Marca da Liderança 152 Na Virada 158					
Reflexões Fin	nais? 170					
Referências Bibliográficas 178						
ANEXOS						

Anexo A – Relatório de Programação de Teledramaturgia Veiculada no Brasil 188

Anexo C – Evolução dos Índices de Audiência das principais Emissoras de Televisão Aberta (2004) 252

Anexo B – Mapa Geral do Banco de Dados (Resumo Consolidado) 250

PREFÁCIO José Marques de Melo¹

A tarefa de apresentar um livro significa motivar o leitor, no plano estético, para o desfrute do conteúdo e, ao mesmo tempo, no âmbito cognitivo, respaldar a contribuição do autor para um determinado campo do conhecimento.

Mas isso geralmente ocorre em relação aos escritores estreantes. Este não é bem o caso de Maria Ataide Malcher. Ela já é conhecida da nossa comunidade acadêmica pela obra com que descortinou o universo do melodrama – *A memória da telenovela* (São Paulo, Alexa Editora, 2003).

Seu primeiro livro é sem dúvida alguma a confirmação daquele relativismo circunstancial que marcou a filosofia de Ortega y Gasset. Jovem profissional oriunda do segmento arquivístico das ciências da informação, ela capitalizou sua competência intelectual para produzir uma descrição crítica do processo de formação do acervo histórico sobre a telenovela brasileira. Concretamente, a pesquisadora acadêmica analisa a riqueza documental acumulada pelo Núcleo de Pesquisa da Telenovela – NPTN – criado na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1992.

Quis o destino que o seu objeto de estudo, materializado por jornais, revistas, fitas de vídeo e tantas outras formas de registro do passado, literalmente se convertesse em cinzas. Isto porque na madrugada de 2 de outubro de 2001 um misterioso incêndio no edificio principal da ECA-USP destruiu todos os documentos ali existentes sobre a história da telenovela brasileira.

Se Maria Ataide Malcher era conhecida da comunidade uspiana pela discrição com que recolhia, catalogava e dava acesso às peças arquivadas no NPTN, naquela madrugada ela revelou sua faceta dramática, num choro convulsivo que contaminou todos os pesquisadores da área.

Quem viu as cenas protagonizadas via televisão emocionou-se com o pranto da jovem paraense, cujas imagens midiáticas pareciam pertencer não ao telejornal, mas ao bloco telenovelesco.

Consolada pela professora Anamaria Fadul, primeira diretora do NPTN, então sua orientadora do mestrado, ela seguiu à risca o conselho do poeta Vanzolini: sacudindo a poeira, deu a volta por cima!

Ela enveredou pelo universo das ciências da comunicação, sem rejeitar sua ascendência informacional, penetrando no âmago da telenovela. Assimilou o capital cognitivo amealhado pelos estudiosos da indústria do entretenimento, dominando o referencial que embasa a pesquisa sobre o veículo televisão e sobre o gênero ficcional. Penetrando no labirinto fascinante das "fábricas de sonho" instaladas no Brasil, Malcher elucidou as estratégias da televisão aberta para produzir e veicular não apenas as telenovelas, mas também seus congêneres, os produtos seriados: minisséries e séries completas.

O resultado conduziu a uma narrativa densa e minuciosa, cuja pretensão não se esgota no retrato de corpo inteiro da nossa teledramaturgia. Mas se amplia sedutoramente para indicar os caminhos que os pesquisadores da televisão devem trilhar. Especialmente aqueles que desejam conhecer melhor a fisionomia da indústria nacional do entretenimento massivo, cujos produtos disputam a preferência dos telespectadores apaixonados pelas narrativas dramáticas, onde ficção e realidade se cruzam discretamente.

Este livro é inegavelmente o fruto da tenacidade de uma pesquisadora que pertence à linhagem daquelas mulheres destemidas, cuja perseverança as conduz ao final feliz dos produtos típicos da cultura da nossa época. A ousadia investigativa de Maria Ataíde mescla-se, nesta obra, com a astúcia sedutora das personagens que povoam seu objeto de pesquisa, gerando efeitos persuasivos irresistíveis.

Quem se habilitar à leitura vai comprovar tal peculiaridade. Sentir-se-á esteticamente gratificado. E sem dúvida ficará estimulado para avançar nas sendas do conhecimento

l'Fundador e Presidente de honra da INTERCOM, integra o Conselho Curador da Associação Professor Emérito da Universidade de São Paulo. Exerce o cargo de Diretor-titular da Cátedra UNESCO de Comunicação da Universidade de Metodista de São Paulo.

INTRODUÇÃO

A pesquisa proposta neste trabalho teve como objetivo central entender o papel da teledramaturgia brasileira¹ na televisão aberta. Para isso, foi necessário buscar suporte em diferentes disciplinas, cercando-se de instrumentais de outras áreas para compreender o que já passou e descortinar o que virá. Contudo, ao visitar outros campos e outras áreas não se perdeu de vista o lugar onde foi feita a análise, que é o campo da comunicação na sua *inter-multi-trans-disciplinaridade*. Morin ao discorrer sobre essa questão enuncia.

A multisciplinaridade constitui uma associação de disciplinas, por conta de um projeto ou de um objeto que lhes sejam comuns; as disciplinas ora convocadas como técnicos para resolver tal ou qual problema; ora, ao contrário, estão em completa interação para conceber esse objeto e esse projeto (...).²

Esse conceito é chave para o caminhar da ciência na atualidade e colocá-lo em prática torna-se cada vez mais necessário, principalmente nas investigações que tentam compreender a complexidade da comunicação no mundo.

Foi nessa perspectiva que esta pesquisa ocorreu, sempre estabelecendo diálogo com as demais disciplinas e áreas do conhecimento. Para que a investigação fosse possível foram necessários alguns recortes para centralização do seu foco. Assim, o caminho escolhido para iniciar a aproximação do objeto central desta pesquisa foi o entendimento do conceito lazer na sociedade pós-industrial, com particular atenção para um dos elementos que integram esse universo: o entretenimento. Nessa abordagem não se perdeu de vista a importância de determinantes fatores econômicos, sociais e culturais. Sendo assim, fizeram-se necessárias inúmeras confluências e viagens aos diferentes campos do conhecimento que são resgatados ao longo desta investida.

Nesse percurso foi essencial considerar a questão da cultura, pois como afirma Martín-Barbero a "comunicação é questão de cultura", dessa forma, fez-se necessário perceber a comunicação como processo complexo e ampliado no qual interagem inúmeras variáveis políticas, históricas, sociais e tecnológicas. Configurando a percepção e apropriações do mundo pelo indivíduo de forma pública ou privada, solitariamente ou em coletividade. "O sistema cultural dominante não é estático como a primeira vista poderia parecer, pois depende de um processo ativo de incorporação, seleção, ajuste, organização e interpretação de práticas, sentidos e valores".

A sociedade atual, principalmente a brasileira, tem como um dos elementos que integra o sistema cultural a televisão aberta. E como tal tornou-se um dos grandes agentes no processo de

- 1 Como teledramaturgia é questão central nesta pesquisa o conceito escolhido, que norteia toda a investigação, foi construído e apresentado ao longo deste trabalho.
- 2 MORIN, Edgar. A cabeça bem feita: repensar a reforma reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003, p. 115.
- 3 MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pré-textos. Centro Ed. Universidad del Valle, Colômbia, 1995, p. 150.
- 4 ESCOSTEGUY, Ana C. D. Cartografias dos estudos culturais: Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero e Néstor Canclini. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1999, p. 29.

comunicação massiva. Em muitas sociedades subdesenvolvidas ou em desenvolvimento a televisão constitui-se como um dos fortes elos entre o público e o privado, oferecendo a milhões de pessoas informação, educação e entretenimento.

Não resta dúvida que se faz necessário considerar as críticas feitas aos produtos audiovisuais, principalmente os de veiculação massiva por sua superficialidade. É fato que a linguagem audiovisual veiculada nesses meios, por sua necessidade de síntese, costuma em muitos momentos, sofrer reduções ou empobrecimento de conteúdo. Mas é fato também que por seus elementos de constituição (códigos: icônicos, linguísticos e sonoros, aliados ao movimento da imagem) tem sido uma das poderosas estratégias de comunicação, principalmente em países como o Brasil com várias etapas de "desenvolvimento" queimadas. Nossa cultura passou da oralidade à cultura audiovisual, na qual a grande veiculadora foi a televisão. Passamos de um estágio a outro sem encarar as necessidades reais de cultura escrita. O Brasil continua sendo um país atormentado pelos índices de analfabetismo e com um enorme contingente de analfabetos funcionais segundo resultados de recentes pesquisas do IBGE (2009).

Na verdade, não são as insuficiências da televisão que causam a maior parte dos problemas, mas a postura das elites culturais que, ao invés de verem nisso uma das características essenciais de uma sociedade complexa, pressentiram a confirmação de todos os seus preconceitos em relação a cultura de massa (...).⁵

Um outro importante aspecto é que a televisão no Brasil, especialmente nos últimos anos marcados em grande parte pelo quinquagésimo aniversário de sua implantação, tem sido alvo de inúmeras publicações, sejam elas comemorativas (baseadas em biografias, com conteúdos advindos de depoimentos, de relatos de experiências, de testemunhos etc.), objeto central de discussões teóricas a partir de seus efeitos nefastos e benéficos e, com mais vigor recentemente, polêmicas relativas à distribuição, ao seu controle, às futuras convergências, mais uma vez, em grande parte, com posicionamentos caracterizados por atitudes "apocalípticas" ou "integradas".6

É interessante resgatar, para contextualizar ainda mais a postura de Wolton, alguns pontos destacados por Eco das correntes teóricas contra e a favor da indústria cultural presentes no passado e insistentemente recuperadas na contemporaneidade. Cabe dizer que essas posturas extremistas, sintetizadas no Quadro 1, regeram por muito tempo os estudos no campo da comunicação.

- 5 WOLTON, Dominique. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 64-65.
- 6 Termos utilizados por Umberto Eco ao discutir as contrárias correntes teóricas sobre a incidência da cultura de massa propagadas pelos meios de comunicação massivos. ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Quadro 1: Antagonismos teóricos sobre indústria cultural

Apocalípticos	Integrados			
Os mass media tendem a provocar emoções intensas e não mediatas (); em outros termos, ao invés de simbolizarem uma emoção, de representá-la, provocam-na; ao invés de a sugerirem, entrega-na já confeccionada.()	A execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto às massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura ().			
Os mass media, colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos a "lei da oferta e da procura". Dão ao público, portanto, somente o que ele quer, ou o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar.	É verdade que os mass media propõem, maciça e indiscriminadamente, vários elementos de informações, nos quais não se distingue o dado válido do de pura curiosidade ou de entretenimento; mas negar que esse acúmulo de informações possa resolver-se em formação significa professar uma visão um tanto pessimista da natureza humana e não acreditar que um acúmulo de dados quantitativos, bombardeando de estímulos as inteligências de uma grande quantidade de pessoas, não possa resolver-se, para algumas, em mutação qualitativa ().			
Mesmo quando difundem os produtos da cultura superior, difundem-nos nivelados e "condensados" a fim de não provocarem nenhum esforço por parte do fruidor ().	A objeção, porém, de que a cultura de massa também difunde produtos de entretenimento que ninguém ousaria julgar positivo ().			
Por isso, os mass media encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Desencorajase o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência ().	Os mass media oferecem um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação: mas indiscutivelmente sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo ().			
Os mass media encorajam uma imensa informação sobre o presente () e assim entorpecem toda consciência histórica.	Por fim não é verdade que os meios de massa são elitistas e culturalmente conservadores. Pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos () boa ou má trata-se de uma renovação estilística, que tem amiúde constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento.			
Feitos para o entretenimento e lazer, são estudados para empenharem unicamente o nível superficial da nossa atenção ().				

Fonte: ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 40-48

Fazer este recorte da síntese de Eco sobre as ameaças e oportunidades dos meios de comunicação de massa é uma das formas de rememorar posições que foram defendidas por décadas como única forma de encarar o complexo processo de comunicação. Visões persistentes na contemporaneidade e facilmente percebidas, em muitos momentos, nas discussões sobre televisão, nas quais a tomada de posições extremamente radicais e unilaterais se faz presente embargando a possibilidade de transpor os limites estabelecidos pelo radicalismo ou pela postura reificadora dos efeitos dos meios impossibilitando, assim, a busca de teorias para o entendimento das mídias no mundo atual. "(...) Por mais atraente que seja e muitas vezes superficialmente convincente, não se pode obter uma única teoria da mídia. De fato seria um tremendo erro tentar encontrar uma. Um erro político, intelectual e moral⁷."

Não se quer dizer com isso que essas posturas críticas ou reificadoras devam ser desprezadas. Mesmo porque elas representam correntes teóricas que não podem ser esquecidas, pois em muitos momentos elas se tornam válidas quando se fala em comunicação, principalmente a massiva, que necessita de inúmeros olhares para vislumbrar alguma luz, no intricado caminho do entendimento desse complexo processo que é a comunicação no mundo atual. O que causa estranheza é perceber que, em muitos momentos, os estudiosos e críticos desses meios ignoram posturas como as defendidas por Silverstone.

A retórica, a poética e o erotismo são estratégias tanto textuais como analíticas. Todos os textos empregam tais estratégias de uma maneira ou de outra, em diferentes graus. Mas para compreender as complexidades do apelo textual e do poder da mídia, temos que pensar analiticamente, pois os textos nos engajam de diferentes maneiras e com diferentes chamados às nossas sensibilidades. (...) Consumimos nossa mídia de diferentes maneiras, muitas vezes sem reflexão: estupefatos e alertas; muitas vezes ativos apenas em conformidade com nosso desejo e nossa capacidade de navegar nos espaços midiáticos, acionando o controle remoto ou clicando o mouse. Que espaços a mídia nos oferece e o que fazemos neles? Como ela opera e que operação realizamos como resposta?8

Seguindo as sinalizações oferecidas por Silverstone, esta pesquisa teve como meta analisar a televisão aberta como um dos maiores meios massivos de comunicação. Analisá-la a partir de um dos seus "textos" de maior audiência – a teledramaturgia – é uma das formas escolhidas como caminho para seu entendimento. O tratamento da mídia pode se apresentar de diferentes formas

7 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Loyola, 2002, p. 19.

8 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? p. 61. (Grifos da autora deste trabalho.)

Podemos nos acercar dela de diferentes maneiras, pelo detalhe das mudanças horárias e diárias de caráter e conteúdo, ou pela consistência e insistência da forma (...). Na análise da mídia, o diabo está no detalhe. As novelas e os boletins vêm e vão, e, por mais encantados que possamos ficar com as minúcias do personagem ou da situação, é a produção do encantamento que precisa ser explicada.

A pesquisa considerou para entendimento da televisão suas dinâmicas de veiculação e *pela consistência e insistência da forma*. Dessa forma, buscou-se alcançar ou responder os seguintes questionamentos:

- Por que a permanência dos textos de teledramaturgia como líderes de audiência, diante de outras opções na televisão aberta brasileira?
- Terá a teledramaturgia o poder de centralização na organização das dinâmicas de produção, distribuição e assistência, como caracterizado até o presente momento na grade de programação da televisão aberta no Brasil?

A escolha da teledramaturgia como objeto de estudo, tendo como meta entender a configuração da televisão no Brasil, pressupôs considerar os textos dramatúrgicos como resultado de processos híbridos, que, ao se constituírem como textos televisivos, ressignificaram elementos a partir do diálogo com formas culturais expressas na sociedade, portanto, influenciando-a e sendo influenciada por eles.

Faz-se necessário, neste momento, evidenciar o conceito escolhido para identificar o caráter de hibridização desses textos, para tal elegeu-se a forma discutida por García-Canclini. O autor, na introdução da edição de sua obra, discute as divergências que pairam sobre o uso do conceito de híbrido, estabelecendo análises contextuais das diferentes formas análogas, utilizadas por diversas áreas do saber ao se referir ao entendimento desse processo. Mas sua abordagem de hibridização parte do seguinte posicionamento.

(...) entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (...). Os termos empregados como antecedentes ou equivalentes de hibridização, ou seja, mestiçagem, sincretismo e crioulização, são usados em geral para referir-se a processos tradicionais, ou a

9 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? p. 22. (Grifos da autora deste trabalho.)

13

sobrevivência de costumes e formas de pensamento prémodernos no comeco da modernidade. 10

García-Canclini rompe com o uso dos termos comuns ao pensamento pré-moderno e para isso constrói a noção de hibridismo, elegendo para sua conceituação "(...) as misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais (...)"¹¹.

O objetivo nesta investigação foi, caso não se tenha obtido conclusões para todos os questionamentos, pelo menos traçar caminhos para exploração do papel decisivo desempenhado pela teledramaturgia como texto híbrido, que marcou de forma categórica a "cultura televisual brasileira". Entender como tudo isso se deu e as transformações vividas e sofridas por esses textos podem abrir janelas para o descortino de questões no futuro.

Nesta investigação as intenções foram pretensiosas, mas não incoerentes, consubstanciaram-se em caminhos trilhados para compreensão dessa que é hoje considerada, como defende Wolton¹², o "elo" que resiste ao extermínio da comunicação democrática. Ou seja, a televisão aberta, segundo ele, contribui para proximidade com o outro, para o convívio com a diversidade, com o cotidiano cada vez mais mundializado, propiciando o respeito ao diferente.

Dominique Wolton (...) alerta sobre os perigos dos excessos da segmentação nas televisões a cabo e o risco de perdemos nosso último elo democrático de comunicação comum. Assim como um dia abrimos mãos dos conselhos tribais em volta da fogueira (...) agora podemos perder as nossas últimas referências sociais universais. Apesar de todos os erros e problemas, a TV aberta ainda é um meio com grande importância para democratização da informação e para socialização de uma programação universal. Para existir democracia, precisamos de objetivos políticos comuns, mas também precisamos de assuntos comuns para uma integração das experiências (...).¹³

Na busca de alcançar os objetivos propostos e responder as inquirições ou lançar luzes aos questionamentos levantados é que se apresenta esse trabalho da seguinte forma.

Na primeira parte da pesquisa traça-se ou assinala-se a importância do lazer em determinadas dimensões sociais, evidenciando a necessidade desse elemento na vida contemporânea, em uma sociedade de massa. Tendo como preocupação orientar toda a contextualização desse conceito de forma ampliada, percebendo sua complexidade a partir da realidade brasileira.

10 GARCÍA-CACLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003, p. xix e xxvii.

14

11 GARCÍA-CACLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. p. xxx.

12 WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria critica da televisão. São Paulo: Ática, 1996; WOLTON, Dominique. Pensar a Comunicação. Portugal: Difel, 1999.

13 BRASIL, Antonio. Disponível em: http://observatório.ultimose-gundo.ig.com.br/artigos/. Acesso em: 27 dezembro 2004.

Resgatando dessa forma questões econômicas, políticas e culturais que incidem diretamente sobre a opção de lazer dos brasileiros. Para que fosse possível situar com clareza demandas que envolvem a questão do lazer, no segundo capítulo, foi explorado o conceito de entretenimento na sociedade atual, como elemento inerente ao universo do lazer com papel determinante nas agendas econômicas do mundo, e a capacidade de promover a ampliação dos hábitos de cultura e lazer dos brasileiros. Para o entendimento das questões que cercam as opções de entretenimento no mundo atual destacase, neste capítulo, o papel dos meios de comunicação massiva no cotidiano e da televisão como a mídia que marcou a história da comunicação de massa na atualidade. Essa foi a forma escolhida para aproximação ao objeto de estudo.

Na segunda parte do trabalho a proposta foi tracar um panorama da chegada da televisão no país contextualizando-a na realidade aqui vivida. Para tanto foram resgatados seus momentos iniciais e sua dinâmica de estruturação. Com a preocupação centrada nas produções que evidenciaram os elementos que compuseram a teledramaturgia nacional. Assim, foi realizada uma periodização dessa mídia com foco nos produtos ficcionais seriados, que constituem a dramaturgia televisiva brasileira, exibidos nas décadas de 1950 e 1960. Nessa parte da investigação o conceito de teledramaturgia brasileira, que é adotado na pesquisa, começa a ser delineado a partir das dinâmicas televisas adotadas a cada década. Acredita-se que, nesse momento, modela-se o objeto que será apresentado integralmente como somatória das questões discutidas no início do trabalho, parte três desta pesquisa. Os demais capítulos, existentes na terceira parte do trabalho, dão continuidade ao levantamento e análise do papel da teledramaturgia brasileira, na constituição da televisão aberta nacional, compreendendo o período de 1970 a 2005.

E por último apresenta-se o desfecho do estudo empreendido, que mais do apresentar mapas conclusivos pretende indicar caminhos que possam ser trilhados no estudo da televisão e da comunicação massiva com suas inúmeras facetas que demandam, cada vez mais, múltiplos olhares para seu entendimento.

15

PARTE I

Aproximação ao Objeto de Estudo

Capítulo primeiro *Lazer*

Na tese que deu origem a este livro¹, duas dimensões sobrelevam: o estudo do lazer em relação ao trabalho e o entendimento dos teóricos dos meios de comunicação massiva com relação ao lazer.

A partir da Revolução Industrial, o conceito de lazer se estabeleceu como elemento de massa e passou a ter sentido diferenciado. Segundo Aranha e Martins:

(...) o lazer é uma criação da civilização industrial. Trata-se de um fenômeno de massa com características especiais que nunca existiram antes do século XX. (...) Com a introdução do relógio, o ritmo do trabalho deixa de ser marcado pela natureza. A mecanização, a divisão e organização das tarefas exigem que o tempo de trabalho seja cronometrado. As extensas jornadas de dezesseis a dezoito horas mal deixam tempo para a recuperação fisiológica.²

O processo histórico de constituição da esfera do lazer moderno partiu, portanto, da Revolução Industrial. Foi nessa época que surgiu *leisure*, palavra de origem inglesa, vinculada à dimensão *tempo*, como *inverso do trabalho*.³

De acordo com Santo Agostinho (354-430), existe uma grande dificuldade em encontrar uma definição que sintetize o que é o tempo. Por sua concretude como elemento que rege a vida e sua intrínseca relação com o presente, o passado e o futuro, o tempo determina a importância de seu entendimento e, simultaneamente, ressalta sua subjetividade.

O conceito⁴ de tempo, está relacionado ao contexto do momento vivido, preso ao todo, influenciando-o e sendo por ele influenciado. Sua dimensão é formada por suas inúmeras variáveis, as quais determinam sua percepção.

Nesta investigação, buscou-se demonstrar como o conceito de tempo foi apropriado em relação a esfera do trabalho e a do lazer. Entretanto, ao se apontar o modo como isso ocorreu, não se perderam de vista os elementos cruciais para seu entendimento: sua flexibilidade, seu permanente estado dinâmico e, portanto, seu caráter mutável, de grande importância nas análises atuais configurado pelos processos culturais de cada civilização.

Embora a abordagem aqui proposta não pretenda ignorar as inúmeras investigações conduzidas sobre as questões que envolvem o conceito de tempo, em campos como a Física, a História e a Antropologia, busca-se respaldo fundamentalmente na Sociologia do Lazer.

- 1 Tese defendida em 2005 na Escola de Comunicações e Artes da USP orientada por Maria Lourdes Motter e avaliada pela banca examinadora composta pelas professoras doutoras Anamaria Fadul e Solange Martins Couceiro de Lima e os professores doutores Narciso Julio Freire Lobo e Edson Leite. MALCHER, Maria Ataíde. O protagonismo da dramaturgia na TV brasileira. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2005.
- 2 ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1987, p. 64-65.
- 3 Nesse sentido consultar: WER-NECK, C. Lazer, trabalho e educação: relações históricas, questões contemporâneas. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- 4 BELKIN, N. J. Information concepts for information science. Journal of documentation, v. 34, n. 1, p. 55-85, 1978, Estabelece a distinção entre definição e conceito, para o que o autor ressalta suas características: (...) Uma definição busca dizer o que o fenômeno definido é, e um conceito é uma forma de olhar para um fenômeno ou interpretá-lo. Apud OLIVEIRA, Vitória P. de. Uma informação tácita ou aspectos tácitos nos processos de geração e transferência de informação na Ciência e no Sufismo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação - UFRJ, 1998, p. 26.

Considerando-se que a dimensão tempo é fundamental para o entendimento dos momentos destinados ao lazer nos dias atuais, para que o indivíduo desfrute do tempo destinado ao lazer, é necessário considerar aquele que dedica às atividades impostas pelas obrigações diárias. Esse tempo, a forma como ele é vivido e sua distribuição são determinados segundo as normas que regem as diferentes sociedades, portanto, estão presos às suas práticas culturais.

O tempo é o primeiro e imprescindível requisito do ócio. A distribuição que a sociedade e cada pessoa fazem do tempo limitado de que dispõem é o que possibilitará, mais adiante, falar de ócio. O homem destina grande parte de seu tempo a realizar atividades necessárias ou impostas socialmente. Ouando se pode reservar uma parte do tempo destinada a qualquer atividade socialmente obrigatória, e, por isso, é possível dispor inteiramente dessa porção de tempo, estamos diante do tempo livre. Ou seja, uma porção de tempo não ocupada por qualquer tarefa ou atividade, mas aberta a qualquer ocupação que o sujeito decida. O tempo livre, assim concebido, é condição primeira e necessária do ócio. Podemos entendê-lo como a "liberdade de", imprescindível para tornar possível a "liberdade para", que nos aproxima do ócio. O tempo, portanto, é o fundamento objetivo e quantificável sobre o qual pode manifestar-se uma atitude de ócio.5

O lazer está, portanto, condicionado ao campo social, do que se pode inferir que se trata de algo flexível e sujeito a diversas circunstâncias. Além disso, o tempo livre ou a liberdade de escolha se estabelece em contraposição ao tempo destinado às obrigações impostas. Depende exclusivamente do tempo destinado às determinações advindas dos campos profissional, familiar, religioso, físico e político, comuns aos seres humanos.

Segundo Dumazedier,

(...) o tempo fora-do-trabalho é, evidentemente, tão antigo quanto o próprio trabalho, porém o lazer possui traços específicos, característicos da civilização nascida da Revolução Industrial.⁶ (...) A sociedade regida pela lógica industrial propicia essa "nova" concepção, ou seja, (...) as atividades de lazer oferecem terreno privilegiado para as realizações da era da máquina e são um de seus componentes mais disseminados e atraentes.⁷

- 5 PUIG, Josep Maria; TRILLA, Jaume. A pedagogia do ócio. Trad. Valério Campos. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004, p. 43.
- 6 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer. Trad. Silvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Sesc; Perspectiva, 1999, p. 26.
- 7 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular. Trad. Maria de Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 271.

Essa nova dinâmica instaurada torna o lazer um elemento atraente e necessário para a lógica do regime industrial, mas não deixa de trazer conflitos em relação ao tempo destinado a ele, já que o limite entre este e o tempo das obrigações, de diferentes ordens, se mostra claro e delimitado; porém, quando se trata do tempo livre e destinado ao lazer, provavelmente isso não é percebido de maneira tão concreta. Ainda conforme Puig:

(...)Em resumo, podemos afirmar que parte do tempo de não-trabalho está destinado a satisfazer obrigações para profissionais, familiares, religiosas ou políticas, portanto, o tempo que tais obrigações ocupam não é tempo livre. Pelo contrário, o tempo livre é a parte de tempo que nos resta quando se subtrai o tempo de trabalho da parte ocupada pelas citadas obrigações sociais. Não devemos destinar essa parte do tempo a satisfazer necessidades ou cumprir obrigações ou imposições; fica nas mãos de cada um decidir o que fazer com esse tempo.8

Se é difícil pensar o conceito de tempo, contabilizá-lo na definição do tempo destinado ao lazer também o será. Contudo, essa porção dedicada, em menor ou maior escala, às atividades não obrigatórias foi a dimensão escolhida para reflexão nesta pesquisa. É nessa porção de tempo liberto do que é imposto, na qual reside o direito à escolha de atividades para preenchê-lo, que se baseia a defesa dos pressupostos deste estudo.

Retomando a questão lazer-trabalho e considerando o exposto, na dinâmica instaurada pela industrialização, trabalho e lazer são inseparáveis. É importante ressaltar que esse binômio não foi percebido tranquilamente ao longo da história. Uma forma de fazer com que sejam entendidas as dificuldades inerentes à compreensão dessa concepção como instância legítima e natural do ser humano é resgatar explicações da origem do universo, tão bem lembradas pelas palavras de Aranha e Martins:

A concepção de trabalho sempre esteve predominantemente ligada a uma visão negativa. Mesmo na Biblia, Adão e Eva viviam felizes até que o pecado provocou sua expulsão do Paraíso e a condenação ao trabalho com o "suor do seu rosto". A Eva coube também o "trabalho" do parto.⁹

As palavras de Aranha e Martins apontam caminhos para a compreensão das dificuldades enfrentadas e da carga negativa impressa na concepção de "trabalho". Antes da Revolução Industrial, o trabalho era associado à punição e à dor. Em muitos momentos da trajetória da humanidade, foi desprezado pelas elites

8 PUIG, Josep Maria; TRILLA, Jaume. A pedagogia do ócio, p. 44. (Grifo da autora deste trabalho.)

9 ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia, p. 56.

por ser considerado destinado aos escravos, aos servos e aos menos providos de bens materiais e imateriais.

(...) não é demais lembrar que a palavra latina que dá origem ao nosso vocábulo "trabalho" é "tripalium", instrumento de tortura para empalar escravos rebeldes e derivada de "palus", estaca, poste onde se empalavam os condenados. E "labor" (em latim) significa esforço penoso, dobrar-se sob o peso de uma carga, dor, sofrimento, pena e fadiga. (...)¹⁰

1.1 Lazer e trabalho

Evidenciar a herança etimológica da palavra "trabalho" dá alguns indicadores para o entendimento do descaso das classes sociais favorecidas em relação a esse campo da vida cotidiana delegado ao homem comum desprovido de bens, escravizado.

Com a revolução religiosa, no início do século XVI, o trabalho ganhou importância e o grande vilão passou a ser o tempo livre. Assim, o elemento que antes era considerado próprio da parcela menos favorecida da sociedade ganhou centralidade: a economia abandonou o regime medieval por um regime capitalista emergente no século XV. Identificou-se, nesse momento, a união "(...) entre o homem religioso e o homem econômico, ambos adequando-se reciprocamente. Essa coincidência é demonstrada por Max Weber, quando estabelece a ligação entre a origem do capitalismo e as origens do protestantismo".¹¹

Essa união de religião e economia determinou de uma vez por todas a posição ocupada pelo trabalho e pelo lazer no mundo industrial. Nessa mudança de paradigmas, o lazer foi considerado algo pecaminoso e contrário à otimização do tempo necessário à produção, estando, assim, em desacordo com os interesses de uma sociedade industrial.

Não é fácil submeter o operário a um trabalho rotineiro, irreflexivo, repetitivo, em que o próprio homem se encontra reduzido a gestos estereotipados. Se não compreendemos o sentido da nossa ação e se o produto do trabalho não é nosso, é bem difícil dedicar-nos com empenho a essa tarefa. (...) A fragmentação que ocorre nas fábricas facilita ao capitalista ser o único a ter o controle do produto final. A "racionalização" do processo de trabalho traz em si uma irracionalidade básica: desaparece a valorização do sentimento, da emoção do desejo. 12

10 CHAUI, Marilena. Introdução. In: LAFARGUE, Paul. O direito à preguiça. São Paulo: Unesp; Hucitec, 2000, p. 12.

11 REQUIXÁ, R. Cadernos de lazer. São Paulo: Sesc, 1971, p. 11.

12 ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia, p. 61-62.

20

Os séculos passam, e a mesma revolução que condena o lazer o recupera por considerá-lo um dos mais importantes elementos para o entendimento dos problemas sociais do século XX. Historicamente, o direito ao lazer é definido em relação ao trabalho profissional; os homens é que o reivindicaram: "o direito à preguiça é o grito de um homem erguido contra a redução do trabalhador ao papel de produtor (...)". ¹³

Essa centralidade, entretanto, não aconteceu imediatamente, tampouco de maneira tranquila. A história registra, em várias épocas, a luta dos trabalhadores por seus direitos (a hora livre entre as jornadas de trabalho, o descanso semanal remunerado, as férias anuais, a aposentadoria etc.). Esses embates ganharam espaço e tomaram força com a aceleração do poder aquisitivo e do poder de consumo da população assalariada.¹⁴

Para Chaui:

(...) Ao passar da condição humana à de uma mercadoria, ao tornar-se coisa que produz coisas e perder sua própria humanidade, o trabalhador se torna "outro" a si mesmo e os produtos do trabalho se tornam coisas "outras" que o próprio trabalhador. Esse tornar-se outro constitui a alienação do trabalho. Como o trabalhador é uma coisa que produz coisas, a relação social do trabalho com o capital (ou entre classes sociais) aparece-lhe como se fosse uma relação entre coisas, ocultando a verdadeira realidade. 15

O sistema capitalista nutria-se da mais-valia¹⁶, deixando à margem os produtores do trabalho, que acabavam sendo excluídos dos benefícios gerados pelo capital. Como sustentáculo vital da mais-valia para o desenvolvimento desse sistema centrado na necessidade cada vez maior de alienar o indivíduo de sua produção, em um processo em que o "produto do trabalho do operário subtraise, portanto, à sua vontade, à sua consciência e ao seu controle, e o produtor já não se reconhece no que produz. (...).¹⁷

Segundo Requixá, autores como Georges Friedman, ao se posicionarem em relação a esses conceitos, defendem que o trabalho, caracterizado como oposto ao lazer, só pode ser considerado quando a concepção está centrada nas atividades obrigatórias preestabelecidas, ou seja, orientadas pelas obrigações que não admitem livre escolha – orientação que Requixá corrobora. Esses autores admitem, inclusive, que o trabalho se aproxima do lazer "(...) quando ele é escolhido livremente, quando admite criatividade e exige um comprometimento (...)". ¹⁸ Considerandose essa forma de aproximação, o trabalho, quando realizado com paixão, se separa do lazer apenas tenuamente.

- 13 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, 1999, p. 44
- 14 Em decorrência da tardia industrialização do Brasil, também foi lento o processo de legitimação das questões que envolviam o trabalho assalariado, que só se firmaram nacionalmente na terceira década do século XX. BACAL, Sarah. Lazer e o universo dos possíveis. São Paulo: Aleph, 2003, p. 65.
- 15 CHAUI, Marilena. Introdução. In: LAFARGUE, Paul. O direito à preguiça, 36.
- 16 "(...) Valor que operário cria além do valor de sua força de trabalho, e que é apropriado pelo capitalismo." In: ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia, p. 276.
- 17 ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia, p. 277.
- 18 REQUIXÁ, Renato. Cadernos de lazer, p. 24.

Dumazedier, diferentemente de Requixá, percebe a distinção entre as diversas formas de trabalho e, ao tratar desse assunto, destaca a existência de quatro classificações para o lazer. Para ele, essa maneira de encarar o trabalho se configura como "semi-lazer".

(...) Chamaremos de lazer toda atividade que apresenta as seguintes quatro propriedades: duas "negativas", que se definem em relação às obrigações impostas pelas instituições de base da sociedade, e duas "positivas" que se definem em relação às necessidades da personalidade (...). Com certeza, o lazer pode ter muitas outras propriedades, assumir muitas outras funções, pode ter as propriedades de um objeto a ser consumido, de um serviço educativo, de um tema de propaganda, etc. Ele é, evidentemente, um fato social total, ligado a todos os outros. Mas tais propriedades não são específicas do lazer; elas não são constitutivas de sua realidade social (...). O semi-lazer é uma atividade mista em que o lazer é misturado a uma obrigação institucional. 19

O autor acredita que lazer e trabalho não se contrapõem: "(...) O lazer não é ociosidade, não suprime o trabalho; o pressupõe. Corresponde a uma liberação periódica do trabalho no fim do dia, da semana, do ano ou da vida de trabalho".²⁰

Para que o lazer se concretizasse como tal e fosse estendido aos trabalhadores em geral nas sociedades industrial e pósindustrial, foram necessárias rupturas com o *status quo* vigente. Dumazedier determina duas condições sociais fundamentais para essa popularização: a primeira tem relação com o modo de como as atividades eram orientadas, deixando "(...) de ser regradas em sua totalidade por obrigações rituais impostas pela comunidade". E a segunda, com o destaque do trabalho profissional. "(...) Sua organização é específica, de modo que o tempo livre é bem nitidamente separado ou separável dele."²¹

Essas condições tornam "(...) o conceito de lazer inaplicável às sociedades arcaicas e pré-industriais".²² Em suas análises e estudos realizados no último século, na França e nos EUA, Dumazedier propõe o entendimento de "tempo livre" nessa nova sociedade e pontua o aumento dessa importante variável nas sociedades industriais e pós-industriais. Entretanto, observa que, apesar das projeções desse aumento em diferentes partes do mundo, não se podem desprezar as especificidades ligadas às minorias, que não gozarão de suas benesses. Particularmente no caso do Brasil, quando se fala em tempo livre tais especificidades devem ser bem aferidas.

- 19 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 93-94.
- 20 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 28.
- 21 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 28.
- 22 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 28.

De um lado, a sociedade pós-industrial ou científicotécnica, apesar do aumento das possibilidades de tempo livre, não será para todos uma sociedade marcada pelo tempo livre. Uma parte dos trabalhadores (...) assumirão jornadas, semanas, longos anos de trabalho como na sociedade anterior. Esquecer de evocar estes fatos, quando se fala da evolução atual e provável para o futuro, é truncar a realidade, é reproduzir uma representação ideológica do tempo livre ou do lazer; mas tais observações não concernem senão a minorias.²³

Analisando a posição de Dumazedier, com base na realidade da população brasileira, composta por aproximadamente 170 milhões de habitantes, é importante considerar que 30% dessas pessoas vivem abaixo da linha de pobreza, ou seja, estão abaixo dos limites inimagináveis de sobrevivência. Não é possível ignorar essa realidade nacional, que tem como um dos seus maiores problemas a distribuição desigual de renda.²⁴

A dimensão do fenômeno da pobreza urbana no Brasil é de conhecimento público (...). Assim, sabemos que 30% da população vivem abaixo da linha de pobreza. (...) o pobre é aquele que possui uma renda que não lhe permite adquirir uma quantidade de bens suficiente para satisfazer suas necessidades. Os números sobre a pobreza no Brasil neste início de novo século são bem conhecidos: um terço da população vive abaixo da linha de pobreza, sendo que um pouco menos da metade, em condições miseráveis. Mas a linha de pobreza não descreve de maneira a exaurir a real dimensão econômica do problema.²⁵

Como se pode perceber pelas afirmações de Novara, esses dados são extremamente significantes, não apenas por questões numéricas, mas também pelas diferentes gradações que envolvem a questão da pobreza comum no panorama brasileiro. Não se trata apenas do cálculo do contingente representado pelos 30% da população – o que já é alarmante –, mas do número total de excluídos das possibilidades de escolha.

Em um país constituído em grande parte por uma população de minorias, ou grupos minoritários, quais serão o tempo livre permitido e as formas de lazer acessíveis?

Enfim, a significação do tempo livre não é a mesma numa sociedade cuja economia próspera é marcada pelo emprego pleno da força de trabalho de toda a população e numa sociedade em que a força de trabalho da população

- 23 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer., p. 35.
- 24 Dado extraído do Censo IBGE, 2000. Disponível em: http://www.ibge.gov.br. Acesso em: 10 maio 2005.
- 25 NOVARA, Enrico. Promover os talentos para reduzir a pobreza. Estudos Avançados, n. 48, São Paulo, mai.-ago., 2003. p. 2-3. Disponível em: http://www.sielo.br. Acesso em: 10 maio 2005.

é subempregada (...). Compreende-se facilmente que nas sociedades com economia retardada (sic) as necessidades de alimentação, roupas, moradia, são tais que os trabalhadores que já aderiram aos valores da civilização moderna desejarão provavelmente ganhar mais dinheiro que tempo livre.²⁶

Mais uma vez, é interessante resgatar alguns dados que contextualizam, contundentemente, as dificuldades da análise da destinação do tempo livre pelos cidadãos de uma sociedade como a brasileira (ver Quadro 1.1).

Quadro 1.1 – Tempo de que o trabalhador de salário mínimo precisa para comprar a ração essencial

São Paulo, maio de 2005									
Produtos	Quantidades	Gasto mensal Maio		Variação anual	Tempo de trabalho Maio				
							2004 R\$	2005 R\$	%
		Carne	6 kg	48,66	51,42	5,67	41h10m	37h42m	
Leite	7,5 L	9,6	10,88	13,33	8h07m	7h59m			
Feijão	4,5 kg	11,7	14,18	21,2	9h54m	10h24m			
Arroz	3 kg	5,46	4,23	-22,53	4h37m	3h06m			
Farinha	1,5 kg	2,46	2,42	-1,63	2h05m	1h46m			
Batata	6 kg	8,1	14,52	79,26	6h51m	10h39m			
Tomate	9 kg	18,72	22,05	17,79	15h50m	16h10m			
Pão	6 kg	28,2	30,54	8,3	23h52m	22h24m			
Café	600 g	5,86	6,55	11,77	4h58m	4h48m			
Banana	7,5 dz	13,65	13,5	-1,1	11h33m	9h54m			
Açúcar	3 kg	2,64	3,9	47,73	2h14m	2h52m			
Óleo	900 mL	2,66	2,1	-21,05	2h15m	1h32m			
Manteiga	750 g	10,97	12,34	12,49	9h17m	9h03m			
Total da cesta	168,68	188,63	11,83		142h44m	138h20m			

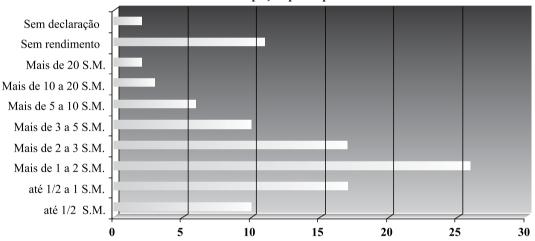
Fonte: DIEESE. Decreto Lei n. 399, de 30/04/1938. Disponível em: http://www.dieese.org.br. Acesso em: maio 2005.

26 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 150-153. (Grifo da autora deste trabalho.)

24

O trabalhador gasta mensalmente, em média, 138h20 para a compra do que é denominado pelos especialistas de *ração essencial*. Esse tempo mensal, se pensado a partir das 9 horas de trabalho diário, equivaleria a 45 horas semanais, que totalizariam 202h50 mensais. O número de horas destinadas à compra do essencial para a alimentação equivaleria a aproximadamente 65% do tempo de trabalho do indivíduo. Sobrariam apenas 35% de seu tempo de trabalho e, portanto, de seus ganhos monetários. Os dados do gráfico 1.1 mostram como se dá a distribuição de renda da população considerada ativa no país e em que patamares se encontra o ganho salarial da maior parte da população.

Figura 1.1 – Distribuição da população ocupada de 10 anos de idade ou mais, por classe de rendimento na ocupação principal – 2003²⁷



Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2003 – Salário Mínimo (S.M.) = R\$ 240,00.

Nessa pesquisa é fácil perceber as faixas salariais em que a população está categorizada: a maior parte da amostra encontra-se abaixo dos cinco salários mínimos, tendo sua porção maior contida nos níveis inferiores a três salários. Levando esses dados em conta, é possível perceber que boa parte da população brasileira necessita destinar parte de seu tempo livre, depois de cumprida sua obrigação com sua principal fonte provedora de salário, à busca do incremento de sua renda mensal — mais uma variável a ser considerada na destinação do tempo livre do brasileiro. Essas informações são extremamente relevantes na corroboração das posições defendidas neste trabalho. Da mesma maneira, investigações que objetivam refletir sobre a utilização do tempo livre, em um país cuja população em sua maior parte busca a sobrevivência, não têm como deixar essas variáveis de lado.

27 O gráfico foi retirado do site http: www.lbge.gov.br/brasil_emsintese, em maio de 2005.É interessante considerar o seu título, que define como população ocupada pessoas com mais de 10 anos de idade. De acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente, a amostra aponta mais uma distorção brasileira, pois compreende pessoas que ainda estão na infância ou saindo dessa fase e que, por isso, não deveriam fazer parte dessa amostra.

25

Maria Ataide Malcher

O que se propõe nesta investida é que se encare o lazer em sua abrangência, permitindo diferentes abordagens e considerando-o elemento necessário ao cotidiano humano e, portanto, vital para a compreensão do mundo atual, sem, contudo, perder de vista a realidade brasileira.

Não foi intenção desta pesquisa dar conta da abrangência apresentada por Dumazedier ou demais teóricos em relação aos conceitos de lazer e tempo livre, mas vislumbrar a complexidade que envolve essas questões para perceber, mais adiante, o papel da televisão na sociedade brasileira e a participação da teledramaturgia na vida dos indivíduos deste "novo" tempo.

1.2. Lazer no contemporâneo

E o que seria "lazer" para a humanidade pós-industrial? É possível abordar essa questão através do estudo das mudanças na nova ordem social, para cujo entendimento os conceitos de "tempo", "espaço" e "pertencimento" são fundamentais.

Ortiz²⁸, baseado em Touraine, argumenta em favor das mudanças recém-ocorridas na esfera cultural como "propiciadora do advento das sociedades pós-industriais", em que o desaparecimento dos "fundamentos culturais das antigas classes sociais" estaria acarretando a substituição "dos gêneros de vida" (burgueses e proletários) por "níveis de vida" na sociedade atual.

Liberados de suas origens sociais, os indivíduos reagrupam-se em segmentos de acordo com seus "estilos de vida", independentemente de serem empresários ou assalariados. Seguindo a mesma linha, Giddens pontua que a modernidade impõe ao indivíduo diferentes escolhas, que, na maioria das vezes, não há orientação para a tomada de decisão e que essas decisões, as quais determinam o estilo de vida de cada um, não podem ser analisadas única e exclusivamente a partir da visão do "consumismo superficial".

A questão não se resume aos apelos publicitários vindos de todas as mídias e explorados exaustivamente. Não são eles os únicos elementos a influir na escolha do cidadão — essa opção reside em sentimentos que buscam responder à necessidade de construção das identidades culturais.

Mas há algo mais fundamental em andamento do que sugere essa concepção: na concepção de alta modernidade, não só seguimos estilo de vida, mas num importante sentido somos obrigados a fazê-lo — não temos escolha senão escolher. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque estas preenchem

28 ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988; ORTIZ, Renato. Espaço e tempo: cultura e modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1991.

26

necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade. ²⁹

Em seu processo de mundialização, o lazer ressurge com roupagem nova. O indivíduo é livre e capaz de escolher suas roupas, seus livros e programas de TV em meio a uma gama de opções desterritorializadas. Por isso, de acordo com Hall, "(...) ao invés de pensar no global como substituto do local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local"³⁰, este último definido no "interior da lógica globalizada", um lugar das velhas identidades para entretenimento e lazer.

(...) Na nova sociedade, caracterizada pela nova revolução científico-técnica, o lazer torna-se o lugar privilegiado da segunda revolução cultural, que é de natureza estético-ética. A um mundo orientado no sentido da fabricação racional das coisas e da gestão racional das organizações, responde um outro mundo, voltado para a livre expressão dos próprios seres e para relações afetivas com outros seres, como fim derradeiro, apesar dos condicionamentos sociais que se lhe opõem.³¹

Entretanto, para análise do tempo de lazer das diferentes sociedades, é importante levar em consideração as palavras de Santos que alertam para questões específicas comuns aos países subdesenvolvidos.

Enfim, o espaço dos países subdesenvolvidos é marcado pelas enormes diferenças de renda na sociedade, que se exprimem, no nível regional, por uma tendência à hierarquização das atividades e, na escala do lugar, pela coexistência de atividades de mesma natureza, mas de níveis diferentes. Essas disparidades de renda são menos importantes nos países desenvolvidos e influenciam muito pouco o acesso a um grande número de bens e serviços. Ao contrário, nos países subdesenvolvidos, a possibilidade de consumo dos indivíduos varia muito. O nível de renda também é função da localização do indivíduo, o qual determina, por sua vez, a situação de cada um como produtor ou consumidor.³²

1.2.1 O tempo destinado ao lazer no Brasil

Todos esses elementos, aliados ao progresso tecnológico, atuam de forma decisiva para a configuração do conceito de tempo livre ou do tempo teoricamente dedicado ao lazer e, portanto,

- 29 GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 79. (Grifo da autora deste trabalho.)
- 30 HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 32-33.
- 31 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 173.
- 32 SANTOS, Milton. O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

33 REQUIXÁ, R. Cadernos de lazer, p. 13.

34 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 58.

35 GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 22.

36 BARROS JR., Rui Coelho. Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular cuiabana: uma questão de negociação de sentidos. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

propício ao consumo. Como pôde ser percebido neste texto, o lazer é "praticamente inaceitável" na história da humanidade, em períodos em que o trabalho era considerado a única forma de dignidade dada ao homem e capaz de aproximá-lo do Criador, na atualidade converte-se em um "(...) valor em si mesmo e representa uma das mais importantes modificações na história social do homem" 33

Dumazedier, contudo, adverte:

(...) É evidente que o lazer não possui a miraculosa propriedade de anular os condicionamentos sociais, nem de instaurar o reinado da liberdade absoluta, mas a liberdade de escolha dentro do tempo de lazer é uma realidade, mesmo que limitada e em parte ilusória. (...) Porém, esta liberdade é sempre limitada, condicionada.³⁴

O tempo, fator preponderante para o entendimento da dinâmica que rege a vida dos cidadãos no mundo atual, é uma variável a ser considerada na análise da posição, ainda determinante, da televisão como geradora de entretenimento na sociedade pósindustrial. Dizer que "tempo é dinheiro" tornou-se senso comum, mas a forma como essa questão influi em todos os momentos da vida, seja na rotina do homem comum ou na dos "deuses" dessa sociedade, provavelmente é um dos elementos mais marcantes da atualidade.

O papel do tempo, ainda contado e registrado em relógios que comportam apenas 24 horas diárias, é um descompasso absurdo diante da necessidade de um mundo que vive freneticamente e que precisaria de pelo menos 36 horas diárias para usufruir o tão almejado tempo livre. "(...) O mundo moderno é um 'mundo em disparada': não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido que em qualquer sistema anterior; também a amplitude e a profundidade com que ela afeta práticas sociais e modos de comportamento preexistentes são maiores." 35

Faz-se, aqui, um resgate do movimento de exclusão detectado em um estudo de recepção conduzido por Barros Jr. ao trabalhar com a população menos privilegiada de Cuiabá. O estudo apresenta o processo de formação do que, nessa pesquisa, são denominados bolsões de miséria constituídos pelo "movimento centrífugo (migrantes) e centrípeto (expulsão das classes menos favorecidos para a periferia)" Essa denominação é utilizada por ser considerada comum não apenas para a realidade cuiabana, mas – infelizmente – para a realidade nacional, conforme foi revelado pelos dados apresentados pelo IBGE e Dieese. Esses bolsões acolhem a maior parte da população e são bastante comuns no panorama brasileiro, principalmente em grandes metrópoles, como São Paulo.

De acordo com dados levantados pelo Dieese, o brasileiro habitante da metrópole dedica nove horas ao trabalho, duas horas ao trânsito, oito horas ao sono e duas horas à alimentação. Assim, subtraindo-se o tempo investido nessas atividades obrigatórias das horas diárias, restam apenas três horas³⁷.

Uma vez que a dimensão territorial do município de São Paulo é de mais de 1.500 km², cabe considerar que, em muitos casos, a população que se desloca da periferia³8 para os centros empresariais gasta, em média, quatro horas no trânsito — isso em condições que não as dos grandes e comuns congestionamentos. Com jornada mínima de nove horas de trabalho, que há muito deixou de ser uma realidade no mundo globalizado, o cidadão tem comprometidas no mínimo 13 horas de seu dia. Sobram-lhe 11 horas, das quais pelo menos 6 deveriam ser dedicadas ao sono. Restam, ainda, cinco horas para a alimentação e outras obrigações determinadas pela família, pela religião e pela política.

Então, o que sobra de tempo livre para ser dedicado ao prazer, ao divertimento, ao lazer? Na realidade brasileira, quando "sobra" tempo, muitas vezes ele é empregado em atividades que visam complementar a renda minguada de uma família. Se, mesmo assim, sobrar tempo, não haverá como utilizá-lo para a diversão, a não ser que essa diversão esteja ao alcance da mão cansada e do corpo castigado pelos inúmeros solavancos dos transportes coletivos. Como define Giddens: "A separação de tempo e espaço envolveu acima de tudo o desenvolvimento de uma dimensão 'vazia' de tempo, a alavanca principal que também separou o espaço do lugar". 39

Mas não é só a necessidade de sobrevivência que estabelece a utilização do tempo livre. Ele também é sentido "(...) como se fosse oco e (...) é preenchido com bricolagens (biscates) remuneradas ou segundo emprego, não somente porque se tem fome, mas também porque se deseja preencher um vazio".⁴⁰

Essa necessidade de preenchimento que em muitos momentos acompanha os indivíduos não é algo inexplicável, ainda mais em uma sociedade capitalista, excludente, com orientação marcadamente mercadológica e consumista, na qual a grande maioria é impedida de gozar das benesses do tempo livre; ele é propício aos sonhos cada vez mais dourados dos lazeres possíveis a todos que podem, e não a todos que querem usufruir os prazeres da sociedade de consumo.

Mesmo numa sociedade como a brasileira, marcada por fortes contrastes, com seus "bolsões de miséria pós-industriais", cada vez mais o lazer deixa de ser pensado como privilégio da elite e passa a ser encarado como direito de todos e parte constituída e constitutiva de modos de vida culturalmente diferenciados.

37 Dados do Departamento Intersindical de Estáticas e Estudos Sócio-Econômicos de 2004. Disponível em: http://www.dieese.org.htm Acesso em: maio 2005

38 Segundo BARAT, Josef apud SANTOS, Milton. Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo. São Paulo: Nobel; Secretaria de Estado da Cultura, 1990, 84-85. "(...) a fixação de população na periferia não tem sido acompanhada pela implantação ou ampliação de um sistema de transportes coletivos adequado, seja por fatores de escassez de recursos ou pela existência de obras consideradas prioritárias. Isso se traduz na perda da qualidade de vida destas populações, porquanto seu transporte para os locais de trabalho é oneroso e operado em condições precárias. (...) quanto mais longe é a moradia, tanto mais tempo é gasto em transporte, contabilizados o percurso dentro do veículo e o que é feito a pé para alcancá-lo (...)".

39 GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 22.

40 FRIEDMANN, Georges apud DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 36.

tro de Estudos da Metrópole-USP, coordenada por Isaura Botelho. Nessa primeira etapa da pesquisa foram entrevistadas 2002 pessoas residentes em diferentes localidades de São Paulo. Para categorizar essas localidades, os responsáveis pela pesquisa utilizaram, a partir de determinação metodológica adotada no estudo, o termo "centro expandido", que compreende: Bela Vista, Bom Retiro, Brás, Cambuci, Consolação, Liberdade, Pari, República, Santa Cecília, Sé. Alto de Pinheiros, Pinheiros, Barra Funda, Perdizes, Jardim Paulista, Itaim Bibi, Lapa, Moema, Vila Mariana, Ipiranga e "demais regiões da Região Metropolitana de São Paulo". Segundo os autores da pesquisa, essa divisão espacial teve como objetivo, nessa primeira sondagem, avaliar se o fato de residir ou não numa região com mais opções de equipamentos culturais interfere de alguma forma no acúmulo de práticas realizadas no tempo livre. BOTELHO, Isaura (Coord.). O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. São Paulo: Centro de Estudo da Metrópole-USP, 2005, p. 8-9. (Relatório parcial). Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: maio 2005.

41 Pesquisa desenvolvida no Cen-

42 BACAL, Sarah. Lazer e universo dos possíveis, p. 112.

As políticas de democratização da cultura repousam sobre dois postulados básicos: o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado. Tais políticas levam em conta fundamentalmente os obstáculos materiais, as práticas culturais, como má distribuição ou ausência de espacos culturais e precos elevados dos ingressos, vistos como os entraves básicos a um maior consumo cultural. Mas não atentam para outros fatores, tão decisivos quanto os citados e que não se reduzem à dimensão econômica ou "de oferta". Há distinções de formação e de hábitos no tecido da vida cotidiana que têm grande incidência sobre as práticas culturais – a começar pelo fato de a cultura erudita, embora dominante no plano oficial por razões históricas e pelos valores que agrega, ser apenas uma vertente que convive com outras formas de produção e outras tradições populares, tudo bastante infiltrado pela dimensão "industrial" e mercantil dos processos atuais. 41

Bacal⁴² destaca os aspectos que afetam de forma direta todo o contexto vivido: os processos de "urbanização, de industrialização, de comunicação de massa". Esses elementos produzem condições favoráveis para o surgimento de um "mercado dos lazeres", que promove as "indústrias de lazeres ativos e passivos". Apesar de a autora considerar essa classificação simplista, discorre sobre o paradoxo que envolve a busca do lazer pelos indivíduos: ao mesmo tempo em que o buscam, necessitam trabalhar mais para alcancálo e, com isso, o tempo destinado ao lazer torna-se reduzido paradoxo constante na vida do homem pós-industrial brasileiro, que, para se beneficiar das maravilhas oferecidas pela sociedade de consumo, cada vez mais se torna "escravo" do trabalho. Como já percebido nas palavras dos autores apresentados neste trabalho. a utilização do tempo livre se dá em graus distintos, de acordo com especificidades comuns a cada estágio cultural e econômico das diferentes sociedades.

1.3 Lazer e comunicação massiva

Na classificação utilizada por Bacal os meios de comunicação de massa estão categorizados como propícios ao "lazer passivo", gerando produtos destinados a ele. Evidentemente, isso só ocorre quando a comunicação não é considerada um processo no qual todos os agentes atuam ativamente (em que sujeito e objeto

interagem). Nessa abordagem, escolhida pela autora, o que se torna relevante é considerar o papel dos meios de comunicação como promotores de lazer dessa sociedade.

O modo como os meios de comunicação de massa atuam na vida do indivíduo, diferentemente do que se pensava no passado, possui inúmeros desdobramentos, os quais, à medida que são vislumbrados, demonstram a complexidade dessa relação. Resultados parciais da pesquisa *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo*⁴³, assinalam uma das facetas da incidência dos meios de comunicação de massa na vida dos moradores de regiões da cidade de São Paulo. Esses meios, diferentemente do que se alardeia, não produzem o afastamento das práticas culturais externas ao ambiente doméstico; ao contrário, trazem motivação para a realização mais intensa dessas atividades.

A pesquisa (...) mostrou o predomínio das práticas domiciliares, fenômeno massivo em escala internacional que vem sendo chamado, pela literatura especializada, de "cultura de apartamento" ou "cultura em domicílio". Uma das razões da generalização deste tipo de prática é a disseminação e o barateamento dos equipamentos eletrônicos — o que permite uma diversidade maior de práticas de cultura e de lazer em domicílio sem necessidade de despender tempo em deslocamento e dinheiro, bem como propicia a simultaneidade de atividades como, por exemplo, escutar música enquanto se lê ou se faz outra coisa.

A "cultura de apartamento" poderia sugerir a hipótese de concorrência entre as práticas que implicam sair de casa e aquelas realizadas em domicílio. (...) no entanto, os dados apontam que cerca de 97% daqueles que têm alto índice de práticas externas são grandes ou médios praticantes domiciliares (...). 44

Essa não é, entretanto, a única dimensão a suscitar reflexões sobre os meios de comunicação de massa na América Latina. Martín-Barbero, ao resgatar Brunner, destaca três contribuições para a análise da complexidade da "nova visão das políticas culturais":

(...) a experiência dos países sob regimes autoritários, de que os modos de resistir e opor-se procederam em boa parte de espaços outros que não os considerados pela análise tradicional (...) a compreensão de que mesmo o autoritarismo mais brutal nunca se esgota nas medidas

43 BOTELHO, Isaura (Coord.). O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: maio 2005.

44 BOTELHO, Isaura (Coord.). O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo, p. 14-15. (Relatório parcial). Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: maio 2005.

de forças nem responde somente a interesses do capital, e de que há sempre uma tentativa de mudar o sentido da convivência social transformando o imaginário e os sistemas de símbolos; e, por último, o fato de que, graças à dinâmica da escolarização e à dos meios massivos, a cultura se colocou no centro do cenário político e social. 45

As investigações atuais no campo da comunicação demonstram a complexidade dos estudos dos meios de comunicação de massa e de seus produtos. Inúmeros investigadores e teóricos, como Martín-Barbero, Wolton, Mattellart, Ortiz, Wolf e outros, dedicam-se a desvendar o processo de comunicação de massa e seus efeitos, sua atuação e sua repercussão, ou seja, seu papel nas diferentes instâncias cotidianas da vida individual e coletiva na sociedade atual.

(...) Abre-se assim ao debate um novo horizonte de problemas, no qual estão redefinidos os sentidos tanto da cultura quanto da política, e do qual a comunicação não participa apenas a título temático e quantitativo – os enormes interesses econômicos que movem as empresas de comunicação – mas também qualitativo: na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.⁴⁶

A comunicação permeia todas as dimensões da sociedade. Furter⁴⁷ considera comunicação tudo o que transita entre as pessoas sem determinação ou obrigatoriedade, podendo atuar por um ou mais meios. Já a comunicação de massa caracteriza-se pela utilização de tecnologias sofisticadas, que teriam como meta o alcance de audiências teoricamente ilimitadas, rompendo relações de distância ou estabelecendo proximidades e representando o eixo que atravessa as novas condições de pensar e organizar culturas.

Apesar de o tema deste estudo já ter aflorado, ainda não é chegada a hora de encarar centralmente as questões ligadas à televisão. Este é mais um fio que será usado para tecer a trama e sustentar discussões futuras. Basta, no momento, concluir que as tendências do lazer, que tem o entretenimento como elemento de seu universo, não podem ser relegadas a segundo plano. O entretenimento como fator ou como fenômeno da sociedade pós-industrial é um elemento básico para a análise da cultura contemporânea, já que é parte integrante dos objetivos das mídias,

- 45 MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 298-299.
- 46 MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia, p. 299.
- 47 FURTER, P. Comunicação e educação, repensando os paradigmas. Congresso Brasileiro de Comunicação Social, XIX, 1995, Rio de Janeiro. (Mimeo). Apud SOA-RES, Ismar de Oliveira. Sociedade da informação ou da comunicação? São Paulo: Cidade Nova, 1996, p. 34-35.

consideradas mediadoras legítimas ou não do processos culturais contemporâneos.

No início do século XX, com a popularização do cinema no mundo pela indústria de *Hollywood*, surgiu o primeiro entretenimento para grandes públicos. Ao proporcionar diversão ampliada, que não mais se restringia a uma platéia de poucos olhares, o cinema, chamado de "a sétima arte", tornou-se possível para uma grande parcela da população, passando a ser uma forma de entretenimento de massa. No entanto, considera-se a mídia da sociedade pós-industrial a televisão, que, a partir de 1950, impulsionou o surgimento da indústria do entretenimento.

Sintetizando de modo contundente o sentido específico de "comunicação de massa", Thompson, ao estabelecer o significado dessa expressão, define-a como "(...) produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação e conteúdo simbólico"⁴⁸. A partir dessa definição, o autor traça cinco características pertinentes ao processo de comunicação massiva. No entanto, ressalva que elas não pertencem unicamente a esse processo, mas que, reunidas, formam um todo de características típicas e relevantes para a significação da expressão "comunicação de massa".

Thompson assinala ainda o perigo do termo "massa", visto que, em muitos momentos, isso suscita um certo equívoco, na medida em que estabelece uma relação quantitativa entre os meios e seus receptores, dando a falsa idéia de que todos esses produtos gozam de elevadíssima audiência. O autor afirma que o sentido dessa expressão não pode ser relacionado a números, e sim à disponibilização dos produtos desses meios a uma diversidade de destinatários.

Analisando as características apontadas por Thompson, destacam-se: a) os meios técnicos e institucionais de produção e difusão, baseados nas inovações tecnológicas passíveis de exploração comercial por instituições estruturadas; b) a mercantilização das formas simbólicas, baseada nos valores dados a elas; c) a dissociação estruturada entre a produção das formas simbólicas e a recepção; d) o prolongamento da disponibilidade dos produtos da mídia no tempo e no espaço; e, por último, e) um dos pontos em que se baseia a circulação pública das formas simbólicas mediadas, o que pode ser constatado nas palavras do autor:

(...) Os produtos da mídia são disponíveis, em princípio, a uma pluralidade de destinatários. Eles são produzidos em múltiplas cópias ou transmitidos para uma multiplicidade de receptores e permanecem disponíveis a quem quer que tenha os meios técnicos, as habilidades e os recursos para adquiri-los (...). 49

48 THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 32.

49 THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia, p. 32-36.

O resgate das características apontadas por Thompson tem por objetivo traçar um breve esboço da importância da comunicação massiva como um agente decisivo da sociedade atual e, como tal, preso ao campo da cultura.

Os meios de comunicação de massa representam também importantes agentes de transformação, uma vez que introduzem informações e padrões de comportamento, desenvolvem motivação e criam expectativas, ideais de atuação e modos de vida. Em menos de 50 anos, desenvolveu-se uma vivência cultural predominantemente baseada na imagem. Lèvy, ao tratar das modificações na ordem social provocadas pelos instrumentos tecnológicos, acrescenta: "Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmo, um novo estilo de humanidade é inventado". 50

O autor destaca ainda a necessidade do estudo das mídias: "Nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode ignorar a enorme incidência das mídias eletrônicas (sobretudo a televisão) e da informática (...)"⁵¹, como veículo que toma conta dos lares com sua diversidade de opções reais constatadas, sejam elas boas ou ruins, com a praticidade e a acessibilidade de uma "janela" pronta a se abrir apenas ao acionamento de um botão, possibilitando entrar instantaneamente no mundo do entretenimento ou pelo menos no mundo a que a maioria da população tem acesso.

Tendo claros a importância desempenhada pela comunicação de massa e o enfrentamento de questões cruciais para o entendimento dessa sociedade, Martín-Barbero proclama uma nova forma de leitura para a atual escrita social:

Se já não se escreve nem se lê como antes é porque tampouco se pode ver nem se expressar como antes. "É toda a axiologia dos lugares e das funções das práticas culturais da memória, do saber, do imaginário e da criação, que hoje sofre uma séria reconstituição." A visualidade eletrônica passou a fazer parte constitutiva da visibilidade cultural, a qual, segundo A. Renaud, é ao mesmo tempo entorno tecnológico e novo imaginário capaz de falar culturalmente: de abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível. 52

Nessa nova era da escrita visual, é necessário decodificar a "gramática", que tem na imagem sua forte constituição e que, por mais que a tarefa seja árdua, não pode ser deixada de lado; ao contrário, deve cada vez mais ser encarada como um dos grandes desafios das Ciências Sociais, desafio este assumido por inúmeros

- 50 LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 17.
- 51 LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática, p. 17.
- 52 MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001, p. 18.

teóricos, como Eco, Ianni, Martín-Barbero, Mattellart, Ortiz, Silvertone, Wolton, García-Canclini, dentre outros estudiosos espalhados pelo mundo que se dedicam à busca do entendimento da complexidade que envolve essa nova gramática.

Diversos e incertos são os caminhos que podem ser trilhados na busca do entendimento que envolve as questões relativas aos meios de comunicação de massa e seus produtos, mas a escolha tem de ser realizada. Para que a busca surta efeito, é necessário norteá-la mesmo que, ao caminhar, se constate a impossibilidade de descobrir a resposta. Talvez o mais concreto seja o prazer de lançarse a descobertas e à formulação de novos questionamentos.

A modernidade institucionaliza o princípio da dúvida radical e insiste em que todo conhecimento tome forma de hipóteses — afirmações que podem ser verdadeiras, mas que a princípio estão sempre abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas (...). Mas essa tarefa deve ser realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades.⁵³

1.4 Uma possível abordagem do lazer

Embora o lazer receba as mais variadas abordagens teóricas daqueles que se dedicam à investigação desse instigante tema, destacam-se os caminhos mais apropriados para a incursão na busca do entendimento da sociedade pós-industrial sobre o assunto:

(...) Na verdade, o fenômeno contemporâneo — lazer — encontra seu principal apoio na evolução dos valores e das estruturas familiares ligadas à civilização técnica e suas conseqüências sociais, na regressão das cerimônias tradicionais, no desenvolvimento dos meios de transporte, dos meios de difusão e de outros tipos de meios. (...) O lazer instalou-se na família no momento em que esses aparelhos (rádio, televisão, toca-discos, etc.) integraram-se no mobiliário doméstico. Dessa situação resultou uma função renovada da família que deverá, agora, ser analisada à luz das categorias especiais da sociologia do lazer.⁵⁴

Por fim, Dumazedier conceitua "lazer" da seguinte maneira:

53 GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 10-11.

54 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 124.

35

36

55 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 34.

56 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 49. (Grifos da autora deste trabalho.)

57 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 50.

58 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, p. 52.

59 DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer, 1999, p. 177.

60 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 32.

O lazer é um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou, ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais.⁵⁵

A posição do autor é clara quando se julgam tais elementos, que são vitais para os indivíduos. No entanto, não se pode desprezar a desarmonia gerada pela busca dos prazeres no tempo livre, pois, como temiam os discípulos de Engels, o lazer pode favorecer a despolitização das sociedades, tornando-se o novo "ópio do povo". "O perigo é real. Se as atividades de participação social e política não são encorajadas, os condutos de comunicações lúdicas ameaçam provocar seu declínio." 56

Levanta-se aqui mais uma questão: será que a não-participação sociopolítica deriva da possibilidade de ascensão ao lazer ou, como defendem alguns teóricos da sociologia, como Engels, que prevêem o fim das ideologias, "(...) as atividades de lazer seriam substitutos felizes de certas atividades políticas puramente verbais"?⁵⁷

Dumazedier, em uma releitura de Richta, destaca: "Se não forem desenvolvidas a tempo formas novas de participação, observa-se-á o surgimento de um certo vazio político, mesmo dentro das condições de uma sociedade socialista" 58. Pode-se acrescentar, apenas, que os receios dos teóricos se confirmam a cada instante na sociedade pós-industrial.

Ultrapassando esses posicionamentos e os embates ideológicos mais pessimistas, Dumazedier acredita que:

(...) A oferta cada vez mais abundante de divertimentos obsedantes, fáceis ou vulgares, principalmente sob a influência de um sistema desregrado de distribuição comercial, não irá inibir a longo prazo as mais nobres aspirações que poderiam ser associadas às atividades livres das massas? (...) "59

Segundo Dumazedier, as três funções mais importantes do lazer são: "a) descanso; b) divertimento, recreação e entretenimento; c) desenvolvimento" Quanto à função de divertimento, recreação e entretenimento, o autor explica que ela poderá ser um fator de equilíbrio,

(...) um meio de suportar as disciplinas e as coerções necessárias à vida social. Daí a busca de uma vida de complementação, de compensação e de fuga por meio de divertimento e evasão para um mundo diferente, e mesmo diverso, do enfrentado todos os dias. A ruptura poderá levar, ainda a atividades reais, baseadas em mudanças de lugar, ritmo e estilo (viagens, jogos, esportes), ou então a recorrer a atividades fictícias, com base na identificação e na projeção (cinema, teatro, romance...). Será um recurso à vida imaginária, à satisfação daquilo que, desde Hoffmann e Dostoiévski, é chamado de nosso duplo. 61

A necessidade de diversão, de relaxamento e de busca da felicidade, do belo e do que faz bem ao espírito, recompõe o corpo para a lida diária. Não é uma busca nova da humanidade nem está presa ao massivo, é algo intrínseco ao ser humano.

(...) Muito antes do surgimento da "cultura de massa", autênticos representantes da cultura reivindicaram a necessidade de divertimento. Logo após a Renascença, Montaigne preocupou-se em proteger a possibilidade de evasão contra a ação de alguns detentores da cultura engajada da Idade Média. Voltaire exaltava o divertimento que Pascal condenava como um obstáculo à vida espiritual. Finalmente, nos meados do século XIX, alguns escritores opuseram ao excesso de uma arte humanitária uma doutrina da arte pela arte, concebida unicamente para o prazer do artista. Todas essas críticas assumem uma nova força, numa civilização na qual por intermédio do lazer as massas têm possibilidades de ascender a uma nova forma de cultura.⁶²

Analisando a questão do ponto de vista do entretenimento, qual é a forma de diversão, distração e passatempo para a maioria dos mortais, mais evidente em países como o Brasil? É o que se buscará discutir no capítulo que segue.

61 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 33, fazendo referência a MORIN, Edgar. Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Paris: Ed. de Minuit, 1958.

62 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 178.





Regina e Gabriela Duarte na minissérie CHIQUINHA GONZAGA

Capítulo segundo Entretenimento e as mídias

Como já evidenciado nesta pesquisa, apesar de os conceitos de lazer não serem temas centrais do estudo, foi fundamental compreendê-los como dimensão abrangente que integra o entretenimento em seu universo, considerando também as questões que envolvem tempo e espaço, bem como o papel atual das mídias na sociedade contemporânea. Essa foi a maneira de chegar com segurança à testagem das hipóteses defendidas nesta investigação, apesar de outros limites terem sido estabelecidos, pois cada um dos temas apontados apresenta inúmeras possibilidades de incursões.

Apesar de o fator econômico não ter sido o principal aspecto a ser abordado, serviu como pano de fundo para a compreensão das questões destacadas no campo da cultura e, sendo assim, na própria sociedade. Neste capítulo, a proposta é evidenciar o entretenimento como conceito que permeia as discussões travadas no decorrer desta tese.

2.1 Entretenimento

A palavra "entretenimento" possui significados ligados ao divertimento, à distração e ao passatempo. No curso da história da humanidade, esses termos estiveram atrelados ao pecado, ao popular; em outros momentos, foram permitidos apenas aos poderosos, à elite, ou seja, a uma diminuta e seleta parcela da população. Não era algo oferecido aos simples mortais, e sim restrito aos castelos, às igrejas e aos ambientes políticos. Esses diferentes modos de encarar o entretenimento fornecem indícios para a compreensão das dificuldades relacionadas à compreensão desse termo com postura livre de preconceitos ou, pelo menos, com a vigilância necessária ao mundo acadêmico.

Com tudo isso o entretenimento é mesmo divertido, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo. É um espetáculo para as massas, como bem afirmou Debord. É exatamente por isso que tantas pessoas o adoram. O fato de que a intelectualidade religiosa e política nunca prezou muito a diversão e o prazer ajuda a entender os preconceitos que cercam essa área e os muxoxos que as elites culturais fazem quando ouvem essa expressão. Sem considerar a profunda desconfiança que tinham a respeito da sensibilidade popular. Para essas classes superiores a maioria do povo era preguiçosa, ignorante e infantil. Estava formado o cenário para os aristocratas da arte

63 "A etimologia da palavra 'entretenimento', de origem latina, vem de inter (entre) e tenere (ter). (...) Os conceitos referem-se sempre às origens latinas da palavra e incorporam a idéia de 'ter entre'. O entretenimento nos leva para dentro dele e de nós mesmos. Se a arte nos oferecia o ékstasis, que em grego significa 'deixar que saiamos de nós mesmos', talvez para nos dar uma perspectiva, o entretenimento, ao nos puxar para dentro, oferece o seu oposto, que é a negação da perspectiva. Finalmente segundo os elitistas, enquanto a arte trata cada espectador, ouvinte ou leitor como um indivíduo, provocando uma resposta individual à obra, o entretenimento trata suas platéias como massa." In: TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta. São Paulo: Senac, 2003, p. 32.

encararem o entretenimento como um anátema social, sem contar a preocupação dos filósofos com o caos conceitual e comportamental que se aproximava.⁶⁴

64 TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta. São Paulo: Senac, 2003, p. 32-33.

65 O'SULLIVAM, Tim et alli. Conceitos-chave em estudo de comunicação e cultura. Piracicaba, SP: Unimep, 2001, p. 89. (Grifo da autora deste trabalho.) É oportuno considerar, em relação a essa obra, que reúne verbetes e foi traduzida do inglês britânico para o português por Margaret Griesse e Amós Nascimento, algumas ponderações destacadas na introdução. Segundo seus autores, docentes e pesquisadores dedicados ao ensino de comunicação e estudos culturais: Tim O'Sullivam, John Hartley, Danny Saunders, Martim Montgomery e John Fiske: "(...) Os verbetes não se apresentam como definicões (o livro não é um dicionário), o que significa que não estamos reivindicando um acesso privilegiado para o sentido 'verdadeiro' de cada conceito. Eles não são destinos, mas pontos de partida para o contínuo trabalho intelectual e prático. E lembram, ainda, em outro trecho dessa introdução, que comunicação e estudos culturais apresentam-se como assuntos diversos e não têm conteúdos unificados ou terminologias ortodoxas (...)", p. 14-15. Foi nessa direção que os conceitos contidos nessa obra foram apropriados e apresentados nesta investigação. Esse foi o caminho escolhido para propor a discussão, não pretendendo, em momento algum, desconsiderar a dinâmica própria desses conceitos, tampouco esquecer as inúmeras formas para sua apreciação.

40

2.1.1 Dimensão popular

É importante ressaltar a carga ideológica impressa no conceito de entretenimento, principalmente a partir do século passado. Por trás da palavra "entretenimento" muita coisa tem sido "perdoada" ou aceita. Muita discussão envolve esse termo, especialmente em uma sociedade cada vez mais mediada pelas mídias. No entanto, cabe explicitar o modo como esse fenômeno se encontra preso às práticas dos tempos vividos.

Entretenimento (...) conceito ideológico, classificado como uma das estratégias retóricas mais bem-sucedidas do século XX. Parece referir-se facilmente a um regime de produção popular universalmente inteligível de impressão, mídia "ao vivo" e eletrônica, incluindo gêneros audiovisuais, narrativos e performáticos. Entretanto, é uma condensação complexa de satisfações individuais, formas textuais e organização industrial. O conceito é ideológico pelo fato de ser sempre utilizado para justificar práticas 'discursivas' que, apontadas para a maximização da audiência e a redução de custos de unidades, são representadas como neutras ou apolíticas, plausíveis (ou legíveis). Isso ocorre não por referência aos imperativos comerciais da indústria de entretenimento, mas por alusão às demandas assumidas por um público ou uma 'audiência' fictícia.65

No trecho destacado há forte indício da ligação do entretenimento ao universo popular, ou seja, ao que é do povo ou para o povo. É possível compreender, portanto, a carga pejorativa que envolve o entretenimento, já que o conceito de "popular" tem como uma de suas dimensões esse caráter de algo menor. No entanto, não há como deixar de mencionar que se trata de um dos conceitos-chave para a compreensão das questões atuais envolvidas no processo de comunicação humana. Desse modo, é possível concluir que "popular" é um conceito multifacetado e, por isso, complexo, que permite múltiplas interpretações e questionamentos.

(...) A expressão "popular" tem, habitualmente, duplo sentido: pode ser sinônimo de bom, (...), ou também

indicar o inverso, com conotações pejorativas. Em sua forma original, o termo é adotado para distinguir a massa das pessoas (não o povo em geral) das classes tituladas, ricas ou educadas (...). (...) o termo foi até certo ponto descolonizado, especialmente em razão de seu uso na política democrática a partir do século XIX. Porém, existem ainda rastros suficientes de sua história enquanto conceito multiacentual: a popularidade de algo pode indicar seu valor positivo ou negativo, dependendo do alinhamento com o que seja relacionado ao povo (...)⁶⁶

Os autores pontuam a inter-relação do popular com os meios de comunicação de massa.

(...) A popularidade (ubiqüidade) em particular dos meios de comunicação de massa resultou na ambigüidade recorrente ao debate acadêmico e público sobre se os produtos da mídia são bons porque são populares, ou ruins porque são populares (...). Essa ambigüidade (...) apresenta dois aspectos. Primeiro, há ambigüidade sobre até que ponto a cultura popular é imposta ao povo em geral (por corporações de mídias ou agências estatais) ou derivada de suas próprias experiências, gostos, hábitos (...). Segundo, há ambigüidade sobre até que ponto a cultura popular expressa somente uma posição de classe impotente e subordinada ou representa uma fonte autônoma e libertadora de modos alternativos de ver e fazer, com potencial para se opor à cultura dominante ou oficial.⁶⁷

O entretenimento, assim como outros elementos já destacados (lazer, tempo, trabalho e espaço), apesar de integrar a pauta da agenda de discussões dos rumos da sociedade atual (sociedade da informação, do conhecimento, da globalização, da pós-modernidade, como denominam diferentes teóricos e estudiosos⁶⁸) e de ter grande importância na contemporaneidade, tem sido deixado de lado. Poucos estudos, principalmente no Brasil, o têm como centro de suas investigações, talvez em função da carga de preconceito vigente nos diferentes meios acadêmicos.

O modo como se deu o alargamento desse conceito na sociedade pós-industrial aponta para uma possível postura preconceituosa dos estudiosos:

O entretenimento estruturou-se rapidamente nos países desenvolvidos em geral e, particularmente, nos Estados Unidos. Já em meados do século XIX, a cultura popular era muito mais ampla nos Estados Unidos do que na Europa,

- 66 O'SULLIVAM, Tim et alli. Conceitos-chave em estudo de comunicação e cultura. Piracicaba, SP: Unimep, 2001, p. 191.
- 67 O'SULLIVAM, Tim et alli. Conceitos-chave em estudo de comunicação e cultura, p. 191.
- 68 Ver IANNI, Octavio. A era do globalismo; ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira; ORTIZ, Renato. Espaço e tempo: cultura e modernidade; TOURAINE, Alain. Crítica da modernidade.

e estava mais profundamente inserida na sociedade. O jovem país era pragmático, democrático e avesso às firulas da alta cultura européia, continente do qual tinha se desgarrado politicamente pela força das armas. O que proliferava junto à grande parte da população era o lixo cultural (...). 69

Partindo dessa explicação, Trigo resgata autores como Gabler e Forsyth, que analisam a estruturação do entretenimento e demonstram como essa "necessidade" humana era vista como algo menor, fortemente ligada à dimensão pejorativa do popular, associada ao lixo, à devassidão:

(...) Um dos dogmas da cultura era que a arte exigia esforço para ser apreciada, sobretudo esforço intelectual, mas o entretenimento não fazia nenhuma exigência ao seu público (...) trabalhava apenas a serviço dos sentidos e das emoções; era reação passiva recompensada pela diversão. Operando sobre as emoções e sobre as vísceras, sobre os centros da irracionalidade e da irresponsabilidade, o entretenimento estava fora do alcance do intelecto. O que se queria dizer era que o entretenimento provocava reações excitando o sistema nervoso, quase da mesma forma que as drogas. De fato, era o entretenimento, e não a religião, como queria Marx, o ópio do povo⁷⁰.

É fácil perceber, nas palavras do autor, a forte desqualificação impressa ao entretenimento, e seu distanciamento da cultura, da nobreza, da intelectualidade e do artístico. Sua análise aponta claramente para a condição alienante e irracional que toma conta daqueles que se deixam levar pelo poder dopante e nefasto do entretenimento.

A ligação do entretenimento com o popular nos dias atuais é indiscutível, e sua análise é bastante complexa, já que em muitos momentos considera apenas um dos lados da questão: o lado negativo. Esquece-se, assim, de suas outras facetas, derivadas de seu papel de resistência dos hábitos, de suas formas de expressão e até mesmo das lutas travadas entre incluídos e excluídos, dimensões que não podem ser desconsideradas quando se trata de processos que tem como elemento a cultura popular que é considerada por autores como Garcia-Canclini espaço de resistência.

Essa interligação indica possibilidades de entendimento do papel secundário dos estudos sobre o entretenimento. O distanciamento mantido em relação a essa questão não é surpreendente para os que investigam aspectos ligados às mídias. Ao contrário, torna-se cada vez mais claro o ponto em que residem

69 TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 27-28.

70 GABLER, Neal, apud TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 30-31.

• 42

as críticas feitas a um dos maiores fornecedores de entretenimento da atualidade: a televisão.⁷¹ No entanto, neste momento, a preocupação é entender o papel do entretenimento no mundo atual a partir da realidade brasileira. Conceituar "entretenimento" foi um dos caminhos escolhidos para esta exploração, pela crença de que ele constitui um sustentáculo para o entendimento de questões fundamentais defendidas neste trabalho.

Trigo alerta para a necessidade de realizar estudos e discussões sobre o entretenimento:

(...) a importância social, cultural e econômica do entretenimento na vida das pessoas, especialmente as que habitam os bolsões pós-industriais do planeta. Há muitos exemplos que demonstram como o entretenimento permeia nossa sociedade e se torna uma força econômica, uma referência cultural e um estilo em vários segmentos sociais 72

Neste trabalho, o termo "entretenimento" é analisado a partir da concepção atual, ou seja, de uma sociedade pósindustrial. Por vezes, recorre-se ao passado a fim de assegurar melhor entendimento dos fatos sociais e de iluminar a trajetória que se pretende traçar. Evidentemente, procura-se não esquecer a necessidade de contextualização e de relativização, fundamentais à análise de acontecimentos presos nas tramas da história e impregnados pela trajetória de quem os narra.

A adoção do termo "sociedade pós-industrial" por Trigo não foi uma escolha casual, mas está ligada a todo o processo do estudo explicitado em sua obra. O mesmo se dá nesta pesquisa, já que a tentativa foi de aplicar o termo "entretenimento" a partir do contexto atual, como o autor esclarece: "(...) o entretenimento contemporâneo sofreu grandes influências das tecnologias da era industrial e dos novos métodos de gestão criados para administrar a nova lógica da produção industrial, posteriormente direcionada ao setor de serviços, como é o caso do entretenimento". ⁷³

Para tornar mais clara a escolha do termo é preciso recorrer ainda às explicações de Outhwaite e Bottomore:

Economicamente, a sociedade pós-industrial é marcada pela mudança de uma economia produtora de bens para uma economia de serviços; no plano ocupacional, pela proeminência da classe de profissionais liberais e de técnicos; e na tomada de decisões, pela difusão muito ampla da "tecnologia intelectual".⁷⁴

- 71 O aprofundamento desta questão, objeto principal deste estudo, se deu ao longo desta investigação.
- 72 TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 35. (Grifos da autora deste trabalho.)
- 73 TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 49.
- 74 OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom (Ed.). Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 725.

• 44

Os editores destacam as diferenças da sociedade pósindustrial resgatando os escritos de Daniel Bell e Alain Touraine, que, segundo eles, inovam o termo "quase simultaneamente" e dão sentido ao seu uso na atualidade, o primeiro com uma visão otimista e o segundo detentor de uma visão mais catastrófica da nova sociedade. Apesar de serem antagonistas em relação à previsão e ao destino dessa sociedade, ambos concordam quanto à "(...) importância central das universidades, das pesquisas e do papel da 'classe conhecedora' para a engrenagem geral produtiva e gerencial da nova sociedade".⁷⁵

Os editores também destacam cinco áreas problemáticas como desafios para o entendimento das questões atuais: "1) símbolos sem decisão; 2) abstração e solidão; 3) a recomposição involuntária; 4) pressão cognitiva e ritmos acelerantes; e 5) modificações na vida social dos locais de trabalho". Levando em conta essas áreas, eles destacam a complexidade do novo tempo:

Nessas novas condições, o estudo da sociedade pósindustrial torna-se uma operação mais complexa e multidisciplinar do que no passado recente, resultado da pesquisa interdisciplinar, com contribuições de várias disciplinas diferentes, incluindo engenharia, informática, psicologia e sociologia industrial, ergonomia, avaliação tecnológica, ciência da administração, ciência econômica, ciência política e ainda outras, provavelmente. A tarefa consiste em administrar a arquitetura da complexidade, que é o elemento mais importante e vulnerável de uma sociedade dominada pelo trabalho mediado por computador. 76

A visão pós-industrial desse cenário globalizado, que adquiriu contornos mais nítidos nas últimas décadas, para Ianni, a globalização expressa um novo ciclo de expansão do sistema de produção de bens e do processo civilizatório, envolvendo o planeta em sua totalidade, complexidade e contraditoriedade. Além do mais, esse processo de globalização tende a dissolver as sociedades nacionais em uma comunidade mundial.⁷⁷

A mundialização da cultura extrapola os limites territoriais e o antigo conceito de entretenimento, renegando cada vez mais antigas oposições — como burguesia/classe operária ou primeiro/ terceiro mundo — para redefinir trivialmente o entretenimento com as suas tendências, os seus gostos e produtos no mundo global.

Considera-se, portanto, nesta pesquisa o entretenimento como fenômeno atual que amplia, reproduz e dissemina o popular, representando uma variável importante na agenda econômica mundial e demonstrando a cada dia a necessidade de sua compreensão. Esse fenômeno, cada vez mais impregnado por

75 OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom (Ed.). Dicionário do pensamento social do século XX, p. 726.

76 OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom (Ed.). Dicionário do pensamento social do século XX, p. 728.

77 IANNI, Octavio. A era do globalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

todas as questões que envolvem o popular, porém não mais preso ao local de sua produção, mas exposto ao mundo, se constitui como elemento fundamental nas discussões de questões econômicas e culturais. A conquista desse caráter mundializado, entretanto, aumenta ainda mais a complexidade de sua análise.

Um dos maiores itens na pauta de exportações dos Estados Unidos é o entretenimento – tanto que nas discussões sobre a liberação do comércio internacional eles batem de frente com a França. Os norte-americanos não querem limitações à circulação do "entertainment", ao passo que os europeus, e os franceses em especial, insistem na preservação das culturas nacionais, regionais e locais.⁷⁸

Como enunciado, o papel econômico do entretenimento é fator preponderante para o que se propõe. É fácil perceber a dimensão das variáveis econômicas que orientam essa questão; para isso, basta que se verifique o quanto esse fenômeno movimenta as cifras no mundo. Para ilustrar, no item a seguir, recorre-se a dados utilizados por Trigo e atualizados por uma equipe de pesquisadores da Fundação Instituto de Administração em pesquisa sobre o setor de entretenimento, ainda não disponível ao grande público.

2.1.2 Dimensões econômica e cultural

O Quadro 2.1, a seguir, apresenta os valores movimentados pelo setor de entretenimento nos EUA e no mundo, com destaque para o seu papel na economia mundial. Nela chamam a atenção dois setores, a TV aberta e a TV a cabo, que detêm os percentuais de maior receita. Essas informações, essenciais para a pesquisa, permitem verificar a projeção de arrecadação dessas categorias no Brasil

78 RIBEIRO, Renato J. O afeto autoritário: televisão, ética e democracia. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 77.

Quadro 2.1 – Receita bruta referente ao setor de entretenimento (em bilhões de dólares)⁷⁹

		US\$ Bi	lhões	
Setor	EU.	A	Mu	ndo
	1999	2004	1999	2004
Cinema	7,2	8,4	15,6	18,3
Vídeo/DVD	16,4	18,2	32,6	36,4
TV aberta	55,0	77,0	101,3	141,9
TV a cabo	40,0	86,4	70,0	151,2
Música	14,2	20,1	40,1	56,7
Editoração	50,0	56,6	90,1	102,0
Esportes	60,3	88,9	130,4	192,2
PC games	6,8	13,1	16,2	31,5
Total	249,9	368,7	496,3	730,2

É interessante considerar as estimativas apresentadas por Trigo no Quadro 2.1, que demonstram uma projeção do faturamento dos setores em 2004 e 2008. Ela reafirma a força constatada no Quadro 2.2 Os índices de maior crescimento continuam relacionados à TV aberta, no Brasil e no mundo.

Quadro 2.2 – Estimativa do faturamento da indústria cultural em 2004 e 2008 (em bilhões de dólares)

		US\$ B	ilhões	
Setor	Bra	sil	Mur	ıdo
	2004	2008	2004	2008
Cinema, vídeo	0,4	0,5	82,0	108,0
TV aberta e por assinatura	2,6	3,4	281,4	356,5
Indústria fonográfica	0,2	0,1	29,6	33,6
Livros	0,8	0,8	55,2	59,8
Internet	0,7	1,6	122,4	223,9
Total	4,7	6,4	570,6	781,8

Fonte: Trigo, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 27.

Pode-se perceber como os diversos setores crescem razoavelmente e como a Internet apresenta índices mais acentuados desse crescimento. No caso do Brasil, a indústria fonográfica tem um decréscimo previsto (a pirataria em grande escala é uma das responsáveis) e o setor de livros terá uma estagnação. Se não houver políticas

79 Dados referentes ao período de 1999, extraídos de: TRIGO, Luiz G. G. Entretenimento: uma crítica aberta, p. 27. A atualização desses dados para 2004 foi obtida de: FUNDAÇÃO INSTITUTO DE ADMINISTRAÇÃO. Estudo sobre o Setor de Entretenimento, 2004 (Instituição vinculada à Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo).

47

públicas e privadas bem-sucedidas de incentivos culturais e educacionais, a Internet e a televisão continuarão a ser os meios prioritários de contato de grande parte dos brasileiros com o mundo, e o mesmo acontece em outros países em desenvolvimento (...).80

Para corroborar essa projeção, destacam-se os dados referentes aos resultados divulgados da pesquisa *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo*⁸¹, que, na primeira etapa, teve como objetivo levantar os hábitos culturais e de lazer da população com idade superior a 15 anos que residia nessa região. Os resultados revelam que 93,5% dos moradores da Grande São Paulo têm na televisão seu maior meio de informação e entretenimento.

Presente em cerca de 96% dos domicílios da Grande São Paulo, a TV colorida não se restringe a uma classe social—entre as classes D e E, esse número atinge 87%. Não é de se estranhar que seja apontada com meio de acesso à cultura por 93,5% dos entrevistados. A surpresa vem na freqüência com que a população assiste TV — 69,1% da amostra declarou ver televisão todos os dias, e 15,2% dedica mais de seis horas a esse hábito. Os grandes consumidores estão distribuídos de forma homogênea por toda a amostra, ainda que os índices sejam maiores na classe C, nos níveis mais baixos de escolaridade, entre mulheres, jovens e pessoas com mais de 60 anos.⁸²

Dados de um artigo sinalizam a força do setor de entretenimento como fenômeno que modificará as relações comerciais no mundo. Esses dados são significativos para a exploração da relevância do entretenimento como assunto a ser considerado nas agendas mundiais e nacionais.

(...) Os especialistas indicam que há vários sinais de que se está testemunhando o nascimento de uma indústria capaz de rivalizar com a automobilística em importância e poderio econômico. (...) a indústria em questão, e a do entretenimento, faturou no ano passado 1,3 trilhão de dólares. Nesse patamar já é maior que a indústria bélica e equivale à indústria automobilística e à de telecomunicações. (...) perde apenas para a da saúde e a de petróleo (...).83

Como destacam os especialistas, mensurar o poder desse setor não é tarefa simples, já que para isso é necessário levar em 80 TRIGO, Luiz G. G. (Ed.). Análises regionais e globais do turismo brasileiro. São Paulo: Roca, 2005. p. 69.

81 BOTELHO, Isaura (Coord.). O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: maio 2005.

82 BIANCHI, Juliana. A onipresente TV, acesso à cultura para maioria. O Estado de S. Paulo, 12 junho 2005, Metrópole (capa).

83 SECCO, Alexandre; PIMENTA, Angela. A próxima atração: como a indústria do entretenimento está mudando o jeito de trabalhar dos demais setores empresariais. Exame, Abril, n. 4, ano 39, 2 março 2005, p. 19-22.

48

conta que ele se caracteriza como "um grande guarda-chuva", abrigando "shows, cinema, teatro, rádio e televisão (...)". Essa consideração destaca um dos elementos que integram o fenômeno do entretenimento: a televisão. Não há como deixar de observar a meta explicitada por Bill Gates nesse mesmo artigo: "(...) que é fazer do computador o que foi a TV nos últimos 50 anos, uma espécie de central doméstica de entretenimento".84

No Brasil, ao se falar de entretenimento, há que se considerar todo o seu contexto socioeconômico. Só assim pode ser analisado o papel desse fenômeno. O crescimento desse setor é identificado também no Brasil em relação a outros países, mas por aqui a história é outra...

Os americanos consomem quase a metade da diversão do planeta, mas surge um público ávido por entretenimento na China, no Leste Europeu e em outras partes do mundo à medida que a população ascende economicamente. No Brasil, os cálculos mais confiáveis indicam que o negócio formal do entretenimento movimenta algo em torno de 5 bilhões de dólares anuais. Por enquanto é uma gota no oceano (...). Não deve soar como novidade para ninguém que uma das maiores barreiras é a renda. Segundo o IBGE, o gasto médio do brasileiro com diversão consome pouco menos de 2% da renda. Dá 35 reais por mês, por família. Detalhes: essas contas incluem gastos com celulares e acessórios. Ainda é muito pouco.85

Quando se traz essa questão para o âmbito nacional, tornase evidente que as cifras geradas são pequenas se comparadas aos valores recolhidos pelos EUA nessa indústria, mas continua sendo um setor em expansão. Retomando-se os dados dos Quadros 2.1 e 2.2, as categorias que detêm maior percentual no Brasil são TV aberta e TV a cabo.

A televisão continua sendo, comprovadamente, o setor que possui maior destaque e, de acordo com a projeção apresentada nas tabelas, será um dos maiores fornecedores de entretenimento no país. Isso demonstra que o papel desempenhado pelo entretenimento deveria ser uma questão fundamental a ser estudada no Brasil. Reafirmando o que já foi dito, esse assunto faz parte da pauta de discussão sobre comunicação massiva, sobre cultura e sobre questões financeiras, portanto, é vital para a compreensão do mundo contemporâneo.

Na maioria das vezes, a categoria que detém o maior percentual desse setor é alvo de análises presas a críticas feitas à indústria cultural e fortemente orientadas pelas tendências "apocalípticas". Para ilustrar essas formas de análise, destaca-se

84 SECCO, Alexandre; PIMENTA, Angela. A próxima atração: como a indústria do entretenimento está mudando o jeito de trabalhar dos demais setores empresariais, p. 19-22.

85 SECCO, Alexandre; PIMENTA, Angela. A próxima atração: como a indústria do entretenimento está mudando o jeito de trabalhar dos demais setores empresariais, p. 22. aqui um trecho que assinala o poder nefasto da televisão no Brasil e, por conseguinte, de sua programação.

Em torno dos anúncios, há um espaço comum, vazio, cotidiano e vulgar: o dos programas. Não preenche nada, exceto a necessidade que temos de não pensar em coisa nenhuma, não imaginar, não viver: de experimentar nossa identidade nacional, nossa condição de cidadãos e de brasileiros, nossa posição de classe, como em estado da matéria, como uma situação vegetativa, como uma banalidade consentida.86

Pode-se afirmar que o entretenimento deveria ser contínua e exaustivamente analisado por diferentes teóricos e em especial pelos críticos fervorosos da televisão, que deveriam se livrar dos ranços históricos que cercam tanto o conceito quanto o meio, já que a necessidade de centralidade do tema mostra seu peso de modo inequívoco quando se trata de discutir a constituição da cultura brasileira. Essa afirmação não é nascida da paixão pelo objeto de estudo desta investigação, e sim apoiada em posturas muito bem evidenciadas pelas palavras de Bucci.

(...) a televisão tem sido tratada como fenômeno menor. Como se fosse a vitrine dos lixos gerados pela indústria cultural e nada mais. Como se ver ou não ver televisão fosse mera questão de escolha sobre como passar o tempo, ou, pior, de falta de escolha. Mas não tem jeito. Para os interessados na cena brasileira, a televisão tem sido o ambiente inevitável. Falar de televisão, repito, é falar do Brasil.87

Deixando em aberto a questão para retomá-la mais adiante é importante destacar uma outra dimensão da vida, que é a cultural, agindo e interagindo constantemente com os meios de comunicação massiva em um processo de retroalimentação constante, e é dessa maneira que se buscou investigar a televisão nesta pesquisa.

(...) estudar a televisão como um fenômeno de lazer que tende a ser comum a todas as classes e categorias sociais. Para muita gente, assistir à televisão é uma ocupação do tempo livre, sendo já essa característica uma poderosa determinante daquilo que o público espera do conteúdo dos programas. Essa expectativa é porém complexa: desejo de evasão e participação, entretenimento e adaptação, informação e formação desinteressadas. Ainda, é ela dominada por modelos e valores que possibilitam

86 COELHO, Marcelo. O direito de emburrecer. Folha de S.Paulo, Caderno TV, 16 setembro 2000, p. 8.

87 BUCCI, Eugênio. Brasil em tempo de TV. São Paulo: Boitempo, 1996, p. 25.

88 DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular, p. 178-179.

a compreensão e apreciação do conteúdo da cultura televisionada, estudar suas diferenças, contradições e meios de que dispõe para ultrapassá-los.⁸⁸

Para alcançar essa proposta foi necessário - antes de penetrar na questão da televisão – contextualizá-la em um universo mais amplo que configurasse as formas de ver, agir e se comunicar nos dias atuais. A partir dessa consideração se estabeleceu como abordagem necessária a verificação de questões relacionadas ao papel das mídias na sociedade atual.

2.2 As mídias

Cada vez mais incorporados ao dia-a-dia, as mídias tornamse parte integrante de todas as dimensões da vida humana. Propõese ao leitor um rápido exercício: imagine um dia — um único dia — em que não se tenha contato com pelo menos um desses meios de comunicação massiva. Imagine passar vinte e quatro horas sem telefone, rádio, celular, televisão. Tantos são os aparatos e eles estão incorporados de tal modo ao "estilo de vida" de cada um ou coletivo, tão inseridos em suas rotinas, que a privação de um deles tornaria a vida inviável.

Já não se percebe o cotidiano sem essas mediações — é impossível desgarrá-las dele, por estarem vinculadas ao próprio sentido de "vida" nessa sociedade. Essas mediações estão presentes em todos os momentos da vida privada, quase imperceptíveis, fazem parte do todo social. Por maior que seja o distanciamento permitido, escolhido ou imposto, não há como se isentar de seus apelos. "Não podemos escapar à mídia. Ela está presente em todos os aspectos de nossa vida cotidiana." 89

Mas será que alguém deseja estar distante desses apelos? Isso seria ignorar a própria cultura vivida, abrir mão do ato maior, que é a comunicação entre as pessoas, cada vez mais possibilitada por eles.

(...) nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea (...). Passamos a depender da mídia, tanto impressa como eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência (...).90

A abrangência desses apelos permeia as dimensões "culturais e sociais, políticas e econômicas" do cidadão no mundo

89 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Loyola, 2002, p. 9.

90 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?, p. 12.

Maria Ataide Malcher

atual e sua constante incidência possibilita a compreensão desse mundo, dando-lhe significado. Os apelos da mídia permitem o compartilhamento da descoberta, a busca de respostas e estabelecem os vínculos para a comunicação tão necessária ao convívio social. Sem eles, como seriam possíveis o momento do encontro, a certeza da chegada, a descoberta do outro, a descoberta do novo, o sentimento de fazer parte do todo, a viagem a lugares tão distantes sem sair do lugar de origem ou, na partida, a identificação com lugares e personagens que remetem ao lar, mesmo que à distância. Para dar um exemplo das possibilidades viabilizadas pelos mídias, apresenta-se a seguir um trecho de uma "narrativa de viagem" contemporânea:

(...) "uma noite em Bergen, desorientada com os brilhos persistentes do sol da meia-noite, comecei a assistir televisão..." (...) Passando rapidamente de um canal para outro não consegui encontrar nada que suscitasse em mim, não tanto a curiosidade e estimulante sentido de exploração do novo, do exótico (...), no máximo a irresistível atração tranqüilizadora chamada do conhecido e o familiar. Até que meu zapping cada vez mais nervoso e insatisfeito me fez captar a inconfundível figura do detetive Sipowicz; e, na frente da NYPD, finalmente me senti em casa.91

As mídias têm um paradoxo: ao mesmo tempo em que congregam, distanciam; ao mesmo tempo em que solicitam atenção, oferecem seus produtos em fragmentos, em "flashs, (...) tanto nos incapacitam como nos capacitam, enquanto nós, objetos e sujeitos da mídia, nos enredamos mais e mais no profilaticamente social". Entender sua participação e importância tem sido o objetivo de muitos teóricos 3, cada qual defensor de determinada corrente e posicionamento, nos quais este trabalho se apoiou. Suas buscas propiciaram alguns encontros, lançaram mais questionamentos e demonstraram quão distante mora o conhecimento sobre todas as nuances que envolvem o processo midiático.

Como uma das propostas para o acercamento do assunto Silverstone propõe :

(...) teremos de investigar as maneiras como a mídia participa de nossa vida social e cultural contemporânea. Precisamos examinar a mídia como um processo, como uma coisa em curso e uma coisa feita, e uma coisa feita em todos os níveis, onde quer que as pessoas se congreguem no espaço real ou virtual, onde se comunicam, onde procuram persuadir, informar, entreter, educar, onde procuram de muitas maneiras e com graus de sucesso variáveis, se conectar umas com as outras (...).94

- 91 BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade mas a favor da alteridade... In: LOPES, Maria I. Vassallo de. Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004, p. 332.
- 92 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?, p. 16.
- 93 Sobre o assunto, ver, entre outros, CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez.; MARTÍN-BARBE-RO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia; SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?; WOLTON, Dominique. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias e outros; WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão.

94 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?, p. 16-17. (Grifos da autora deste trabalho.)

52

95 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?, p. 17.

96 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?, p. 20.

97 "Conjunto dos meios de comunicação existentes em uma área ou disponível para uma estratégia de comunicação (...). Em publicidade, costuma-se classificar os veículos em duas categorias: mídia impressa (jornal, revista, folheto, outdoor, mala direta, display, etc.) e mídia eletrônica (TV, rádio, CD, vídeo, cinema etc.)." In: RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. Dicionário de comunicação. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 490.

98 WOLTON, Dominique. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias.p. 32.

A comunicação é um ato complexo com risco de fracasso, mesmo que naturalmente social. "Entender a mídia como um processo é reconhecer que o processo é fundamental e eternamente social⁹⁵." E por que é necessário encará-la assim? Silverstone responde:

(...) Pois a mídia é, se nada mais, cotidiana, uma presença constante em nossa vida diária, enquanto ligamos e desligamos, indo de um espaço, de uma conexão midiática, para outro. Do rádio para o jornal, para o telefone. Da televisão para o aparelho de som, para a Internet. Em público e privadamente, sozinhos e com os outros. 96

De acordo com a categorização dos meios de comunicação de massa sugerida por Rabaça⁹⁷, a televisão seria um dos meios eletrônicos inseridos em uma classificação que abrange outras mídias. Discutir qualquer um desses meios e sua incidência, reduzindo-os a uma dimensão técnica, é limitar a questão. Cada um deles possui trajetórias específicas e "(...) se desempenha um papel essencial, é porque simboliza, ou catalisa, uma ruptura radical de ordem cultural ocorrendo simultaneamente na sociedade". Embora a questão da tecnologia seja importante e tenha sido decisiva em vários momentos históricos da humanidade, as dimensões que formam a sociedade não se resumem à técnica, mas estendem-se aos domínios políticos, econômicos, sociais e principalmente aos culturais.

Acreditar em análises isoladas ou supervalorizadas, feitas a partir das evoluções e revoluções do campo da tecnologia, é estreitar o campo de investigação e desconsiderar a complexidade existente ao se encarar a comunicação massiva na atualidade. Sendo assim, reafirma-se que o estudo aqui proposto teve na dimensão cultural o seu direcionamento, sem, contudo, deixar de lado os demais domínios que compõem a ambiência social. Além disso, é necessário considerar que, por mais ambiciosa e presunçosa que tenha sido a investida pretendida nesta pesquisa, não houve como aprofundar as inúmeras questões que envolvem cada uma das mídias. Embora não se as tenha desconsiderado, buscou-se centrar esforços em entender o papel da televisão aberta no Brasil.

Wolton, em defesa da televisão "generalista", determina que mesmo transcorrido meio século, ainda não se avaliou a real força desse meio. É que a maioria das críticas recai no que, para o teórico, se constituem como privilégios próprios dessa mídia.

Todas essas defasagens entre o papel considerável desempenhado pela televisão e o conformismo crítico que a envolve ilustram uma vez mais a falta de reflexão da parte das elites sobre a sociedade contemporânea: e o quanto suas críticas constantes em relação à sociedade de massas, sob o manto da lucidez, exprimem seu conformismo e ilustram seu atraso em compreender três grandes questões da modernidade: a comunicação, a maioria e a relação entre esfera pública e esfera privada em uma sociedade aberta.⁹⁹

O que não se pode e não se deve desconsiderar, entretanto, é sua trajetória individual, o que cada uma possibilitou de conhecimento e de experimentação, pois "(...) a nova mídia é construída sobre as bases da velha. Ela não nasce completamente emplumada ou perfeitamente formada". 100

Todas essas trajetórias midiáticas fornecem aprendizados para a leitura dos "novos artefatos culturais". "A cultura é, numa medida significativa, uma questão de domar o selvagem. Fazemos isso com nossas máquinas, com nossa informação, assim como fizemos no passado com nossos animais e nossas colheitas." Essa experiência empírica, comum a todos os que vivem nesta sociedade, torna as pessoas mais aptas aos novos desafios midiáticos, permitindo a utilização da experiência acumulada.

Encarar essas modificações não é um eterno recomeçar, mas apetrechos de leituras e referências trazidos na bagagem viabilizam novas experimentações. As experiências com as mídias antecessoras não só oferecem bases para a convivência com uma nova mídia, como também fornecem elementos para sua produção. São conhecimentos que migram de um campo cultural estruturado para outro em via de estruturação, e isso é facilmente percebido quando se verificam as histórias das diferentes mídias. Não há, por exemplo, como negar a presença do cinema, do teatro, da literatura e do rádio na televisão; no entanto, essas influências, apropriações e hibridizações se dão em graus diferenciados. A maneira como a incidência das linguagens radiofônica, cinematográfica, literária e teatral colaboram na formação da televisão varia de acordo com cada realidade, a partir de cada contexto que envolve o social, o cultural e o econômico.

Em um trecho de um depoimento de Manoel Carlos – renomado autor de telenovelas –, extraído da obra de Ortiz, destaca-se o modo como esses domínios impactaram na formação da linguagem televisual brasileira.

(...) A televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal do rádio, diferente da televisão francesa, inglesa, italiana e mesmo da americana, que foi feita pelo pessoal do cinema e do teatro. Todos os escritores, atores, diretores de programas de televisão radiofônicos foram dirigir

- 99 WOLTON, Dominique. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias, p. 64. (Grifos da autora deste trabalho.)
- 100 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia, p. 22.
- 101 SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia, p. 60.
- 102 ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 87.

programas de televisão. Até hoje a televisão tem muita coisa com o rádio, e sua formação se deve muito ao pessoal do rádio (...). 102

2.2.1 Por que estudar televisão?

Embora sejam inúmeras as obras que descrevem o percurso da televisão, pode-se afirmar que todas acabam chegando ao consenso de que, apesar de as experimentações sobre esse aparelho datarem de muito antes de 1950, foi só na metade dos anos 50 do século passado que a TV se tornou um meio de comunicação de massa e, a partir daí, marcou para sempre a história das mídias e do próprio sentido de comunicação massiva no mundo.

Como dito anteriormente, não há mídia que não utilize as bases daquelas que a antecederam. No caso da televisão, a que atuou mais fortemente, preparando o caminho para dar sustentação à sua implantação e possibilitando-lhe ganhar plumagem e alçar voo, foi o rádio, que " (...) preparou o terreno para a televisão ao desenvolver um sistema rápido de comunicação de massa, nacional e internacional: populações inteiras acolheram a idéia de se envolver com um meio que era anônimo, remoto, e, ao mesmo tempo, pessoal e próximo. Uma fonte alimentava a muitos receptores". 103

Apesar de ter sido o rádio o propiciador das condições para a instalação da televisão na década de 1950, no século anterior, logo após a invenção do telefone por Graham Bell, visionários começaram a dar asas a devaneios que antecederiam a invenção do aparelho: "(...) os sonhadores começaram a imaginar que, se o som podia ser transmitido por fios, por que não a imagem?". ¹⁰⁴

A história nunca é linear, principalmente quando se trata de estabelecer a cronologia da televisão, já que muitas foram as contribuições para sua formação e implantação. Vários nomes atuaram para sua constituição, passando por mentes imaginativas, como a de George du Maurier, e por inventores, como Paul Nipkow, Boris Rozing, Vladimir Zworykin, entre outros.

Entre a descoberta conceitual de Rozing e a aplicação prática de Zworykin, um oficial do serviço de patentes britânico abriu um novo arquivo sobre o título "Televisão". As duas patentes de Rozing para seu receptor de raios catódicos demonstravam que a televisão teoricamente scaneada era possível. Mas, ainda assim, isto não se tornou uma base para um meio de comunicação de massa até meados da década de 1950 (...). 105

Para que essa nova mídia alçasse voo, foi necessária a

103 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 23.

54

104 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 23.

105 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 24.

55

presença de outros fatores e condições. Nesse caso, o elemento que lhe deu impulso foi o aproveitamento da

(...) capacidade ociosa da indústria eletrônica em 1945-46 (...). As formas complementares de tecnologia na indústria do rádio, um meio estabelecido, e a televisão, um instrumento promissor ainda não testado no mercado, significavam que os investimentos feitos durante a guerra não precisavam ser desperdiçados se uma nova demanda pudesse ser encontrada (...). 106

Com o objetivo de caracterizar o universo que configurou os anos iniciais da televisão no mundo, apresenta-se o Quadro 2.3, em que são indicados os modelos organizacionais e financeiros adotados por alguns países até os anos 70 no que tange ao gerenciamento das questões que envolvem essa mídia. Destaca-se, neste recorte, a forma adotada para a implantação da televisão, ou seja, suas especificidades e os diferentes modelos ligados a sua administração financeira e política:

- a) Serviços explorados pelo Estado, seja através de um departamento governamental ou de uma unidade, com autonomia, mas sob seu controle direto: a União Soviética e a Espanha são exemplos deste tipo;
- b) Corporações públicas criadas pelo Estado, às quais concede certa independência, mantendo o controle final (Grã-Bretanha e França);
- c) Corporações privadas nas quais o Estado pode ser o único proprietário ou o acionista majoritário, juntamente com outros interesses privados (Itália);
- d) Emissoras comerciais privadas nas quais o Estado atua apenas com autoridade que concede licença e regula seu funcionamento (Estados Unidos, Japão e Luxemburgo). 107

106 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 24-25.

107 BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. A televisão. Rio de Janeiro: Salvat, 1979, p. 46-61. (Livros GT). É importante destacar que no momento da defesa da tese um dos integrantes da banca ressaltou a coragem dessa autora em utilizar o livro dessa coleção. percebida pela academia com não científica e, portanto, com sérias restrições principalmente quando utilizado como material em uma tese de doutoramento. Naquele período, provavelmente, emoções que cercam a defesa de um trabalho não tenha ocorrido a esta pesquisadora resgatar uma das defesas realizada em seu mestrado sobre as fontes de pesquisa na área de comunicação e que se torna pertinente para ilustrar a escolha que se deu mais como um ato natural, do que como ato de coragem. O uso desse material reside no entendimento que as pesquisas na área de comunicação têm como grandes aliadas fontes que se constituem como produtos massivos e, portanto, presos a lógica da indústria cultural. É comum no campo da comunicação ter como fonte fundamental para reconstituição histórica, por exemplo, períodicos diários, revistas de variedades, propragandas etc. Considerando, ainda, que essas fontes são por excelência os objetos científicos a serem analisados na área. MALCHER, Maria Ataide, A Memória da Telenovela: legitimação e gerenciamento. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

PAÍSES	MODELO
PAÍSES Grã-Bretanha	"A 1.º de janeiro de 1927 era criada por decreto real a British Broadcasting Corporation (BBC) (). Em 1954 era criada (por lei de 30 de julho) uma segunda rede de televisão, a Independet Television Authority (ITA), corporação pública, como a BBC (). Atribui-se à ITA a responsabilidade legal dos serviços, e não às concessionárias. Do ponto de vista organizativo, a BBC é o principal instrumento para a radiodifusão, enquanto que a ITA se encarrega de serviços adicionais aos da BBC. Esta começou suas transmissões regulares em 2 de novembro de 1936, enquanto a ITA transmitiu seu primeiro programa em 22 de setembro de 1955. A BBC obtém seus recursos fundamentais mediante fundos públicos, isto é, através das licenças de rádio e televisão estabelecidas pelo governo e que são diretamente arrecadadas por este, cabendo uma parte a título de gastos de gerenciamento e de administração. Os recursos da ITA provêm integralmente das taxas de arrecadação pagas pelas companhias concessionárias, que obtêm deste modo o direito de transmitir seus programas com os equipamentos da ITA. Os recursos derivados da publicidade são canalizados diretamente para essas
França	companhias sem que a ITA possa beneficiar-se de sua solução favorável ()." "A lei de 27 de junho de 1964 consagrou o caráter de empresa industrial e comercial do Organismo da Radiodifusão e Televisão Francesa (ORTF), ao qual se encarregou o serviço público do rádio e da televisão. O parlamento francês, pela lei de agosto de 1974, confirmou o papel da televisão como serviço público; os seus objetivos e o exercício de seu monopólio foram entregues a sete sociedades públicas, autônomas e independentes, encarregadas dos diversos aspectos do serviço (indústria, comércio, programação, gestão de desenvolvimento dos centros regionais, instituto audiovisual, conservação de arquivos, formação profissional, criação de equipamentos, etc.)."
Espanha	"A lei de 26 de junho de 1934 criou o Serviço Nacional de Radiodifusão considerando esta função essencial e privativa do Estado. Em 29 de junho de 1956 começaram as transmissões regulares da televisão. Alguns anos antes, a Direção Geral de Radiodifusão, que tinha a seu cargo todas as atividades radiodifusoras, como organismo dependente do Ministério da Informação e do Turismo, realizava experiência para a colocação em funcionamento dos serviços de televisão no país. Posteriormente, em 1958, uma vez iniciadas as transmissões, mudou seu nome para Direção Geral de Radiodifusão e Televisão, organismo do qual depende diretamente a Direção da Televisão Espanhola (TVE). A nomeação do diretor é tarefa do Ministro da Informação e Turismo. Com relação ao financiamento, a

108 BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. A televisão, p. 46-61. (Livros GT).

MODELO

PAÍSES

D. ICEC	continuação
PAÍSES	MODELO
Itália	No exercício de sua atividade, a RAI, como concessionária de um serviço
	público, está sujeita a uma série de limitações e controles, a fim de garantir
	o cumprimento dos interesses gerais. Tanto as diretrizes dos programas
	como as horas de transmissão são aprovadas pelo Ministério dos Correios e
	Telecomunicações. Tem por este motivo a obrigação de respeitar a independência
	política e a objetividade da informação. O controle desta obrigação é exercido
	por uma Comissão parlamentar nomeada pelos presidentes das duas câmaras,
	a dos Deputados e o Senado, entre os representantes dos diferentes grupos
	parlamentares. As principais fontes de recurso da RAI estão constituídas pela
	taxa de contribuição do rádio e da televisão, de um lado, e pelos derivados da
	publicidade radiofônica e da televisão, de outro. O uso da radiodifusão está
	regulado por lei. De acordo com ela, as pessoas que disponham de um ou mais
	receptores aptos ou adaptados à recepção das transmissões de rádio e televisão têm
	de pagar uma determinada taxa (de 12.000 liras anuais em 1971). O valor da taxa
	de contribuição é fixado pelo Estado, que deste modo determina que as rendas de
	publicidade estão condicionadas à obrigação de manter no limite máximo de 5%
	a incidência da publicidade sobre a emissão total, que só pode se elevar para 8%
	por motivos justificáveis e sempre com a autorização do Ministério dos Correios
	e Telecomunicações. A própria RAI participa de uma série de sociedades afins,
	relacionadas com as produções radiofônicas e para televisão. Para a produção de
	suas publicações foi criada a ERI, Edições da RAI. Em abril de 1975 foi votada
	uma lei garantindo a independência política da RAI, alargando o seu campo de
	aplicação e aumentando a autonomia das duas cadeias italianas de televisão; a lei
	afirma o direito do parlamento de controlar a escolha de programas."
Suíça	"O nascimento da Sociedade Suíça de Radiodifusão (SSR) ocorreu em Berna,
	a 24 de fevereiro de 1931. Integrava sete sociedades com sedes em diferentes
	cantões: Lausane, Zurique, Genebra, Berna, Basiléia, Saint Gall e Lugano. A
	SSR receberia a 26 de fevereiro do mesmo ano uma concessão para si e para
	seis membros, e de acordo com ela foram distribuídas as tarefas de radiodifusão.
	O órgão supervisor da atividade da nova Sociedade seria a Direção Geral do
	Correio e Telecomunicações. Quando em 1951 começou a funcionar um serviço
	experimental de televisão, o Conselho Federal dirigiu às Câmaras um projeto de
	lei para financiá-lo. Para um orçamento de 4 milhões de francos a Confederação
	deveria contribuir com 2,4 milhões, enquanto a SSR se encarregaria do restante:
	1,6 milhões de francos. Quando, finalmente, as transmissões de televisão
	puderam começar, a 20 de julho de 1953, o Conselho Federal outorgou uma
	nova concessão à SSR, que já agrupava sociedades, responsabilizando-a pelo
	serviço dos programas. O financiamento do serviço foi estatuído desde o começo
	mediante a aplicação de uma taxa anual, que durante a renovação da concessão,
	em 1958, foi fixada em 84 francos anuais para a recepção privada da televisão
	e em 168 francos anuais para a recepção pública. A 27 de outubro de 1964, o
	Conselho Federal outorgou uma nova concessão de 10 anos, atribuindo agora
	o serviço da programação às sociedades regionais, de línguas alemã, francesa e
	italiana, sob a responsabilidade geral do diretor geral SSR. Zurique, Genebra e
	Lugano foram designadas sedes das respectivas direções regionais de televisão.

Maria Ataide Malcher

PAÍSES	MODELO
Suíça	Do mesmo modo, o Conselho Federal autorizou a publicidade na tela pequena
	Para realizá-la foi constituída, após muitas conversações com a Associação
	Suíça de Editores de Jornais, com a Associação Suíça de Anunciantes e com
	outras organizações interessadas, uma Sociedade Anônima para a publicidade na
	televisão, com um capital de 500.000 francos.
	A divulgação das mensagens publicitárias começou, com uma quota de 4 minutos
	em três sessões publicitárias todos os dias úteis, a 14 de fevereiro de 1965. O
	desenvolvimento posterior dos recursos derivados da taxa pelo uso do receptor
	e da publicidade possibilitaram à SSR apresentar um orçamento que se elevou a
	190 milhões de francos, dos quais 33 milhões correspondem à televisão."
Israel	"As características especiais deste país condicionam uma peculiar organização.
	A lei de 17 de março de 1965, modificada posteriormente em 1966, e depois
	em 30 de dezembro de 1968, criou um Organismo de Radiotelevisão de Israel,
	com capacidade e personalidade jurídicas próprias, mas diretamente vinculado
	ao governo, que mantém o controle sobre este serviço público. O financiamento
	é feito na base da taxa por posse e uso do receptor, a qual é, atualmente, de 85
D4 1	libras anuais."
Portugal	"O decreto-lei de 18 de outubro de 1955 atribui a uma Sociedade Anônima
	de responsabilidade limitada a concessão do serviço público da televisão em
	território português em caráter exclusivo. O capital da sociedade, 60 milhões de
	escudos, era dividido em 60.000 ações, das quais 20.000 pertencem ao Estado, outras 20.000 a 9 emissoras do continente, ilhas e ultramar, e o restante a bancos
	comerciais e à Caixa Geral de Depósitos. Posteriormente, o capital social foi
	elevado para 100 milhões de escudos, reservando-se ao Estado 60% das ações. A
	duração da sociedade é por tempo indeterminado, mas o mesmo não acontece com
	a concessão que foi fixada por um prazo de 20 anos, prorrogável por períodos de
	10 anos. O financiamento de uma taxa pelo uso do receptor, 480 escudos anuais,
	e pela renda produzida pela publicidade televisada."
Japão	"Neste país coexistem dois sistemas de estruturas diferentes: o público e o
- In the second	comercial. O primeiro tem características bem semelhantes às da BBC inglesa.
	Até 1950, a Nippon Hoso Kyokai (NHK) exercia o monopólio da radiodifusão no
	país, e, embora bastante controlada pelo Ministério das Comunicações, tratava-
	se de uma companhia privada. Depois desta data, a nova lei de radiodifusão
	autorizou a criação de novas emissoras. O governo não tem nenhum interesse
	financeiro na sociedade nem tampouco lhe proporciona nenhuma subvenção. O
	financiamento de seus serviços é feito por meio da taxa pelo uso do receptor.
	Deve-se assinalar o fato de que ambos os sistemas de televisão vigentes enviam
	suas transmissões na mesma freqüência. Por isso, os receptores capazes de captar
	as emissões da NHK podem também captar os programas das cadeias comerciais,
	que são quatro e dependem dos recursos proporcionados pela publicidade. A
	Nippon Television Network Corporation (NTV) foi a que primeiro se estabeleceu
	e, do mesmo modo, a primeira a transmitir a cor, a partir de 1960. As outras três
	cadeias comerciais são TBS, FUJI e NET-MBS."

PAÍSES	MODELO
Estados	"O exemplo norte-americano, modelo típico dos regimes liberais, se estendeu
Unidos	praticamente a quase todo o continente. O governo, através da Comissão
	Federal de Comunicações, se limita a conceder licença ou concessão a todas
	as empresas que desejem promover uma estação ou cadeia de televisão,
	sempre que cumpram determinados requisitos previamente estabelecidos pela
	legislação. Essas empresas se apóiam financeiramente no rendimento produzido
	pela publicidade comercial. Trata-se de sociedades comerciais, propriedades
	de grandes grupos financeiros, editoras de jornais, agências de publicidade e
	particulares. Ocasionalmente, como é o caso da cadeia dedicada unicamente aos
	programas educativos (a NET), são financiadas por fundações de caráter cultural
	(neste caso, a Fundação Ford). A maior parte das estações estão agrupadas em
	três cadeias que praticamente cobrem todo o território norte-americano: a ABC
	(American Broadcasting Company), a NBC (National Broadcasting Company) e
	a CBS (Columbia System). O sistema de difusão através de grandes redes permite
	suportar mais vantajosamente os altos custos da programação e dos equipamentos,
	mediante a distribuição proporcional dos gastos entre os membros da cadeia.
	Permite, além disso, oferecer aos anunciantes a possibilidade de divulgar seus
	produtos simultaneamente num amplo mercado potencial, o que de outro modo
	não seria possível."
América	"A situação da América Latina é muito semelhante à dos Estados Unidos quanto às
Latina	características gerais. Nota-se, contudo, um predomínio dos interesses pessoais,
	superiores em termos absolutos e relativos, nas organizações de televisão, aos
	que existem nos Estados Unidos. Algumas televisões são conhecidas pelo nome
	de seus proprietários individuais."

Fonte: BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. A televisão. Rio de Janeiro: Salvat, 1979, p. 46-61. (Livros GT).

61

Os trechos apresentados no Quadro 2.3 servem para contextualizar os momentos iniciais da televisão no mundo. É oportuno salientar que, apesar de as formas descritas persistirem em alguns países, não se buscou, nesta investigação atualizar os dados. Essas formas estão sendo consideradas um pano de fundo, mas é necessário relativizar os dados considerando-se o momento atual.

É interessante observar neste quadro ilustrativo a reafirmação das informações apresentadas por estudiosos da televisão que sinalizam como o modelo norte-americano se assemelha ao modelo instalado na América Latina naquela época. A forma personalista comum ao modelo que se implantou no continente latino aponta para um modelo bastante familiar aos padrões brasileiros. Os dados mostram os diferentes momentos de implantação dos sistemas de televisão nos países e evidenciam a diversidade de formas de regulamentação, que estão presas às condições socioeconômicas, políticas e culturais de cada um dos países e cujas particularidades derivam dessas condições.

Para esta pesquisa considerou-se o marco de ascensão da televisão o ano de 1952, referenciado pela maioria das publicações como o ano que marca sua "decolagem". Daí em diante a "televisão se fez...", como registra Cashmore¹⁰⁹. A televisão chegou ao Velho Mundo muito antes disso, mas por lá ela tinha outra forma para reger sua implantação. Se do lado norte-americano a preocupação residia no poder de venda que o novo meio proporcionaria, primeiro como utensílio doméstico e depois como uma grande "porta" para a oferta dos diferentes produtos da sociedade de consumo, na Inglaterra a televisão teria de servir a fins culturais, não apenas ao entretenimento. Dois modelos de televisão se implantavam. Seria isso uma nova cisão entre esses dois mundos?

Parece que sim. Em uma crítica atual, feita por Ribeiro, sobre a forma como a televisão é concebida nesses dois continentes, as especificidades dos modelos são acentuadas. Segundo ele, são diferenças que modificam toda a lógica de produção e consumo dos produtos da televisão, e os diversos padrões que orientam cada modelo partem de paradigmas opostos.

A diferença é que os europeus falam em cultura, os norteamericanos em entretenimento — aqueles, em formação, estes, em informação — os primeiros, em desenvolvimento da pessoa, inclusive em termos de cidadania, os segundos, em diversão, em descompromisso — e, enfim, a Europa pensa numa responsabilidade do setor público pelo acesso à cultura, enquanto os Estados Unidos consideram que o acesso ao lazer deve depender sobretudo do mercado (...). ¹¹⁰ 109 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, 1998.

110 RIBEIRO, Renato J. O afeto autoritário: televisão, ética e democracia, p. 78.

A forma como a televisão foi encarada desde o início pelos diferentes continentes explica suas características até os dias atuais. "(...) O modelo de transmissão refinado pelos EUA desde a guerra tornou-se quase universal. Isso afirma a proeminência não apenas da cultura norte-americana, mas também do consumismo que ela ostenta e transmite".¹¹¹

Em decorrência da crise do cinema, a televisão norteamericana recebeu profissionais desse meio, gerando, assim, a mão de obra do veículo. Esses profissionais, em grande parte, possibilitaram que a televisão se tornasse vanguarda e líder em produção e exportação de produtos televisivos nos EUA. Ora, a "sétima arte" a serviço da massificação da cultura! Mais uma vez, uma mídia antecessora proporciona condições para a estruturação da mais recente.

Dois modelos de TV distintos se consolidavam "(...) e do mesmo modo que a cultura européia tinha sido exportada para cantos extremos dos impérios, os programas de TV norteamericanos eram facilmente incorporados à programação de outros, desta vez países industrializados".¹¹²

Em seus primeiros anos, a televisão era o centro das atenções por questões técnicas voltadas mais para sua construção como aparelho transmissor e para sua instalação, mas, em pouco tempo, tornou-se o centro das atenções por seu poder econômico, ou seja, passou a servir de porta aberta para o escoamento da produção dos bens de consumo. Ao mesmo tempo em que suas possibilidades de exploração pelo mercado cresceram, surgiram as discussões de seu papel transformador da sociedade e seus efeitos no tecido social. Wolton, na introdução da versão em português de sua obra, fez uma síntese extremamente interessante, derivada de seus dez anos de pesquisa sobre a televisão.

A televisão constitui uma mudança radical na história da comunicação. A imprensa escrita, a partir da metade do século XIX, já havia permitido que um número sempre maior de cidadãos tivesse acesso a informações, mas sempre havia a barreira da leitura. O rádio, depois da Primeira Guerra Mundial, foi uma outra revolução, mais democrática. (...) A chegada da televisão na década de 1950 veio revolucionar uma comunicação que, com o rádio, já se havia libertado das limitações de distância. Com a televisão foi o milagre da imagem. (...). Não só o espetáculo em imagem seduzia imediatamente, como também a janela para o mundo proporcionada pela informação, pelos documentários, filmes e espetáculos estrangeiros fizeram da televisão um dos meios instrumentais da emancipação cultural (...). 113

111 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 15.

62

112 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 30.

113 WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996, p. 5.

Wolton prossegue em sua explicação sobre o potencial da televisão:

E é nesse sentido que a conceberam os que primeiro a promoveram. A televisão, mais do que distração, devia assumir um papel cultural e de educação no sentido amplo. Exceto nos Estados Unidos, onde o modelo exclusivo foi o da televisão comercial, deliberadamente oposto a toda problemática cultural. No resto do mundo, e sobretudo na Europa, a televisão ligava-se ao serviço público com um desejo de promoção cultural. 114

As críticas da atualidade acompanharam essa mídia praticamente desde seu surgimento com posturas extremistas defendidas pelas correntes teóricas: de um lado, os que a desqualificavam como a qualquer produto da indústria cultural e, de outro, os que viam nela a possibilidade de redenção do homem. Contudo, tanto uma corrente como a outra creditavam ao indivíduo uma posição passiva e alienada, destituída de razão ou discernimento.

Muito se falou sobre seu poder nefasto, sua condição entorpecente e, para alguns teóricos alinhados à corrente apocalíptica, identificada por Eco, detonadora de efeitos parecidos com os provocados pela "maconha" ao ser utilizada por seres humanos. Outros a consideravam uma "droga injetável" mais poderosa, que chegava à corrente sanguínea mais rápido e com poder mais devastador.

É desnecessário, neste momento, passar em revista as diferentes correntes teóricas que, ao criticarem ou exaltarem essa mídia, trouxeram e trazem contribuições para seu entendimento e que — por que não dizer — em diferentes graus auxiliaram no papel que ela desempenha hoje. O que é importante ressaltar, nesta investigação, são as concepções que orientam seus estudos nos dias atuais. Distante de posturas ingênuas e tão pouco apocalípticas, essas concepções encontram indícios concretos que demonstram o potencial desse meio na comunicação massiva.

Os poderes públicos, em quase todas as partes, tiveram medo da influência da televisão sobre os públicos. Quiseram exercer controle sobre ela para evitar efeitos negativos, assim como quiseram dela se servir na maioria das vezes para influenciar os cidadãos! Aí encontramos, sem dúvida, uma das conclusões mais interessantes do ponto de vista da teoria da recepção e da influência das mídias. A televisão não manipula os cidadãos. Evidentemente influencia, mas todas as pesquisas, ao longo de meio século, provam

114 WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão, p. 5.

que o público sabe assistir as imagens que recebe. Não é jamais passivo. Nem neutro. O público filtra as imagens em função de seus valores, ideologias, lembranças, conhecimentos...¹¹⁵

Cashmore, no final de sua obra, faz uma interessante exploração sobre a televisão a partir dos vários olhares teóricos. Bastante crítico sem ser superficial, aponta para questões que serão destacadas a seguir:

Nada nem ninguém nos obriga a assistir televisão; no entanto, nós o fazemos em números e em freqüências que alarmam a nós mesmos. É como se assustar com a nossa própria sombra: quando entendemos que ela é apenas um reflexo de nós mesmos, podemos sorrir de nossa nervosa ignorância. O título deste livro nos alerta para o fato de que a televisão não é uma força enviada por ordem divina: ela é nossa criação e, como tal, só pode nos ameaçar quando ignoramos esse fato. 116

Ao reler ... e a televisão se fez foi inquietante repassar as críticas frontais feitas pelo autor aos Estudos Culturais ou aos que iniciaram essa tendência. Cashmore defende que, na proposta desses estudos, nada se vê de concreto, pois suas abordagens acabam não dizendo nada sobre os objetos estudados. Sua única contribuição é trazer o indivíduo para o centro das discussões, mas não acrescentam muito ao entendimento complexo dos processos de comunicação de massa.

(...) Ao contrário das teorias anteriores da ideologia que viam os humanos como recipientes inconscientes, e talvez até involuntários, das mensagens políticas filtradas pela mídia e que se destinavam a manter as massas submissas e os gatos gordos no poder, os estudos culturais têm uma imagem dos humanos como seres que usam boné pensante, continuamente refletindo sobre o passado e o presente, sobre a realidade e a ilusão. Podemos receber de colher nossas ideologias, mas sempre tomamos o cuidado de mastigar cuidadosamente antes de engoli-las.¹¹⁷

Prosseguindo em suas críticas, o autor destaca as contribuições apresentadas pelos Estudos Culturais até o momento de sua análise:

(...) 1) a visão de que não pode haver conhecimento neutro e objetivo do mundo e que aquilo que passa por verdade

115 WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão, p. 6.

64

116 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 245. (Grifos da autora deste trabalho.)

117 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 58.

é uma questão de concordância coletiva em vez de reflexo da realidade (a estrutura das revoluções científicas, de Thomas Kuhn, já havia tocado um ponto similar (1970), de modo mais convincente e com uma evidência histórica apropriada);

2) a idéia de que quando consumimos programas dos meios de comunicação estamos, na verdade, ativamente engajados na produção de significados ou, mais precisamente, decodificando-os de um modo que eles nos parecem de bom senso e óbvios. Um argumento muito semelhante foi usado anteriormente por Peter Berger e Thomas Luckmann em seu livro The Social Construction of Reality (1966), cujo título transmite a origem de sua teoria, na qual a linguagem é vista como um dos instrumentos principais na produção de significados pelos humanos. 118

Cashmore, ao passar os Estudos Culturais em revista, aponta modificações mais recentes nessa tendência em razão da proximidade com os estudos semióticos, como a utilização de propostas de investigação a partir de semiologistas como Roland Barthes. Mas, no final do capítulo dedicado a essa discussão, ele reitera o afastamento desses estudos de questões vitais para o entendimento da importância das mídias, especificamente da televisão, na atualidade. Segundo o autor, alguns pontos desconsiderados pelos "adeptos" desse movimento são:

- A dependência do consumismo, necessária ac capitalismo;
- A televisão como instrumento de "poder" e "persuasão";
- O aumento ou a criação de demanda e "desejos" progressivamente "satisfeitos só pelo consumo de mercadorias";
- O poder das propagandas e do comércio de governar "a representação da realidade nos meios de comunicação de massa";
- (...) Sobre como as descrições de TV poderiam ser entendidas não como propaganda para uma ideologia específica, conservadora ou liberal, mas como propaganda para mercadorias (...).¹¹⁹

Bom, o que se faz agora? Como sair dessa encruzilhada? Se de um lado as correntes teóricas não dão conta das complexidades da contemporaneidade, de outro, as novas tendências de estudos, na visão do autor, ainda não estabeleceram novos caminhos.

Como afirmado no início desta pesquisa, vários foram os olhares utilizados para o entendimento dos questionamentos propostos, e esse autor forneceu um deles. Acredita-se que no diálogo entre posições opostas seja possível estabelecer

118 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 59.

119 CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez, p. 72.

cooperações e trocas, o que permitirá ampliar a maneira de olhar determinadas questões, se não forem estabelecidas novas conclusões ou caminhos. De acordo com Silverstone, um dos alvos das críticas de Cashmore, não deverá existir uma teoria única sobre a mídia. Então, não há como estudá-la a partir de uma única perspectiva.

Mas a história não pára por aí. Há muito que refletir antes do estabelecimento do diálogo e a descoberta de novos caminhos. Neste momento faz-se necessário o registro apenas para que seja apresentada mais uma das linhas que ajudaram a tecer as estruturas desta investigação.

Qual será ou quais serão os caminhos mais adequados para a abordagem do papel das mídias na contemporaneidade?

Esta pesquisadora teve grande convívio com a televisão aberta, uma vez que foi integrante da geração que cresceu em contato com ela, que foi sua companheira de infância, adolescência e fase adulta. Apesar disso, essa mídia ainda se mostra desconhecida e indomável, com inúmeras facetas a serem descobertas, mesmo depois de mais de meio século de existência. O que resta é esperar que pelo menos nesta trajetória tenha se arado o caminho e semeado algo que possa garantir boas colheitas futuras.

2.3 Objetivos e hipóteses do estudo

Neste momento, já se pode afirmar que uma das opções mais usuais de entretenimento no Brasil é a televisão aberta. Aqui se concretiza o que se espera ter construído ao longo das páginas anteriores, a primeira hipótese deste trabalho, mas não a única, pois serão apresentadas outras que tornarão claros os objetivos desta investigação. Dessa forma, buscou-se alcançar ou responder aos questionamentos apresentados.

O objetivo geral do estudo foi traçar caminhos para a exploração do papel decisivo desempenhado pela teledramaturgia como texto híbrido que marcou de modo categórico a linguagem televisual. Isso só foi possível a partir dos seguintes objetivos específicos:

2.3.1 Objetivos teóricos

- Buscar uma conceitualização de teledramaturgia que permita determinar as diferentes tipologias que a compõem.
- Apresentar elementos que demonstrem a contribuição da teledramaturgia para o estudo das questões da televisão no Brasil.

2.3.2 Objetivos empíricos

- Verificar o porquê da permanência dos textos de teledramaturgia como líderes de audiência diante de outras opções na televisão aberta brasileira.
- Verificar o papel centralizador da teledramaturgia na organização das dinâmicas de produção, distribuição e assistência, como caracterizado até o presente momento na grade de programação¹²⁰ da televisão aberta no Brasil.

O foco da pesquisa se afunila ainda mais ao se produzir mais um recorte: mesmo a televisão aberta fazendo parte dos meios eletrônicos, a investigação se processa a partir dela, mais especificamente dos formatos de ficção televisiva seriada que compõem a teledramaturgia brasileira, pelo fato de ela ainda ser um dos fenômenos de maior repercussão na grade de programação televisiva brasileira e uma das formas mais marcantes de "narrativização" da atualidade.

Ela nos colhe no descanso (...) nos toca a emoção. (...) Somos realimentados do esgotamento, passeando por outras vidas, outros dramas, outras tramas, onde a beleza compensa o lado escuro do mundo e neutraliza o escuro que ela ilumina, mas, sendo do outro e não nosso, ficamos preservados para reter apenas a lição e a experiência, que se inclui como mais uma possibilidade na solução dos nossos próprios problemas.¹²²

Apresentam-se, assim, a próxima hipótese e suas derivações: "(...) Quaisquer que sejam as razões sociais e culturais, é evidente que assistir simulações dramáticas de uma vasta gama de experiências é agora uma parte essencial de nossos modernos modelos culturais". ¹²³

Para confirmar a escolha do estudo de caso da televisão brasileira como opção metodológica, nesta investigação, resgatamse as conclusões de Wolton, que, ao buscar uma reflexão crítica sobre a televisão nas sociedades democráticas, tece comentários em relação ao modelo da televisão aberta no Brasil, que evidencia o sentido de hibridização defendido por García-Canclini.

Desse ponto de vista, a experiência do Brasil, para um europeu, é essencial e rica de ensinamentos. Um país imenso, novo, com uma riqueza de convivência de diversas culturas, que amou imediatamente a televisão e que, sem contar com nenhuma televisão pública importante, conseguiu, dominado pelo modelo privado, fazer uma

120 Segundo Souza, "A distribuição dos programas em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início da programação até o encerramento das transmissões, cria um plano conhecido como grade horária semanal. (...) A grade horária desenvolvida pelas redes teve momentos de experimentação até que fosse estabelecido o padrão atual conhecido pelos telespectadores, o que propicia a memorização dos horários de programação". SOUZA, José C. A. Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo: Summus. 2004, p. 58-62.

121 BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade mas a favor da alteridade... In: LOPES, Maria I. Vassallo de. Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004.

122 MOTTER, Maria L. O que a ficção pode fazer pela realidade? Comunicação & Educação, São Paulo, n. 26. jan.-abr. 2003, p. 78.

123 WILLIAMS, Raymond apud BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade mas a favor da alteridade... In: LOPES, Maria I. Vassallo de. Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004, p. 340.

televisão de qualidade, inteligente e chegada à sociedade e às sua evoluções. Desse ponto de vista o Brasil é um caso exemplar. (...) Em poucas palavras, o Brasil não é os Estados Unidos. E tanto melhor. É como se esse país tivesse sabido fazer uma síntese entre a Europa e a América! (...). 124

Mattos, ao discutir as questões que envolvem a trajetória dos meios de comunicação de massa no Brasil, adverte que não se devem desprezar as características específicas desse país. O autor evoca a necessidade de estudos que não só tenham uma visão global, mas busquem como estratégia para a compreensão do papel da televisão os estudos de casos. Partindo do particular para o geral, o estudo de caso, possibilita o entendimento e a contextualização das características e do desenvolvimento da televisão.

O caso do Brasil nos leva a repensar as suposições e hipóteses de inúmeras teorias que vêm estudando o desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente a televisão nos países periféricos. Exatamente por isso acreditamos que estudos de caso podem ser de maior utilidade para se compreender o crescimento da mídia no Brasil do que muitas abordagens que tentam estudar a evolução da televisão brasileira a partir, e unicamente, de uma perspectiva global.¹²⁵

Partindo desses posicionamentos, esta pesquisa se propôs a analisar o papel desempenhado pela teledramaturgia ao longo dessas décadas na estruturação da cultura televisiva, e essa foi, portanto, a unidade a ser estudada no caminhar da televisão aberta brasileira.

2.4 Métodos e técnicas

Em face dos objetivos e das hipóteses estabelecidos, propôs-se a adoção de duas técnicas de pesquisa: a observação e o estudo de caso descritivo.

Na técnica de observação, o pesquisador procura observar comportamentos efetivos de um dado fenômeno sem controlar ou manipular o que está sendo observado. Como adverte Malhotra, a observação é o «(...) registro, de forma sistemática, dos padrões de comportamento de pessoas, objetos ou eventos para obter informações sobre o fenômeno de interesse» 126, o que McDaniel e Gates complementam: «(...) sem fazer perguntas ou se comunicar». 127

124 WOLTON, Dominique. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão, p. 7.

68

125 MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 11.

126 MALHOTRA, Naresh. Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada. Porto Alegre: Bookman, 2001, p. 193.

127 McDANIEL, Carl; GATES, Roges. Pesquisa de marketing. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2003, p. 162. As informações coletadas podem ser registradas à medida que os eventos ocorrem ou a partir de registros históricos passados. A técnica de observação empregada neste estudo é de natureza pessoal e estruturada. Segundo Malhotra, a observação pessoal corresponde à «(...) estratégia de pesquisa em que os observadores humanos registram o fenômeno em análise tal qual ele ocorreu»¹²⁸. Em termos de a observação ser estruturada, o pesquisador define o que será observado e os métodos pelos quais o fenômeno será avaliado ou medido.

A segunda técnica de pesquisa a ser empregada é o estudo de caso, o qual leva «(...) em consideração, principalmente, a compreensão, como um todo, do assunto investigado (...). O direcionamento desse método é dado na obtenção de uma descrição e compreensão completas das relações dos fatores em cada caso». 129

Seguem-se as indicações contidas nas obras de Mattos e Wolton e escolhe-se o método de estudo de caso como caminho possível para a compreensão dos problemas impostos nesta investigação. O motivo da escolha deu-se pela própria dinâmica do objeto, inserido no contexto atual da sociedade, em que a compreensão dos fatos empíricos é necessária à análise.

Como entendido por Yin, «(...) o estudo de caso é uma investigação empírica que analisa um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real (...)»¹³⁰. Esse método torna-se aplicável com a combinação de várias técnicas que serão utilizadas nesta pesquisa. É importante ressaltar que elas não invalidam a escolha do método, apenas correspondem a instrumentos necessários à sua utilização.

O estudo de caso conta com muitas das técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas, mas acrescenta duas fontes de evidências que usualmente não são incluídas no repertório de um historiador: observação direta, série sistemática de entrevistas (...) o poder diferenciador do estudo é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências — documentos, artefatos, entrevistas e observações — além do que, pode estar disponível no estudo histórico convencional (...).¹³¹

O estudo incidiu sobre o período¹³² de 1950 a 2005, a partir da observação de dados secundários coletados. O objetivo foi rastrear e mapear a trajetória da teledramaturgia na grade de programação da televisão aberta brasileira. Esse mapeamento foi feito considerando determinadas variáveis, como, por exemplo,

128 MALHOTRA, Naresh. Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada, p. 194.

129 FACHIN, Odila. Fundamentos de metodologia. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2003, p. 42.

130 YIN, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001, p. 32.

131 YIN, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos, p. 27. (Grifos da autora deste trabalho.)

132 Anexo B – Mapa Geral do Banco de Dados (Resumo Consolidado).

o ano de início da obra, o horário de veiculação, a emissora, a audiência, o número de capítulos etc. ¹³³ Foram rastreadas 1.022 obras da teledramaturgia nacional.

Esse levantamento, aliado à orientação teórica, forneceu a base para a construção do conceito de teledramaturgia que foi defendido nesta tese. A análise da grade de programação possibilitou os estudos qualitativo e quantitativo do desenvolvimento da teledramaturgia no país, bem como permitiu visualizar suas modificações, permanências, tipologias e seu papel na dinâmica organizativa da grade horária da televisão aberta.

A seguir, será apresentado o Quadro 2.4, que contém as etapas do trabalho que foi realizado.

• 70

¹³³ Para melhor entendimento, ver Anexo A – Relatório de Programação de Teledramaturgia Veiculada no Brasil 1950-2005.

Quadro 2.4 – Matriz de Amarração Metodológica

Ger	Objetivos Teóricos	Objetivos Teóricos Objetivos Empíricos	Problemas de Pesquisa	Hipóteses	imento ológico tados
	Buscar uma	rificar	Por que a	a Uma das opções mais Método	
	conceitualização de da		permanêncıa	permanência permanên en en cia usuais de entretenimento observação	observação de
caminhos para a	teledramaturgia que dos	dos textos de	dos textos de	textos de dos textos de no Brasil e a televisão natureza pessoal	natureza pessoal
	permita determinar	permita determinar teledramaturgia como teledramaturgia aberta.	teledramaturgia	aberta.	e estruturada.
		diferentes líderes de audiência como líderes de	como líderes de	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	
pela teledramaturgia	tipologias que a	a diante de outras	audiência diante	de outras audiência diante A neção dramatizada Estudo de caso.	Estudo de caso.
como texto híbrido	compõem.	opções na televisão	de outras opções	opções na televisão de outras opções (ficção televisiva) e um	
que marcou de modo		aberta brasileira.	na televisão aberta	na televisão aberta elemento fundamental	
categórico a linguagem			brasileira?	para a vida coletiva e	
televisual				privada nesta sociedade.	
	e n t	Verificar o	Terá a dramaturgia	papel Terá a dramaturgia A ficção dramatizada Método	Método de
		centralizador	o poder de	da o poder de (ficção televisiva) é um observação,	observação, de
	а.	teledramaturgia	centralização	teledramaturgia centralização elemento fundamental natureza pessoal	natureza pessoal
	contribuição da	da na organização	da organização	organização da organização para a vida coletiva e	e estruturada.
	teledramaturgia	teledramaturgia das dinâmicas de das		dinâmicas privada nesta sociedade.	
	para o estudo das	produção, distribuição de	de produção,		Estudo de caso.
	da televisão	e assistência, como	distribuição e	A ficção dramatizada	
	no Brasil.	caracterizado até o	assistência, como	caracterizado até o assistência, como (ficção televisiva) foi e	
		presente momento na	caracterizado	presente momento na caracterizado é um forte elemento na	
		grade de programação	até o presente	grade de programação até o presente grade da programação	
		da televisão aberta no momento na grade diária e deverá	momento na grade	diária e deverá ser	
		Brasil.	de programação	de programação considerada no futuro da	
			da televisão aberta	da televisão aberta TV aberta no Brasil.	
			no Brasil?	Dentre as obras de	
				teledramaturgia de maior	
				evidência e alcance está a	
				telenovela.	

PARTE II

Modelando o Objeto de Estudo

Capítulo terceiro Enquanto isso no Brasil... como se fez a Televisão?

Para o entender como a televisão se fez no Brasil é necessário considerar o contexto vivido naquela época. Mesmo chegando ao Brasil na década de 1950, a exemplo de outros países integrantes do quadro 2.3, a televisão no país toma corpo e amadurece contextualizada pelo panorama nacional com suas inúmeras disparidades, suas oscilações políticas e econômicas, sua tendência ao modelo personalista, principalmente, nos empreendimentos de mídia e sua relação paradoxal entre Estado-Empresa. O país daquele tempo pouco sabia de sua diversidade cultural, de sua, ainda, inexplorada dimensão, transformando suas regiões em ilhas com pouca ou difícil comunicação entre si.

História de um país periférico com fortes marcas do movimento colonizador que se estabeleceu a partir de sua descoberta pelos portugueses, e que guarda, ainda, nos dias atuais resquícios, ou melhor, reflexos desse movimento. Evidentemente não há como analisar todas essas variáveis já que um único estudo não daria conta da magnitude que envolve essas questões. Além disso, existem obras como as de Caparelli e Lima, Marques de Melo, Sodré, Mattos, Ortiz e Simões, dentre outras¹ que se dedicam a dar conta desse desafio com muito mais propriedade do que poderia ser feito aqui.

O que se pretende, portanto, nesta parte do trabalho é resgatar o que esses e demais autores já traçaram. Partindo dos pressupostos ou explicações fornecidos por eles de como se deu a implantação e desenvolvimento da televisão no Brasil acredita-se que, dessa forma, se estabeleçam caminhos para o entendimento desse processo. A proposta é lançar mão dos aspectos mais significativos que atendam aos objetivos desta pesquisa. Tendo sempre em mente que isso é apenas um exercício exploratório, nunca conclusivo, apenas um indicativo dos motivos que fizeram a TV nesse país ter se apropriado de modelos e produtos de outras nações, estabelecendo uma dinâmica própria. Ao transpor as primeiras décadas alcança uma linguagem televisiva híbrida, que não é nem o padrão europeu e tampouco o norte-americano, como defendido por Wolton² ao tratar da especificidade do processo televisivo no Brasil.

Realidades diferentes, histórias específicas. No entanto, a televisão brasileira guarda proximidade, principalmente em seu início, com o modelo de TV norte-americano, seja na sua implantação, ou na importação do que era produzido por esse país. A trajetória deste meio nesses novos domínios espelha suas diferenças, justificada, em grande parte, pelo contexto de sua constituição. Com o passar dos anos reverte-se o quadro de total

1 CAPARELLI, Ségio; LIMA Venício A. de. Comunicação e Televisão: desafios da pós-globalização; MAROUES DE MELLO. Telemania anestésico social: SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no país; MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira: uma visão econômica social e política; ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural: SIMÕES. Inimá. A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão. Para informações bibliográficas estratégicas sobre pesquisa, elegendo a televisão como objeto de estudo, um excelente instrumental e o levantamento analítico disponibilizado em http://www.sergiomattos.com.br/ liv perfil04.html, que compreende o período de 1950 a 1990.

2 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

dependência dos modelos externos, modificando-se ao longo de sua trajetória e construindo um modelo televisivo próprio, caracterizado, em grande parte, por fatores internos e não apenas pelos externos³. É importante considerar o estabelecimento, a partir da década de 1980, de uma linguagem televisiva brasileira ganhando terreno no seu processo de desligamento da dependência exclusiva da produção externa para televisão. O movimento de nacionalização da programação torna-se real, rompendo, a partir de então, com o movimento "colonizador" estabelecido pela hegemonia dos produtos televisivos norte-americanos.

Como defendido por Wolton⁴ e rearfimado por Mattos, o caso da televisão no Brasil é especial e relevante como objeto de análise. Por isso faz-se necessário, dentre outros fatores, perceber algumas características desse país como, por exemplo, seus diferentes ciclos econômicos e culturais. Mattos sintetiza essas evoluções da seguinte forma:

Ao longo dos seus primeiros quatrocentos anos, a evolução econômica do Brasil foi marcada por ciclos distintos, nos quais sempre um produto isolado liderava a lista de exportação, enquanto os demais eram relegados a uma posição secundária. No período colonial, por exemplo, sucessivamente tivemos o ciclo do pau-brasil, cana-deaçucar, mineração. Durante o Império e os primeiros anos da República, o café exerceu sua predominância.⁵

De acordo com Mattos, o Brasil nos 400 primeiros anos orientava sua economia a partir da exploração de produtos eleitos pela demanda externa com um sistema que esgotava o produto sem mensurar toda sua potencialidade, sem estabelecer uma política diversificada de exportação e exploração dos produtos. Assim foram marcados os passos iniciais da evolução econômica brasileira. Já no século passado, quando o Brasil entra nos seus 500 anos, esse panorama se altera devido ao movimento industrial que chega por aqui e inicia sua expansão. Esse movimento modifica os rumos do país, imprimindo necessidades e objetivos diferentes dos até então vigentes nacionalmente. No entanto, as rupturas com as origens do movimento econômico, praticado anteriormente, não acontecem de forma imediata e talvez nunca tenham se dado definitivamente.

Se esse movimento cíclico era a política econômica vigente nos quatro primeiros séculos no Brasil é evidente que não havia infraestrutura que pudesse dar conta de produções industrializadas e, com certeza, as novas tecnologias não faziam paradas por essas bandas. Não era fácil a locomoção e a comunicação nesse imenso território brasileiro, principalmente o acesso ao consumo em

- 3 Configurando mudanças nos campos econômico, tecnológico e político, por exemplo.
- 4 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão. 1996.
- 5 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica social e política. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002, p. 18.

grande escala aos bens industrializados produzidos pelos países desenvolvidos. Ortiz defende que só em 1940, pode-se considerar o início do Brasil como uma "sociedade de massa", mas com traços bem peculiares.⁶

É dentro desse contexto de mudanças no qual se inserem os primeiros anos da televisão no Brasil. Mudanças essas que trouxerem a industrialização, a urbanização, a alteração na estratificação social, a implantação da burocracia e as novas formas de gestão e de controle público e privado, além do aumento populacional e do fluxo migratório da mão de obra do setor agrícola para o setor terciário. É nesse processo de modificações, segundo Ortiz, "que são redefinidos os antigos meios (imprensa, rádio e cinema) e direcionadas as técnicas como a televisão e o marketing⁷".

Nas três primeiras décadas do século passado, o Brasil experimentou um razoável crescimento industrial. (...) Em 1938, já existiam mais de sessenta mil fábricas no Brasil. Durante a Primeira Grande Guerra, o país teve excelente expansão industrial (...). Nos anos trinta do século XX, o modelo colonial de exportação de matérias-primas ainda era praticado. Apesar da grande expansão industrial, o país continuava a importar quase todos os tipos de produtos manufaturados que consumíamos, do palito de dentes aos automóveis. §

Propõe-se prosseguir nesse salto histórico, mudando o foco das questões gerais para uma área fortemente influenciada pelo econômico, no entanto, mais específica a esta pesquisa que é a comunicação de massa. O que estava acontecendo no país em relação a esse processo, nos primeiros anos do século XX? Em 1930, com a ruptura da Velha República, o Brasil assiste ao nascimento da cultura de massa:

O rádio já era mania nacional, Assis Chateaubriand criava o seu império jornalístico, cresciam o proletariado e as classes médias urbanas (formando o público de massa) (...) surgiam os primeiros grandes projetos de autonomia industrial do país. O público das grandes cidades já não era tão bitolado, tão controlado de perto quanto o dos meios rurais, mas também não era radicalmente diferente.9

Na verdade, o rádio se introduz no Brasil em 1922¹⁰ e durante toda essa década se faz a partir de experimentações e pouca penetração no país. Sua expansão e modificação iniciamse em 1930 com a chegada do rádio de válvula, proporcionando,

6 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 38-39.

7 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 39.

8 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica social e política, p. 18.

9 SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*: um ensaio sobre a cultura de massa no país. Petrópolis, R:J: Vozes, 1978, p. 24-25.

10 Ano em que a ruptura com "modelos importados" na estética visual se fez anunciar com a *Semana de Arte Moderna* ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo no mês de fevereiro.

consequentemente, seu barateamento e possibilitando sua disseminação.

(...) Existiam poucos aparelhos, eram de galena, e o ouvinte tinha que pagar uma taxa de contribuição para o Estado pelo uso das ondas. (...) O Espaço de irradiação sofria contínuas interrupções e não havia programação que cobrisse inteiramente os horários diurnos e noturnos. (...) Esta situação começa a se transformar com a introdução do rádio de válvula na década de 30, o que vem baratear os custos de produção dos aparelhos e possibilitar sua difusão junto a um público ouvinte mais amplo. Em 1932 ocorre uma mudança na legislação, que passa a permitir a publicidade no rádio (...). As emissoras podiam agora contar com uma fonte de financiamento constante e estruturar sua programação em bases mais duradouras. (...) o caráter do rádio se torna cada vez mais um veículo comercial (...).

O rádio no Brasil começa a abrigar, também, pessoas ligadas ao teatro e ao cinema, que sem condições de atuar nessas áreas trazem suas competências para esse meio e produzem programas que marcam esse veículo. Esses programas foram reaproveitados nos primeiros anos da televisão brasileira, caracterizando a migração do capital cultural acumulado no rádio que se deslocou para a televisão e marcou toda a linguagem televisual brasileira.

(...) O ator de teatro, assim com os diretores de companhias, trazem ainda uma bagagem cultural precária, mas superior à média dos homens de rádio, que lhes permite desenvolver programas culturalmente mais ambiciosos como os rádios-teatros. Este capital cultural pode ser ainda "contrabandeado" de outras áreas (...). É o caso de jovens que se interessavam pelo cinema como Castellar, mas que não tinham oportunidades concretas de se deslocarem para esta atividade, uma vez que se tornar cineasta era inviável (...). Pessoas como Walter Durst e Cassiano Cabus Mendes trabalham com programas como o Cinema em Casa, filme feliniano sem imagens, que transmitia pelo rádio a dramaticidade do que era exibido nas telas. Já na década de 40 é possível perceber no rádio uma nítida diferenciação de legitimidade cultural. O rádio-teatro e o cinema falado se aproximam do pólo da modernidade mais culta, ficando os shows de auditório e os programas humorísticos no segundo plano.12

¹¹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 39-40.

¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 86-87.

A partir de 1930, o rádio inicia um outro momento em sua trajetória, distanciando-se do modelo inicial, no qual predominava o estilo não-comercial e experimental. Galga sua escalada para ser tornar na década de 1950 o meio propagador potencial da "cultura popular de massa" e assim surgem produtos que marcam a história da indústria cultural brasileira e, por extensão, a história da televisão.

Com o rádio surgem espetáculos como os programas de auditórios, músicas variadas e especialmente a radionovela¹³, introduzida no Brasil em 1941. Esta última logo se constitui no produto típico do sistema radiofônico da época; entre 1943 e 1945, a Rádio Nacional chegou a produzir 116 novelas num total de 2.985 capítulos (...).¹⁴

Uma das semelhanças com outros modelos de televisão é que aqui o rádio também foi a mídia que deu base para implantação da TV. Mas mesmo nesse caso de similaridade houve aspectos diferenciados. Enquanto nos EUA o rádio forneceu bases de infraestrutura para expansão da televisão e a sua formação deu-se em grande parte por profissionais do cinema; no caso brasileiro, além da infraestrutura fornecida foram os profissionais do rádio com suas experiências, competências e trajetórias de sucesso e popularidade que desenharam os primeiros contornos dessa que se tornaria a maior mídia da atualidade: a televisão.

No contexto existente nas décadas que antecederam a vinda da televisão para o Brasil, apesar de não ser considerado como a época de total implantação da indústria cultural, são detectados movimentos que demonstram que vários setores dessa área se encontravam em ebulição. Começou, naquelas décadas, a ampliação da imprensa (revistas, jornais e livros) que aumentava seu volume de circulação; o rádio se expandia e se consolidava como veículo de maior poder de penetração em relação aos demais. O cinema demonstrava atividades marcadas pela forte hegemonia dos produtos norte-americanos no mundo todo e, em particular, no terceiro mundo. Naqueles anos também se configuraram as tentativas do cinema nacional.

Mesmo com essa movimentação que não se restringe aos meios de comunicação de massa, mas abrange, também, o campo das artes marcado por reconhecidos empreendimentos¹⁵ realizados nessa época, Ortiz acredita que não era possível falar em "indústria cultural" nos moldes dos conceitos defendidos por Adorno e Horkheimer. Uma das razões que impede a caracterização dessa indústria reside na forte mentalidade paradoxal do Estado Novo, que desejava utilizar os meios de comunicação de massa para integração da nação sem condições para isso, seja por

13 "(...) Tendo sido idealizada nos Estados Unidos, a soap-opera surge na década de 30 e se difunde nas rádios americanas. (...) Com expansão das empresas americanas na América Latina buscou-se aclimatar a american-soap ao interesse folhetinesco das mulheres latino-americanas. Nasce assim as radionovelas, que primeiramente florescem em Cuba (...) e são em seguida exportadas para o resto do continente como técnica de venda e comercialização de produtos." ORTIZ. Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural, p. 45.

14 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 40.

15 Como exemplo podem ser citados a criação da Vera Cruz, do Museu de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dentre outros. impossibilidades políticas e/ou econômicas, delega essa missão às empresas privadas. Era o setor privado que ditava as diretrizes da organização dos meios. A integração que propiciaria o sentido de nação e consequentemente o consumo de massa dos diferentes produtos culturais por diversos públicos, não se dá imediatamente nesses anos como pode ser percebido na análise do autor sobre a radiodifusão no Brasil.

(...) o sonho do Estado totalitário de construir um sistema radiofônico se desfaz diante da impossibilidade material de realizá-lo. Isso significa que a radiodifusão brasileira não adquire a forma de rede, o que favorece a rádio local. O que acontecia é que algumas emissoras mais potentes se limitavam a irradiar seus programas a partir de suas bases geográficas, mas elas não se constituíam em centro integrador da diversidade nacional. Simplesmente poderiam ser captadas de acordo com o padrão de recepção de cada local. Um exemplo sugestivo era a Rádio Nacional, que praticamente não era ouvida na cidade de São Paulo, onde operavam a Rádio Record e a Difusora numa freqüência de ondas que bloqueava sua penetração (...). 16

A almejada integração, quando alcançada, seria a força motriz para a concretização ampla do conceito de massa e de indústria cultural defendido pelos frankfurtianos. "A idéia de um centro onde se agrupam as instituições legítimas é, portanto, fundamental para que se possa falar de uma sociedade de massa no interior da qual operam as indústrias de cultura." ¹⁷

Os anos cinquenta do século XX configuram-se como anos de fomentação de vários setores, mas ainda são configurados como anos frágeis em termos de infraestruturas para uma "sociedade de massa". Várias áreas recebem investimentos, as mudancas, no entanto, acontecem de forma paulatina, como é de se esperar pela herança histórica de um país colonial que necessita se inserir no movimento industrializado que marca esses novos tempos. O reflexo da colonização de outrora deixa marcas provocando o embate entre os "novos rumos" do país e gerando um profundo dilema entre o conservadorismo europeu colonizador e as tendências determinadas, em grande parte, pelos modelos norteamericanos representantes das necessidades modernas. A esfera governamental é marcada pelo intercâmbio de forças entre o Estado e a iniciativa privada. Essa relação simbiótica é caracterizada por uma cooperação mútua, na qual as dinâmicas do Estado e das empresas convivem, em muitos momentos, sobre o mesmo teto sem conflitos.

16 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 54.

17 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 49.

● 78

Essa simbiose pode ser constatada na trajetória, por exemplo, da Rádio Nacional, que nasce sob o signo da gestão pública só que direciona suas práticas a partir das orientações mercadológicas. Desse "casamento" entre empresa e Estado geram-se os impérios midiáticos que dominaram ou dominam o setor até os dias atuais no Brasil. Uma das bandeiras levantadas para a legitimação dessa "parceria" foi a de ter o mercado subsidiado as condições para integração do país sem ônus para o governo já que naqueles tempos não havia as estruturas industriais e tecnológicas necessárias para essa expansão e teoricamente esses setores investiriam subsidiando essas infraestruturas. Teoricamente, pois, na maioria das vezes os investimentos eram em parte, ou totalmente, custeados pelo Estado, através de linhas de créditos, favorecimentos etc.

(...) Não é por acaso que os economistas chamam essa fase de "industrialização restringida", isto é, o movimento de expansão do capitalismo se realiza somente em determinados setores, não se estendendo para a totalidade da sociedade. (...) "a indústria cultural" e a cultura popular de massa emergente se caracterizam mais pela insipiência do que pela sua amplitude (...).¹⁸

Ortiz chama a atenção para o surgimento de iniciativas na esfera da cultura popular de massa que marcam significativamente esse setor. A seguir são destacados alguns desses acontecimentos.

Quadro 3.1 – Importantes acontecimentos na cultura popular de massa¹⁹

Ano	Acontecimento					
1948	 − 1°. Encontro dos Empresários do Livro 					
1949	- Fixação de normas padrão para funcionamento					
	das agências de publicidade					
1950	– Criação da TV Tupi					
1951	 Introdução da fotonovela no país 					
	- Mudança no decreto sobre propaganda no					
	rádio (Cásper Líbero)					
1952	– Criação da TV Paulista					
1953	- Criação da TV Record					
	– Lançamento da Revista Manchete					

Fonte: ORTIZ, Renato, A moderna tradição brasileira.

Ao caracterizar cultura de massa como um movimento inexperiente e inicial no Brasil, Ortiz destaca os fatos apresentados acima como sinalizadores de mudanças e agentes ativos desse processo. Essas iniciativas buscam a institucionalização e regulamentação de atividades, fornecendo base para a constituição

18 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 68. (Grifo da autora deste trabalho.)

19 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 68.

da cultura de massa no Brasil. O processo, no entanto, é lento se comparado a realidades principalmente de países industrializados. Mais uma vez os diferentes estágios "evolutivos" marcam a trajetória e a implantação do processo da comunicação de massa no país. O Brasil não dorme rural e acorda urbano, não se desgarra do dia para noite de suas origens coloniais.

Para que isso acontecesse foram necessários muitos anos, e assim, ao longo deles o movimento de urbanização ocorreu, tentando imprimir aceleração aos seus passos como se para compensar os séculos de "adormecimento". Era como se fosse necessário amadurecer rapidamente, tendo que queimar etapas ou abortá-las. Queimaram-se, assim, as etapas. Entrou-se na modernidade sem competências amadurecidas, sabendo-se pouco sobre o país e sua população, desconhecendo ou ignorando as competências e fragilidades individuais, coletivas e mesmo das instituições. Essa busca de compensação dos tempos "perdidos", com certeza, trouxe vários problemas detectados com mais clareza atualmente quando se verifica, por exemplo, a questão da distribuição espacial, as diferenças sociais gritantes entre as regiões, e mesmo as desigualdades percebidas nas distribuições de renda.

No caso brasileiro, as análises da inserção da TV e sua expansão, demonstram que esse processo está fortemente ligado aos fatores relacionados ao momento vivido no país. O Brasil daquele tempo possuía uma orientação fortemente agrícola e só a partir dos anos 50, verificam-se as modificações em relação a esse quadro – fortemente ligado à área rural – ao se intensificarem os estímulos para a entrada no mundo industrial. "Em resumo, a introdução da televisão no Brasil coincide com o começo de um importante período de mudanças nas estruturas econômica, social e política."²⁰

O país da metade do século passado era um país predominantemente rural (vide Quadro 3.2). Em cinquenta anos a distribuição da população, por localização geográfica, inverteuse completamente, caracterizando-se na atualidade como uma população majoritariamente urbana.

Quadro 3.2 – Distribuição da População no Brasil²¹

Período	Rural	Urbana
1950	80%	20%
1975	40%	60%
2000	20%	80%

Fonte: MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira

20 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 27.

80

21 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 26.

A inversão desse quadro acompanha todas as necessidades de um país que precisa se modernizar. Essas modificações marcam de forma inquestionável o caminhar da televisão, da mesma forma que sua inserção na sociedade brasileira, atua decisivamente na constituição dessa sociedade.²²

Com características comuns aos países com grande dimensão territorial, o Brasil com regiões distantes e isoladas, ou seja, com uma geografia natural rica, mas pouco "explorada", tornava-se um desafio integrar essa "grande nação". Naquela época não havia ligação entre as regiões, o acesso no país de um extremo a outro não era fácil e algumas áreas se mantinham inexploradas. Era comum nesse período que as tendências "modernas" ficassem restritas ao eixo Rio-São Paulo²³. Como possível ilustração para essas afirmações basta perceber como a televisão, mesmo dez anos após a sua chegada, se distribui no país de forma desigual, com maior inserção nas regiões que integram as cidades do eixo já consagrado.

Quadro 3.3 — Proporção de Domicílios com Televisão no $Brasil^{24}$

Ano Região	1960	1970	1980	1991	
Norte	0,0%	8,0%	33,9%	48,7%	
Nordeste	0,3%	6,0%	28,1%	47,2%	
Centro-Oeste	0,3%	10,5%	44,7%	69,7%	
Sudeste	12,4%	38,4%	74,1%	84,4%	
Sul	0,8%	17,3%	60,5%	79,7%	

Fonte: HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras.

A chegada oficial da televisão no Brasil é datada de 18 de setembro de 1950. Apesar desse dia ser motivo de muita discussão anterior, a estréia foi fomentada e organizada por Assis Chateaubriand em seu sonho "louco" de implantar a televisão no país. Antes mesmo da estréia desse veículo, o magnata dos Diários Associados contratava os profissionais do rádio com adendo em seus contratos, obrigando-os a prestarem serviços à televisão quando da sua instalação. Essas atividades extras seriam realizadas sem qualquer acréscimo às suas remunerações.

A inauguração foi cercada de muito improviso e amadorismo como pode ser constatado no depoimento de Georges Henry um dos participantes dos primórdios da televisão no Brasil:

Para se ter idéia da improvisação que marcou a estruturação da emissora, os números musicais que seriam apresentados no dia da estréia só foram ensaiados na tarde do mesmo

- 22 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, 2002.
- 23 Interessante destacar um comentário sobre as condições das vias de transporte no Brasil, datado do final do século XX. "Embora a rede rodoviária seia bastante extensa, com mais de 1 milhão de quilômetros, ela é mal distribuída, privilegiando as regiões Sul, Sudeste e a faixa litorânea. As vias de transporte ferroviário, fluvial, aéreo e marítimo receberam menos investimentos e por isso tiveram um desenvolvimento bastante inferior". VASCONCE-LOS, Regina; ALVES FILHO, Ailton P. Atlas Geográfico. São Paulo: FTD, 1999, p. 41.

24 HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da Vida Privada no Brasil*: contraste da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998, p. 453.

dia, 18 de setembro de 1950. Era impossível fazer diferente por causa do caos que marcou a semana que antecedeu a estréia. Simplesmente porque todos os músicos e cantores ocupavam todo o seu tempo nos programas de rádio e não tinham como ensaiar. No meio de toda aquela confusão, técnicos e diretores ainda eram obrigados a conviver com as excentricidades de Chateaubriand.²⁵

É interessante destacar considerações tecidas, por Ortiz, baseadas em Fernando Henrique Cardoso. Segundo o autor, os empresários daquela época estariam categorizados como "capitães de indústria", identificados como empresários que direcionavam suas ações a partir das vantagens que poderiam ter das instituições governamentais e traçavam suas trajetórias no mundo dos negócios guiados pelo empirismo e pelo espírito aventureiro. Esses empresários teriam na figura emblemática de Assis Chateaubriand um dos seus exemplos:

(...) Chateaubriand pode ser considerado como o tipo ideal de capitão de indústria. Ativo empreendedor (...). Mas, ao mesmo tempo, um homem aventureiro, que busca nos acordos políticos a realização de suas propostas, e que se guia menos pelo cálculo racional que implica uma avaliação do mercado do que pelo empiricismo. (...) Chateaubriand havia encomendado um estudo mercadológico a uma companhia americana para conhecer as condições materiais para realização de um empreendimento como a implantação da televisão no Brasil. Os trabalhos concluíram que ainda era prematuro, devido a incipiência do mercado brasileiro, lançar-se a uma proposta de tal monta. Prevaleceu, porém, a vontade empresarial e política, marcada pelo signo do pioneirismo (...). 26

Esse distanciamento do planejamento e do racional pode ser percebido na agitação da estréia que marcou a improvisação, pois o diabo "mora nos detalhes", e quantos detalhes! Não existia no país, próximo da inauguração da TV, sequer um transmissor para captar as primeiras imagens da televisão. Essa descoberta foi constatada pelo técnico Walther Obermüller, que seria o responsável pela primeira transmissão: "(...) um mês antes da inauguração da primeira televisão no Brasil – a PRF-3 TV, Tupi, (...) Obermüller descobrira que não havia televisor na casa de um único telespectador em São Paulo para receber as primeiras imagens da emissora."²⁷

Com todas as dificuldades, contratempos, amadorismo e até falta de público, o Brasil daqueles anos era um país que rumava para

25 GONÇALO Jr, Silva. *País da TV*: a história da televisão contada por Gonçalo Silva Junior. São Paulo: Conrad do Brasil, 2001, p. 155.

26 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, 1991, p. 58-59.

27 GONÇALO JÚNIOR, Silva. *País da TV*: a história da televisão contada por Gonçalo Silva Junior, p. 149. a industrialização e nessa caminhada a TV contribuiu e beneficiouse em cada uma das fases. Mattos, baseado em Sodré, destaca que surgem nesse período "(...) grandes projetos industriais, da política demagógica, do proletariado e da classe média urbana, formada por membros de uma aristocracia decadente e por famílias de migrantes e imigrantes."²⁸

Um dos fatores que torna a TV uma opção é exatamente ter se constituído como uma modificação da vida social da elite que, com a proibição do jogo, necessitava buscar outras opções de divertimento. Essa nova possibilidade de entretenimento não era dada aos menos favorecidos, mas a uma seleta parcela do público, justificada pela ocupação espacial, já que somente uma parte pequena da população tinha acesso a essa tecnologia. Portanto, naquele tempo, a audiência, desse veículo era pequena. Isso pode ser explicado em grande parte pela ocupação de apenas 20% da população em áreas urbanas, áreas essas nas quais as emissoras se localizavam (tendência mantida até os dias atuais, já que as grandes emissoras continuam instaladas nos grandes eixos econômicos brasileiros), mas também pela situação financeira e pelo atraso tecnológico. Principalmente se levada em consideração a questão da transmissão dos sinais da televisão.

Nos anos cinquenta a transmissão era feita por antenas com reduzido poder de alcance, os sinais cobriam apenas um raio de 100 quilômetros a partir da emissão do sinal. Só nos anos 1960 é que se tem o uso do videoteipe, permitindo que a reprodução dos programas produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo passassem a ser veiculados em outras regiões. Criam-se assim as primeiras e ainda rudimentares redes brasileiras. É nessa década que se inicia a transmissão por microondas, permitindo o alcance ao vivo, por outros estados, das programações produzidas na região Sudeste. De acordo com Priolli esses anos marcam o estabelecimento das redes rudimentares de televisão, mas também, anulam as possibilidades de produções das televisões regionais.²⁹

Vale lembrar que é só a partir da década de 1970 que a indústria de comunicação eletrônica se estrutura consolidando-se no país, Mas é em 1985 que as transmissões televisivas via satélite se efetivam. Dessa forma, transpor as barreiras geográficas do país e a ineficiência tecnologia estava, ainda, distante nos anos iniciais da televisão no Brasil. Essas variáveis, aliadas a outras como o baixo poder aquisitivo da maioria da população, formavam impedimentos decisivos, impossibilitando a disseminação do meio e delimitando-o a São Paulo e Rio de Janeiro. Percebe-se que a televisão não se inseria, ainda nesses anos de implantação, na lógica do mercado.

28 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 26.

29 PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50*: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

A tendência no momento de instalação da televisão no Brasil, segundo autores como Caparelli e Mattos, caracteriza-se por inserir-se em um movimento que pretende romper com os laços do "capitalismo monopolista", quando o país busca novos direcionamentos. Sua primeira década é marcada pelo império dos *Diários Associados* concentrados no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Esses Estados se tornaram e se consolidaram até os dias atuais como maiores pólos produtores dos conteúdos veiculados nessa mídia. Nesses anos de 1950 a maneira como se dá implantação e crescimento da televisão é marcada "(...) pelo favoritismo político, o qual concedia licencas para explorações de canais sem um plano

preestabelecido"31.

ser fabricados em número maior no Brasil (...).30

(...) Existiam somente alguns canais e a produção e a distribuição televisiva (resumida ao eixo Rio-São Paulo) possuía um caráter marcadamente regional. Não havia um sistema de redes, os problemas técnicos eram consideráveis, e o videoteipe, introduzido em 1959 — o que permitiu uma expansão limitada da teledifusão para algumas capitais — só começa a ser utilizado mais tarde (...). (...) Devido ao baixo poder aquisitivo de grande parte da população havia uma dificuldade de comercializar os aparelhos de televisão que no início eram importados, e somente em 1959 começam a

Segundo Mattos³², com a chegada dos anos 1960 aumentam o consumo dos produtos industrializados e a consciência de "militares e civis", de que o país necessitava de mudanças. Na procura por métodos para o desenvolvimento e modernização do país é que a televisão torna-se atividade economicamente viável, e inicia decisivamente sua expansão.

O golpe de 1964 afetou diretamente os meios de comunicação de massa porque o sistema político e a situação socioeconômica do país foram totalmente modificados pela definição e adoção de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. (...) Os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas de ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não duráveis.³³

A televisão neste país foi sendo incorporada aos hábitos cotidianos paulatinamente e ganha maior envergadura e expansão a partir de 1964. Com o golpe político não só a televisão, mas também os demais meios de comunicação de massa passam a ter papel fundamental nos duros tempos que se iniciam.

- 30 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 47.
- 31 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 88 e 51.
- 32 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 25-27.
- 33 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 89.

Já é possível verificar nesse breve percurso as características específicas da trajetória da televisão brasileira. Sejam por seus objetivos, por seu estágio tecnológico diferenciado, sua orientação política, sua distribuição espaciais ou suas características econômicas, por exemplo. Mattos defende que os estudos que envolvem a televisão necessitam de contextualização local já que cada país possui trajetória própria e que não há como estudar esses rumos distantes das ações vividas interna e externamente. Essa influência interna no modelo de televisão brasileira é um dos motivos da defesa do autor para a adoção do estudo de caso, como uma das boas alternativas metodológicas de análise para o entendimento do processo que envolve a televisão.

Se a televisão é considerada como um ponto importante no processo da acumulação capitalista porque ajudou a vender televisores e outros bens de consumo, além de ter sido usada para formação de opinião pública, entre outras coisas, é necessário que se identifiquem os elos vigentes (as lógicas estéticas, sociais, políticas e econômicas) que foram diretamente responsáveis ou promoveram indiretamente aquele processo do desenvolvimento histórico do veículo. Com isso constata-se, portanto, que ele não pode ser analisado fora do contexto no qual está inserido sob pena de se tirar conclusões cheias de viés, principalmente porque, no caso do Brasil, a televisão sofre não apenas as influências internas como também as externas, cujos resultados podem apontar para certos princípios explicativos.³⁴

Segundo Marques de Melo, a televisão na América Latina teve implantação simultânea em cinco países: Argentina, Brasil, Cuba, México e Venezuela. Esses países, a exemplo do caso brasileiro, entram nesse "novo" processo midiático de forma prematura, segundo análises dos especialistas, que se embasavam na comparação entre os estágios evolutivos dos países desenvolvidos, em contraposição aos de terceiro mundo. Do lado latino era precário o mercado para inserção dessa tão nova tecnologia e não haveria como torná-la um bem consumível em grande escala nesses países em curto tempo.

Como traçado ao longo deste trabalho as diferenças ditadas pelos estágios econômicos do Brasil estabelecem peculiaridades a essa história. Mas mesmo com todos os prognósticos a televisão *se fez...* por esses domínios e de alguma forma contrariou a racionalidade econômica. Os custos e os benefícios desse rompante latino terá que ser estudado ainda por muitos anos e, com certeza, sobre vários aspectos e clamando por diferentes olhares.³⁵

34 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política, p. 15.

35 "Em 1954 a televisão estava em 20 mil residências na Argentina e na Venezuela, em 70 mil no Brasil, e 90 mil lares no México." MARQUES DE MELO, José. *Televisão brasileira*: desenvolvimento e perspectivas. *Comunicação & Sociedade*, n. 19, s.d., p. 81.

O desafio encarado na construção desta investigação é compreender o papel e a construção da televisão aberta no Brasil, e para isso se propôs como objeto de análise a teledramaturgia brasileira como um dos pontos estratégicos para essa apreensão. A análise do papel exercido pela teledramaturgia, que acompanha o próprio desenvolvimento da televisão, mostra-se como caminho privilegiado. Partiu-se de um movimento específico buscando nas partes a compreensão do todo. Ela esteve e está presente em toda a trajetória da televisão neste país, pois é uma das produções que atuou em grande escala para construção do hábito de assistir TV.

Até este ponto do trabalho o termo teledramaturgia foi utilizado sem maiores explicações. Aqui se inicia a explicitação do conceito utilizado e que se desenvolve ao longo da tese, a partir das análises tecidas e aprofundadas nos próximos capítulos.

O termo significa, obviamente, dramaturgia adaptada para a televisão e engloba todas as produções em que personagens são caracterizados para transmitir uma mensagem. No Brasil, a teledramaturgia ganhou luz e cenários próprios e promoveu a abertura de um leque de outros gêneros.³⁶

Essa categorização de Souza sugere que o termo teledramaturgia significaria adaptações dramatúrgicas, no entanto, essa questão não parece tão óbvia para a autora deste trabalho. pois se acredita que o termo, principalmente referido à produção brasileira, não é apenas uma questão da junção do prefixo "tele" com o sufixo "drama", mas a produção de obras criadas ou recriadas, a partir de apropriações de várias áreas (teatro, cinema, rádio etc) que favoreceram o estabelecimento de uma linguagem híbrida utilizada especialmente nas obras televisivas ficcionais brasileiras. Linguagem essa composta por elementos como roteiro. direção, cenário, músicas, dentre outros realizados ou adaptados para atender as necessidades desse meio. Como teledramaturgia é conceito central neste trabalho, no seu desenvolvimento é que se construirá o conceito que prevalecerá nesta investigação. Mesmo que em vários momentos tangencie-se essa questão é interessante destacar uma das concepções do termo apresentada por Rabaça e Barbosa.

(...) Conjunto das obras de um gênero (telenovela, telefilmes, minisséries, etc.) de um autor, emissora, produtora país ou época (ex.: Janete Clair e Dias Gomes criaram uma teledramaturgia de grande importância para a cultura brasileira).³⁷

36 SOUZA, José C. A. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004, p. 138-139.

37 RABAÇA, Carlos A.; BARBO-SA, Gustavo G. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 711. Não há como negar a forte contribuição da teledramaturgia na construção da linguagem televisual produzida no Brasil. Tendo essa afirmação como direcionamento propõe-se estabelecer uma leitura da televisão a partir desse tipo de produção. Para isso mais um salto será dado na história da trajetória da televisão aberta, ou expresso de outra maneira, será feita uma interrupção no desenrolar dessa trajetória, recuperando-a mais adiante com o foco centrado no processo teledramatúrgico brasileiro. No capítulo 4 destinado ao aprofundamento dessas questões será retomada a trajetória aqui interrompida. Ao resgatar o desenrolar da produção teledramatúrgica brasileira acredita-se que essa continuidade se estabelecerá.

Para entender a participação dessas produções faz-se oportuno iniciar a contextualização das mesmas a partir do papel da televisão na atualidade.

3.1 O Papel Atual da Televisão no Brasil

Para iniciar a breve exploração desse assunto é relevante considerar os últimos dados do Ibope, em relação ao número de horas destinadas à assistência de televisão. "O telespectador brasileiro, um dos maiores consumidores de TV do mundo, gastou 4 horas, 53 minutos e 22 segundos vendo televisão aberta em cada dia de 2004". A amostra dessa pesquisa é nacional e "(...) representa 52 milhões de telespectadores em 15,9 milhões de domicílios nas principais cidades"³⁸.

Essa matéria segue apresentando conclusões dos resultados da pesquisa.

A média diária de consumo de televisão por domicílio foi de 8 horas e 31 minutos em 2004. (...) Esse é o tempo médio diário que um ou mais televisores de uma mesma casa ficaram sintonizados em canais abertos.

(...) idosos vêem mais TV do que crianças (...). Jovens de 18 a 24 anos e pessoas de classe A e B são as que menos vêem TV. Telespectadores mais pobres (classes D e E) consomem quase 40 minutos a mais de TV dos que as mais ricas (A e B).³⁹

Mesmo que não se tenha conhecimento de todas as informações da pesquisa, os dados da matéria reafirmam que um dos meios de maior abrangência e de grande penetração no Brasil é a televisão. Nessa dimensão territorial tão desigual essa é, muitas vezes, a única forma de lazer possível a milhões de brasileiros.

38 CASTRO, Daniel. Brasileiro consome quase 5 h diárias de TV. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 janeiro 2005. Disponível em: http://www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada. Acesso em: 11 janeiro 2005.

39 CASTRO, Daniel. Brasileiro consome quase 5 h diárias de TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 janeiro 2005. Disponível em: http:www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada. Acesso em: 11 janeiro 2005. [Grifos da autora deste trabalho.]

40 BOTELHO, Isaura (Coord.). *O* uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. São Paulo: Centro de Estudo da Metrópole-USP, p. 8-9. Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: maio 2005.

41 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão, p. 166. (Grifo da autora deste trabalho.)

42 CAPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. *Comunicação e televisão*: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacher, 2004, p. 132-133.

Outro dado chama a atenção nas conclusões do Ibope: mesmo as classes mais favorecidas têm como uma das suas opções de entretenimento a TV aberta. Considerando o leque de opções dessas classes é pequena a diferença de apenas 40 minutos a menos que a das categorias D e E.

Os dados divulgados por esse artigo, se analisados comparativamente com os resultados da Pesquisa *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região Metropolitana de São Paulo*⁴⁰, acentuam as conclusões parciais obtidas nessa pesquisa.

A pesquisa coordenada por Botelho indica ser a televisão um dos hábitos audiovisuais característico a todas as categorias integrantes da amostra não havendo grandes diferencas no consumo de televisão entre os de maior ou menor poder aquisitivo. Sendo assim, essa pequena diferenca entre as classes mais favorecidas em relação à assistência de televisão é mais um dado a ser somado aos resultados preliminares verificados por Botelho em sua pesquisa. Na pesquisa foi verificado que o consumo de lazeres domésticos por parte da população favorecida economicamente, que tem na televisão sua maior promotora, é também o público mais consumidor de lazeres externos. A televisão nessa perspectiva não pode ser considerada como restritiva na busca da ampliação do universo cultural, mas sim um motivador de buscas externas de produtos culturais, contrariando, mesmo que ainda de forma parcial, a televisão ser incentivadora do lazer passivo e doméstico. A TV poderia, ainda, ser apontada como agente propiciador da busca pela ampliação dos hábitos culturais. A questão da restrição dos hábitos culturais quanto ao lazer doméstico não derivam da assistência cotidiana da televisão, mas de todo o contexto social e econômico no qual está inserido o indivíduo e que ampliam ou limitam seu leque de opções.

Acredita-se, no entanto, que nesse ponto já se tenham apresentado as diferentes razões que justificam o estudo da televisão e seus produtos. Mas, caso isso não tenha sido alcançado, acredita-se que se tenha, pelo menos, estabelecido elementos que permitam afirmar que:

(...) a televisão é hoje, nas democracias, uma questão tão importante quanto a educação, a pesquisa, a saúde e a defesa. Agora que sabemos, com meio século de experiência e pesquisa, que ela não "manipula" necessariamente as consciências, vamos poder retornar ao ponto de partida: conceber uma política ambiciosa, pública e privada, com triplo objetivo: informar, educar e distrair.⁴¹

Lança-se aqui, mão de um exercício de periodização, realizada por Caparelli e Lima, em que a trajetória da televisão brasileira foi dividida em 2 fases⁴².

- Primeira fase (1950-1970), "(...) dentro de um mercado não consolidado da indústria cultural brasileira (...)", com as seguintes características:
 - organização em rede;
 - nacional;
 - massiva;
 - financiada por patrocinadores e pela publicidade;
 - domínio da produção pela TV Tupi;
 - com pouca competência tecnológica;
 - sistema centralizado de produção;
 - com grande vigilância do Estado;
- administrada nos velhos moldes *tycoons* e capitães da indústria;
- predominância de audiência espalhada em ilhas de prosperidade, de variados brasis dentro do Brasil;
 - busca de uma linguagem e gramática próprias:
- atender a massas que ainda estão se constituindo enquanto povo;
- reativar à memória de um gênero narrativo através da telenovela.
- Segunda fase (1970 em diante), "(...) a televisão vive num mercado de indústrias culturais consolidadas, que ela mesma ajudou a construir dentro de um mercado não consolidado da indústria cultural brasileira (...)", caracterizada por:
 - o povo tornar-se nação;
 - internacionalização;
- surgimento e consolidação da Rede Globo como o principal grupo de comunicação;
- atender a audiência específica a partir dos usos das novas tecnologias;
- ter capacidade para chegar a todos os pontos do país, instantaneamente;
- manter o sistema de financiamento indireto através da publicidade, mas buscar o financiamento direto através de assinaturas;
 - exibir um padrão técnico avançado;
- insistir em não ser regulada pelo Estado, mas pelo mercado;
 - exportar programas;
- importar poucos programas e passar encomendas a produtores independentes nacionais;
 - tender a uma concentração horizontal, vertical e cruzada;
- transformar a telenovela e dela fazer o motor da grade de programação;
 - discutir um projeto de televisão digital.

43 Ver Anexo C – Evolução dos índices de audiência das principais emissoras de televisão aberta (2004).

44 Para a questão da audiência de telenovela ver BORELLI, Silvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (Coords.). *A deusa ferida*: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência? São Paulo: Summus, 2000.

45 MOTTER, Maria L. *Ficção e realidade*: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003, p. 43.

Os tópicos apontados pelos autores serviram, aliados a outros, de diretrizes para este estudo. Mas o que já é interessante ressaltar, nesse momento, é a presença da telenovela nas duas fases estabelecidas como vetor significativo da trajetória da televisão no Brasil. Da mesma forma, essa presença, foi destacada em outras periodizações, como as que integram as obras de Wolton e Mattos. Essas obras não deixam de assinalar, em sua análise, a importância deste componente no processo de estruturação da TV no país.

Ao falar da televisão brasileira na atualidade depara-se com esse elemento, que marca todas essas fases estabelecidas por Caparelli e Lima, a telenovela. Neste trabalho, esta é considerada como uma das mais significativas produções da teledramaturgia brasileira e, portanto, elemento fundamental a este estudo.

Mesmo distante do tempo em que a telenovela e demais obras da teledramaturgia correspondiam a picos de audiência de 90% em seus últimos capítulos, ela continua sendo líder de audiência em todo Brasil⁴³. Os índices de audiência do começo dos anos 70 e 80 do século passado, quando a Rede Globo se consolidou a partir de seu conhecido "padrão de qualidade", não são os mesmos que os de agora, mas ao se observar os índices de audiência no Anexo C, constata-se ainda que os programas de maior audiência, e com certa distância dos outros produtos da grade de programação, são os que compõem a teledramaturgia.⁴⁴

Portanto, dois elementos importantes nesta tese são a telenovela e a Rede Globo, intrinsecamente vinculados. Uma explicação possível a essa ligação é que ela é uma das emissoras que sempre utilizou o drama e a ficção como estratégia; nos primeiros anos de existência para se consolidar e se tornar líder, e nos dias atuais como resistência na luta pela audiência. Foi essa emissora, também, que investiu sistematicamente durante todos esses anos na construção de uma teledramaturgia nacional, tornando-se referência no Brasil e no mundo.

Nesses trinta anos, no Brasil, a Rede Globo – que se dedicou ao aperfeiçoamento do gênero de ficção – acumulou experiência e aperfeiçoou um modo de fazer específico que distingue a nossa telenovela das outras experiências, sejam elas nacionais ou de outros países. Outras emissoras brasileiras de televisão, excetuados casos esporádicos e excepcionais, não logram grande êxito no aproveitamento dessa experiência (...). 45

Em 2004, a Rede Globo entra para o *Guinness Book* como a maior produtora de telenovela do mundo:

As novelas da Rede Globo foram parar no "Guinness Book". Na edição de 2005, o livro dos Recordes, (...) inclui a emissora como a maior produtora de folhetins do mundo. Só no primeiro semestre deste ano, o canal produziu 1.262 horas ou 1.705 episódios de produtos, exibidos no período de janeiro a junho. O México aparece como segundo lugar e Porto Rico, na terceira posição. Para Luís Erlanger, diretor da Central Globo de Comunicação, é o reconhecimento do trabalho de uma emissora que produz 90% de sua programação. 46

Essas são razões para considerar a telenovela e a Rede Globo como pontos centrais nas discussões que são travadas no desenvolvimento desta pesquisa. Para falar de televisão hoje no Brasil é evidente que não se deve limitar a discussão à telenovela e à Rede Globo e esse não foi o único percurso aqui adotado, mas é um dos caminhos para o entendimento de inúmeras questões que envolvem o complexo processo de comunicação massiva e que serão extremamente relevantes para o alcance dos objetivos aqui pretendidos. Como reforço a esse posicionamento, as palavras de Wolton são ideais ao ressaltar a importância da telenovela e consequentemente o papel dessa emissora na construção da teledramaturgia nacional:

Elas são conhecidas no mundo inteiro, e no espaço de uma geração, contribuíram grandemente para valorização da televisão brasileira e da imagem do país. Esses folhetins são um verdadeiro fenômeno social para todas as categorias. As televisões oferecem mais de dez programas de ficção por dia. A Globo sozinha oferece quatro telenovelas, das 14 às 21h30. (...) é um fantástico fator de inovação, porque as novelas integram os desenvolvimentos inventados pelos públicos, fazendo assim da televisão brasileira a primeira televisão de massa interativa do mundo! E isso muito antes das novas tecnologias!⁴⁷

Ao se eleger a teledramaturgia como ponto de análise para este estudo foi necessário recuperar as questões ligadas ao entendimento do papel da televisão e acredita-se que foi estabelecido com isso um espaço privilegiado para reflexão sobre as mídias contemporâneas.

Se existe um programa ao qual podemos aplicar a idéia de "reflexibilidade", prezada por uma teoria inteligente da televisão, esse programa é a telenovela. Não se trata de idealizar esse gênero de televisão, mas como demonstrar 46 ANTUNES, Elizabete. TV Globo entra no *Guinness* como maior produtora de folhetins do mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dezembro 2004. Disponível em: http://sinal.org.br/infromativos/ show.asp?>. Acesso em: 26 dezembro 2004. (Grifos da autora deste trabalho.)

47 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão, p. 163.

48 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão, p. 165.

como esse instrumento, desde que construído com uma certa ambição e inteligência, pode ter um papel social e cultural essencial sem entrar em contradição com os interesses da audiência (...).⁴⁸

Em defesa da telenovela brasileira, Wolton responde ao seguinte questionamento: "Quanto tempo durará esse equilíbrio?" O autor pondera:

(...) Em todo caso, é uma das grandes páginas da história da televisão mundial que aí se escreve, provando, mais uma vez, laço essencial entre inteligência e imaginação. (...) Com imaginário e a partilha de estereótipos comuns, as novelas, sejam quais forem os seus limites, ilustram uma certa aposta sobre a inteligência dos públicos. 49

3.2 Breve Passeio Pela Ficção

Dentre os produtos de maior audiência na grade televisiva estão as obras ficcionais seriadas, o que pode ser observado no Anexo C. Por que essa tendência à ficção? Seria interessante perceber o papel desempenhado por esse agente na vida do ser humano.

(...) é considerada como um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo: lugar em que transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser auto-consciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (...) Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto. 50

Para a defesa das hipóteses norteadoras deste estudo foi necessário perceber, mesmo que sinteticamente, o poder da narrativa ficcional, seu poder no mundo contemporâneo, como esse elemento é substancial para vida e como essas narrativas permanecem nos dias atuais. Afinal, como a ficção é apropriada pelas mídias? Por

49 WOLTON, Dominique. *Elogio* do grande público: uma teoria crí-

tica da televisão, p. 165.

- 50 ROSENFELD, Anatol, *apud* REQUIXÁ, Renato. *Cadernos de Lazer*. São Paulo: Sesc, 1971, p. 33.
- 51 BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a teoria de ação. São Paulo: Papirus, 1996.

que seu poder na grade de programação da televisão resiste até os dias atuais? O que faz com que essas narrativas televisivas sejam os programas de maior audiência?

Acredita-se que um dos elementos que sustentará posturas aqui assumidas será a ficção por sua relevância na construção do *habitus*⁵¹ da vida privada e/ou coletiva na sociedade contemporânea. Nas artes, a ficção surge com o advento das linguagens verbais e visuais e nos dias de hoje ganha novas formas de representação e disseminação de suas obras.

Ao pesquisar conceitos e definições relativas ao termo ficção, além dos fornecidos pelos dicionários, foi interessante encontrar a seguinte: uma palavra derivada do latim *fingere*, possuindo diferentes significados na sua forma literal e retórica, "(...) de um lado, de modelar e plasmar e, de outro, de inventar por meio da imaginação. Assim, ficção é a capacidade de 'plasmar um invento imaginário'"52.

Muitos sabem, já leram ou ouviram essa definição de ficção, mas o que parece oportuno é assinalar que a palavra *plasma* nos dicionários está ligada a questões, dentre outras, biológicas, físicas, químicas, com vários significados também conhecidos. Em uma associação grosseira remete a um dos sonhos de consumo atual da grande maioria dos brasileiros, para melhor assistência dos produtos da televisão: os grandes e maravilhosos aparelhos de TV com suas telas planas em plasma e seus inúmeros recursos de imagem e potência⁵³. O que se pode aferir é que essa tecnologia ao ser incorporada e popularizada possibilitará que as narrativas ficcionais contemporâneas, nas diferentes dinâmicas de suas produções e formas de recepção, modifiquem-se estabelecendo um ponto a mais nas discussões sobre as questões que cercam a televisão.

É interessante destacar que a ficção neste trabalho será encarada com distanciamento da crença "(...) que é qualquer coisa sentida pelo espírito, que distingue as idéias dos juízos das ficções e da imaginação. Ela dá-lhes maior peso e influência; faz parecêlas de maior importância; reforça-as no espírito e estabelece-as como princípios directivos de nossas ações."⁵⁴

São inúmeras as possibilidades para conceituação e explicação da ficção, do que ela representa para a humanidade, que pode ser constatado nesta breve investida.

(...) As ficções narrativa e poética (literárias) ou teatral e cinematográfica (dramáticas) criam ou estabelecem um universo ambíguo, cujas tendências mais evidentes, em face da realidade, podem ser assim resumidas: a) oposição ou idealização das contingências predominantes do real; b) imitação de suas características proeminentes; c) relações de fusão entre a imitação e a oposição ao real.⁵⁵

- 52 VIDEOTEXTO. Ficção. Disponível em: http://www.video-texto.info/ficção. Acesso em: 12 dezembro 2004. (Grifos da autora deste trabalho.)
- 53 Para questão dos recursos desse novo artefato tecnológico uma consulta válida é: PIZZOTTI, Ricardo. *Enciclopédia básica da mídia eletrônica*. São Paulo: Senac, 2003, p. 182-183.
- 54 HUME, David. *Investigação acerca do conhecimento humano*. Disponível em: http://citador.we-blog.com.pt/arquivo. Acesso em: 03 janeiro 2005.
- 55 VIDEOTEXTO. *Ficção*. Disponível em: http://www.videotexto.info/ficção>. Acesso em: 12 dezembro 2004.

A ficção, portanto, será percebida como elemento vital às discussões atuais sobre as mídias a partir de visões como a de Eco, Motter e demais autores que fornecem subsídios para entendimento deste elemento na construção da grade de programação da televisão brasileira.

Deve-se considerar essas visões ou a soma delas ou de tantas outras formas de encarar a ficção.

(...) É que textos ficcionais prestam auxílio a nossa tacanheza metafísica. Vivemos no grande labirinto do mundo real, que é maior e mais complexo que o mundo do Chapeuzinho Vermelho. É um mundo cujos caminhos ainda não mapeamos inteiramente e cuja estrutura total não conseguimos descrever. Na esperança de que existam regras do jogo, ao longo dos séculos a humanidade vem se perguntando se esse labirinto tem um autor ou talvez mais de um. E vem pensando em Deus ou nos deuses como autores empíricos, narradores ou autores-modelos. (...) A divindade nesse caso é algo que precisamos descobrir ao mesmo tempo que descobrimos por que estamos no labirinto e qual é o caminho que nos cabe percorrer. ⁵⁶

Sejam quais forem as posições assumidas, o "bosque da ficção" possibilita uma viagem à "vivência imaginária", à "exploração dos sentidos", a partir do caminho tomado e dependendo da bagagem de cada passageiro é possível ressignificar práticas cotidianas ou mesmo estabelecer significados nunca antes imaginados.

Mas existem regras, tanto para ler uma obra de ficção, quanto para criá-las. É necessário para quem cria uma obra neste gênero respeitar a coerência interna da narrativa que não pode ser desordenada e chegar ao caos. Toda desordem no texto deve ser controlada, pois se isso ficar comprometido tenderá a romper com o "protocolo" estabelecido entre autor e leitor. A ficção tem que ser verossímil, tem que permitir o escapismo do real, mas deve deixar indícios que o leitor adentrou um universo ficcional. Segundo Eco:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.⁵⁷

56 ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 121.

94

57 ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção, p. 81.

Qual o motivo que leva o ser humano a gostar tanto de compactuar com essa exigência e buscar sempre, desde os tempos mais remotos, abrigo nas narrativas ficcionais, sejam crianças ou adultos? Por que a ficção acaba sendo uma lente para aproximar o olhar da realidade, ou mesmo, ser a responsável pela descoberta de fatos ou situações da vida concreta? Talvez respostas a esses questionamentos sejam percebidas na posição de Eco: "(...) ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido a uma infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo." 58

E o autor complementa a afirmação, ressaltando que essas são formas de cultivo e preservação do mito: "Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana." 59

Não há como negar, também, no mundo pós-industrial que as narrativas, sejam elas escritas, visuais ou audiovisuais, em textos tradicionais ou contemporâneos, são formas de representação social. Em busca da formação da identidade cultural a ficção se mostra um elemento importante a ser considerado, pois "(...) a razão principal pela qual é necessário levar a sério as histórias, de modo especial aquelas criadas e contadas pelo contemporâneo "supernarrador" televisivo, é que por meio delas a sociedade se representa." ⁶⁰

Segundo Benjamin, as narrativas estariam em extinção ou em declínio no mundo capitalista. O impacto das mudanças nesse mundo comprometeria de forma decisiva o futuro das narrativas na contemporaneidade. O autor, ao analisar a força da informação no mundo regido pelo capitalismo e a influência desse impacto nas formas narrativas, aponta a informação como parte da comunicação e como um dos elementos responsáveis pela crise nos relatos antigos.

(...) Por outro lado, verificamos que, com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto do capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antiga que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. 61

- 58 ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção, p. 93.
- 59 ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção, p. 93.
- 60 BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade... In: LOPES, Maria I. Vassalo de. *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004, p. 339.
- 61 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 3 v., v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e cultura. p. 202.

Motter defendendo postura diferenciada à de Benjamin comenta a posição de Silverstone:

(...) Silverstone, discorda de Benjamin. Seu argumento é de que na mídia contemporânea menos que ausência de história o que temos é sua proliferação. Não só no interior dos textos dos meios com também em torno desses textos. Diluem-se as fronteiras entre gêneros, entretenimento, fatos e histórias⁶².

Fica evidente que as narrativas não morreram e cada sociedade estabeleceu seu(s) modo(s) de contar suas histórias e cultivar seus mitos. Mudaram as formas como são transmitidas as histórias? Mudou a forma como se configuram as ficções, principalmente as eletrônicas? Como são tecidos e como serão perpetuados esses "contos"? Vislumbrar essas questões também são objetivos desta pesquisa.

No desenvolvimento deste trabalho a busca foi a de entender "(...) o poder subjacente ao contador de história e ao encantamento pelo saber contar: os bons contam para o mar que os ouve embevecido, os melhores contam para o oceano. O nosso problema, pois, tem sido compreender as histórias, pensar seu modo de construção, difusão e o que fazem delas os oceanos e os mares."63

O foco da pesquisa se afunila na investigação que se deu a partir da televisão aberta e, mais especificamente, das obras audiovisuais que compõem a teledramaturgia brasileira. E por serem fenômenos, ainda hoje, dos mais relevantes na grade de programação televisiva brasileira, considerados como marcantes formas de "narrativização" da atualidade.

A ficção televisiva é então uma forma de "narrativização" da sociedade. Alimentando um enorme volume de produção e oferta de histórias, diretamente disponibilizadas e agradável durante todo o dia, a televisão fez mais do que aprimorar e exercitar uma função que pertenceu e ainda pertence a outros sistemas narrativos: ela resultou absolutamente em uma "narrativização" da sociedade de proporções desconhecidas (...). 64

A ficção dramatizada (ficção televisa) é um dos importantes combustíveis para a vida pública e privada nesta sociedade. Dentre os fornecedores dessa ficção estão as mídias, entre elas a de maior penetração no Brasil: a televisão aberta.

A investigação sobre as mídias não pode desconsiderar a origem dos textos. "Precisamos saber como a mídia trabalha: o que

62 MOTTER, Maria L. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria I. Vassalo de. *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004, p. 257.

96

63 MOTTER, Maria L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista da USP*, n. 48, dez.-fev. 2000-2001, p. 79. (Grifos da autora deste trabalho.)

64 BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade..., p. 339-340.

nos oferece e como. E o ponto de partida para tal investigação está nos próprios textos e em suas reivindicações."65

Considera-se que as narrativas televisivas e, mais especificamente, a teledramaturgia (composta pela ficção televisiva) atua,

(...) como produtora e armazenadora de dados do presente (...). (...) atua na composição/recuperação da memória coletiva como uma vertente de inegável poder de abrangência e reiteração. Por sua materialidade, preservada, sob a forma de dispositivo técnico de conservação, assim como pela relação que mantém com o presente, do qual carrega as marcas, permitimo-nos entendê-la como documento de época. 66

Avaliando os argumentos apresentados nesta investigação pode-se afirmar que a teledramaturgia é uma forma narrativa que possibilita uma excelente exploração das questões ligadas à comunicação massiva na atualidade, tornando-se também um "documento de época"⁶⁷.

- 65 SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*, p. 61.
- 66 MOTTER, Maria L. Argumentos para o estudo da ficção A casa das sete mulheres: ficção, realidade e história. *ECO-PÓS*, v. 7, jan.-jul. 2004, p. 86. (Grifos da autora deste trabalho.)
- 67 Para entendimento deste conceito ver: MOTTER, Maria L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória, p. 74-87.



Capítulo quarto ... e como se fez a Teledramaturgia no Brasil

A proposta nesta parte do trabalho será, a exemplo de autores já destacados apresentar uma tentativa de periodização que terá como foco principal as obras que integram a teledramaturgia brasileira. Para que isso seja possível, retoma-se a trajetória da televisão no Brasil, destacando-se as contribuições dessas obras na construção da linguagem televisiva comum aos dias atuais, como pode ser percebido no Anexo A. O importante papel dessas obras se destaca na grade de programação das emissoras na atualidade. Mas como essa tendência se deu? De que forma ao longo do caminho se estruturou nessa mídia?

4.1 A década inicial

A resposta a esse questionamento não encontra fácil elucidação, principalmente se a tentativa for ancorada unicamente no que restou dessas produções. Pouco ou quase nada se têm de registros sobre o que era veiculado nos anos iniciais da televisão. Para traçar um panorama, mesmo que falho desse período, muitos cruzamentos de fontes são necessários para aproximação àqueles anos

A escassez de informações precisas sobre essa década se justifica, em parte, pelo período de experimentação que cercava esse veículo, os raros recursos tecnológicos que não permitiam registrar e preservar os momentos para dias futuros. A forte marca da exportação de um modelo "erudito de cultura" que relegava a maioria das produções televisivas a produtos populares, a partir da visão pejorativa, portanto, considerada como algo descartável de vida efêmera e sem maiores contribuições para a história do país. Além disso, muito do que era veiculado possuía diferentes centros de produção. Algumas obras eram veiculadas apenas nas emissoras do Rio de Janeiro, outras apenas nas de São Paulo. Quando se inicia a expansão para outros centros como Belo Horizonte e Porto Alegre, ainda que nessas localidades a maioria dos conteúdos fosse fornecida pelo Rio de Janeiro e São Paulo, existia mesmo que em menor escala, produções locais. Esse período no qual as emissoras encontravam-se "isoladas" é considerado por Priolli como um movimento, mesmo que tímido, de "regionalização" da televisão. Evidentemente as produções locais não faziam frente aos produtos das emissoras dos "centros irradiadores" naquela época, no entanto, o local expressava sua diversidade na televisão⁶⁸. As emissoras locais se lancavam, também, a experimentações nesse novo meio com conteúdos regionais. Rastrear informações

68 PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50*: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

para que se tenha um panorama histórico mais completo do que aconteceu nos primeiros anos de televisão torna-se mais complexo pela dispersão dos registros por vários estados do Brasil.

É corriqueiro dizer que o país não possui memória, o que se comprova como fato. Só que é possível acrescentar a essa afirmação um questionamento: será que o país acredita ou acreditava que os produtos da televisão se constituiriam como memória? Ou como parte integrante da construção de conhecimento do brasileiro?

(...) O prestígio da TV é muito menor que o do cinema. Enquanto este é feito para elite e pela elite, a TV é o pão dos 90% da população sem acesso à cultura. Esta cisão entre o espaço social ocupado pelo intelectual e aquele ocupado pela TV é determinante na produção teórica, na historiográfica e na formulação de políticas para o setor. Na verdade, este é o maior desafio que a TV nos coloca, e confesso, foi dificil reconhecer este embate. O fosso da segregação social é tão generalizado e "natural" no Brasil que ser reproduz à nossa volta sem que sejamos capazes de percebê-lo. 69

Fixar acontecimentos é, também, uma das formas de produzir conhecimento, se isso não é fomentado ou percebido principalmente em relação aos produtos gerados e divulgados pelos meios de comunicação massiva, se faz cada vez mais necessário discutir essas posições. Se quase todo o acervo gerado pela televisão ao longo desses anos possui raros e espaços registros, se na atualidade pesquisadores defendem que faltam estudos que dêem conta de toda potencialidade e complexidade desse meio, essas constatações envolvem questões sociais cruciais em um país como o Brasil e coloca em evidência a distinção qualitativa persistente entre cultura de elite e cultura do povo e para o povo. A trajetória histórica de uma civilização é constituída, sobretudo, por seus registros. Será a televisão um registro "digno" para memória cultural do país?

(...) Quando a memória de uma seqüência de acontecimentos não tem mais suporte de um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as conseqüências, que assistiu a ela ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único

69MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. In: HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Funda-

ção Perseu Abramo, 2000, p.51.

meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.⁷⁰

Mesmo com as dificuldades no resgate de forma integral do passado da teledramaturgia brasileira é possível a aproximações a partir de raras informações do que estava acontecendo na televisão naqueles anos iniciais.

A história de 30 anos da Tupi está reduzida a um acervo de 3 mil fitas de vídeo (VHS) e 850 de U-matic (de ¾ de polegada). Metade delas contém novelas feitas de 1968 a 1980 (...) a trajetória do espólio da Tupi é exemplar. Com a extinção da emissora, em 80, o seu acervo foi jogado num armazém de um centro municipal em Cotia, na Grande São Paulo (...) centenas de latas apodreceram (...). Em sua época áurea, a Tupi não pensava no futuro. "Para fazer um programa ou uma novela era preciso apagar as fitas da semana anterior" - lembra o ex-diretor da emissora Luís Galon. O mesmo ocorria nas extintas Excelsior, TV Paulista, Continental e TV Rio, cujo acervo nem sequer existe. 72

Percebe-se o descompromisso com a preservação desses produtos culturais. Os produtos da televisão, principalmente as obras seriadas ficcionais brasileiras são por excelência, um meio que tem como função criar uma socialização compartilhada por um grande número de pessoas, recriando, dessa forma, uma memória coletiva. É um fenômeno de memorização de fatos, idéias, situações e personagens. A sua fonte de inspiração é uma maneira, uma perspectiva de olhar para o mundo, articulando, dessa forma, a intersecção entre a realidade e a ficção.

As lembranças de vários depoimentos dos que atuaram naqueles tempos, aliados aos trabalhos produzidos sobre essa época, demonstram que o país daquele tempo não valorizava essas produções e o país deste tempo ainda titubeia na aceitação dessas produções como parte integrante de um "movimento cultural" relevante nacionalmente.

Em parte, isso é reflexo dos embates travados nos campos simbólicos que se estabeleciam naqueles períodos. Ortiz, ao analisar esse período, pontua essas lutas e intercâmbios simbólicos nesse "movimento cultural". O autor ressalta que nas sociedades subdesenvolvidas, como a brasileira, o fluxo entre o campo da cultura artística e da cultura de mercado se interpenetra e produz transferência das formas "eruditas" aos meios de comunicação de massa, e nesse processo de transferência de capital simbólico⁷³

70 HALBWACHS, Maurice. *A me-mória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 80.

71 Parte do que restou desse acervo encontra-se sob a guarda da Cinemateca de São Paulo; no entanto, a garantia de sua conservação, preservação e organização, por falta de infraestrutura, ainda não é uma certeza. Porém, foi anunciado, pelo coordenador da Cinemateca, Carlos Roberto de Souza, em artigo que, até o final do ano de 2000, a Cinemateca estaria inaugurando uma sala climatizada e moderna para a guarda do acervo da Tupi. No entanto, até a presente data esse acervo não foi entregue ao público. Resta esperar que esse projeto um dia se concretize, e que isso não tenha passado apenas de uma euforia, produto das comemorações dos 50 anos de TV no Brasil. Cinemateca guarda o que restou das imagens da Tupi. Folha de S. Paulo, TV Folha, 27 agosto 2000, p. 12.

72 ELIAS, E.; COSTA, L. Descaso e incêndios destruíram grandes sucessos. Especial de Domingo – Memórias. *Estado de S. Paulo*, 10 janeiro 1999, p. D2.

73 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

fornecem aos produtos gerados pelos meios de comunicação de massa uma aura de legitimidade. O autor cita como exemplos desse processo, o teatro e o teleteatro no início da televisão. Distante de defender as posturas que assinalam esses primeiros momentos como os anos elitistas da TV, Ortiz acredita que essa dinâmica seja uma forma de lutas travadas no campo simbólico que inicia sua estruturação. Embates entre o "legítimo" e o "popular" que separam as produções do teatro na TV e o teleteatro em instância "legítima", e os demais programas de origens radiofônicas, como os musicais, os programas de comédias e com certeza as "telenovelas", como elementos com apelo popular e por isso desqualificados como produtos legítimos de arte ou cultura. Essa necessidade de legitimação demonstra a busca incessante por um reconhecimento a partir de modelos culturais distantes das realidades vividas em solo nacional.

Os agentes desses pólos distintos determinam hierarquias que afastam os que "fazem teatro" dos que "fazem apenas televisão". Fazer televisão, portanto, era algo menor e distante da arte praticada pelo teatro mesmo que fosse na TV.

Dentro do pólo cultural encontram-se os que fizeram do teleteatro o grande laboratório para o domínio da linguagem desse novo veículo. No mesmo campo simbólico existia outro tipo de hierarquização que distinguia a "telenovela", já produto com certa presença na programação, como algo de apelo popular e distante tanto da arte do teatro quanto das experimentações "audiovisuais" do teleteatro. A separação entre essas obras segundo Ortiz, é percebível ao analisar as programações daquela época.

Quando se olha a programação televisiva do período se pode perceber que existe uma hierarquia de valores que agrupa programas considerados como mais legítimos de um lado, teatro e teleteatro, e mais populares de outro, produzidos segundo o antigo esquema do rádio.⁷⁴

Ao resgatar os primórdios das narrativas ficcionais televisivas é comum explorá-las a partir da telenovela. Isso se justifica por ser ela o principal elemento que integra a teledramaturgia nacional de hoje e por ter se tornado presente em todo caminhar da televisão. Acredita-se, no entanto, que o papel desempenhado por ela e pelas demais narrativas ficcionais televisivas só pode ser bem compreendido retornando-se ao início dessa trajetória. Na tentativa de detectar os elementos que atuaram de forma decisiva para o que se tem hoje como conjunto de obras que consagram essas narrativas dentro e fora do país é que se recua às origens da TV brasileira.

74 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasilense, 1991, p. 32.

Como dito, inaugura-se a TV Tupi em 1950, com primeira emissora do Brasil na cidade de São Paulo e, desse momento em diante, iniciam-se as experimentações que buscam no rádio – a mídia antecessora – suas primeiras atracões.

Não foi apenas o rádio fornecedor de combustível para os primeiros anos da televisão. Da junção entre teatro e cinema vieram contribuições que conceberam uma das mais consagradas expressões da televisão: o teleteatro⁷⁵, como abordado anteriormente. Existia naquele tempo a distinção dos produtos derivados das atividades dos profissionais do rádio com sua linguagem fortemente marcada pela *soap opera* radiofônica: as radionovelas⁷⁶ de outrora. Essas *soap operas* traziam em suas matrizes a força do popular, ligado intrinsecamente ao melodramático de origem cubana com textos, em sua maioria, adaptados a partir de roteiros estrangeiros. Martín-Barbero ao analisar a forma do melodrama contemporâneo, assinala.

(...) E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento, anota Sennet, a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a "cena privada". (...) A cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela traça são as chaves que nos permitem situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa (...)⁷⁷.

Na televisão esses marcantes traços determinaram de forma singular o que estava acontecendo: de um lado as matrizes populares trazidas do rádio e de outro as matrizes "culturais" que buscavam, a partir de produtos adaptados do cinema norteamericano e dos clássicos do teatro europeu, a legitimação do que era produzido nesse meio. Esse processo de utilização da adaptação não é um movimento exclusivo da televisão, mas traços da política cultural norte-americana que se tornava hegemônica, refletindo em diferentes áreas no Brasil e em outros países da América Latina.

Nesse ambiente afloravam campos simbólicos distintos nos quais existia diferenciação entre o "popular" e o "cultural". O processo artístico através da experiência dos "homens de teatro e de cinema" buscavam em suas produções uma linguagem própria para televisão que expressasse arte e cultura a partir dos modelos culturais importados, sendo assim distante das manifestações populares nacionais.

75 Para um assunto tão relevante é interessante perceber os raros trabalhos que se dedicam especificamente a esse tema, como FARIA, Maria C. B. Teatro na TV: vestido de noiva de Nelson Rodrigues na telecriação de Antunes Filho; FA-RIA, Maria C. B. O Grande Teatro Tuni do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces; PEREIRA, Sidênia F. O teleteatro da TV Tupi em São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional. Os dois primeiros trabalhos referenciados são respectivamente mestrado defendido em 1998 e doutorado defendido em 2004, no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO; e o último, mestrado defendido em 2004. na Escola de Comunicações e Artes no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação.

76 Novela radiofônica que herda de Cuba suas origens. Marcou durante décadas as programações de rádio. No Brasil até 1947 as radionovelas eram importadas de Cuba e da Argentina e nesse ano que se tem a primeira radionovela na Rádio São Paulo Fatalidade. Apenas três anos antes da inauguração da televisão. MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. O carnaval das imagens: a ficção na TV. São Paulo: Brasilense. 1989.

77 MARTÍN-BARBERO, Jésus. Dos meios às mediações: comunicação, cultural e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001, p. 171.

78 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural, p. 74.

79 Essa sinalização entre aspas quando se fala em telenovela fazse necessária, pois a defesa aqui é que nesses momentos inaugurais da televisão no Brasil não poderia ser aplicado o conceito de telenovela brasileira em sua plenitude, que é adotado e discutido mais à frente neste trabalho.

(...) Do teatro, os diretores procuravam garantir a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a porém ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e de inflexão de voz. O Cinema funcionava como modelo para o movimento de câmera e para os cortes de cena. Nenhuma dessas expressões de qualidade serão encontradas na telenovela. A superioridade do teleteatro pode ser observada quando se analisa, por exemplo os conteúdos das novelas produzidas. De 1951 a 1954, a telenovela existe como prolongamento das radionovelas: são os escritores do rádio (J. Silvestre ou José Castellar) que escrevem pautados pelo padrão latino-americano do gênero (...).⁷⁸

Com os profissionais do rádio o processo de inserção na televisão, em geral, era mais de migração da experiência e trajetória para esse novo veículo sem o entendimento completo das especificidades do meio televisivo. É real a busca dos profissionais do rádio pelo domínio do novo meio mas, muitas vezes, a tentativa era frustrada. Prevalecia, assim, de um lado produções como as telenovelas e de outro os teleteatros. Esses últimos considerados por décadas a parte artística e cultural da televisão com tentativas bem sucedidas de aliar a representação dos autores do teatro tornando-as representações para televisão. No cinema, o teleteatro buscava as técnicas cinematográficas elementos que transformassem a interpretação teatral em algo próprio para esse novo meio. O projeto era ter não um teatro na TV, mas a competência teatral ressignificada a partir desse processo de hibridização que faz nascer o teleteatro.

No caso das heranças radiofônicas, que deram origem às primeiras "telenovelas" no Brasil, veiculadas três vezes por semana com duração de aproximadamente vinte minutos, era comum a transferência da competência adquirida no rádio. Mesmo com muito esforço da maioria dos profissionais do rádio, as experimentações no novo meio nem sempre logravam grande sucesso. Aliar as competências da oralidade às imagens não era algo fácil e assim se tem no capital acumulado pelo rádio a transmissão não das representações, ou da filmagem, ou dos *closes*, mas a matriz melodramática, as técnicas ligadas à narração da *voz em off*, heranças da *soap opera*, e a sonoridade do rádio, vital ao melodrama.

Esse predomínio do texto sobre a filmagem, que fez com que vários críticos da época considerassem a telenovela como uma espécie de rádio com imagens, decorre das próprias condições materiais em que se encontrava a televisão

brasileira. Uma televisão marcada pela improvisação, pelas dificuldades econômicas e cuja gestão se fazia aos moldes dos "capitães de indústrias"(...).⁸⁰

Nesses primeiros anos a telenovela não era diária. Essas "telenovelas" não diárias, além de possuírem essas características, eram quase todas adaptadas de roteiros estrangeiros, poucas eram as escritas por autores brasileiros. Seus roteiros eram adaptados a partir das experiências com a radionovela e, portanto, moldados para o rádio. As competências próprias desse veículo ainda não haviam sido formadas para produção das obras televisivas. Ortiz categoriza essas obras como telenovelas não diárias, mas resta aqui suscitar algumas questões: Se há nesses anos um processo que transfere para televisão a competência do capital radiofônico, sem sua devida adequação ou modificação, seria possível já se falar em telenovela a partir do conceito atualmente defendido? Ou seria melhor considerar que se tem nesse contexto a novela radiofônica veiculada pela televisão?

Da mesma forma, acredita-se que existam dois movimentos realizados na inserção do teatro, um que traz o teatro para a TV e outro que alia a competência do teatro e do cinema e cria um produto próprio do meio: o teleteatro. Defende-se que nesses primeiros anos de experimentação ainda não se pode configurar o produto "telenovela" no seu conceito *lato*.

Um dos exercícios propostos para alicerçar essa defesa foi levantar dados sobre esse período e para isso realizouse um mapeamento não-exaustivo e não-conclusivo. Esse rastreamento possibilitou o contato com informações de obras que foram produzidas nessa época. Do que foi possível mapear, foi construído um universo composto por 160 títulos produzidos nessa década possuindo as características destacadas no Quadro 4.1. Esse mapeamento forneceu elementos que permitem apontar a diferenciação entre o conceito de "telenovela" empregado atualmente como também indicam as demais produções que dão início à teledramaturgia brasileira.

105

80 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 71.

Quadro 4.1 – Resumo geral da Teledramaturgia na década de 1950

	Classificação		Emissoras					
Categoria			Record	Paulista	Tupi	Continental	TV Rio	Total
		Estrangeira	7	5	39			51
	Adaptação	Brasileira	2	6	1			9
Telenovelas		Não definido	2		9			11
	Original			3	17	1		21
	Não	definido	4	1	12			17
Total Telenovelas		15	15	78	1	0	109	
	Adaptação	Estrangeira		2	13			15
		Brasileira	1		3			4
Teleteatros		Não definido						0
	Original				1			1
	Não definido			1	18		1	20
Total de Teleteatros		1	3	35	0	1	40	
	Adaptação	Estrangeira			1			1
Seriados		Brasileira			1			1
		Não definido						0
	Original		1		3			4
	Não definido							0
Total de Seriados		1		5	0		6	
Não definidos	Adaptação							0
	Original							0
	Não definido		2		2		1	5
Total Não Definidos		2	0	2	0	1	5	
TOTAL GERAL		19	18	120	1	2	160	

Nesse universo restrito, têm-se 109 produtos considerados "telenovela", o que poderia se deduzir como indicativo de que essas obras logravam de maior penetração na programação. Sabese, no entanto, que essas telenovelas eram exibidas duas vezes por semana com horários variados e não gozavam de muita audiência. Já os teleteatros atingiam maior audiência, eram veiculados quinzenalmente e, em alguns casos, semanalmente, todos com duração aproximada de 1h30 a 2h por episódio. Registros⁸¹ contabilizam que no período de 1951 a 1963 somam 1.890 produções de teleteatros, incluindo os teatros veiculados pela TV e apenas 164 produções de "telenovelas".

No mapeamento apresentado há uma inversão, já que a "telenovela" predomina na representação. Isso, no entanto, se justifica pelo universo pesquisado e pela falta de acesso a todos os registros citados como totalizantes de produção no período mencionado.

Outro dado que também faz diferença é que nessa representação não estão inseridos os teatros veiculados na TV⁸² por serem considerados, nesta pesquisa, como reproduções de uma obra utilizando apenas outro suporte para sua veiculação, sem as devidas experimentações para adequações ou alterações necessárias ao meio televisivo. Considerou-se na representação da amostra apenas os teleteatros, a "telenovela" e os "seriados", objetivando-se com isso ressaltar as produções que dariam início ao movimento de estruturação das produções teledramatúrgicas brasileiras. Os teleteatros aqui considerados eram, em sua maioria, adaptações de obras estrangeiras e recebiam tratamento a partir das técnicas de cinema e de interpretação dos artistas nacionais do teatro brasileiro para se moldarem à televisão.

Esse mapeamento apresenta informações relevantes que indicam o prenúncio dessa estruturação. Já existiam adaptações de obras literárias brasileiras para telenovela e o primeiro "seriado" com um super-herói brasileiro, *Capitão* 7 na Record⁸³, a princípio era veiculado três vezes por semana, mas devido ao seu sucesso tornou-se diário, com duração de 30 a 40 minutos, e foi exibido durante dez anos. Dessas produções que neste momento serão categorizadas como seriados, foram identificados seis, dos quais cinco veiculados pela Tupi. Nessas obras destacam-se duas adaptações: uma brasileira e uma estrangeira. As obras originais brasileiras são quatro escritas especificamente para TV. Nessa categoria surge o primeiro *sitcom*, *Alô Doçura*⁸⁴, em 1953; o primeiro seriado de ficção científica, em 1957, *Lever no Espaço*⁸⁵ e iniciativas como divulgação de produtos comerciais na exibição dos episódios do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*⁸⁶, em 1952.

Nesses primeiros momentos mesmo que ainda não inserida na lógica do mercado a televisão utiliza a "estratégia" de seduzir 81 Sobre o assunto ver: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 71.

82 Um dos exemplos que determinaram a exclusão dessas obras são as produções denominadas de teleteatro, mas que na verdade, pelo confronto dos registros que foram utilizados como fonte, eram obras teatrais encenadas no teatro veiculadas através da TV sem preocupação com o meio que a iria transmitir. Esses teatros na TV são considerados em vários momentos como teleteatro e são contabilizados integradamente. Isso difere da idéia proposta neste trabalho, pois se considera como obras de teleteatro as adequadas e/ou adaptadas para linguagem televisiva.

83 Original de Aires Campos, totalizando 508 episódios. CORREIA, Izaías. INFANTV. *Séries*. Disponível em: <www.infantv.hpg.ig.com. br>. Acesso em: junho 2005.

84 "A Tupi lancou em 1953, impulsionada pelo sucesso de 'I Love Lucy', a série de comédia romântica 'Alô Doçura', nos mesmos moldes do programa norte-americano. A série consagrou o então jovem casal Eva Wilma e John Herbert. Foi a primeira série no Brasil em formato 'sitcoms' ('situation comedy'), que consistem em histórias curtas, em geral de meia hora, centradas em torno de uma família ou uma casa, para baratear o custo do programa, sempre envolvidas em güiproquós e atribulações, das quais se originam as piadas. Em geral, encenadas em auditório, incorporando a reação do público. 'Alô Docura' ganharia um 'remake' em 1991, a exemplo de 'A Grande Família' (1973) que teve o seu em 2001." CORREIA. Izaías. História das séries. Disponível em: <www.seriesbrasileiras. hpg.ig.com.br>. Acesso em: junho 2005.

potenciais clientes. Muito do que era veiculado na TV era dirigido às crianças, com isso é fácil perceber um dos indicativos para seu sucesso nos anos seguintes: torna-se hábito comum entre uma população que poderia ser caracterizada como "geração televisiva" por incorporar esse costume.

(...) as crianças, por sua vez, estavam encantadas com a televisão. Era uma admiração incondicional, sem a mínima restrição, muito bem explorada pela televisão desde seus primeiros dias. (...) As crianças, entretanto, não se satisfaziam só com os programas feitos para ela. Gostavam de ver qualquer coisa, mesmo que fosse um debate sobre o assunto inteiramente fora do alcance. A idéia era ver televisão até cair no sono (...).87

O impacto exercido pela televisão nas crianças é algo evidenciado nos depoimentos que ilustram as obra de Fanucchi, demonstrando as mudanças dos hábitos dos pequenos e potenciais propagadores da "cultura televisiva" no cotidiano brasileiro. Essa mudança nos hábitos infantis pode ser explicada a partir da abertura que a criança tem para o novo, para o exótico, marcado principalmente pelo lúdico. O lúdico esteve presente nesses primeiros anos proporcionado pelas programações que, naquela época, usavam jogos, brincadeiras, desenhos animados, circos, dentre outras atrações direcionadas ao segmento infantil. Mas não eram só as crianças que mudavam seus hábitos, os adultos também mudaram seu cotidiano inserindo a televisão no dia a dia por diferentes razões, como ampliação do leque de oportunidade de entretenimento ou mesmo de *status*.

Em pouco tempo a televisão deixou de ser um objeto de luxo – pelo preço – dispensável para ser um objeto de luxo dos mais cobiçados – apesar do preço. As razões eram várias: o fato de chegar às casas como o rádio, isto é, de graça; mostrar a cara dos artistas que o público admirava e, de quebra, oferecer muito mais, como filmes, que antes a gente só via no cinema; apresentar notícias com imagens, futebol, além de uma variedade de espetáculos que prometia se ampliar com o tempo; e, finalmente, pelo fato de dar status.⁸⁸

Em relação às 109 "telenovelas" (quadro 4.1), 51 eram adaptações estrangeiras, 9 adaptações de obras nacionais e 21 roteiros escritos originalmente para a TV. Além disso, existiam 28 títulos que não se têm informações que definam sua categoria como adaptações de obras brasileiras ou estrangeiras e encontram-

85 Série de autoria de Mário Fanucchi, com direção de Cassiano Gabus Mendes, veiculada no horário das 20h, com duração de 30 minutos a cada episódio, totalizando vinte e três. FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração*: o interprograma no Canal 3. São Paulo: Edusp, 1996

108

86 "O primeiro seriado nacional a ser exibido foi 'O Sítio do Pica-Pau Amarelo', em 1951. A direção coube à crítica literária Tatiana Belinky e ao psiquiatra e psicólogo Júlio Gouveia. Foram 300 episódios, contando as aventuras dos personagens de Monteiro Lobato. Existia um cuidado especial com o que exibir para as crianças de modo que este filtro pedagógico era indispensável." CORREIA, Izaías. História das séries. Disponível em: <www.seriesbrasileiras.hpg.ig.com.br>. Acesso em: junho 2005.

87 FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração*: o interprograma no Canal 3. São Paulo: Edusp, 1996, p. 153-154.

88 FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração*: o interprograma no Canal 3, p. 152. se na categoria "não definido", totalizando mais 11 "telenovelas". Outros 17 títulos não se têm informações que possibilitem categorizá-los como original ou adaptação. Cabe resgatar que a maior parte do que foi produzido, estava ligada fortemente à linguagem radiofônica, com destaque para a voz do narrador em *off.* como elemento integrante do texto daquela época.

Vários são os motivos que interferem nessa década em relação às obras de ficção televisiva, mas o que se pode afirmar é que as dificuldades eram muitas. A televisão inaugurada no Brasil dá-se em um contexto "improvisado" para sua chegada, pois não existiam estúdios adequados, pessoal técnico habituado com o meio, material e verba para produções mais ousadas. Como abordado, a televisão no Brasil é inserida num contexto prematuro e nesses primeiros momentos "aventureiros" não faz parte da lógica de mercado instalada recentemente na sociedade brasileira e que predomina no rádio após 1930.

Essa liberdade propiciada pelo não apelo mercadológico do veículo nesses primeiros anos restringiu algumas possibilidades, mas abriu portas para experimentações que através de erros e acertos produziram categorias que marcam a trajetória da televisão. A busca constante de legitimação conferia às obras derivadas do rádio o *status* de "patinhos feios", pois o divertimento, ou seja, a distração simplesmente não era encarada como algo cultural. Isso pode ser explicado pela necessidade de modernidade e industrialização necessárias a uma sociedade com retardado processo de desenvolvimento.

Tanto o teatro como o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou de maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, que conferem ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam.⁸⁹

Mesmo com a total falta de recursos técnicos, financeiros e de pessoal, esse sintético mapeamento apresentado assinala o surgimento de diversos indicadores como: veiculação de seriados, a preocupação com a linguagem televisiva na realização dos teleteatros, a utilização de textos ou mesmo criação de textos originais nacionais, que a partir de 1954 se tornam presentes nesse tipo de programação, na tentativa de estabelecer certa distância dos textos melodramáticos que lideraram nos anos anteriores. Esses indicativos aliados aos demais apresentados nesta pesquisa tornaram possível estabelecer categorias que determinam as atuais produções teledramatúrgicas.

89 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção, p. 43-44.

4.2 Brasil 60

Esses embates entre campos simbólicos — cultural e mercadológico —, além de sinalizarem para construção de um novo espaço, no qual as práticas e experimentações são hibridizadas dando origem a uma nova produção, demonstram também a necessidade de suprir brechas deixadas pelas queimas de etapas no processo instituído no Brasil, que demandou um amadurecimento precoce, necessário à emergência de novos tempos. No esforço de minimizar o distanciamento dessas expressões culturais buscase nos textos e interpretações clássicas o combustível para esse processo, já que no país não houve forte tradição de teatro, cinema e mesmo literária. O teatro encontra na televisão uma forma de revitalização e divulgação. Da mesma forma, o cinema encontra na TV formas de experimentações nunca ocorridas no processo cinematográfico no país.

Deslocadas dessa busca estavam as produções características do rádio que migraram para esse meio, colocando em risco essa aura artística "bravamente" iniciada pelos "homens de teatro e cinema", só que agora na TV. Mas "os homens de rádio" não desistiam, buscavam também apropriar em suas produções elementos que pudessem abafar a forte predominância do rádio. Os profissionais do rádio em suas tentativas de resistências apropriamse de textos de romances estrangeiros consagrados, almejando legitimar suas obras. Não era fácil desarticular as raízes do rádio, que tinham predominância no melodrama. Para o entendimento dessa persistência do oral e do melodramático nesses produtos é necessário considerar a observação de Martín-Barbero:

A obstinada persistência do melodrama, mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo music-hall e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama. 90

Martín-Barbero, defende ser necessário entender o papel do melodrama como elemento intrínseco à constituição cultural da civilização. Um traço marcante nas expressões da cultura dos

90 MARTÍN-BARBERO, Jésus. Dos meios às mediações: comunicação, cultural e hegemonia, p. 178

povos latino-americanos e presente na trajetória da comunicação massiva. Nessa perspectiva é impossível desgarrá-lo do processo comunicacional contemporâneo e, principalmente, da caminhada da televisão em terras latinas.

Na virada dos anos de 1950 até 1963, o cenário televisivo no Brasil demonstra modificações com inserções nesse panorama de textos nacionais, a partir da literatura brasileira, ou mesmo escritos especialmente para a televisão. Emergem nesse contexto autores iniciantes ao lado dos que já possuíam trajetórias como, por exemplo, Walter Foster e os novatos Walter Durst e Geraldo Vietri. Estes últimos, com experiências em adaptações de textos estrangeiros, inauguram sua participação nos textos originais para TV. Nessa integração entre competências que se estabeleciam e competências emergentes há um redirecionamento no movimento da dramaturgia na televisão brasileira.

Esse movimento é embalado pela necessidade crescente de modernização e nacionalização, refletidas em todos os campos no Brasil daqueles tempos. É nesse panorama de mudanças que surge a TV Excelsior com a "tentativa de um projeto brasileiro".

(...) as mudanças que se desenvolvem na esfera da telenovela buscam valorizar a autoria de textos nacionais. Uma vez que o próprio teleteatro, seu ponto de referência, caminha nessa direção, a novela se volta para os escritores brasileiros, procurando se adaptar ao ritmo cultural e político da sociedade global.⁹¹

Muda a orientação do país, mudam os rumos do cinema, do teatro e da televisão e, consequentemente, o que se produz nesse meio no final das décadas de 1950. Já existia nesse momento ventos que pronunciam as necessidades cada vez mais urgentes de modernização e aderência ao movimento de industrialização, que se tornam forças motrizes para inserir a televisão e seus produtos na agenda do mercado.

Para o alcance dos novos rumos o país necessitava transpor vários obstáculos, como a falta de integração nacional ou mesmo produzir o sentido de nação. Para isso, a TV tornouse um meio propício ao alcance desses objetivos mais a frente com a implantação da rede nacional de televisão. É interessante considerar a síntese realizada por Priolli no tocante às primeiras décadas dessa trajetória:

De setembro de 1950, quando se inaugurou a TV Tupi de São Paulo – primeira emissora do país e do hemisfério Sul do planeta –, até abril de 1960, quando foi introduzida aqui a tecnologia do videoteipe, a televisão só existiu onde 91 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção, p. 50.

estavam erguidas as antenas de transmissão. (...) Ainda não havia a edição eletrônica de imagens ou a possibilidade de utilizar tecnologia do videoteipe como recurso expressivo, de linguagem (o que acontecerá em 1962, no Chico Anysio Show). As possibilidades de duplicação e, por extensão, de comércio dos programas de televisão levou à formação das primeiras redes nacionais de TV (...).92

No final dos anos de 1970 a lógica do fazer TV no Brasil ganha contornos diferenciados dos anos anteriores a partir das inovações tecnológicas postas em funcionamento pelo regime militar

Esse processo ganhou enorme impulso a partir de 1969, quando o governo militar, por meio do Ministério das Comunicações e da Embratel, criados pouco antes, conclui uma parte de seu projeto de "integração nacional" e inaugurou a Rede Básica de Microondas, interligando as diversas regiões do país (...). (...) Da mesma forma, os satélites Brasilsat vieram complementar e ampliar a rede de microondas, de 1985 em diante, cobrindo efetivamente todos os quadrantes do território brasileiro. 93

Como expresso por Priolli, a década de 1950 caracterizavase como década *insular* da televisão. No entanto, na década seguinte, a integração de recursos tecnológicos possibilitou sua ampliação trazendo mudanças para todo contexto televisivo e do país. Mas como as narrativas ficcionais seriadas atuaram nesse panorama televisivo em 1960? Interessante perceber a mudança em relação a telenovela nesse início de década marcando esses anos como o início da trajetória de consolidação da "telenovela".

(...) Neste momento, é possível captar uma mudança de atitude do público em relação a este gênero dramático. Se em meados dos anos 50, o teleteatro tem maior apelo junto à audiência, os sinais começam agora a se inverter. Na medida em que a televisão se populariza, a novela tende a superar a antiga preferência pelos programas culturais. Mas é necessário esperarmos pelas inovações introduzidas pela TV Excelsior, quando a televisão se redefine em termos de indústria cultural, para que ela venha despontar como o produto por excelência do sistema televisivo brasileiro. 94

Se na década de 1950 a Tupi marca todo o cenário em termos de TV, nos dez anos seguintes entra em cena uma "nova" emissora, a TV Excelsior. Nova, pois promove rupturas

- 92 PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade, p. 15.
- 93 PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade, p. 19.
- 94 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção, p. 54.

que marcam a trajetória dessa mídia, semeando projetos que, desenvolvidos por ela, ganham credibilidade e audiência. Ao adotar padrões diferenciados dos adotados até então insere modificações consideráveis no setor televisivo introduzindo ações que são continuadas mesmo após sua extinção. O movimento iniciado pela Excelsior ganha amplitude e se potencializa nas estratégias da emissora líder de audiência na atualidade.

A Excelsior entra no ar em 9 de julho de 1960, em São Paulo, após ter passado por uma fase experimental. Com objetivos de nacionalizar a programação de TV inicia suas atividades em compasso com as necessidades do novo contexto brasileiro. Sua programação nos primeiros meses de estréia contava com filmes europeus documentários ou seriados, entrevistas e telejornal. Com o passar dos anos são integrados festivais, musicais, *shows* humorísticos, musicais, programas de auditório, as telenovelas, seriado e teleteatro, alcancando seu objetivo.

Essa emissora traz inovações administrativas e gerenciais pautadas no modelo organizacional norte-americano. Desenvolve a grade de programação horizontal institucionalizando horários para veiculação dos programas de segunda a sábado e estabelece em simultaneidade a verticalização da programação que pressupõe a continuidade de assistência às próximas atrações — modelo de grade de programação seguido pelas emissoras até os dias atuais.

Um dos seus projetos é estabelecer uma rede nacional, intento colocado em prática em 1963, com a compra de uma concessão de canal no Rio de Janeiro. Trabalhando a partir de então com dois módulos: um em São Paulo e outro no Rio, com produções distintas enviadas por fitas de vídeoteipe para exibição simultânea nas emissoras da rede.

É também em 1963 que essa emissora reorienta sua grade de programação lançando a primeira telenovela diária: 2-5499 Ocupado. A telenovela diária é uma das estratégias da Excelsior para angariar audiência. Integra, assim, o produto à sua trajetória de programação como o produto que ao longo dos anos 60 desbanca os teleteatros. Com a contratação de Walter Durst lança a TV Excelsior, nesse mesmo ano, Teatro 63 que tinha como mote dramatizar as histórias verdadeiras e cotidianas vividas por uma pessoa – era uma tentativa de romper com as adaptações dos textos estrangeiros como comenta o autor.95

(...) Um teleteatro novo... Chega de sentar atrás de uma mesa pegar uma máquina e recorrer... As páginas da literatura mundial... Eu estava enfadado disso. Nós ainda estávamos fazendo a velha história policial passada em Londres. O nosso cenógrafo nunca tinha estado em Londres, a estrela nem sabia falar o nome do personagem em Inglês... Era o

95 Na obra *Telenovela*: história e produção, de Renato Ortiz, há uma informação na página 63 que contraria este dado, pois registra que em 1963, com o advento da telenovela diária, a TV Excelsior extermina o programa Teleteatro 63. Optou-se por manter aqui os dados encontrados em Álvaro Moya, na obra *Glória in excelsior*: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira, que nas páginas 172 e 173 registram esse ano como o de lancamento dessa produção.

momento de pensar no Brasil, naquilo que a gente podia fazer com conhecimento de causa. Imaginei o seguinte programa: procurar diferentes pessoas na coletividade e compor, aos poucos, um painel capaz de retratar toda sociedade ⁹⁶

Na proposta do *Teatro 63* é possível perceber o esforço para inserir o cotidiano nacional na telinha e abrir espaço para "realidade" vivida no país. Essas experimentações teriam êxito um pouco mais adiante ao analisarmos as produções televisivas dos anos seguintes.

Naqueles anos de estréia resgatam-se com o advento da "telenovela" diária as características do folhetim e a força do melodrama. E a exemplo do rádio, para que fosse possível sua produção, foram trazidos de outros países, principalmente latinos, os textos de "telenovela" e sua produção foi mantida nesses anos iniciais pelas fábricas de sabão, que se tornaram patrocinadores potenciais dessas obras (Colgate Palmolive, Gessy-Lever, dentre outras). Um movimento interessante discutido por Borelli e Ramos é o processo que se dá por terem esses patrocinadores forte presença no mercado latino-americano. Com essa presença em vários desses países, era estabelecida uma "rede" favorecendo o intercâmbio de textos de telenovela entre países desse continente. Um mesmo texto depois de adaptado e consagrado como sucesso na televisão brasileira, retornava à língua de origem sob uma nova forma e era comercializado para outro país latino. Isso pode ser percebido como indicativo de um processo de hibridização cultural das produções dessa época e, com certeza, de intercâmbios de bens simbólicos através das narrativas que agregam novos olhares e novas formas de contar a mesma história, transitando entre os países que mesmo integrantes do mesmo continente, são detentores de diferentes culturas. A experiência de Walter Durst é ilustrativa sobre essa questão:

(...) esse esquema já vinha do rádio. Agora o que acontecia era que a novela fazia sucesso lá (fora), e aí se supunha que também ia fazer sucesso aqui. Houve um momento que eu peguei uma novela argentina, traduzi essa novela, esses 25 capítulos passavam então para 80, uma coisa assim, 120. Como alcançou muito sucesso aqui, ela era de novo voltada para o espanhol, e ia para a Venezuela (...). 97

Nesse caminhar, a Excelsior lança a "telenovela" conduzida pelas mãos dos patrocinadores da *soap opera*, das radionovelas e busca no folhetim-melodramático sua consolidação. Evidenciam-se elementos que até então eram desconsiderados como legítimos,

96 MOYA, Álvaro. *Glória in excelsior*: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 173.

97 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. *Telenovela*: história e produção, p. 60.

muda a concepção do público a respeito da telenovela e esta tornase, aos poucos, um hábito cotidiano, combustível essencial para a empreitada pretendida.

Rompendo outro paradigma estabelecido nas televisões até esse ano, a Excelsior descumpre o "acordo de cavalheiros" vigente entre as emissoras, que previa a não contratação de profissionais que atuassem em outra emissora. Ao descumprir esse acordo tácito leva para o veículo os melhores nomes de várias áreas da TV, possibilitando, dessa forma, o alcance da meta de ampliar sua audiência que até então era insignificante em relação às demais emissoras.

O motivo da existência desse "acordo de cavalheiros" entre os dirigentes das emissoras de televisão era a desvalorização do profissional, que aceitava o que lhe ofereciam, independente do sucesso e do lucro que ele auferia para a emissora, porque sabia que se reclamasse, era despedido e ficava sem emprego, visto que os outros canais não o empregariam. Baseado nessa insatisfação geral do meio artístico televisivo, Édson Leite atraiu os mais famosos profissionais, oferecendo-lhes um salário várias vezes maior ao que recebiam normalmente. Foi este o primeiro grande passo para a valorização econômica do artista brasileiro de televisão. 99

O ano de 1963 marca o início da virada da emissora e a Excelsior, em busca da ampliação da audiência e inserção no mercado, a partir de estratégias bem elaboradas de propaganda torna o canal 9 uma marca a ser lembrada. Para que essa estratégia se tornasse concreta a TV Excelsior alia a opção pela telenovela diária e demais ações gerenciais que a destacaram na história da televisão brasileira. As demais emissoras pegam carona e utilizam também a telenovela para angariar público. Com certeza cada uma à sua maneira, a partir de seus recursos humanos, tecnológicos e financeiros.

A Excelsior inaugura modelos para o jovem negócio de TV, aplicando diretrizes que visavam a criação de departamentos, a utilização otimizada e customizada do tempo no ar, a profissionalização, a introdução do hábito de "ver televisão" orientado pela grade de programação horizontal e vertical.

Evidentemente deixando de ser o "patinho feio", a "telenovela" torna-se a produção mais explorada da televisão ainda em um sistema de experimentação, baseada em textos estrangeiros, com diferentes formas de veiculação ditadas pelas necessidades da emissora e pelo gerenciamento dos patrocinadores que determinavam seus primeiros passos rumo à consolidação.

98 É interessante também registrar o comentário de Ramos e Borelli sobre essa quebra de paradigma que envolve todo processo empresarial dessa emissora. "Esta nova política implicava inclusive uma nova forma de se relacionar com o mercado artístico. Antes, devido a insipiência do mercado, as empresas de televisão operavam segundo um 'acordo de cavalheiros', que consistia num pacto entre os donos das emissoras, através do qual eles se comprometiam a não empregar funcionários que trabalhassem para seus concorrentes. Mecanismo que reforça a herança patriarcalista da sociedade brasileira, e garantia um maior controle do sistema de cast (...). (...) Reconhecer o artista e técnico no mercado significa intensificar o movimento da especialização das profissões, que era paralelo ao processo de racionalização pelo qual passava toda a empresa." In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S; RAMOS, José Mário. Telenovela: história e produção, p. 58.

99 MOYA, Álvaro. *Glória in excelsior*: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira, p. 176.

Nessa escala ascendente da telenovela, várias produções que marcaram época são deixadas para trás ao longo desses anos. Mas outras produções aumentam seu volume, mesmo que timidamente, se comparado ao mapeamento das obras dos anos de 1950. Para ilustração desse processo apresenta-se o mapeamento resumido da década de 1960, com universo composto de 185 registros como pode ser observado no Quadro a seguir.

Quadro 4.2 – Resumo geral da teledramaturgia na década de 1960

	Classificação		Emissoras								
Categoria			Bandei- rantes	Cultura	Record	Paulista	Tupi	Excelsior	Globo	TV Rio	Total
		Estrangeira	1			1	14	10	2		28
	Adaptação	Brasileira						2	1		3
Tele- novelas		Não definido		2	5		17	9	10		43
	Orig	ginal	3	4	11	4	25	31	9		87
	Não definido		1			3	1	3	1	3	12
	Total Telenovelas			6	16	8	57	55	23	3	173
	Adaptação	Estrangeira			1		4				5
		Brasileira	1								1
Seriados		Não definido							1		1
	Original		1					1	2		4
	Não definido										0
	Total de Seria	dos	2	0	1	0	4	1	3	0	11
	Adap	otação									0
N ã o definidos	Orig	ginal						1			1
	Não definido										0
Total Não Definidos					0	0	0	1	0	0	1
TOTAL GERAL			7	6	17	8	61	57	26	3	185

Nesse mapeamento pode ser constatado que apesar de um aumento tímido dos seriados em relação à década anterior, do total de onze, dois fazem parte da programação da Bandeirantes, emissora estreante nessa década e três são veiculados pela Globo também estreante. Um exibido pela Record, *A Família Trapo*¹⁰⁰, e quatro pela Tupi e um pela Excelsior, que se configura como a segunda Temporada do *Capitão* 7.

Dos 11 produtos, quatro são textos originais para televisão e os demais são adaptações de obras estrangeiras, sendo que um de obra brasileira. Esses chamados seriados tinham diferente duração, em alguns momentos ficavam no ar por um mês e meio e em outros duravam até dezesseis meses, aproximadamente, e eram veiculados em horários que variavam entre quinze horas e vinte três horas. Em alguns casos eram veiculados uma vez por semana, mas no caso de *A Família Trapo* era veiculado cinco vezes por semana. Outros exemplos: 22-2000 Cidade Aberta¹⁰¹ foi veiculado por dezesseis meses no horário das vinte duas horas pela Globo, e o Águias de Fogo¹⁰², exibido às quinze horas sem registro do tempo de duração.

Não se percebe a presença dos teleteatros nesse levantamento. Sabe-se, no entanto, que esses programas existiram ou resistiram até 1967, mas não houve como rastrear seus registros para esta parte do trabalho, mesmo porque a partir dessa década sua importância decresce e por esse gênero não ser a temática central da discussão travada neste momento. De qualquer maneira será vital resgatar esse assunto mais adiante, para discussão da teledramaturgia brasileira, sua trajetória inicial, suas experimentações e contribuições.

A quantidade de telenovelas aumenta em relação aos números apresentados no mapeamento anterior (Quadro 4.1), e percebe-se, ainda, que o número de obras sem qualquer definição de categoria diminui. Isso traz mais um dado: os registros desse período fornecem mais informações dos que os da década de 1950. No entanto, não significa que esses registros sejam menos escassos, mas que a preocupação dos levantamentos dessas informações toma como ponto de partida, em geral, os anos de 1960.

Mas não é só o aumento quantitativo que marca essa época, em termos qualitativos para a teledramaturgia muita coisa aconteceu. A década foi marcada pelo sucesso do *Direito de Nascer* exibida pela TV Tupi e TV Rio, pelas obras de Ivani Ribeiro, ainda não diária, na Excelsior adaptando textos, na sua maioria, veiculados no horário das dezenove horas. Importante também foram as inserções de Tarcísio Meira e Glória Menezes como casal inesquecível da televisão, a estréia de Regina Duarte e as telenovelas escritas pela cubana Glória Magadan. As experimentações desastrosas¹⁰³ de estréia de Lauro César Muniz,

100 Veiculado pela Record cinco vezes por semana no horário das 21 h. Criado por Nilton Travesso, Raul Duarte, Manoel Carlos e A. A. de Carvalho com texto de Jô Soares, Carlos Alberto da Nóbrega e Manoel Carlos. O nome do seriado foi extraído da família Von Trapp do filme *A noviça rebelde*. CORREIA, Izaías. *História das séries*. Disponível em: <www.seriesbrasileiras. hpg.ig.com.br>. Acesso em: junho 2005

101 "No mês de estréia da Rede Globo, abril de 1965, foi ao ar a primeira série policial carioca, '22-2000 - Cidade Aberta', estrelada pelo ator Jardel Filho no papel do veterano repórter policial Márcio Moura, um jornalista que trabalhava no 'O Globo' ao lado do foca Carlinhos, interpretado por Cláudio Cavalcanti. Ambos investigavam toda semana crimes para o jornal, um trabalho cheio de aventura, mas que os colocava em difíceis situacões envolvendo criminosos violentos e mulheres bonitas." COR-REIA, Izaías. História das séries. Disponível em: <www.seriesbrasileiras.hpg.ig.com.br>. Acesso em: junho 2005.

102 "Ary Fernandes criou em 1966 uma série sobre um esquadrão especial da Força Aérea Brasileira chamada 'Águias de Fogo'. Seus integrantes usavam helicópteros e jatos em missões de resgate ou combatendo criminosos." COR-REIA, Izaías. História das séries. Disponível em: <www.seriesbrasileiras.hpg.ig.com.br>. Acesso em: junho 2005.

103 Inicialmente o estilo de Lauro César Muniz, hoje consagrado, introduzia na telenovela temas brasileiros próximos ao cotidiano vivido contrapodo-se ao estilos da época. como autor de telenovela, que dão subsídios mais tarde para *Beto Rockfeller*, na Tupi em 1968, considerado um divisor de águas na teledramaturgia brasileira.

Mesmo com muitas alterações no panorama teledrama túrgico - esse período ainda é um tempo de experimentação - o advento da "telenovela" diária não é algo que se estabelece da noite para o dia. Muitas emissoras, mesmo as mais bem estruturadas, não conseguem ter em sua programação apresentações sistemáticas de telenovela. Havia oscilações no tempo de duração das obras na maioria das emissoras, não havia respeito aos horários programados para sua exibição. Sua permanência em meses pode ser verificada no Anexo A. Nesse panorama, a emissora mais constante na veiculação de telenovelas era a Excelsior, mas entra em cena a emissora que marcaria a história da teledramaturgia nacional, a TV Globo, inaugurada em 1965. No final desse mesmo ano essa emissora integra ao seu quadro Walter Clark e, em 1967, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni) e Daniel Filho – figuras responsáveis diretamente pelo desenrolar da história da televisão e da teledramaturgia brasileira.

Com passos firmes, a TV Globo vai estruturando seu caminho nessa década. Com apenas cinco anos de existência já é responsável pela veiculação de vinte e três "telenovelas". Na lanterninha desse tipo de programação está a TV Rio com títulos que não puderam ser categorizados, seguida de perto pela Bandeirantes que têm três títulos como originais para televisão e a Cultura, outra estreante, com seis obras, sendo quatro criadas especialmente para a TV. Nesses anos a veiculação de textos originais de telenovelas pelas emissoras que têm menor volume dessas apresentações, não se distancia muito dos textos originais produzidos pela Globo que nesse rastreamento apresenta apenas nove textos de telenovela originais para televisão.

Não há como passar adiante sem comentar a significância desse período para a televisão brasileira. Como pode ser percebido, é nessa década que as produções de televisão iniciam sua trajetória possibilitando sua escalada de consolidação. É nesses anos que incrementos tecnológicos tornam possível a ampliação e a mudança na linguagem televisual com a integração do videoteipe às práticas televisivas. Entram em cena emissoras que modificam a dinâmica gerencial, administrativa e inicia-se a formação do *cast* de atores e a formação de mão de obra especializada de técnicos, autores e diretores para o veículo.

Não se pode esquecer que nesta década tem início os mais duros tempos do Brasil. Com o golpe de 1964 e a tomada do poder pelos militares, é o começo de duas décadas de suspensão da "liberdade de expressão". Momentos que atingem diretamente todos os meios de expressão sejam eles tradicionais ou inovadores.

Um tempo duro para um país que necessitava amadurecer e com estratégias políticas marcadas por ações extremas de violência e ignorância. Não seria prudente falar desses tempos de forma sintética, pois não existe como resumir o que esses anos determinaram na história do Brasil, mesmo porque esse não é o foco desta pesquisa, mas é interessante salientar que a televisão de uma forma peculiar conseguiu "proteger" muitos dos que estavam ameaçados pelo sistema que se implantará e durante os vinte duros anos de repressão serviu de celeiro para a criação de projetos televisivos por nomes que hoje integram o que há de melhor em termos de teledramaturgia.

Há nesses anos a ampliação das emissoras para outros estados do país, o número de televisores cresce nos lares e a "telenovela" deixa de ser uma obra "menor", mesmo com a entrada dos seriados norte-americanos e os filmes estrangeiros que disputam com vantagem a audiência na programação televisiva, como uma das estratégias propícias ao regime militar que se instaurara. Mesmo como as adversidades políticas e caracterizada, ainda por experimentações, a teledramaturgia brasileira ... se fez.

PARTE III

O Objeto de Estudo

Capítulo quinto ... e como se faz Teledramaturgia no Brasil

Tem início uma nova década, marcando um outro momento no panorama nacional que se reflete em todas as áreas e como não podia deixar de ser na televisão brasileira em termos de teledramaturgia. Afirmou-se anteriormente que a televisão no Brasil, em todas as fases, após sua implantação, beneficiou-se e beneficiou o contexto social vivido nessas terras. Evidentemente a televisão não está isolada dos fatos sociais, é sim mais um agente no quadro de forças e ações que interagem com todos os elementos desse conjunto, sejam eles políticos, ideológicos, econômicos, sociais e culturais

No capítulo quatro foram apresentados mapeamentos, objetivando assinalar a evolução quantitativa que marca a produção na televisão aberta. Nesses demonstrativos foi possível perceber o aumento dessas produções, sua expansão e tímida diversificação, tendo como uma das variáveis para essas modificações a inserção de emissoras como a Excelsior, a Bandeirantes e a Globo. Se antes havia um número reduzido de emissoras, nos anos de 1960, esse horizonte se alarga com essas novas participantes.

O aumento não é apenas quantitativo, é também qualitativo, já que, o campo televisivo e a área da ficção começam a se estruturar. Mais do que nos períodos, anteriores, os embates entre forças para o domínio desse campo se mostram mais presentes. Essa nova época deixa para trás os anos "artesanais" da televisão buscando integrar-se na lógica mercantil e industrial de um país que necessita ser nacional.

5.1 A Escalada

Assim como ocorre na cadeia biológica, é comum, na televisão, que a morte de um "espécime" seja a garantia de sobrevivência do outro e de perpetuação do sistema. Essa ocorrência pode ser percebida na década de 70. Nos anos anteriores, a Tupi marcou sua trajetória com o seriado *Vigilante Rodoviário*¹⁰⁴. Em 1964, *O Direito de Nascer* constituiu-se um fenômeno que determinou a integração – parece que definitiva – no cotidiano brasileiro, do hábito de acompanhar pela TV as narrativas ficcionais. Com *Beto Rockfeller*, em 1968, a emissora imprimiu outra orientação aos rumos da teledramaturgia brasileira, conseguindo, assim, manter sua presença na cena televisiva com destaque, liderando, com certo conforto, a audiência mesmo sob a ameaça da TV Excelsior. Durante toda a década de 50, a Tupi manteve uma posição hegemônica que, na década seguinte, seria

104 "Em 20 de setembro de 1961 entra no ar pela TV Tupi 'O Vigilante Rodoviário', uma das séries nacionais de maior sucesso da história da nossa televisão. A série mostrava o combate ao crime, sob a liderança do Vigilante Carlos, pelas rodovias de São Paulo, tendo como companheiro, Lobo, seu cão pastor. Gravado em película e com uma narrativa envolvente a série não devia nada aos enlatados norte-americanos. Com o sucesso de 'O Vigilante Rodoviário', na TV Tupi, e a necessidade de um bom programa para concorrer com a TV Excelsior, no horário da telenovela 'Redenção', Ary Fernandes criou em 1966 uma série sobre um esquadrão especial da Força Aérea Brasileira chamada 'Águias de Fogo'. Seus integrantes usavam helicópteros e jatos em missões de resgate ou combatendo criminosos." COR-REIA, Izaías. História das séries. Disponível em: <www.seriesbrasileiras.hpg.ig.com.br>. Acesso em: iunho 2005.

perturbada pela presença da Excelsior e nos anos seguintes outras emissoras chegariam ao mercado. Manter-se-iam no páreo? De que forma?

Nos anos setenta, a Tupi mantém sua presença, mas não mais de forma confortável, pois se vê ameaçada pela concorrência, especialmente pela TV Globo. *Jerônimo o Herói do Sertão*, em 1972 – adaptada de um sucesso radiofônico –, *Mulheres de Areia*, em 1973, e *Ídolo de Pano*, em 1974 são os grandes sucessos da Tupi nesse período.

Quadro 5.1 – Resumo geral da teledramaturgia na década de 1970

Categoria	Classificação		Bandei- rantes	Record	Tupi	Excelsior	Globo	TVE	Total	
		Estrangeira		4	2		1		7	
	Adaptação	Brasileira			8		26		34	
Telenovelas		Não definido							0	
	Or	iginal	3	14	42	1	39		99	
	Não (definido							0	
Total Telenovelas			3	18	52	1	66	0	140	
	Adaptação	Estrangeira					5		5	
Constant		Brasileira							0	
Casos Especiais (unitários)		Não definido					47		47	
(uiiitarios)	Or	iginal					45		45	
	Não (definido					1		1	
Total de	Casos Espe	ciais	0	0	0	0	98	0	98	
		Estrangeira			1				1	
	Adaptação	Brasileira					4	1	5	
Seriados		Não definido							0	
	Original						4		4	
	Não definido								0	
Total de Seriados			0	0	1	0	8	1	10	
TOT	3	18	53	1	172	1	248			

A ameaça da Globo se torna contundente e traz enorme perigo para a Tupi. No mapeamento realizado, o volume de produção da jovem emissora já supera numericamente a da veterana, inclusive em termos de produção nacional. Enquanto isso, a Excelsior, a grande promessa dos anos anteriores, dá mostras de enfraquecimento com produção diminuta de programação e apenas uma estréia, *Mais Forte que o Ódio* em junho de 1970, telenovela que encerra sua trajetória na área.

O país dessa década se fez em clima de vigilância e censura iniciada com a tomada do poder pelos militares em 1964. Nesses novos tempos, além da obediência ao regime militar, era necessário concretizar o sonho de integração e nacionalização do Brasil e, como dito antes, os meios de comunicação de massa eram ideais para tais finalidades e a televisão e a ficção são os lugares privilegiados para esse intento.

A Televisão tem sido um poderoso instrumento de difusão desse sentimento nacional, que articula incluídos e excluídos em torno de uma certa idéia básica de Brasil (...). Cumpre esse papel com mais clareza, desde os inícios dos anos 70, quando a tecnologia permitiu a implantação de uma rede de telecomunicações em todo território (...) a indústria televisiva expandiu-se para todos os estados e vem produzindo um determinado imaginário, por meio sobretudo, das telenovelas e dos noticiários (...). 105

Borgerth¹⁰⁶ faz uma biografia laudatória de Roberto Marinho, o fundador da Globo, como ele próprio denominava sua emissora. Em depoimento ao autor, Roberto Marinho teria afirmado que devia muito de seu sucesso a golpes fortunos e que era mais do que tudo um homem de sorte. Será que a escalada iniciada pela Globo na década de 1960, o acordo *Time Life*¹⁰⁷ e seus passos para solidificação como mais importante TV brasileira, estando na atualidade entre as melhores do mundo, se deu por sorte? Acredita-se que não. Mas não acreditar em bruxas não quer dizer que elas não existam.¹⁰⁸

Nesse ambiente, no qual inúmeras variáveis interagem e se somam, a posição estrategicamente adotada pela TV Globo foi ponto-chave para sua ascensão. Soube aproveitar, mais do que as demais emissoras, os ventos que sopravam a seu favor. Apesar de os efeitos do golpe de 1964 refletirem-se, também, em muitas das ações e atividades da emissora, a Globo soube administrar o capital, tanto em espécie como o capital simbólico, que detinha. Os meios de comunicação de massa eram pontos estratégicos para o sistema que se implantaria. Com habilidade, astúcia, ou a

105 PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade, p. 16.

106 BORGERTH, Luiz E. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: Girafa. 2003.

107 "O Negócio Time-Life ajudou muito as finanças da TV Globo. Na verdade, ela obteve empréstimos livres de juros no período crucial de seu crescimento (1962-1968). Com seus próprios fundos e mais o dinheiro da Time-Life a TV Globo capacitou-se a comprar melhores equipamentos, iniciando operações em diversas cidades e contratando os melhores talentos das áreas administrativa e de criação das outras estações. (...) O know-how americano em estruturar redes e programações também veio do complexo Time-Life, através de diretores brasileiros da TV Globo que tinham trabalhado em publicidade e televisão nos Estados Unidos, José Bonifácio e Walter Clark (...)." STRAUBHAAR, Joseph D. O declínio da influência americana na televisão brasileira. Comunicação & Sociedade, n. 9, junho 1983, p. 72.

108 Para maior contanto com outros pontos de vistas sobre questões relativas ao acordo Time Life e a consolidação da TV Globo como maior emissora do Brasil consultar obras, por exemplo, como: HAM-BURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário; CAPARELLI, Ségio; LIMA Venício A. de. Comunicação e Televisão: desafios da pós-globalização; MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira: uma visão econômica social e política; OR-TIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural: SIMÕES, Inimá, A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão. MELO, José. M. As telenovelas da globo, produção e exportação, dentre outras.

exemplo de outros *capitães de indústria*, utilizando influências e se beneficiando de favorecimentos, Roberto Marinho aproveitava a virada do regime político, tornando a jovem emissora a grande promessa que se faz realidade nos anos subsequentes. Só que não mais de forma empírica como antes realizado por Assis Chateaubriand, afinal a experiência da TV Excelsior já tinha se mostrado viável em bases gerenciais e administrativas planejadas. Nesse novo momento a TV Globo com um trunfo a seu favor – a transmissão em rede – agrega afiliadas, mas com centralidade na distribuição de sua programação, que se irradia a partir da emissora que encabeça a rede. Distancia-se, dessa forma, dos anos de pura aventura e risco dos primórdios da TV Tupi e, também, das bases gerenciais traçadas por essa emissora que davam maior liberdade as suas afiliadas para escolha de programação a ser veiculada em diferentes localidades.

A Rede Globo – ou as empresas Globo de Comunicação – foi quem melhor soube captar e tirar partido dessa política. Desde seu começo investiu alto na formação de rede. A RBS, no sul do país, foi a sua primeira afiliada, seguida pela TV Triângulo, (...) e daí para as capitais estaduais foi um passo. (...) No começo da década de 70 a grande concorrente da Globo ainda era a Rede Tupi. Esta, dentro do esquema de Emissoras Associadas, dava grande liberdade de programação as suas afiliadas. O resultado foi a ausência de um padrão e os constantes atritos entre os diversos proprietários de emissoras locais e regionais. 109

Por sua vez, a Excelsior tinha contra si todos os ventos adversos. Entrava em momento de desgraça por seus antigos apoios políticos, por sua inabilidade administrativa que caracterizara seus últimos anos de funcionamento, contraditória a forma como são marcados os feitos anteriores dessa emissora. A falta de gestão e sistematização de ações tornam-se elementos decisivos na derrocada dessa TV, logo ela que inovara e possibilitara à televisão se tornar um bem de mercado e produtora de bens legítimos da indústria cultural implantada no país. O legado deixado para a televisão brasileira por essa emissora e seu pioneirismo marcaram o que aconteceria depois na televisão e isso não pode, nem deve ser esquecido.

Segundo Gianfrancesco Guarnieri: "... A Excelsior foi de importância fundamental... a partir dela começou-se a perceber as possibilidades da televisão como indústria cultural... Ela valorizou o profissional... investiu na industrialização da telenovela... abriu espaço para o autor

109 REIMÃO, Sandra (Coord.). Em

instantes: notas sobre a programa-

ção na TV brasileira (1965-1995).

São Paulo: Faculdades Salesianas; Cabral Editora Universitária, 1997,

p. 39-40.

brasileiro e serviu de enorme know-how para o que a Globo realiza hoje". 110

A trajetória da Excelsior é brilhante e fugaz, no entanto, para a análise, nesta parte do trabalho, comentar sua produção é pouco relevante para a área da ficção, já que no início da década de 1970 ela encerra seu funcionamento. O destaque dessa emissora se dá, neste momento, pela forma como o processo de sua extinção se configurou, tendo muito a ver com o panorama político vivido no Brasil e pelo fato de seu desaparecimento favorecer os passos da jovem emissora, a TV Globo, que já nos primeiros cinco anos demonstra a que veio.

Uma das tendências prenunciadas, em 1960, foi a modificação do período de veiculação das telenovelas que deixam de ser transmitidas apenas cinco vezes por semana e passam a ter sua exibição de segunda a sábado. O que era uma tendência tornase, em grande parte, regra geral para as emissoras. As oscilações no tempo de duração e incidência de obras ficcionais na televisão deixam de ser contumazes. A configuração da horizontalidade da grade de programação vai se definindo e se solidificando.

Nessa década, a partir do universo pesquisado, formado por 140 "telenovelas", foi possível identificar a seguinte distribuição por faixa horária: trinta e uma "telenovelas" foram veiculadas às 18 horas, quarenta e duas às 19 horas, no horário das 20 horas quarenta e nove telenovelas foram ao ar, já às 22 horas quinze "telenovelas" foram exibidas, além de três veiculadas no horário das 21 horas reafirmando com essa constância a disseminação das "telenovelas" por diferentes faixas horárias, o beneficio da verticalização da grade de programação para angariar audiência se comprova como estratégia vital nessa disputa.

Ressalta-se que se inicia com essa movimentação a busca da consolidação da grade de programação que só pode ser considerada em seu conceito lato a partir dessa década. Segundo Souza:

A distribuição dos programas em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início da programação até o encerramento das transmissões, cria um plano conhecido como grade horária semanal. (...) A grade horária desenvolvida pelas redes teve momentos de experimentação, até que fosse estabelecido o padrão atual conhecido pelos telespectadores, o que propicia a memorização dos horários de programação.¹¹¹

A busca pela verticalização da grade de programação identifica o movimento que almeja o estabelecimento desse conceito de forma decisiva para constituição da televisão brasileira. O que

110 MOYA, Álvaro. *Glória in excelsior*: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira, p. 293.

111 SOUZA, José C. A. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*, p. 58-62.

foi inaugurado pela Excelsior, é concretizado pela Globo que, ao ampliar o leque de horários para veiculação dessas narrativas ficcionais, propõe essa forma organizacional para sua grade de programação. Foi assim com *Helena*, que inaugura o horário das 18 horas, apresentada em 20 capítulos, em 1975 e com *Assim na Terra como no Céu*, a primeira "telenovela" das 22 horas em 1970.

Quadro 5.2 – Horários de exibição das "telenovelas" na década de 70

Faixa de Horário de Exibição das "Telenovelas"											
Emissoras	18h		19h		20h			21h	22h		
	Quant.	Média De meses no ar									
Bandeirantes			1	s.r.	2	8					
Excelsior					1	2					
Globo	19	4	18	7	18	8			13	7	
Record	3	4	7	5	7	5	1	4			
Tupi	9	7	16	8	24	6	2	5	1	2	
Total	31	5	42	6,5	52	5	3	4,5	14	4,5	

126

Em termos do que era produzido a década de 1970 foi, também, decisiva na trajetória da Globo: *Irmãos Coragem* torna-se o grande álibi utilizado pelo público masculino para explicitação do gosto por essas produções. Os homens assumem, sem os rodeios costumeiros, um hábito até então "apropriado" ao universo feminino. *Selva de Pedra* em 1972, *Fogo Sobre Terra* em 1974, *Escalada* em 1975 são exemplos de "telenovelas" do horário das 20 horas que marcaram época. *O Bem Amado* em 1971 e *Gabriela* em 1975 são veiculadas no horário das 22 horas. *Gabriela* brinda os dez anos da TV Globo e os cinco de liderança na audiência, ou seja, em dez anos de existência a emissora já se tornara líder. A cada ano, a emissora cristaliza horários sistemáticos para veiculação das "telenovelas".

Em 1979, com *Sinal de Alerta* a Globo deixa de investir em telenovelas no horário das 22 horas, mas essas produções exibidas nessa faixa horária, para alguns autores como Lobo¹¹², se configuram como celeiro experimental para outras formas narrativas teledramatúrgicas como os seriados considerados pelo autor como as *Séries Brasileiras*. Ainda sobre esse espaço de experimentação Reimão ressalta: "(...) a Globo reservava também horários para trabalhar novas opções de programação e investir em público mais elitizado. Às dez da noite, nos anos 70, iam ao ar novelas sofisticadas (...)".113

112 Para esse assunto ver: LOBO, Narciso J. F. A busca de uma teledramaturgia nacional. XXIII Congresso de Ciências da Informação, Manaus, 2000; e LOBO, Narciso J. F. Ficção e Política: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

113 REIMÃO, Sandra (Coord.). *Em instantes*: notas sobre a programação na TV brasileira (1965-1995), p. 40.

A Globo estabelece várias frentes para angariar a audiência através das narrativas ficcionais. Uma delas é o lançamento dos unitários, que (...) como o nome indica, trata-se de uma ficção para TV, levada ao ar uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra.¹¹⁴

No Brasil essas pontuais narrativas foram denominadas *Casos Especiais* e há, nessa categoria, familiaridade com os teleteatros que tiveram como orientação, em tempos anteriores, preocupação em atender as especificidades da linguagem televisual. Nessa década, do universo mapeado, têm-se noventa e oito obras sendo que quarenta e cinco delas especialmente escritas para televisão. Acredita-se, no entanto, que o restante das quarenta e sete produções tenham sido baseadas, também, em adaptações de obras brasileiras, mas por falta de informações precisas consideraram-se como adaptações indefinidas.

Esse lançamento da Globo segue paralelo ao lançamento de seriados que assinalam indelevelmente a ficção narrativa na TV e os exemplos concretos desses marcos são: *A Grande Família* em 1972, no horário das 21 horas e *Sítio do Pica Pau Amarelo*, às 17h25, exibido de 1977 a 1986, além de *Malu Mulher* e *Carga Pesada*, veiculados a partir de 1979, no horário das 22 horas. Horário esse que tinha sido previamente preparado pelas "telenovelas" exibidas anteriormente nessa faixa de horário. Essas "telenovelas" tinham uma preocupação maior com abordagens de temas complexos, lançando mão de inovações em suas formas de produção, utilizando recursos diferenciados na linguagem televisiva, o que as fazem inovadoras.

Com os seriados-séries brasileiras, além da abordagem política, social e cultural que essas obras permitiam, a emissora torna-se a principal produtora desses produtos no panorama nacional. Esses seriados eram resultados da reunião de competências que se expressam no produto final, orientam suas produções objetivando o aperfeiçoamento na linguagem televisual, integrando, entre outros, elementos em sua composição que privilegiavam trilha sonora, aberturas. Resultando, assim, em um produto final de grande qualidade e de destaque na grade de programação.

A Globo traz para tela o Brasil urbano, ligado aos conflitos das metrópoles. Segundo Lobo, essas obras foram desde o início denominadas *Séries Brasileiras*¹¹⁵. Nessas investidas, seja com os unitários ou com os seriados-séries, a Globo vai desenhando sua grade de programação com traços precisos e matizes carregados de verde e amarelo, oferecendo um cardápio cada vez mais variado, atiçando o paladar dos diferentes gostos brasileiros.

114 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 25.

115 Para esse assunto ver: LOBO, Narciso J. F. A busca de uma teledramaturgia nacional. *XXIII Congresso de Ciências da Informação*, Manaus, 2000; e LOBO, Narciso J. F. *Ficção e Política*: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

(...) Vieram, assim, as "Séries Brasileiras": seriados que, perseguindo a trilha de bem sucedidas produções norteamericanas, puderam, com a experiência de escritores, roteiristas, diretores e atores brasileiros, mostrar a cara do país naquele exato momento. (...) As "Séries Brasileiras", como foram denominadas, desde o início, os novos programas, traziam o formato do seriado. Foram produzidos perto de 200 episódios das Séries Brasileiras entre 1979 e 1981. O Bem Amado, depois de transformado em seriado, foi revivido em cerca de 100 episódios, entre 1981 e 1984. (...) Enquanto estas Séries Brasileiras revelavam um grande compromisso com o Brasil daquele momento (...). 116

Nesses anos, o estilo de autores como Janete Clair e Dias Gomes é consagrado, e enterra-se de vez a fórmula utilizada nos anos sessenta por Glória Magadan. Janete Clair se torna a rainha das "telenovelas" brasileiras. Nessa mesma década, Dias Gomes faz-se um autor respeitado por sua trajetória. A competência trazida por ele, adquirida em outros meios como o teatro, fez com que suas obras se destacassem, principalmente, pelos preciosos roteiros. Nessa década não são apenas esses os destaques, outros autores, no rol dos grandes nomes, assinam, também, os créditos de obras produzidas nesse período como: Walter George Durst, Walter Negrão, Lauro César Muniz, Gilberto Braga, Bráulio Pedroso, Benedito Ruy Barbosa, Cassiano Gabus Mendes e até Mário Lago, entre outros, se destacam na elaboração dos roteiros.

Em termos de produção, muitas das obras tinham sua direção a cargo de Walter Avancini, Daniel Filho, Herval Rossano, Régis Cardoso, Denis Carvalho, Dionísio de Azevedo, Paulo Ubiratan e outros. As produções já ganhavam cuidados como construção de cidades cenográficas para a gravação, atividade inaugurada com Irmãos Coragem. Inovação da linguagem televisiva é a marca de O Rebu, em 1974, exibida no horário das 22 horas. Sua trama desenrolava-se integralmente em uma única noite de festa e não respeitava a cronologia lógica para narrativa, estabelecendo sequência para os capítulos diferentes da costumeira. A preocupação com a maquiagem e figurino demonstrada, por exemplo, em Escalada, em 1975, veiculada às 20 horas, evidencia os cuidados com essa área. Em Carinhoso, em 1973, veiculada às 19 horas, foram utilizadas pela primeira vez câmeras portáteis alugadas em Nova Iorque para gravar o desenrolar das cenas nesse local. Várias "telenovelas" tiveram cenas gravadas em outros países e a partir da experiência bem sucedida na gravação de Carinhoso, a Globo investe na compra de câmeras portáteis, promovendo maior versatilidade em suas tomadas. Na gravação

116 LOBO, Narciso J. F. A busca de uma teledramaturgia nacional. *XXIII Congresso de Ciências da Informação*, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org.br>. Acesso em: janeiro 2005.

de *Os Gigantes*, a emissora utiliza, pela primeira vez em televisão, técnicas cinematográficas para identificar os ambientes através dos ruídos. Aumentam os cuidados com as trilhas sonoras, integrando, inclusive, músicas estrangeiras em sua composição.

Muitos foram os temas comuns à sociedade brasileira abordados nas produções: a mudança no panorama urbano, a poluição, a eutanásia, o amor de mulheres maduras por homens mais jovens, a retratação, mesmo que discreta, do homossexualismo masculino e feminino, a representação dos costumes da classe média com suas diferentes gradações.¹¹⁷

No quadro de exclusão social profunda, como o nosso, a televisão passou a desempenhar papéis que iam do lazer ao servico, aparecendo como poder com mais prestígio e credibilidade do que as instituições públicas. Voltada para o lazer e para a informação, mas com nítida ênfase no primeiro aspecto, a ficção desde logo encontrou seu lugar no novo veículo. As telenovelas foram pincando do teatro e do cinema seus atores e autores mais importantes, que migravam para o novo veículo por motivações as mais diversas, inclusive de ordem política. Lauro César Muniz, vindo originalmente do teatro, foi um dos que, entre o final dos anos 60 e início de 70, lançou-se com voracidade nas telenovelas, comunicando sua arte e sua percepção da realidade, mesmo que por metáforas, depois de perceber, com o aguçamento da censura, que não havia a menor possibilidade de encenar suas peças de teatro, a não ser que fossem comédias simples e triângulos amorosos sem conseqüência. 118

A Globo buscava a apropriação do cotidiano real em suas obras de ficção, esmerando-se no alcance da verossimilhança sem, contudo desrespeitar as regras do protocolo ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por Eco. Mas, sua busca pelo real, para pautar o ficcional sugeridas por a censura e com o próprio telespectador. Nos créditos da telenovela *O Cafona*, 1971, veiculada às 22 horas, encontrava-se os seguintes dizeres: "Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas ou fatos acontecidos terá sido mera coincidência" A partir dessa "telenovela" esse aviso esteve estampado durante muitos anos nos créditos de abertura das narrativas ficcionais, uma tentativa de sinalização para quem adentra o bosque da ficção.

Duas obras dessa época subsidiam dois outros grandes sucessos, só que sobre outro formato de ficção. *O Primeiro Amor* em 1972 veiculada às 19 horas promove o nascimento da dupla Shazan e Xerife que dá origem, na mesma década, ao seriado

117 Para questão das temáticas abordadas em telenovela trabalhos oportunos para consulta são: BARROS JR. Rui C. de. Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular cuiabana: uma questão de negociação de sentidos. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000; JAKUBASKO, Daniela. Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2004.

118 LOBO, Narciso J. F. A busca de uma teledramaturgia nacional. XXIII Congresso de Ciências da Informação, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org. br>. Acesso em: janeiro 2005.

119 Para esse assunto ver, entre outras obras, MOTTER, Maria L. *Ficção e Realidade*: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

120 DICIONÁRIO DA TV GLO-BO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. Programas de dramaturgia & entretenimento.

Shazan e Xerife & Cia veiculado de 1972 a 1974. Mais tarde o mesmo acontece com a "telenovela" O Bem Amado, que além de abrir caminhos para vendas internacionais das obras nacionais, transforma-se em seriado em 1980.

Em números de capítulos, as obras tinham uma variância por faixas horárias. As das 18 horas, em fase ainda de inauguração do horário, possuíam 20 capítulos e ficavam no ar menos de um mês. Uma das mais longas, nessa faixa, teve duração de 170 capítulos - Escrava Isaura -, que permaneceu no ar seis meses e meio, uma das mais importantes e marcantes obras dentro desse horário. Já na faixa das 19 horas, a "telenovela" com maior duração foi Minha Doce Namorada, com 242 capítulos, nove meses e meio no ar; e a de menor duração, Bravo, com 109 capítulos, exibida por sete meses e meio. Na faixa das 20 horas, a mais longa foi Os Irmãos Coragem, 328 capítulos, veiculada por um ano e dez dias; e a de menor duração foi Os Gigantes, com 147 capítulos, ficou no ar por seis meses. No horário das 22 horas, a "telenovela" de maior duração foi Assim na Terra Como no Céu, contabilizando 212 capítulos que exibidos durante 8 meses; O Espigão e Sinal de Alerta foram as mais curtas, 112 capítulos cada uma, permanecendo no ar durante sete meses. Há ainda uma oscilação quanto à duração, em termos de capítulos e de meses, justificada pela fase de experimentação de alguns horários, os índices de audiências de algumas obras e a própria censura que interfere, promovendo a redução do tempo de veiculação das obras, o que muitas vezes obriga a diminuição da trama.

Em outras emissoras como a Bandeirantes foi possível identificar três "telenovelas" com textos escritos para TV, sendo duas na faixa das 20 horas e uma na faixa das 19 horas. As primeiras com 8 meses aproximadamente de duração e a última sem registro de final. Não foi possível levantar o número total de capítulos dessas produções. Já no caso da Record, das dezoito produções, quatro são adaptadas de obras estrangeiras e as restantes, originais especialmente feitos para televisão. Três dessas narrativas ficcionais são veiculadas na faixa das 18 horas e duram em média quatro meses e meio e não houve como determinar o número de capítulos. Sete dessas obras foram veiculadas na faixa das 19 horas, com duração variando em até doze meses. A maioria, no entanto, apresentava, em média, quatro meses com discrepâncias como As Pupilas do Senhor Reitor, que ficou no ar por um ano; e Venha Ver o Sol Nascer na Estrada, com apenas quatro meses de duração. Essa mesma oscilação se percebe na faixa das 20 horas em que uma das telenovelas durou nove meses e meio - Os Deuses Estão Mortos –, e outras como Meu Adorável Mendigo, com apenas dois meses de duração. Foi pequeno o número de produções dessa emissora na década em estudo. Ainda em outra faixa de horário,

21 horas, foi exibida uma única obra: *O Espantalho* que inicia sua veiculação nesse faixa horária, migrando para as 23 horas durante seus quatro meses e meio de duração.

Nessa linha de análise como se configuravam as telenovelas da Tupi? A mesma oscilação na faixa das 18 horas, na exibição dessas narrativas se verifica: *Canção para Isabel* fica dois meses no ar; *O Meu Pé de Laranja Lima* permanece nove meses em exibição. A faixa das 19 horas sofria menos oscilação, apesar de exibir *Rosa-dos-Ventos* por apenas quatro meses. A média de meses no ar variava de treze, para a mais longa, *A Fábrica*, e seis meses para *Dinheiro Vivo*, a menor. Nessa faixa de horário as "telenovelas" nessa emissora ficavam, em média, no ar por oito meses. Já na faixa das 20 horas as inconstâncias eram visíveis. A "telenovela" *O Selvagem* tem dois meses de duração em contraposição ao *O Machão*, que ficou quinze meses no ar, com 371 capítulos totais. Ainda na faixa das 21 horas a emissora exibiu duas "telenovelas" com duração de cinco meses, além de *E nós Aonde Vamos?* Que durou apenas dois meses e meio.

A dificuldade de estruturação das demais emissoras indicam a força da Globo impressa nessa década, principalmente, nas faixas das 20 e das 19 horas, o que já denunciava sua consolidação como líder de audiência e prenunciava a derrocada de outras emissoras como a Tupi. Fato inusitado comentado em vários depoimentos, e registrado pelo dicionário das obras dessa emissora, foi o anúncio veiculado pela TV Tupi nos jornais, em 14 de agosto de 1977: "A Rede Tupi mudou a telenovela 'Eramos Seis' para sete e meia da noite. Assim você não perde as 'Locomotivas'" A "telenovela" da Globo ocupava o horário das 19 horas e o anúncio da Tupi reconhece a impossibilidade de batê-la em termos de audiência.

Mudam os rumos da teledramaturgia, as audiências alteram-se, registram-se na veiculação de várias "telenovelas", até 90% de pontos de audiência por obra. Os seriados-séries brasileiras e o unitários denotam uma busca crescente e constante de amadurecimento e inovação da linguagem dramatúrgica na televisão.

Essas narrativas ficcionais transformam o ambiente brasileiro, introduzindo modismos e pautando temas para discussão cotidiana. Tornam-se espaço privilegiado de entretenimento. Esses espaços abrigam ainda, "refugiados" que encontram nesse lugar de criação proteção contra o regime militar, além de fornecerem elementos para a socialização e intercâmbio que favorecem uma integração a partir do imaginário nacional fomentado pelo regime imposto. Em alguns momentos, as produções orientam-se para um objetivo educativo, informativo, em outros puramente comercial, distanciando-se da busca pela qualidade teledramatúrgica ou de outros ideais que não o mercadológico. Mas, não há como

121 Primeira telenovela totalmente gravada em cores para o horário das 19 horas, com cenas gravadas em Portugal e participação de atores portugueses. Alcançando índices de audiências elevadíssimos durante toda sua exibição que ocorreu de 01/03/1977 a 12/09/1977, escrita por Cassiano Gabus Mendes, direção de Régis Cardoso e Fábio Sabag com 168 capítulos. DICIONÁRIO DA TV GLOBO.

negar que, a partir dessa década, a teledramaturgia integra-se definitivamente aos costumes brasileiros.

A televisão sedimenta-se, basicamente, em três pilares: educar, entreter e informar. Essas instâncias estarão cada vez mais interligadas e imbricadas a partir da escalada crescente da dramaturgia ficcional nas grades de programação. Nesse momento, já se faz necessário reter algumas particularidades dessas narrativas ficcionais, a forma como se estruturam e como são oferecidas ao público.

O processo de estruturação da grade, a partir da busca da verticalização e horizontalização da programação, a cada ano se concretiza como estratégia na luta pela audiência. Nesse processo, as narrativas ficcionais são um dos elementos vitais para os objetivos pretendidos de sistematização da grade de programação. Há para isso inserções de "novas formas" de narrativização ficcional como é o caso dos unitários e mesmo de produções que já prenunciam um movimento híbrido que estabelece uma junção entre o seriado norte-americano e as séries brasileiras. Interessa reter para análise futura esses elementos destacados, ou seja, o unitário, os seriados-séries brasileiras e a própria telenovela com sua forma e veiculação nessa década.

Já existem dados concretos que demonstram a ampliação das produções nacionais, fazendo com que as emissoras deixem apenas de veicular estrangeirismo ou adaptar produções, investindo na criação de suas obras mesmo que em grau diferenciado.

Com esses elementos na bagagem e por eles respaldada, a televisão brasileira adentra a década de 1980, preconizando grandes feitos no palco da teledramaturgia.

5.2 Céu de Brigadeiro

Muito do que foi explicitado neste trabalho corrobora informações contidas em trabalhos anteriores realizados por Ortiz, Borelli e Ramos, entre outros. É interessante verificar que mesmo com o aumento na disponibilidade das informações sobre a televisão e seus produtos nos dias atuais, as lacunas deixadas por esses trabalhos, pioneiros, não conseguem ainda, preenchimento total. O problema é o mesmo enfrentado anteriormente pelos pesquisadores, escassez de informações ou mesmo sua dispersão. Dados sobre, por exemplo: audiência, número de capítulos de cada produção, período de veiculação, dentre outros, forneceriam elementos que permitiriam mais solidez ao estudo da trajetória da teledramaturgia brasileira.

Mesmo com todas as informações disponíveis e com formas mais eficazes de acesso é difícil complementar o mapeamento

realizado em *Telenovela*: história e produção publicada em 1991. O que tem sido possível realizar neste trabalho é confrontar as informações mapeadas, as que foram apresentadas pelos autores na obra citada. Obra essa visitada por vários olhares, e, em muitos momentos, apropriada sem as devidas referências. Foi possível sim, atualizar as informações, a partir de cruzamentos de fontes, e acrescentar mais dados ao que já tinham sido vislumbrados nessa obra pioneira.

Em 1980 o país entra em outra fase já prenunciada no final da década de 1970, deixando lentamente para trás o sonho de um país próspero e em expansão, para verificar, na chegada dos anos oitenta, o ônus resultante da busca da modernização e do amadurecimento industrial. Nesse panorama, uma brisa leve anuncia tempos de liberdades e para os brasileiros muita coisa mudaria. Para os meios de comunicação de massa muita coisa mudou. Só que todas as mudanças estão inseridas em um contexto de muitos problemas como crises políticas, econômicas, fortes embates entre diferentes campos simbólicos. Nesse panorama, a televisão se mostra como um dos fortes campos possuidores de capital simbólico que a fazem detentora de considerável poder.

A democracia não se dá da noite para dia, o que foi abafado por vinte anos não surge instantaneamente, portanto, rumar para a democratização não foi exercício fácil. Os brasileiros descobriram isso a duras penas. A televisão como produto e produtor é mais um fio que urde o tecido social brasileiro, em alguns momentos como cúmplice da situação, em outros como aliada do povo e ainda, em alguns outros momentos, apoiando posturas de esquerda. Em muitos momentos se absteve de posicionamentos, consagrando, com seu silêncio eloquente, interferências nos rumos do Brasil de forma mais eficaz do que inúmeros discursos.

(...) o modelo de televisão inventado na ditadura sobreviveu à ditadura. Sobrevivendo em lugar de resistir, (...) rearranjouse como poder ainda maior. Antes o vínculo subserviente podia ser explicado pela subordinação das emissoras, empresas particulares, às contingências do tirano estatal (...). Seria lógico supor que desaparecido o tirano(...) o veículo se adequasse a regras mais democráticas, menos subservientes. Seria lógico supor que a TV e o Estado se afastassem. No entanto, deu-se algo menos esperado: a televisão, de beneficiária, converteu-se na fonte do poder público. 122

Durante vinte anos o regime foi severo a censura esteve presente ativamente em todas as manifestações, fossem elas de cunho artístico, cultural ou mesmo da indústria cultural. Indústria 122 BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1996, p. 20.

essa gerenciada e fomentada durante esses longos anos no país pelo Estado.

Mesmo com a clareza do papel da televisão nesse processo, resgata-se aqui mais uma vez a posição de Wolton que defende ser a televisão aberta o último "elo democrático de comunicação comum". A complexidade do estudo da televisão necessita de visões que ampliem a forma de encará-la, sendo assim, as palavras de Wolton possuem significados essenciais na busca do conhecimento dessa dama que, depois de meio século, ainda é desconhecida: a televisão.

Como essa mídia se configurou durante os anos dessa década? Como sua ficção se opôs ou apropriou-se dos diferentes momentos vividos nessa terra? Período brasileiro marcado pela necessidade do exercício do voto direto, pelas expectativas frustradas, por inflação, pelo falso milagre, pelos planos econômicos, e tantos outros fatores que, para os brasileiros, não há como esquecê-los. Mas não há como apagar da memória também, para quem viveu essa época, Sinhozinho Malta interpretado por Lima Duarte e a Viúva Porcina, a quem Regina Duarte deu "vida", personagens de Roque Santeiro, telenovela censurada em sua primeira versão na década de 1970, regravada e veiculada entre de 24 de junho de 1985 a 21 de fevereiro de 1986. Ou mesmo quem não tentou encontrar resposta para o misterioso assassinato de Odete Roitman? E quem deixou de entender a banana desferida ao Brasil por Marco Aurélio, personagem vivido por Reginaldo Farias na telenovela Vale Tudo exibida de 16 de maio de 1988 a janeiro de 1989. Muito menos há como esquecer o caixeiro viajante Seu Quequé, personagem vivido por Ney Latorraca em Rabo de Saia, veiculada de 08 de outubro a 02 de novembro de 1984, que conseguia tornar feliz três almas femininas, ou ainda a sensualidade de Dona Beija, em seu banho de cachoeira, personagem interpretado por Maitê Proença, em criação homônima veiculada de 07 de abril a 11 de julho de 1986. E é a partir desse universo ficcional, que em muitos momentos retrata o Brasil, que se torna oportuno abordar a trajetória da teledramaturgia brasileira.

No sétimo mês dos anos 80, sai de cena a televisão pioneira, a Tupi, depois de três décadas no ar.

Em 18 de julho de 1980 — exatamente dois meses antes de a TV Tupi de São Paulo completar 30 anos como pioneira — a programação foi encerrada sem que se pudesse ouvir o Acalanto. Rapidamente os canais da Rede Tupi foram outorgados a outros grupos. A reparação da violência cometida será feita pela Justiça. Pode demorar algum tempo. Mas já está chegando. O reconhecimento

à importância da contribuição da Tupi ao Brasil não acabou. Jamais alguém pode apagar a obra pioneira. Ela está permanente viva. O canto de luta dos Parecis ainda é mostrado com seus tantãs. Para saber o que significa, o que valem, basta dizer: TUPI. 123

Esse parágrafo sintetiza de forma melancólica o testemunho de um dos participantes da trajetória da mais antiga emissora de televisão do Brasil. Fica explícita a necessidade de reparo da injustiça cometida ao extinguir-se esse capítulo da história da televisão nacional. Quando se trata de Brasil esse sentimento tem fundamento, pois se sabe que raros fragmentos são encontrados da longa caminhada dessa que foi a pioneira.

(...) A resistência da Tupi ao governo, que terminará por anular sua concessão mostra bem que tipo de televisão poderia triunfar. "A procura de um padrão de televisão centralizado e eficiente explica que o governo tenha retomado as sete emissoras da rede Tupi em julho de 1980, pretextando práticas irregulares. (...) No fundo estava em jogo sua incapacidade de adaptar-se ao perfil de empresa moderna exigido para que a televisão pudesse preencher as funções que lhe tinham sido atribuídas no modelo de desenvolvimento econômico estabelecido a partir de 1964. 124

Mais uma vez percebe-se o poder do Estado determinando as diretrizes para organização do mercado televisivo, as mesmas diretrizes que comprometeram a continuidade da Excelsior na década anterior. Com a saída da Tupi do ar, inúmeros telespectadores que chegaram a acompanhar os quatro capítulos de sua última produção ficaram sem conhecimento de seu final. Após várias crises na emissora, agravada pela morte de seu fundador, a Tupi em fevereiro de 1980 transmite sua última telenovela às 19 horas com o título de *Drácula, uma história de amor*.

Mas na dinâmica da televisão a máxima "tempo é dinheiro" é algo respeitado, com a saída da veterana, rapidamente o mercado se reorganiza e passa a ter novos agentes atuantes, e, é assim que entram em cena o SBT – Sistema Brasileiro de Televisão e a Manchete¹²⁵, concorrentes para Rede Globo. Será?

No começo da década de 80, a TV Tupi, símbolo dos primeiros anos da telinha, será definitivamente fechada. Nessa época, Rede Globo recolhe de 50 a 70% da audiência disputada pelas outras três redes (Rede Bandeirantes, Sistema Brasileiro de Televisão e Rede Manchete). (...)

123 CASTRO, J. Almeida. *Tupi*: pioneira da televisão brasileira. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2000, p. 149.

124 MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens*: a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.41-42.

125 O SBT surge em 19 de agosto de 1981 e a Manchete entra em funcionamento em 05 de junho de 1983. MICROFONE. Disponível em: <www.microfone.jor.br>. Acesso em: junho 2005.

Duas destas redes apareceram na paisagem televisiva depois de 1980: a Manchete, ligada ao grupo de imprensa Bloch, e o Sistema Brasileiro de Televisão, pertencentes ao grupo Sílvio Santos, proprietário de cerca de 50 empresas voltadas para diversos setores de atividades. (...) A Manchete e o SBT partilham os despojos da rede Tupi, no início de 1981. 126

Mesmo com ameaças que se prenunciavam para a Globo, esses foram os anos de implantação e consolidação completa de sua liderança. Voando em um céu de quase brigadeiro, se não fossem algumas prenunciadas nuvens, seu voo para a escalada de sucesso se daria sem qualquer turbulência. Essas turbulências não chegaram a atrapalhar sua hegemonia na teledramaturgia, que se confirmaria em cada um desses anos. Essa emissora estruturouse nos anos 70 e chega aos 80 para, completando o que iniciou anteriormente e com sua maior idade ser a mais importante produtora de televisão do Brasil, daí para alcançar o mundo foi só esperar a maturidade.

No mapeamento realizado foi possível identificar 104 "telenovelas". Para um olhar menos atento esse número poderia indicar uma diminuição na importância dessas narrativas na grade de programação, mas, segundo Ortiz¹²⁷, esse indicativo demonstra, sim, o amadurecimento dessa área. Ao deixar para trás as experimentações, emissoras como a Globo estabelecem e sistematizam sua produção, instituindo a duração em capítulos e tempo de permanência no ar. Cada telenovela, diferente das oscilações dos anos anteriores, independentemente da faixa horária, dura em média seis meses, seus capítulos giram em torno de 150 a 180 e integram a grade de programação, veiculadas sistematicamente capítulo a capítulo até sua totalização final. Isso quer dizer que em vez de várias "telenovelas" no ar, têmse por "temporada" a estréia de duas telenovelas. Essa tendência se cristaliza na grade de programação dessa emissora que, para cada uma de suas faixas horárias (18h. 19h e 20h), previamente estabelecidas, entra no ar por ano duas telenovelas. Evidentemente. pelos dados apresentados, é fácil constatar que a Globo nessa década é responsável, sozinha, pelo mesmo número de "telenovelas" produzidas pelas demais emissoras, levando em conta as produções reunidamente. Considerando, ainda, que das cinquenta e nove telenovelas veiculadas apenas uma é adaptada de texto estrangeiro. Já no SBT a maior parte de suas produções são adaptações de obras estrangeiras com direção, adaptação e interpretação a cargo de brasileiros. Na Bandeirantes há preocupação com a produção de textos originais para televisão: das dezessete "telenovelas" produzidas, treze estão nessa classificação. Na Globo, trinta e sete telenovelas são textos escritos especialmente para televisão. A Manchete por sua vez, das dez "telenovelas" veiculadas, sete são originais para televisão e apenas uma é adaptação de obra, mas assim mesmo brasileira.

126 MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens*: a ficção na TV, p. 41.

127 ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela*: história e produção, 1991.

Quadro 5.3 – Resumo geral da teledramaturgia na década de 1980

	Classificação				Emis	soras				
Categoria			Bandei- rantes	Cultura	Record	SBT	Tupi	Man- chete	Globo	Total
		Estrangeira				12	1			14
	Adaptação	Brasileira	2			2		1	17	22
Tele-		Não definido								0
novelas	Ori	ginal	13			3		7	37	60
	Re	make	2			1		2	4	9
	Não o	definido								0
-	Total Telenov	elas	17	0	0	18	1	10	59	104
		Estrangeira							1	0
	Adaptação	Brasileira	3					4	9	16
Minis - séries		Não definido								0
SCITCS	Original		1					1	11	13
	Não definido									0
Tota	l de Casos Es	speciais	4	0	0	0	0	5	20	30
	Adaptação	Estrangeira								0
		Brasileira							3	3
Seriados		Não definido								0
	Original								4	4
	Não definido									0
,	Total de Seria	dos	0	0	0	0	0	0	7	7
	Adaptação	Estrangeira		1						1
T. 1		Brasileira		16						16
Telerro- mances		Não definido								0
manees	Ori	iginal								0
	Não definido									0
Tot	al de Telerror	nances	0	17	0	0	0	0	0	17
		Estrangeiro							7	7
Casos	Adaptado	Brasileiro							13	13
Especiais		Não definido								0
(unitários)	Original								25	25
	Não definido									0
Total de Casos Especiais			0	0	0	0	0	0	45	45
	TOTAL GER	AL	21	17	0	18	1	15	131	203

5.2.1 Quais são as características da telenovela brasileira?

Chegada essa década, é interessante considerar o conceito que foi defendido como sendo aquele que traduz o que é "telenovela" brasileira¹²⁸.

E onde estaria o diferencial entre as "telenovelas" produzidas em outros países e as produzidas nacionalmente? A telenovela, nesta pesquisa, é encarada como um dos produtos culturais, manifestação da sociedade atual, sendo uma das categorias ficcionais televisivas, "(...) com origens que remontam às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas" É inquestionável a especificidade da telenovela brasileira, que, por diversos fatores, como sua produção, desempenho de seus atores, suas trilhas sonoras, seus autores, distingue-se das demais telenovelas, como, por exemplo, as produzidas pelo México, Venezuela etc. Fadul, comentando a questão da produção de "telenovela", aponta para um dos traços marcantes das criações nacionais:

(...) quando nós falamos de telenovela brasileira, nós não podemos esquecer uma dimensão fundamental que é a importância dos autores, que têm uma presença marcante nesse gênero de ficção, ao contrário de outras telenovelas, onde o produtor é mais importante, onde o autor é apenas parte da engrenagem e as decisões são tomadas em outros setores que não o setor da autoria. Em vários países, inclusive na telenovela latino-americana, não há essa forte identidade autoral. Então, uma característica muito importante da telenovela brasileira é essa forte identidade autoral, as marcas fortes de autoria (...). 130

Motter, ao estabelecer a diferença entre a "telenovela" brasileira e as demais, elabora uma excelente síntese dos elementos que determinam as peculiaridades dessas tramas:

Produtos típicos da indústria, como os da Televisa, convivem, sob igual denominação, com criações artísticas que carregam marca autoral e propostas que transcendem o melodrama, a simplificação narrativa, a linearidade das personagens, a economia cênica e se firmam como dramaturgia de grande qualidade. Para esta última temos insistido na denominação telenovela brasileira, por se caracterizar pelo cuidado com todos os aspectos envolvidos no processo de produção, entendido como o espaço que vai da arte de fazer bons roteiros, sobre bons temas, para bons atores, à qualidade que se expressa na requintada produção audiovisual — com todas as implicações de

128 O conceito de telenovela brasileira construído nos trabalhos de Maria Lourdes Motter e Anmaria Fadul subsidiam as constatações aqui apresentadas.

129 MOTTER, Maria L. Ficção e Realidade – Telenovela: um fazer brasileiro. *Ética & Comunicação*. FIAM, São Paulo, n. 2, ago.-dez., 2000, p. 41.

130 Depoimento prestado para realização do projeto: Dramaturgia Eletrônica, elaborado por João A. Batista e Terezinha R. Campos, da rádio Cultura AM. Deu origem a uma série de programas que resgata a origem da teledramaturgia, sendo que, para tanto, a equipe da rádio realizou pesquisas durante meses, iunto ao extinto acervo do Núcleo de Pesquisa de Telenovela-NPTN, com o apoio da autora desta tese. Após o levantamento e análise das informações, foram realizadas entrevistas individuais com cada uma das coordenadoras dos projetos de pesquisa desenvolvidos no NPTN. Essa série Dramaturgia Eletrônica foi veiculada nos dias 10, 17, 24 e 31 de maio de 1999, pela rádio Cultura AM.

preparação, elaboração e acabamento nas diferentes etapas produtivas. 131

Abordar a historicidade de um gênero popular, limitandose a estabelecer conexões com os produtos que o precederam, nos permite afirmar que, na memória narrativa do continente latinoamericano, o melodrama transitou pelo cinema, rádio, folhetins, fotonovelas, canções e televisão. Na passagem de um gênero para outro, sempre houve alguma ruptura, além de o novo gênero ser influenciado por outras lógicas estéticas e sociais, inserido numa forma diferente de produção e consumo.

Numa tentativa de traçar os antecedentes da "telenovela", é comum, a princípio, vinculá-la ao romance folhetinesco ou a *soap opera* americana. No primeiro caso, vários estudos reconhecem o tipo de narrativa folhetinesca como um arquétipo da telenovela. Entretanto, as personagens dos folhetins encontram-se distantes da realidade, vivendo, exageradamente e de forma misteriosa, os dramas e conflitos cotidianos. Ortiz¹³², sobre esse aspecto comparativo, conclui: "Os romances folhetins (...), nesse sentido, são mais arquétipos do que modelos que possam inspirar um comportamento a ser seguido pela sociedade." ¹³³

Já a aproximação com a soap opera pode ser questionada, uma vez que, desde os fins dos anos 1960, a telenovela não era mais patrocinada por indústrias de sabão, enquanto a soap opera continuou a sê-lo, ou seja, o poder de decisão sobre as temáticas a serem tratadas continuou nas mãos dos patrocinadores, enquanto que, na produção da telenovela, esse poder centralizou-se, em grande parte, nas mãos da emissora, o que facilitou muito o diálogo com o autor e sua liberdade de expressão. Um outro ponto de divergência entre esses dois gêneros é que a soap opera continuou a ser confinada ao horário vespertino da "dona de casa"; já a telenovela adaptou os seus horários principais para o período noturno. Entretanto, a principal diferença entre estes dois formatos ficcionais reside na sua estrutura. A telenovela é uma obra que tem começo, meio e fim, exibida com prazos determinados, enquanto a soap opera pode durar indefinidamente, chegando, em alguns casos, a permanecer no ar até 50 anos e só sendo encerrada quando os telespectadores se cansam de suas tramas.

139

131 MOTTER, Maria L. A Telenovela: documento histórico e lugar de memória.

132 ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela*: história e produção, p.

133 BIANCHI, Jean. La promesse du feuilleton. *Reseaux*, n. 39, 1990, p. 12.

Ouadro 5.4 – Horários de exibição das "telenovelas" na década de 1980

				Faixa de Horário de Exibição das Telenovelas									
Emissoras	18h		19h		20h			21h	22h				
	Quant.	Média		Média	Quant.	Média	Quant.	Média	Quant.	Média			
		de meses	Quant.	de meses		de meses		de meses		de meses			
		no ar		no ar		no ar		no ar		No ar			
Bandeirantes	7	6	4	4,5	4	4	2	5,5					
Manchete	1	4,5			1	6	8	5,5					
Globo	20	6	19	6,5	18	6,5			1	5			
SBT	1	4	9	2,5	5	5,5	3	2,5					
Tupi	1	s.r.											
Total	30	5	32	4,5	28	5,5	13	4,5	1	5			

Por todas essas especificidades e diferenças apontadas é que se defende que na década de 1980, o conceito de telenovela brasileira se torna pleno em todas as suas dimensões. Nesses anos de vida, as iniciativas de produção se integram reunindo todos os elementos aqui ressaltados como próprios das telenovelas nacionais. Sua dinâmica de veiculação obedece aos padrões sistematizados, como: números médios de capítulos, textos escritos originalmente para televisão, mesmo quando adaptados de obras estrangeiras são realizados por autores nacionais que os adequam a realidade brasileira, seu tempo de veiculação em capítulos obedece a uma periodização em meses para exibição, os capítulos são apresentados dia-a-dia, de forma constante, possibilitando o desenrolar lento da narrativa, possuem multiplicidade de tramas, sua preocupação com os elementos que integram sua linguagem são itens na pauta de sua produção, seja a trilha musical, cenografia, maguiagem, fotografia, direção, entre outros elementos. Tomam conta do prime time na grade de programação das principais emissoras brasileiras, ou seja, o horário noturno de maior audiência. Esses elementos, apesar de se mostrarem presentes ao longo da caminhada dessa narrativa sobre televisão brasileira, não reuniam em uma única época todos os diferenciais aqui apontados, assim, justifica-se o uso da grafia telenovela entre aspas até o presente momento. Já que a denominação telenovela passa a integrar o vocabulário mundial a partir exatamente desses diferenciais que constituem a telenovela brasileira. É bom registrar que durante muito tempo as novelas televisivas foram designadas como soap opera sinônimo usado para categorizar as narrativas ficcionais desse gênero.

Outro elemento marca os anos de 1980, como pode ser identificado no levantamento apresentado, surge: o *remake* que

aparece nessa década como uma atividade realizada por todas as emissoras que veiculam telenovela. O *remake* é uma produção que tem como origem a telenovela exibida anteriormente, tendo como base o roteiro original. Mas nessa releitura a telenovela é adequada, modificada e geralmente atualizada, surgindo desse processo uma nova obra, mesmo que marcada pela obra que lhe proporcionou base. Na Globo, na década analisada, quatro telenovelas são produtos desse processo, já na Manchete são duas as telenovelas que seguem esse padrão, sendo percebido a mesma técnica na Bandeirantes em duas de suas telenovelas e no SBT em uma.

Nesse período, mais um novo agente passa a integrar o leque de opções da teledramaturgia nacional: a minissérie. Sobre esse assunto é interessante resgatar antecedentes que possibilitaram mais essa inovação na teledramaturgia. Essas obras se estruturam a partir de algumas realizações, integrando elementos do *telerromance*, outro elemento destacado no mapeamento dos seriados-séries brasileiras nesse processo híbrido nascem as minisséries brasileiras.

(...) Por fim, quando vieram as minisséries da Globo, inaugurando em rede nacional a nova serialidade, surgiram confusões na hora de nominá-las. Os boletins de divulgação da emissora chegaram a chamá-las de mini-novelas ou mesmo seriados, como se falassem ou de uma telenovela curta ou de seriados como Malu Mulher, Carga Pesada ou Plantão de Polícia. Logo depois o nome minissérie ficou estabelecido para o formato (...) A década de 70 e seu Milagre econômico haviam chegado ao fim. Mas, dona absoluta do horário nobre, a ficção seriada brasileira não foi sequer abalada pelo furação Dallas. Se já liderava o horário nobre, os indícios de nova crise econômica marcavam o fim de um ciclo econômico com a sociedade demonstrando cansaço com o autoritarismo (...). 134

A denominação das categorias das diferentes obras teledramatúrgicas causam ainda polêmicas, acredita-se que essa dificuldade, percebida no momento de sua categorização provenha de seu caráter híbrido, que se mescla processualmente a outras categorias, até encontrar sua forma mais precisa. Se fossem resgatados os primeiros momentos da "telenovela", seria possível percebe que nas décadas de 1950 e 1960 a forma das telenovelas possuía traços semelhantes aos verificados nas minisséries, como por exemplo, o número de capítulos, o uso farto de textos clássicos da literatura transcodificados¹³⁵ para televisão. No seriado-série, também, é possível identificar traços desse parentesco, seja no

134 LOBO, Narciso J F. A busca de uma teledramaturgia nacional. *XXIII Congresso de Ciências da Informação*, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org. br>. Acesso em: janeiro 2005.

135 Uma contribuição valiosa, para o entendimento desse processo de transcondificação das obras literárias para obras televisivas, é encontrada em MORAIS, Osvaldo J. de. *Grandes Sertões Veredas*: o romance transformado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ritmo de sua narrativa, pelo fato de suas histórias possuírem uma estrutura fechada, pelo menos nessa década, não permitindo alteração ao longo de sua veiculação, o cuidado apurado com a produção etc. O conceito para designar essas obras, nesse momento inicial, pode ser traduzido como:

(...) um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela que tem, em média, 160 capítulos). (...) em geral um trabalho totalmente fechado, pronto em sua escrita antes da gravação, que tem continuidade absoluta — a mesma de uma telenovela-, cuja visão se completa na totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, e cujos capítulos possuem mesma unidade relativa de um capítulo de uma telenovela (...). No entanto em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela. 136

Nesses anos a Globo é responsável pela produção de 20 dessas obras e a Manchete por quatro. No mapeamento, há um outro dado a acrescentar em relação à minissérie que seria a identificação de dezessete telerromances veiculados pela Cultura. Essas narrativas são consideradas por Pallottini e Lobo como uma forma, também, de minisséries mas, nesse levantamento, optouse por não considerá-los como tal por falta de informações que possibilitassem sua categorização como minissérie já que essa denominação não é totalmente definida e sim apenas sugerida.

(...) A TV Cultura de São Paulo, depois Rede Cultura, realizou entre 1981 e 1982 uma significativa experiência, levando para seu público um total de 16 minisséries feitas a partir de obras da literatura brasileira. Eram chamados telerromances, cada um com 20 capítulos em média. Romances e contos de autores já considerados clássicos, como Érico Veríssimo, Aluísio Azevedo, José Cândido de Carvalho, (...) transformados em minisséries por roteiristas do porte de Jorge Andrade, Geraldo Vietri, Marcos Rey, Mário Prata, Renata Pallottini e Walter Negrão. (...) Já o conto de José Condé, Venturas e Desventuras do Caixeiro Viajante Ezéquias Vanderley Lins, recebeu o nome de Seu Quequé (1982), na Cultura e, depois, na adaptação de sucesso na Globo, recebeu o nome de Rabo de Saia (1984). (...) No caso específico de Seu Quequé, quando

136 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 28-29.

comparada com Rabo de Saia, um crítico observou que a versão da Cultura acabou caindo numa estrutura novelesca, dramaticamente pobre e caricata, apesar de ser produto de uma emissora estatal onde o jogo dos índices de audiência é mais leve e portanto permite espaço para a experimentação.¹³⁷

Os unitários, formato que atende a um único objetivo autoral são, portanto, produtos pontuais e com exibição fechada em um único episódio. Esse tipo de obra marca presença nesta década, como na passada. Os seriados-séries brasileiras diminuem em quantidade, mas são, nesse mapeamento, produzidos unicamente pela Globo. Seria interessante neste momento, a exemplo de outras categorias, estabelecer limites conceituais para essa obra de ficção televisiva.

(...) se pode chamar de seriado uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixos, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema (...). É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma conseqüência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como características a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido de convergência. 138

Analisando esses conceitos, percebem-se elementos que são comuns às diferentes categorias da ficção, não há sequer uma categoria que não traga impregnada em suas estruturas elementos da telenovela. Nas minisséries, como dito, muitas apropriações se deram para seu surgimento, o mesmo acontecendo com o seriado. Isso demonstra o processo dinâmico, criativo e intercambiante nos quais todas essas categorias estão inseridas. Essa área da ficção televisiva demonstra a ambiência propícia para hibridizações de categorias, apresentando novas formas de contar histórias televisivas.

Os anos oitenta do século XX marcam a história da televisão brasileira e muito disso se deve a Globo. Durante essa década, a Globo é reconhecida internacionalmente pela qualidade de seus programas e recebe prêmios significativos – Asa de Ouro, Salute, Emmy¹³⁹. Além disso, suas produções são comercializadas no exterior e distribuídas em setenta e um países.

137 LOBO, Narciso J F. A busca de uma teledramaturgia nacional. XXIII Congresso de Ciências da Informação, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org. br>. Acesso em: janeiro 2005.

138 LOBO, Narciso J F. A busca de uma teledramaturgia nacional. *XXIII Congresso de Ciências da Informação*, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org.br>. Acesso em: janeiro 2005.

139 O prêmio Asa de Ouro foi concedido pela crítica italiana pelo sucesso da telenovela *Dancin Days* veiculada no Brasil de 10 julho de 1978 a 26 de janeiro de 1979. Já o prêmio Salute foi concedido pela "International Council of the National Academy of Television, Arts and Scienses, dos Estados Unidos, que o concede pela qualidade de programação da Globo em 1980 e em 1982 concede o prêmio Emmy a Globo por *Morte e Vida Severina*.

Em clima de "Diretas Já", o país vive os anos 80 em busca do direito de eleger seu representante maior. Nesses anos a televisão esteve presente apoiando ou direcionando a busca de milhões de brasileiros. Foi assim em 1984 quando a TV Cultura cobriu e transmitiu ao vivo o comício da Praça da Sé pelas Diretas. Após a iniciativa dessa emissora, as demais aderem ao clima e passam a cobrir toda movimentação da mobilização que catalisou as expectativas nacionais.

Não foram anos calmos. Muita coisa aconteceu no país

Não foram anos calmos. Muita coisa aconteceu no país no campo político, no âmbito social, no setor econômico. No mercado televisivo a movimentação era intensa. TV Manchete e SBT tornam-se competidoras da Globo que em muitos momentos se viu ameaçada pela sensualidade de Dona Beija, pelas sedutoras imagens de Kananga do Japão. Mas não foram só essas as ameaças que pairavam sobre a posição de liderança no campo televisivo. A grande inovação tecnológica bate às portas no universo televisivo: a TV a cabo. Tem início a montagem de canais universitários, o Bispo Edir Macedo, da Igreja Universal do Reino de Deus, compra a Rede Record. O conforto que a Rede Globo usufruía durante os anos de 1970 não é mais o mesmo, embora ela continue mantendo a posição de líder de audiência e principalmente à frente das demais emissoras em termos de produção de ficção televisiva e de produtos nacionais.

Como líder de audiência, a Globo não investiu apenas em ficção televisiva, mas em outras produções na área do entretenimento. Foram constantes e de monta os investimento na área da informação e da educação. Mas é notório que as áreas de maiores investimentos são as do entretenimento e da informação, não apenas na Globo, como também nas demais emissoras. Entretanto, não há como negar que as áreas da informação, do entretenimento e mesmo da educação se interpenetram, espacial e temporalmente, no processo de produção televisiva.

5.3 Os Colloridos anos 1990, mas nem tanto...

No campo do real, o país rumava para seu primeiro governo civil após trinta anos de alienação desse direito imposta aos brasileiros. Tanto a eleição do primeiro presidente por voto direto quanto os episódios que culminaram com seu impedimento para governar, dois anos após sua posse, foram acontecimentos que tiveram na televisão palco privilegiado para seu desenrolar. Mas como ocorre a estruturação da televisão nacional nos 90?

Nos primeiros anos dessa década muito do que acontecia no plano do real se confundia com o ficcional. Os anos iniciais decorreram como promessa de um país novo, todavia, muito cedo,

as esperanças mostraram-se inviáveis por todas as expectativas que, paulatinamente, não se concretizavam. As propostas de um país livre de corrupção e rumando para um estágio de pleno desenvolvimento ficaram no plano do imaginário. Não se pode negar, entretanto, e muitos brasileiros sabem disso, que a par das frustrações, muitas coisas aconteceram e modificaram o panorama do Brasil. Em termos de televisão, implanta-se no país o sistema de TV por assinatura, entram em cena outras emissoras e novas formas de gestão da televisão são constituídas. Como forma de identificar esses acontecimentos realizou-se uma síntese a partir da cronologia apresentada por Mattos¹⁴⁰.

Quadro 5.5 – Cronologia da Televisão na década de 1990

ANO	Cronologia
	"A Rede Manchete passa a produzir novelas e minisséries, investindo nas belas paisagens do interior do país e explorando a sensualidade do nu feminino. Com esta estratégia consegue tomar preciosos pontos de audiência das novelas da Globo. Em março, a novela 'Pantanal', o marco da nova fase das produções da Manchete, é levada ao ar. Produzida por Benedito Ruy Barbosa e dirigida Tisuka Yamasaki, 'Pantanal' revoluciona a TV brasileira ultrapassando a marca de 30 pontos no Ibope. Recheada de cenas turísticas, ecológicas e sensuais, seus capítulos conquistam os telespectadores e a rede fatura, nesse ano, mais de US\$ 120 milhões."
1990	"Em dezembro, a Manchete lança uma nova produção: "A História de Ana Raio e Zé Trovão", telenovela itinerante, que percorreu 14 mil quilômetros durante os dez meses em que esteve no ar. Custou US\$ 8 milhões, atingindo uma audiência média de 16 pontos do Ibope, não obteve, entretanto, o mesmo sucesso de 'Pantanal'."
	"As telenovelas brasileiras são exportadas para 127 países diferentes."
	"Em 1990, a Globo realiza a sua primeira co-produção: a telenovela 'Lua Cheia de Amor', tendo como associados minoritários a TVE, emissora estatal da Espanha, e a RTS-1, um canal de TV da Suiça, que transmite em Italiano."
	"A Globo é a primeira emissora de TV no Brasil a utilizar a computação gráfica na televisão, criando vinhetas para abertura de seus programas."
	"É implantado o sistema de televisão por assinatura. Os canais são distribuídos pela Net-Multicanal, vinculada às Organizações Globo, e pela TVA, vinculada ao Grupo Abril. Em 1991, mais de cinco mil brasileiros já estavam assistindo a televisão com as imagens distribuídas via cabo."
1002	"A Rede Globo estréia o Programa 'Você Decide', que introduz os programas interativos na TV brasileira, com a participação direta do público telespectador."
1992	"Vai ao ar a primeira rede de TV para brasileiros, em Miami, a BTN – Brazilian Television Network, com quatro horas de transmissões diárias."

140 MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica social e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 203-225.

ANO	Cronologia
	"Em 1993, o Brasil possui um milhão de antenas parabólicas, o que começa a consolidar a expansão da TV direta."
1993	"Procurando solucionar os problemas financeiros da Manchete, Adolpho Bloch confirma a venda de sua rede para o grupo IBF, do empresário Hamilton Lucas de Oliveira. O grupo, responsável pela impressão de bilhetes de loteria instantânea, demitiu 670 funcionários, um mês depois de assumir o controle da emissora. Em março, empregados revoltados colocam no ar um slide denunciando que o IBF não paga as parcelas da compra e das dívidas."
	"Em abril, após medida cautelar, o Grupo Bloch reassume o controle da Manchete. A partir daí o logotipo da rede aparece acompanhado do sobrenome do seu fundador."
	"Globo e Bandeirantes investem em criatividade e alta tecnologia na transmissão de jogos de futebol."
	"O SBT volta a produzir novela."
	"O Senado aprovou projeto de lei que regulamenta o serviço da TV a cabo no país. A concessão, dada pelo governo federal, é de quinze anos e pode ser renovada por períodos iguais e sucessivos. O texto admite participação estrangeira (em até 49%) e obriga as operadoras a reservar seis canais para uso do Senado, Câmara, Assembléias Legislativas e Universidades."
	"A mídia televisão fechou o ano de 1994 com o faturamento publicitário de US\$ 1,8 bilhão, um crescimento de 38,5 % em relação a 1993."
	"A Rede Record investiu em novos transmissores para São Paulo e Rio de Janeiro, fazendo crescer sua cobertura geográfica. Montou também um estúdio jornalístico em Brasília."
	"A TV por assinatura continua crescendo no Brasil, totalizando no ano de 1994 350 mil assinantes, número que contribui para dobrar o faturamento em relação a 1993, que esteve em torno de US\$ 6 milhões."
	"Em 1994, já existiam no país mais de 1,2 milhão de antenas parabólicas."
	"Tentando salvar a sua programação, a Manchete coloca as telenovelas como carro-chefe. A primeira experiência foi com 'Tocaia Grande', em 1995, e 'Xica da Silva', em 1996, que chega a obter quatorze pontos no Ibope."
1994	"A partir de 1995 iniciou-se uma grande mudança em toda legislação que rege as telecomunicações brasileiras."
	"Acaba o monopólio da Embratel como provedor de acesso á Internet , surgem vários provedores privados."
	"Em 15 de agosto, o Congresso Nacional aprovou a emenda constitucional ao inciso XI do artigo 21, extinguindo o monopólio estatal na área das telecomunicações."
	"Em 1995, um Projeto de Lei do Senado, de nº 110, cria a figura do ombudsman nas emissoras de rádio e de televisão."
	"No dia 2 de outubro, a Rede Globo inaugurou o Projac, o maior centro de produção de TV da América Latina, que desde então abriga todas as produções do grupo, numa área de 1.300.000 metros quadrados."
	"A Rede Globo encerrou o ano de 1995 ocupando o 18º entre os cinqüenta maiores grupos privados nacionais, com um faturamento de US\$ 2,4 bilhões. A Rede fechou o ano com setenta emissoras afiliadas e cerca de 1.200 retransmissoras, cobrindo 99,17% do território nacional de acordo com a revista TVA, de setembro de 1996."
	"Em 1995 entrou no ar o primeiro canal da Globosat dedicado exclusivamente á venda de mercadorias pela TV a cabo."
	"Em 1995 iniciam-se as transmissões da Rede Viva, ligada a Igreja Católica. Sua geradora é a TV

Independente, Canal 11, de São José do Rio Preto, em São Paulo."

ANO	Cronologia
1996	"No dia 28 de agosto, com o apoio da prefeitura, Porto Alegre coloca no ar o Canal 14, a primeira emissora comunitária do país, dando início ao primeiro boom de TVs comunitárias após a aprovação da Lei 8.977 que instituiu a TV a cabo. Ao contrário dos canais comerciais e públicos, a TV comunitária é uma emissora sem fins lucrativos, dirigida por Organizações Não-Governamentais (ONGs) e Sindicatos."
	"Em agosto, o Sistema Brasileiro de Televisão inaugurou o seu complexo Anhanguera, São Paulo, a nova sede do SBT com 210 mil metros quadrados de área construída, o equivalente a vinte campos de futebol, praticamente o dobro do tamanho do estúdio da Rede Globo em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. O complexo do SBT foi registrado pela revista Veja como a mais nova 'fábrica de sonhos' do país."
	"O disco com a trilha sonora do "Rei do Gado", telenovela da Rede Globo, vende mais de um milhão de cópias em apenas vinte dias após seu lançamento no mercado, desbancando, em dois meses de venda, o fenômeno anterior que era a trilha sonora de "Dancing' Days", também produzida pela Rede Globo."
	"O Brasil possui 3,5 milhões de antenas parabólicas instaladas e mais de 2 milhões de assinantes de TV paga."
	"No dia 25 de março, morre Walter Clark Bueno que, por muitos anos, foi o direto-geral da Rede Globo, da qual foi demitido em 1977 e substituído por José Bonifácio Sobrinho, o Boni."
	"Em 1997, o SBT, de Silvio Santos, conta com uma rede composta por 77 emissoras e seu sinal podia ser captado por 97% dos domicílios com aparelhos de TV."
	"Em 1997, a Rede Manchete de Televisão possui 25 emissoras e alcança 73% dos domícílios com TV."
	"A guerra pela audiência entre as principais emissoras, com a exibição de programas de baixo nível, sensacionalistas, e a exploração de violência e sexo passam a ser debatidos pela sociedade como um todo e pela imprensa, que critica, principalmente, os programas de Faustão e Gugu, exibidos aos domingos."
1997	"No dia 22 de setembro, entra no ar o Canal Futura, um projeto de educação para o Brasil, como resultado de uma iniciativa pioneira de grupos empresariais privados. O Futura, canal voltado para um trabalho de mobilização comunitária, tem como princípio postulados educativos, que orientam a sua programação: a ética, o incentivo ao espírito comunitário e ao espírito empreendedor e a valorização do pluralismo cultural. O Futura foi implantado pela Fundação Roberto Marinho e operado pelo Globosat. O grupo é formado por: Banco Itaú, Confederação Nacional da Indústria, Confederação Nacional do Transporte, Federação das Indústrias do Rio de Janeiro, Federação das Indústrias de São Paulo, Fundação Bradesco, Fundação Odebrecht, Fundação Vale do Rio Doce, Grupo Votorantim, Instituto Airton Senna/Compaq, Rede Globo, Sadia/Concórdia, Sebrae Nacional, Rede Brasil Sul e Turner Broadcasting System/CNN."
	"As organizações Globo, através da Globocabo, passam a dominar o mercado de TV paga no país com o sistema NET. Associada ao grupo RBS e à Multicanal, a Globo detém 70% dos 2,1 milhões de assinaturas de TV paga."
	"No dia 25 de novembro, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho , o todo-poderoso, deixa a Rede Globo, depois de trinta anos de serviços prestados. A superintendente Marluce Dias da Silva o substituiu, passando a comandar a Vênus Platinada, como é conhecida a Rede Globo."
	"No dia 7 de dezembro, o programa de auditório de Carlos Massa, mais conhecido por Ratinho, estréia na TV Record. Com o programa "Ratinho Livre" apelando para o grotesco, a Record atingiu altos índices de audiência em pleno horário nobre, chegando a derrotar a Rede Globo quando esta encerrava a novela das oito."

ANO	Cronologia
	"No dia 15 de maio, o Presidente Fernando Henrique Cardoso sanciona o Decreto nº. 2.593, aprovando
	o Regulamento dos Serviços de Retransmissão e de Repetição de Televisão, ancilares ao Serviço de
	Radiodifusão de Sons e Imagens."
1998	"Em agosto, a Manchete coloca no ar 'Brida', da obra homônima de Paulo Coelho. A novela, sinônimo de
	fracasso, foi retirada do ar às pressas por não ter obtido nem dois pontos no Ibope e também por conta da
	greve dos funcionários, que se instalou na emissora em outubro de 1998, culminando com a demissão de
	seiscentos funcionários além da extinção de seis programas."
	"Em setembro, o país ganhou o seu primeiro canal de TV dedicado ao cinema nacional, o canal Brasil, da
	Globosat, que passou a ser captado também em Portugal, através da TV Cabo Portugal."
	"Em setembro, Carlos Roberto Massa, o Ratinho, deixa a Record, transferindo-se para o SBT na qual passou a receber um salário superior a R\$ 1 milhão por mês. A Record substituiu o Ratinho por Gilberto Barros, o
	Leão Livre', que segue o mesmo esquema popularesco."
	"Em 1998, a Rede Globo e a Rede Record fazem demonstrações de transmissão de TV em alta resolução
	no Brasil."
	"Em 1998, tanto a Globo como a Manchete estavam exportando as suas principais produções com muito
	sucesso. Na TV Venezuela, por exemplo, em agosto, faziam sucesso duas telenovelas brasileiras: 'Salomé',
	da Rede Globo, e 'Xica da Silva', da Rede Manchete."
	"No dia 11 de janeiro, morre, aos 82 anos de idade, João Calmon, ex-senador e ex-presidente dos Diários
	Associados. Em 1955 tornara-se o braço direito de Assis Chateaubriand, passando a administrar os veículos
	do grupo: 35 jornais, 25 rádios e dezoito emissoras de televisão."
	"Em janeiro, a Igreja Renascer em Cristo, nas pessoas de Estevam Hernandez e Sônia Hernandez, assume
	o controle da Manchete, após um contrato de arrendamento. O pacto é desfeito um mês depois, quando
1999	descobre-se que a Igreja não pagou a primeira parcela do contrato e somente beneficiara poucos funcionários que se encontravam com os salários atrasados. A família Bloch novamente retoma o controle da agonizante
	rede, procurando um comprador urgente, pois no dia 18 de maio de 1999 se encerraria o prazo para a
	renovação de suas concessões. Caso boa parte de suas dívidas não fosse paga, a rede poderia ser liquidada
	definitivamente e extinta."
	"A primeira telenovela transmitida no Brasil '25-499 Ocupado', adaptada pela TV Excelsior, foi reencenada
	pela TV Record , sob o nome de 'Louca Paixão'."
	"No dia 9 de maio, o Grupo Bloch vendeu a rede para o Grupo Tele TV, do empresário Almicare Dallevo
	Júnior, um profissional de telemarketing que controla, entre outras, as empresas da Tele TV, que vende
	serviços automatizados de atendimento telefônico, e a Tec Net, de tecnologia. Um mês depois, tudo que
	atendia pelo nome Manchete (de propriedade da Bloch Som & Imagem) cede lugar ao novo nome adotado pela emissora a partir de junho: Rede TV. Os funcionários, que não recebiam desde outubro de 1998, foram
	pagos e a greve que atingia vários setores, no Rio e São Paulo, termina."
	"A Rede Globo tem 107 emissoras afiliadas espalhadas pelo território nacional, levando seu sinal a quase 100% dos lares brasileiros."
	"No dia 18 de maio, morre Alfredo de Freitas Dias Gomes, considerado um dos maiores telenovelistas da TV Brasileira. Dentre as suas novelas de maior sucesso destacam-se 'O Bem Amado'e 'Roque Santeiro'."
	Brashena. Denne as suas novelas de maior sucesso destacam-se. O Bem Amado e Roque Santeno.
	"No dia 28 de agosto, ocorre o lançamento da Rede Globo Internacional, cuja cerimônia foi mostrada
	em todos os telejornais da rede. Transmite via satélite, 24 horas de transmissão simultânea com 35% de
	programação ao vivo."
	"Em setembro, a Rede TV!, ex-Manchete, anuncia uma parceria com o UOL (Universo Online), maior
	empresa de serviços da Internet no país, formada pelos grupos Folha e Abril. A parceria, além de envolver a hospedagem e divulgação do site Rede TV! no UOL, permitiria também o aproveitamento de imagens da
	e missora pelo provedor e o uso de ferramentas do UOL na programação da Rede TV!, dando início a um
	processo de interação entre os dois servi; cós eletrônicos que servirá de base para a televisão do futuro no
	Brasil. Vale ressaltar que o UOL é o maior serviço on line do mundo em língua latina, tem mais de um milhão
	de páginas de informação, entretenimento e serviços, organizados em 28 estações e mais de quatrocentos
	canais."

ANO	Cronologia
	"No dia 24 de agosto, a Globo lança o seu mais audacioso projeto de internacionalização: a TV Globo Internacional."
1999	"No dia 14 de setembro, o provedor UOL anuncia a venda de 12,5% da participação acionária para um grupo de investidores estrangeiros, liderados pelo Morgan Stanley Dean Writer & Co. O Valor da venda de ações foi de US\$ 100 milhões, com o que o UOL pretende expandir a atuação na América Latina, transformandose numa multinacional do setor. Inicialmente vão se instalar na Argentina, Chile, Colômbia, México e Venezuela."
	"Em 1999, a Rede SBT, segunda maior rede nacional, composta por 97 emissoras espalhadas por todo o território nacional, abrange 90% do total da população e 94% do IPC (Índice de Potencial de Consumo)."
	"Em 1999, a Rede Globo cobre praticamente todo o território nacional, detendo a audiência de 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros. Composta por 113 emissoras entre geradoras e afiliadas, a Rede atinge um total de 74% de audiência no horário nobre, 56% no matutino, 59% no vespertino e 69% de audiência no horário noturno."
	"Em 1999, através de votação direta dos leitores da Gazeta Mercantil, a Globo foi eleita a quinta empresa mais influente do Brasil, no Prêmio Imagem Empresarial Gazeta."

Fonte: MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira

A pesquisa realizada por Mattos e publicada na obra que deu origem ao quadro apresentado, tem preocupação com os aspectos políticos, sociais e econômico da televisão no Brasil. Sendo assim, ela fornece ao leitor um panorama privilegiado para o entendimento do contexto de estruturação da televisão no país. No mapeamento da década de 1990, realizado nesta pesquisa, os fatos destacados no quadro apresentado não se explicitam, mesmo porque a preocupação do mapeamento foi o rastreamento das obras teledramatúrgicas, assim, emissoras não envolvidas com dramaturgia, não se incluiriam na amostra. Mas a escolha por apresentar a seleção desses fatos se dá por serem eles variáveis importantes que interferem, em maior ou menor escala em todas as áreas de programação das emissoras. Além disso, possibilitam um entendimento contextualizado e ampliado das dinâmicas adotadas na oferta dos conteúdos teledramatúrgicos das emissoras, nessa década.

Quadro 5.6 – Resumo geral da teledramaturgia na década de 1990

	Classificação		Emissoras							
Categoria			Bandei- rantes	Cultura	Record	SBT	Manchete	Globo	CNT	Total
		Estrangeira				2				2
	Adaptação	Brasileira	2			4	2	3		11
Telenovelas		Não definido								0
Telellovelas	Ori	ginal	2		1	5	7	44		59
	Rer	nake				1		5		6
	Não d	lefinido								0
Т	otal Telenovela	IS	4	0	1	12	9	52	0	78
		Estrangeira					1			1
	Adaptação	Brasileira		1			3	13	5	22
Minisséries		Não definido								0
	Original			2	3		7	13	3	28
	Não d	lefinido								0
Total	de Casos Espe	eciais	0	3	3	0	11	26	8	51
	Adaptação	Estrangeira								0
		Brasileira		1				1		2
Seriados		Não definido								0
	Ori	ginal				1		7		8
	Não d	lefinido								0
Γ	otal de Seriado		0	1	0	1	0	8	0	10
		Estrangeira								0
Casos	Adaptação	Brasileira						24		24
Especiais		Não definido								0
(unitários)	Ori	ginal						4		4
	Rer	nake						1		1
1	otal Minissérie	s	0	0	0	0	0	29	0	29
	Ada	ptado								0
Não definidos	Ori	Original								0
	Não definido									0
То	tal Não Definid			0	0	0	0	0	0	
7	TOTAL GERAI	L	4	4	4	13	20	115	8	168

Em relação às obras teledramatúrgicas, cotejando-se as duas últimas décadas, nota-se uma diminuição de produção na década de 90 em relação a 80. Vários são os indicativos para isso: o investimento quase que exclusivo da Globo nessa área, o amadurecimento da área que consolida a horizontalidade e a verticalidade da programação estabelecida, o fato de as obras de ficção se constituírem em sustentáculo da audiência e da programação que inibe a possibilidade de experimentação, já que qualquer erro põe em risco a liderança. Além desses fatores outra variável definidora é o alto investimento necessário para a produção teledramatúrgica brasileira e muitas vezes as emissoras não os possuem ou não os disponibilizam para a área. Esses são indicativos de peso na explicitação da diminuição da produção dramatúrgica televisiva. Além dessas variáveis, a introdução de novos tipos de programação em outros espaços televisivos; a briga acirrada pela audiência que faz com que várias emissoras apostem em programas de auditório para atrair telespectadores: a diversificação nas ofertas de produtos culturais com a expansão da televisão fechada e o acesso da internet, por exemplo, são fatores que também influenciam a diminuição da produção.

A liderança da Rede Globo permanece na década de 90 embora com índices menores de audiência. Note-se que ela é responsável pela feitura de 115 obras, o que equivale a 68.5% da produção teledramatúrgica, antes mais pulverizada entre as diversas emissoras produtoras, mesmo que de forma desigual. Essa predominância determina a forma como a emissora se mantém na liderança. Desde seus primeiros anos, uma de suas estratégias foi utilizar a ficção como instrumento para angariar audiência. Ao investir na ficção não tem nas telenovelas o único caminho, como pode ser constatado nos mapeamentos dos anos anteriores. Apesar de carro chefe nessa categoria, simultaneamente à produção da telenovela, a Globo produz outros tipos de narrativas ficcionais como parte de suas ofertas desde seu surgimento, e nessa década produziu vinte e seis minisséries, vinte e nove unitários e apenas oito seriados. Toda a programação dessa emissora é nacional e sua grade de programação, como já dito, se consolidou, em grande parte, graças ao apelo que essas obras exercem no cotidiano brasileiro.

Nesse rastreamento detectou-se a inserção de uma emissora, CNT, que foi responsável por oito minisséries todas com textos ou adaptações nacionais.

A Manchete produziu nove telenovelas com textos originais e onze minisséries, das quais apenas uma tem texto estrangeiro. A Cultura, por sua vez, produziu três minisséries, sendo uma adaptação e dois textos originais para TV, e foi responsável por uma adaptação veiculada como seriado. Já a Bandeirantes veiculou quatro telenovelas, sendo duas adaptações e duas com textos originais para TV.

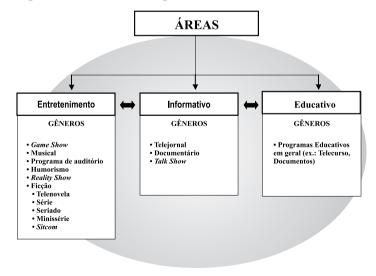
Quadro 5.7 – Horários de exibição das "telenovelas" na década de 1990

	Faixa de Horário de Exibição das Telenovelas										
Emissoras	18h		19h		20h			21h	22h		
	Ouant.	Média de meses	Ouant.	Média de meses	Quant.	Média de meses	Ouant.	Média de meses	Ouant.	Média de meses	
	Quart.	no ar	, and the second	Quant.	no ar	Quuin.	no ar	Quuiit.	No ar		
Bandeirantes	1	4,5	3	7							
Manchete			1	2,5			8	8,5			
Globo	17	7	17	7,0	17	7,0			1	5,5	
SBT	2	5,5			4	14,0	4	7,0	2	4	
Total	20	5,5	21	5,5	21	10,5	12	7,5	3	4,5	

5.4 A Marca da Liderança

Resgata-se, com adequações para este estudo, ilustração que explicita as áreas da televisão, com o objetivo de evidenciar as categorias dos programas audiovisuais que são investigados no desenrolar desta pesquisa. A ilustração não pretende fornecer padrões classificatórios rígidos, senão utilizá-la como exercício explicativo única e exclusivamente para que se possa visualizar, com mais clareza, as categorias que estão sendo analisados e que integram a teledramaturgia nacional.

Figura 5.1 – Áreas da Programação Televisiva¹⁴¹



141 MALCHER, Maria Ataide. *A Memória da Telenovela*: legitimação e gerenciamento. São Paulo: Alexa Cultural, 2003. p. 55.

A ilustração pretende evidenciar três dimensões que são centrais para as discussões travadas neste trabalho e cuja apreciação se torna mais oportuna em relação à década em questão – anos 90

É do conhecimento dos que estudam a televisão que existe pelo menos três áreas nas quais as programações são classificadas. Sabe-se, também, que essas classificações, nas práticas de televisão, nas diferentes emissoras, se dão de forma diferenciadas como, por exemplo, a distribuição dos programas por núcleos, mas para este estudo as áreas indicadas na ilustração são as mais apropriadas. Marques de Melo¹⁴² estabeleceu classificação diferenciada da que está sendo adotada aqui. O autor em sua proposta classificou a programação de televisão em categorias o que na ilustração apresentada está denominada como área. Marques de Melo, além do entretenimento, informativo, educativo, acrescenta a sua classificação a categoria especial. Acredita-se, no entanto, que a categoria especial não seja necessária, sendo assim optou-se pela forma como foi apresentada a ilustração para melhor visualização das produções teledramaturgia.

A telenovela, nessa ilustração, é um dos formatos da ficção televisiva que resgata muitos dos conceitos aqui apresentados por diferentes autores. Como produto cultural de um meio de comunicação massiva, essa obra de ficção traz, em sua estrutura, diferentes modalidades do gênero. "(...) Mas um programa de ficção televisiva, com as características de ficção e da TV, com linguagem própria desse veículo só se obterá dessa forma e por esse meio (...)" Em uma única telenovela podemos encontrar o gênero cômico, realismo mágico, suspense e outros, como foi o caso de *A Indomada*¹⁴⁴.

Mas neste trabalho os demais formatos se constituíram, também, como centros das atenções, já que são eles os elementos primordiais para o entendimento da teledramaturgia nacional.

Naturalmente quando se fala em ficção televisiva não se está falando apenas de telenovela — embora é claro, a telenovela seja a rainha do gênero, pela sua aceitação popular e até pelo barateamento dos custos que a sua extensão supõe. Assim, quais são os subgêneros e suas características, o que é aquilo que não sendo telenovela se vê como ficção de TV?¹⁴⁵

O ponto de partida para a busca de entendimento de como se deu a construção da teledramaturgia nacional são os referenciais e conceitos estabelecidos por Pallottini, a partir de seu trabalho de deciframento da ficção televisiva.

142 MARQUES DE MELO, José. Escapismo e dependência na programação da TV Brasileira. *Comunicação & Sociedade*, n. 5, março de 1981. p.150.

143 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 25.

144 Telenovela escrita por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, exibida pela Rede Globo de Televisão no horário nobre, no período de 17/02/1997 a 11/10/1997. Considerando-se nessa delimitação de período de exibição a reprise do último capítulo como finalizador da obra.

145 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 24.

Em primeiro lugar, seria importante notar que não se tentará fazer a distinção entre os vários tipos de programa de ficção televisiva pelo seu conteúdo. Realmente, seria dificil, quase impossível, distinguir e classificar as numerosas espécies de histórias, fábulas, assuntos, que se podem tratar na teledramaturgia.(...) Vamos buscar conceituar o gênero por suas características formais, sua linguagem própria e inerente, só nele encontrada. Isso porque é exatamente por essas características — e não por ser de aventura, ou de amor, ou cômico — que um programa de TV se caracteriza como tal. 146

Sendo assim, como Pallottini classificou os programas de ficcão da TV?

(...) por intermédio de suas características de extensão, tratamento do material, unidades, tipos de trama e subtramas, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, modos de organização e estruturação do conjunto – por meio enfim da linguagem própria da TV¹⁴⁷.

Pallottini classifica a ficção televisiva em: unitário, minissérie, seriado e telenovela. Essas categorias foram utilizadas como unidades de análise no mapeamento temporal acerca da trajetória da teledramaturgia na televisão brasileira. Além disso, sua obra serviu de referencial para todas as questões que foram discutidas a respeito do conceito de teledramaturgia, assim como aos demais autores que lidam com a televisão e, especificamente, se dedicam à análise de sua programação.

Além dessas possibilidades fornecidas pelo referencial teórico, a partir do mapeamento temporal da obras de ficção, foi possível verificar a forma como se compunha a grade horária de programação, principalmente no *prime time*, de emissoras consagradas, como a Rede Globo, que possui "prévia classificação de gênero" em função do horário de veiculação da ficção televisiva. No Brasil, durante muitos anos, foi comum classificar o horário das 19 horas como dedicado ao humor e, dessa forma, as tramas apresentadas por essa emissora brasileira, nesse horário, tinham, majoritariamente, um teor humorístico.

Essa tendência pela pré-definição de gêneros em determinadas faixas horárias faz parte das ações por quais passou toda trajetória da televisão brasileira.

Como uma espécie de linha ficcional auxiliar temos uma extensa lista de adaptações literárias (...). São produções que preferencialmente se localizam nos horários das 18h

146 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 24.

147 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 25.

e 19h, e com certeza estão muito mais de acordo com as exigências do Estado de uma televisão "bem comportada" e de "qualidade" (...). ¹⁴⁸

A televisão é um campo dinâmico, como as demais instâncias do ambiente social no qual se insere, sendo assim é natural que as tendências se alterem. Se em 1970 as adaptações literárias cobriam as faixas das 18 e 19 horas, o mesmo não acontece na década de 1980. Novas tendências se mostram principalmente para a faixa das 19 horas na qual são inseridas telenovelas com novas *versões dramatúrgicas, a novela-comédia*. Esse gênero tem como um dos nomes de maior destaque Bráulio Pedroso.

(...) Na verdade essas estórias se caracterizam pela farsa, a paródia, o apelo constante ao riso. Elas cruzam e tematizam constantemente outros segmentos da indústria cultural, como as histórias — em - quadrinho, o cinema e a própria televisão (...). Pode-se dizer que o sucesso deste tipo de dramaturgia é tal que praticamente ela reorienta a programação no horário das 19 horas (...). 149

A Globo dessa forma, no horário das 18 horas, produziu inúmeras telenovelas que podem ser consideradas como "novelas literárias" ou "novelas de época", e na faixa das 19 horas, a partir da década de 1980, investiu na linha da "novela-comédia", como mais uma das estratégias para manutenção e ampliação de sua liderança: "(...) todos conhecem a grade horária da Rede Globo, líder de audiência, e se baseavam na sua programação para mudar para outros canais" 150. Essa familiaridade com o que será oferecido pela líder de audiência orienta em grande parte a escolha da programação a ser vista.

Pode-se, todavia, operar uma grande divisão na própria grade a partir das categorias ficção e realidade e tomar, como representativos (...), os gêneros notícias edramaturgia ou mais especificamente, telejornal e telenovela pelo caráter de "pureza formal" que os caracterizam e pela contigüidade dos espaços que ocupam, em particular na Rede Globo de Televisão. 151

Estudo coordenado por Reimão, que analisou a programação televisiva veiculada na cidade de São Paulo no horário nobre (com amostra limitada ao período de 1965 a 1990), tinha como objetivo traçar o perfil, de alguns elementos básicos da TV brasileira em relação à programação, constatou:

- 148 ORTIZ, Renato. *Telenovela*: história e produção, p. 99.
- 149 SOUZA, José C. A. Gêneros e formatos na televisão brasileira, p. 62.
- 150 ORTIZ, Renato. *Telenovela*: história e produção, p. 99.
- 151 MOTTER, Maria L. *Ficção* e *Realidade*: a construção do cotidiano na telenovela, p. 37.

(...) grande porcentagem de produções nacionais (...). Nessa preferência do telespectador pelo produto nacional (...) dois fatores tiveram grande peso: 1. a "mania brasileira" pelas telenovelas; (...) 2. a consolidação da Rede Globo de Televisão enquanto emissora hegemônica no Brasil (...)¹⁵²

Nessa consolidação a Globo lançou mão de várias estratégias, uma delas de organização de sua programação, privilegiando a telenovela e o telejornal como carro chefe do horário nobre.

No Brasil, por força do sucesso das novelas, a programação no horário nobre é absolutamente igual de segunda a sábado: uma novela, uma novela, um jornal, outra novela, um filme ou show ou humorístico ou programa especial... O grande passo que se deu nesses últimos dez anos foi o de substituir uma novela no horário das 10 da noite. (...) por minisséries, que não deixam de ser pequenas novelas de trinta ou quarenta capítulos. Isso acomodou a programação de tal forma que prejudicou e castrou extraordinariamente a criatividade e a possibilidade de concorrência. Quem está montado num esquema de novela está dominando absolutamente o mercado para o resto da vida. 153

Martín-Barbero, ao refletir sobre o tempo organizado pela televisão, indica as dinâmicas que orientam as estratégias das emissoras colocando em evidência questões que atuam na construção da grade de programação televisiva. Nas palavras do autor é possível identificar o papel do gênero como elemento catalisador do imaginário e ativador da memória dos leitores dos textos televisivos e por consequência o grau de "fidelidade" a determinado horário ou emissora. Inseri

O tempo com que organiza sua programação contém uma forma da rentabilidade e do palimpsesto, um emaranhado de gênero. Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto tempo "ocupado", cada texto remete à seqüência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário. 154

Em outras palavras, o receptor é capaz de identificar, reconhecer um determinado gênero, ainda que desconheça as suas regras de produção, gramática e funcionamento. Essa capacidade

152 REIMÃO, Sandra (Coord.). *Em instantes*: notas sobre a programação na TV brasileira (1965-1995), p. 98.

153 SOUZA, José C. A. Gêneros e formatos na televisão brasileira, p. 62.

154 MARTÍN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultural e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001, p. 296.

existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais, o que pode ser ilustrado nas palavras de Borelli:

Ampliando mais o alcance de sua presença no universo cultural, é possível afirmar que os gêneros se constituem como mediação fundamental na relação entre produtores, produtos e receptores na cultura moderna. Pensar, portanto, na importância e significado dos gêneros ficcionais pressupõe, em primeiro momento, deslocar a reflexão do espaço da realização estritamente literária, ampliar sua potencialidade e descobrir que eles ocupam outros espaços no campo da moderna produção cultural. 155

A discussão sobre gêneros é antiga e complexa e não é objetivo deste estudo o aprofundamento dessa questão. A proposta aqui é resgatar algumas reflexões que esclareçam alguns pontos fundamentais sobre o assunto. A partir dessa proposta é que a conceituação oferecida por Borelli, que considera a literatura como berço original do gênero ficcional, permite vislumbrar formas atuais de manifestação desses gêneros existentes em produtos veiculados, por exemplo, pela televisão, pelo cinema, pela música e pela publicidade. Nesse exercício de transmutação dos gêneros, que se mesclam, se intercambiam com outras formas de expressão presentes nas sociedades atuais, é possível uma aproximação com as reflexões da autora: "(...) Falar em gêneros, portanto, significa dialogar, aqui, com a literatura e com outras manifestações da ficcionalidade contemporânea, principalmente aquelas produzidas pelos meios audiovisuais (...)." 156

A transformação sofrida pelo gênero literário, a partir da influência da comunicação de massa, tem seu apogeu com o surgimento da grande imprensa e com o desenvolvimento e diversificação dos meios de comunicação massiva. Falar em gênero ficcional, nesta pesquisa, é, portanto, abordá-lo como uma das manifestações dessa comunicação e, mais especificamente, é apontar sua presença em uma de suas representações como produto audiovisual, ou seja, como gênero ficcional televisivo. Sobre essa questão, Martín-Barbero comenta a proposta de Fabri:

Eis aqui a proposta básica de Fabri: "Enquanto na cultura culta a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a regra 'estética' é aquela da maior adequação ao gênero. Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte

155 BORELLI, Silvia H. S. *Ação*, *suspense*, *emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996, p. 177-178.

156 BORELLI, Silvia H. S. *Ação*, *suspense*, *emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil, p. 178.

298.

obra.

gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos dos massmedia (...)". 157 Finalizando esta breve reflexão sobre a questão dos gêneros

do público (e do meio) aos produtores se faz no nível do

na televisão, é possível dizer que, ainda que estes sejam arbitrários e possam ser definidos como modalidades, formas, estilos, estruturas, eles transcendem a narrativa individual permitindo não só a leitura, mas também norteando a percepção e compreensão daquilo que está sendo narrado, ou seja, o próprio ato de negociação de sentidos por parte do receptor. Os gêneros tornam-se instâncias decisivas nas construções dos textos mídiáticos e elementos fundamentais no processo de comunicação que não é nunca unidirecional, por mais deseguilibrada que seja a participação dos diferentes agentes no processo de comunicação massiva.

No caso da ficção televisiva observa-se a atuação do receptor sobre a condução da narrativa, principalmente em se tratando de um gênero ficcional como a telenovela que é uma obra em aberto e recebe influências de inúmeros discursos, dentre eles as do público que, ao gostar mais ou menos de um determinado núcleo, imprime diferentes caminhos para a narrativa. Um dos exemplos dessa modificação pôde ser constatado na telenovela Torre de Babel¹⁵⁸, que teve durante a trama o fortalecimento do núcleo cômico, com a junção de várias personagens hilariantes. as quais, em muitos momentos, tornaram-se centrais, fornecendo assim a essa telenovela, basicamente urbana, violenta e realista, um toque humorístico.

O envolvimento do público tem diferentes explicações, mas uma das apropriadas nesta investida é que a imagem televisiva cria um grande envolvimento psicológico e emocional com o telespectador, de tal forma que, muitas vezes, a ficção chega a se confundir com o próprio sentido da realidade. Em outras palavras, a linha entre a realidade e a ficção na TV se torna muito tênue em consequência da relação estabelecida entre o que é veiculado e o que é decodificado pelo telespectador¹⁵⁹. A partir da constatação, subsidiada pelos estudos de Motter, é possível perceber o grau de aproximação entre a telenovela e o público que a partir de várias ações interage com os conteúdos veiculados, já que esses passam a fazer parte de seu cotidiano.

Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela. São

159 Para esse assunto ver. entre outras obras, MOTTER, Maria L. Paulo: Alexa Cultural, 2003.

157 MARTÍN-BARBERO, Jésus.

Dos meios às mediações: comu-

nicação, cultural e hegemonia, p.

158 Telenovela escrita por Silvio de

Abreu, exibida pela Rede Globo de

Televisão no horário nobre, no período de 25/05/1998 a 16/10/1999.

Considerando-se nessa delimitação

de período de exibição a reprise do

último capítulo como finalizador da

5.4.1 Na Virada...

O fim do mundo não chegou com a virada do século. Na realidade a virada foi comemorada duas vezes, talvez pela necessidade de uma ruptura com o passado e a esperanças de dias melhores que o novo século poderá trazer.

O terceiro presidente eleito por voto direto é de oposição, o Brasil se torna pentacampeão. A implantação da televisão no Brasil completa cinquenta anos e várias são as comemorações que brindam o cinquentenário dessa mídia.

E nos domínios televisivos, nesses primeiros anos do segundo milênio, a batalha pela audiência continua, como mostram alguns fatos expressos no Quadro 5.8. A expansão da TV fechada à ampliação das ofertas de entretenimento se acentua. Cinco anos decorridos do século XXI no plano da produção de programação da teledramaturgia a produção já é considerável e nos setenta e cinco registros existem peculiaridades que merecem destaque.

Quadro 5.8 – Resumo geral da teledramaturgia a partir de 2000

Categoria	Classificação		Emissoras						
Categoria	Cia	ssincação	Bandeirantes	Cultura	Record	SBT	Rede TV!	Globo	Total
		Estrangeira				11	1		12
	Adaptação	Brasileira			1			5	6
T. 1		Não definido							0
Telenovelas	C	Driginal	1		5			23	29
	R	Remake							0
	Não	definido							0
,	Total Telenov	elas	1	0	6	11	1	28	47
		Estrangeira	Ì						0
	Adaptação	Brasileira						9	9
Minisséries		Não definido							0
	Original							1	1
	Não definido								0
Tota	al de Casos Es	peciais	0	0	0	0	0	10	10
	Adaptação	Estrangeira				1			1
		Brasileira						3	3
Seriados		Não definido							0
	Original			2	2		2	3	9
	Remake							1	1
	Total de Seria	dos	0	2	2	1	2	7	14
		Estrangeira							0
	Adaptação	Brasileira						1	1
Microsséries		Não definido							0
	C	Original							0
	Remake								0
	Total Minissé	ries	0	0	0	0	0	1	1
	A	daptado						1	1
Não definidos	Original								0
	Não definido			1				1	2
To	Total Não Definidos			1	0	0	0	2	3
	TOTAL GER	AL	1	3	8	12	3	48	75

Como pode ser notado, a Globo continua liderando em produção e os seus índices de audiência ainda são maiores dos que os das demais emissoras. Percebe-se que existe uma "nova" categoria que é denominada microssérie – esse é mais um exemplo do que foi discutido neste capítulo. Anteriormente a discussão se deu a partir da dificuldade de denominação da minissérie. Da mesma forma isso acontece em relação à denominação de Cidades dos Homens, produto que é identificado pela emissora como microssérie. Categoria nova, com tracos diferenciados, composta por quatros episódios veiculados de 15 de outubro a 18 de outubro de 2002, com duração de 35 minutos. Como categoria recente, provavelmente sua denominação foi baseada na quantidade de episódios que a compõe. Acredita-se, no entanto, que essa denominação ainda não se definiu concretamente, pois no mesmo ano foi veiculado Pastores da Noite, de 26 de novembro a 17 de dezembro de 2002, com duração de quatro episódios sob a denominação série. Hoje é dia de Maria, veiculada de 11 de janeiro de 2005 a 21 de janeiro de 2005 também é considerada microssérie pela emissora, mas teve oito capítulos. A invenção do Brasil, veiculada de 19 de abril a 21 de abril em 2000, com três capítulos foi também denominada série. Considerando essas indicações quais seriam os elementos que identificariam essas obras? Número de episódios? Tempo de veiculação? Estrutura de composição?

Desses indicativos o que se poder considerar é que essas categorias estão em processo simbiótico e desse processo derivará uma obra híbrida que provavelmente não será a microssérie, tampouco a minissérie e muito menos o seriado e só se configurará como denominação concreta quando o processo estiver melhor explicitado.

O demonstrativo indica, também, que mais uma emissora, a Rede TV!, entra em cena e veicula uma telenovela adaptada de um texto estrangeiro e dois seriados com textos originais para TV.

		Faixa de Horário de Exibição das Telenovelas										
Emissoras	18h		19h		20h			21h	22h			
	Quant.	Média de meses no ar	Quant.	Média de meses no ar	Quant.	Média de meses no ar	Quant.	Média de meses no ar	Quant.	Média de meses no ar		
Bandeirantes					1	no ar						
Globo	11	6,5	9	7,5	7	8,0						
SBT					4	6,0						
Record	1	6,5			2	4,5						
Total	12	6.5	9	7.5	14	6						

Quadro 5.9 – Horários de exibição das "telenovelas" a partir de 2000

A programação se manteve dentro das faixas estabelecidas nesta análise com variações, na maioria das vezes, motivadas pela pressão da audiência. Outra questão interessante observada é o movimento em relação à categoria telenovelas, na faixa das dezoito horas que veiculou, durante esses anos, telenovelas com mais de 215 capítulos. Da mesma forma, é interessante ressaltar longas minisséries, com mais de cinquenta capítulos, em contraposição ao que se denominou como microssérie.

5.5 Teledramaturgia Brasileira

Para iniciar este tópico que pretende estabelecer a configuração da teledramaturgia, nada melhor do que conduzir sua explicitação por sua obra de maior evidência e assistência nos lares brasileiros: a telenovela. As telenovelas recarregam o telespectador de potencialidade cultural, ou seja, modificam de forma sutil, ou não, a maneira de interpretar sua vida presente e de compreender sua relação com o meio que o cerca. Dessa forma, permitem concretamente que suas experiências reais sejam "rearranjadas" num contexto ampliado. 160

No contexto da sociedade brasileira, pode-se afirmar que a telenovela, enquanto produto cultural televisivo, tem resistido a todas as críticas e intempéries das quais foi vítima nas últimas décadas. E, ao contrário de qualquer exercício de futurologia que previa a sua extinção, uma vez que ela não passava de uma radionovela com imagens, a telenovela vem se destacando como o produto de melhor qualidade e de maior rentabilidade da televisão brasileira, sendo, por isso mesmo, exportada¹⁶¹ para mais de 140 países, em todo o mundo.

160 Levando-se em conta que, por um lado, o número de analfabetos ainda é significativo no Brasil e, por outro, que a cultura brasileira tem uma forte tradição de oralidade, fato que acaba caracterizando o processo de disseminação do conhecimento como oral, pode-se perceber a relevância desse canal informal no cotidiano brasileiro.

161 TONDATO, Márcia P. *Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas*: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das brasileiras. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, 1998.

Reimão, ponderando sobre a marcante presença da telenovela, apresenta trecho retirado de um manual/dicionário francês:

A telenovela (tradição literal: telerromance) é uma forma assumida pelo gênero "folhetim televisivo" na América Latina. O mercado internacional de programas consagrou, especialmente depois dos anos sessenta, a modalidade brasileira desse gênero, conhecido lá pela forma abreviada de novela. (...) Ela alia sua força de sedução ao poder de um gênero tradicional que retoma a memória narrativa popular do melodrama (...). Atualmente, aborda temas de forte ressonância social. ¹⁶²

Mais do que exportada e incorporada ao vocabulário de outros povos por sua expansão internacional, domesticamente, a telenovela é, para inúmeras pessoas, a única forma de viagem, de identificação, de conhecimento e reconhecimento dos diferentes *brasis* que compõem esse grande país. O fato de ela vender imagens estereotipadas e maniqueístas é uma discussão necessária, mas a verdade é que, nessas mais de quatro décadas, as telenovelas têm sido as maiores fontes de lazer para a maioria da população brasileira que está distante das outras possibilidades oferecidas, quase sempre possíveis para poucos, como o cinema, o teatro, a música, o turismo, etc.

Entre elas interpõe-se um segmento socioeconômico médio que tem seu tempo obrigatório (trabalho) e seu tempo imposto (ida para o trabalho e volta) expandido a ponto de, nos grandes centros urbanos (principalmente, porque temos de lembrar os grandes deslocamentos dos bóias frias, dos trabalhadores que vivem em cidades dormitórios, por exemplo), avançar sobre o tempo livre de lazer e descanso. Em muitos casos, o sentar-se diante da TV é apenas o intervalo entre o trabalho e o sono. Para as emissoras, este é o horário nobre. Aí estão inseridos os telejornais e as telenovelas: a informação e o entretenimento. 163

Foram elas, também, que apresentaram para muitos, paragens desconhecidas desse Brasil. Quem não se lembra da telenovela *O Pantanal*? Além de inaugurar nova linguagem, a partir de sua competente direção, desnudou uma região desconhecida para milhões. Muitos são os exemplos em tantas outras obras que tiveram como espaço cênico o Nordeste, o Sudeste, o Norte ou Sul do Brasil, sem contar as viagens ao "exterior" proporcionadas por essas obras de ficção. No período de finalização desta pesquisa,

162 REIMÃO, Sandra (Coord.). *Em instantes*: notas sobre a programação na TV brasileira (1965-1995), p. 101.

162

163 MOTTER, Maria L. *Ficção* e *Realidade*: a construção do cotidiano na telenovela, p. 30-31.

encontravam-se no ar o Rio de Janeiro (Senhora do Destino), uma ilha de Florianópolis (Como uma Onda), a cidade fictícia de Ouro Negro (Começar de Novo), e a selva amazônica através de um resgate histórico da minissérie Mad Maria, que apesar de fazer parte de outro formato da ficção televisiva, guardadas as especificidades de cada uma, se aproxima das estratégias utilizadas pela telenovela. Isso se não se fizer um zapping por outras emissoras que apresentavam telenovelas ambientadas na maioria das vezes em outros países.

Não se pode desconsiderar o importante papel desempenhado pela televisão e tão pouco admitir que essas obras de ficção televisionadas não sejam expressivamente o passaporte para quebra do cotidiano, para suspensão da realidade, que tem absorvido aquelas horas destinadas ao lazer ou roubadas da lida diária. "A ficção televisiva participa do nosso cotidiano como espaço de lazer. Entre as formas de preenchimento desse espaço está a que se efetiva como ficção seriada. Esta tem, nas séries brasileiras de maior duração, a telenovela, sua expressão maior" 164.

Esse sucesso está intimamente relacionado à sua proximidade com o cotidiano e sua "linguagem comum". Pode-se perceber que a telenovela fala a todas as camadas da sociedade, em território rural e urbano. Se privilegiasse um nível ou outro, estaria perdendo, com certeza, uma boa fração da sua audiência e desconsiderando o elemento principal da comunicação de massa como defende Thompson¹⁶⁵.

Esse mesmo público, que em grande parte é aquele que não pode ler jornais todos os dias, que não pode ir ao teatro ou usufruir outras formas de lazer e entretenimento, assiste às telenovelas diariamente, identifica-se com as problemáticas abordadas nelas e, principalmente, procura uma fuga dos problemas reais cotidianos.

Em países desenvolvidos, em que outras formas de comunicação e cultura são tradicionais, como o teatro, a música, a dança etc., a televisão é vista mais comumente como expressão socializadora da informação. Já países como o Brasil, onde não há fortes tradições culturais desses tipos, a televisão vem ocupando todos esses espaços, criando um lugar diferenciado na vida social e tornando-se o meio mais popular para a atualização e obtenção de informações, sob forma de entretenimento, cultura e lazer.

É característica do formato o desenvolvimento linear e lento da narrativa, que possibilita a construção das personagens, a manipulação do suspense e a absorção do real pelo telespectador. "Nos centros de produção onde a telenovela é aberta, escrita à medida que se produz, esse é um traço distintivo; a quantidade maior de tramas e subtramas seria outra; e finalmente, a extensão tenderia a ser maior, mais longa, de maior duração. E mais redundante." ¹⁶⁶

164 MOTTER, Maria L. *Ficção* e *Realidade*: a construção do cotidiano na telenovela, p. 30.

165 THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

166 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 36.

Essas são características básicas apontadas por Pallottini para distinguir a telenovela da minissérie. Esta última, segundo a autora, caracteriza-se por ser: "(...) uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam a gravação. Não comporta em geral, modificações — como a telenovela de modelo brasileiro — a serem feitas no decurso do processo e do trabalho." ¹⁶⁷

Em sua maioria, as minisséries no Brasil têm usado como estrutura de base fatos históricos nacionais e em muitos momentos propiciam busca ao conhecimento de fatos que poderiam fazer parte da memória de um povo, mas que em discursos oficiais não é tão fácil resgatar:

Os esquecimentos da história podem representar uma permanente fonte de boas lembranças para criação ficcional. (...) Com os recursos de produção, a minissérie chega para telespectador com todos os mecanismos de sedução produtores dos efeitos de verdade (...). Potencializando o lado humano da narrativa ampliando-se o grau de interesse, humaniza-se a história. 168

O papel dessas obras ficcionais no Brasil pode ser constatado na análise feita por Motter sobre a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*¹⁶⁹:

O contador cumpriu seu papel: contou tão bem a sua história que provocou a descoberta que a história não ficcional é tão interessante e tão densamente humana que deve ser buscada em outras fontes. E assim faz o telespectador. Tomando o caminho inverso ao contador de história se remeterá de uma obra para sua anterior, a outra que a precede e assim até encontrar no mito o fechamento do ciclo.¹⁷⁰

A oferta para esse tipo de obra de ficção televisiva nacional tem-se ampliado no Brasil, em alguns momentos aproveitando-se de formas anteriormente descartadas como é o caso do resgate do seriado *Carga Pesada*, de grande sucesso no final da década de setenta e início da de oitenta do século passado, e atualizado e incorporado à grade de programação da emissora criadora na atualidade.¹⁷¹

Pallottini ao tratar do seriado não o diferencia da série e estabelece suas características acentuando suas distinções e semelhanças em relação ao unitário e à telenovela a partir de uma analogia literária. "O unitário é conto da ficção televisiva, assim como a telenovela corresponde ao romance-folhetim, a minissérie

167 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 28.

168 MOTTER, Maria L. Argumentos para o estudo da ficção – A casa das sete mulheres: ficção, realidade e história. *Revista da ECO-PÓS*, v. 7, jan.-jul. 2004, p. 86. p. 89.

164

169 Minissérie adaptada da obra homônima de Letícia Wierzchowski por Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, veiculada pela Rede Globo de Televisão, no período de 07/01 a 08/04/2003.

170 MOTTER, Maria L. Argumentos para o estudo da ficção – A casa das sete mulheres: ficção, realidade e história, p. 86, 89-90.

171 Seriado veiculado pela Rede Globo de Televisão, no período de 22/05/1979 a 02/01/1981, exibido às terças-feiras, às 22h, num total de 50 episódios. O seriado reestreou em abril de 2003 e ficou no ar até dezembro desse ano. A temporada seguinte foi ao ar de agosto a dezembro de 2004, sempre às sextas-feiras, às 22h30.

ao romance de dimensões regulares, e o seriado a uma coleção de contos com personagens fixos e objetivo autoral único."¹⁷²

Mas Pallottini ressalta que:

(...) o um episódio de seriado tem começo meio e fim, como unitário, mas está inserido num conjunto maior, que lhe dá sentido total. Por isso é, às vezes, possível não explicar totalmente este ou aquele personagem (...). Mas não é impossível a quem vê o episódio número três, ou o número oito, entender a trama e as ações; o seriado é um gênero pensado para isso¹⁷³.

A autora ressalta ainda que, para um dos formatos de ficção pouco estudado, o *sitcom*, presente na grade de programação brasileira¹⁷⁴. Um dos exemplos foi o programa *Sai de Baixo*, que durante alguns anos marcou um novo horário no final do domingo nas agendas brasileiras. Além desse exemplo podem-se citar ainda produções recentes deste formato como *A Grande Família e Os Normais*, este último transmutado para o cinema.

Pallottini oferece vários exemplos dessa narrativa na televisão que marcaram várias gerações brasileiras e ficaram na memória de muitos, hoje, na terceira idade. Neste momento basta recuperar sua caracterização: "Seriados humorísticos com um elenco fixo (...), uma característica básica a nortear o conjunto, uma história fundamental que embasa o relacionamento dos caracteres" 175.

Saló ao estabelecer elementos que compõem o *sitcom* de sucesso na Espanha, aponta que esses se caracterizam pelo espaço cênico que é de interior, os protagonistas não são mais de seis e que, naquilo que se refere ao seu desenvolvimento, não pode deixar de atender aos seguintes requisitos: "(...) uma estrutura perfeita, grande criatividade, muito dinamismo, funcionalidade na realização, bons roteiristas e sobretudo bons diálogos, personagens atraentes, (...) que não sejam desprovidos de humor."¹⁷⁶

Partindo para um formato pouco utilizado nacionalmente, é pouca a experimentação no Brasil da *soap opera*, a única em veiculação hoje é *Malhação*¹⁷⁷. O distanciamento dessa possibilidade narrativa ficcional talvez se explique pela marcante trajetória da telenovela no país, já que esse formato é muito utilizado na televisão norte-americana da qual a TV nacional derivou. As especificidades desta produção em relação aos outros formatos da ficção comum ao brasileiro pode ser verificado nas palavras de Fadul:

(...) na estrutura da soap opera o autor não tem presença constante, pela duração desse formato, que pode levar

172 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 36.

173 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 45.

174 No Quadro 5 — Programação semanal de teledramaturgia nas principais emissoras de TV Aberta (Semana de 17 a 23/01/2005), apresentado neste trabalho, pode-se verificar a predominância dos sitcoms brasileiros e importados presentes nas grades de programação.

175 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, p. 48-49.

176 SALÓ, Gloria. *?Que és eso del formato?* Cómo nace y se desarrolla um programa de televisión. Barcelona:Gedisa, 2003. p. 175. (Tradução livre da autora deste trabalho.)

177 Malhação é uma obra de ficção com características de soap opera, destinada ao público adolescente, com apelo educativo, exibida pela Rede Globo de Televisão, no horário vespertino, está no ar desde 1995.

até 50 anos constantes. Então, quando você estuda ficção diária norte-americana, você percebe que há uma troca constante de autoria (...) ela não tem fim. Nossa telenovela tem um começo, um meio e um fim, e quem conhece essa história é o autor. (...) enquanto na soap opera, como não tem fim, o autor é dispensável. Na telenovela brasileira o autor não é dispensável e é daí que vem o seu poder. Na telenovela brasileira o autor tem um poder maior do que nos outros gêneros de ficção televisiva diária. 178

Essas diferenças estruturais são características fundamentais para detectar traços próprios à *soap opera*, os quais divergem das demais formas de criações ficcionais brasileiras. No caso da telenovela brasileira, formato mais próximo da *soap opera*, sua elaboração e execução prevê começo, meio e fim, além de ser exibida em prazo determinado, enquanto que a *soap opera* pode durar indefinidamente, como é o caso de *Malhação* que tem mais de uma década de exibição e durante esse período sofreu inúmeras adaptações, distanciando-se significativamente do seu início nas telas brasileiras.

No entanto, *Malhação* ao se distanciar de seus primeiros anos se aproxima cada vez de seu objetivo original que era angariar a audiência dos adolescentes ao tratar de assuntos como drogas, doenças sexualmente transmissíveis, socialização na adolescência etc.

É importante ressaltar que essas produções ficcionais estão, a todo o momento, inserindo valores e modelos de comportamento, de forma a trazer novas informações que serão acrescentadas aos símbolos já estabelecidos pela sociedade, abrindo novos horizontes de conhecimento à experiência humana. Se antes do advento da televisão as conversas giravam em torno do conhecido, hoje, novos momentos, novas realidades desconhecidas do público são apresentadas por seus produtos, modificando e ampliando o horizonte dos diálogos.

Daí a importância de se discutir o papel social da ficção televisiva num âmbito mais ampliado, ou seja, de acordo com o lugar social ocupado pela própria televisão, enquanto espaço de produção e divulgação cultural. Esse lugar social tem sido muito discutido pelas teorias da comunicação, desde a posição funcionalista norteamericana, que encarava a televisão como instrumento de controle social, até os Estudos Culturais, fortalecidos na década de 1980, que propõem uma nova ótica de análise, com ênfase no estudo da sociologia do cotidiano e das diversas mediações como códigos de referências no processo de recepção televisiva. As abordagens deixaram de ser basicamente de como os meios influenciam o indivíduo para o que faz o indivíduo com os produtos desse meio.

178 Depoimento prestado para realização do projeto: *Dramaturgia Eletrônica*, elaborado por João A. Batista e Terezinha R. Campos, da rádio Cultura AM.

Nessa ampliação de abordagem a questão se deslocaria do poder dos meios, como instrumento imbatível de alienação, para quais os usos dados aos seus produtos, considerando as diferentes mediações próprias a cada um. Na base das críticas aos meios e aos seus produtos, descansa a idéia de diferenciações de culturas, existindo distanciamentos entre culturas "popular" e "clássica". Os meios executariam seus produtos a partir da tendência do "povão" e sendo assim com baixo valor cultural. Qual seria então o lazer dessa massa? O que lhes resta senão a televisão? E é bom lembrar: "(...) Não é a televisão que cria as distâncias sociais, mesmo que ela seja capaz de representá-las, isso quer dizer também que ela contribuiu para evitar uma fratura social muito forte."

Seria essa a forma exclusiva e privilegiada de aquisição de lazer, entretenimento, informação, cultura? Acredita-se que não, mas têm sido essa muitas vezes a única forma para milhões de habitantes desses inúmeros brasis. Quem sabe em futuro próximo o leque de opções da maioria da população se amplie e não sejam apenas a televisão e as obras ficcionais televisivas as únicas opções. O direito a opções para a grande parcela de brasileiros, que só tem na televisão a forma de utilizar seu tempo livre, pode ser uma utopia alcançável, mas é certo que a ficção estará presente. Talvez não televisiva, mas com certeza ficção e seriada para manter a tradição dos folhetins que suscitam a imaginação humana. "A ficção pode fazer muito pela realidade, pode desenhar mundos, pode apontar caminhos. Só não pode fazer a mágica de transformar, por si só, o que historicamente é resistente à mudança, o que cabe aos agentes sociais concretos." 180

E para dar uma breve parada nas questões aqui tratadas, que merecerão aprofundamento em futuros trabalhos, resgata-se Motter, que sintetiza bem e ao mesmo tempo desafia para a busca de compreensão sobre o papel da ficção na televisão atual.

A finalidade da televisão continua sendo entretenimento e informação. Nós insistimos em cobrar dela um propósito educativo e lhe atribuímos esse papel, o que é possível sobretudo no âmbito da ficção (...). A ficção tem feito mais pela realidade do que esta tem feito por si mesma. A situação pode e deve ser revertida. Para tanto basta que se unam as pontas do novelo e se celebre a parceria, pois o mundo virtual contém o mundo possível. 181

Não resta dúvida que é necessário considerar as críticas feitas aos produtos televisivos e principalmente as obras de teledramaturgia, mas é fato também que têm sido elas poderosos elementos comunicacionais na sociedade brasileira. Wolton, em defesa da televisão "generalista", enfatiza que ainda não se avaliou

179 WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria crítica da televisão, p. 165.

180 MOTTER, Maria L. O que a ficção pode fazer pela realidade? *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26. jan.-abr. 2003, p. 79.

181 MOTTER, Maria L. O que a ficção pode fazer pela realidade?, p. 79. (Grifos da autora deste trabalho.)

toda potencialidade desse meio. O autor indica que após vencida algumas das etapas da pesquisa sobre televisão se faz necessário resgatar como meta a concepção de uma política para esse meio que integre três grandes questões da modernidade: a comunicação, a maioria e a relação entre esfera pública e esfera privada em uma sociedade aberta. 182

Mesmo que ainda não suficiente, a pesquisa sobre a televisão no país tem caminhado lentamente, mesmo que, marcada em grande parte por posições extremistas que, de um lado a encaram como um entorpecente letal e, as que de outro encontram nela a salvação para o futuro do país. É chegado o momento de encarar a televisão e seus produtos como objetos legítimos para exploração teórica e espaços significativos de construção do conhecimento a partir das características próprias desse meio. Sendo assim, tona-se vital para o entedimento da comunicação massiva pois "enquanto não cercarmos este eletrodoméstico de todas as suas determinações históricas e sociais, ele continuará a ser apenas o recepetáculo de nossas fantasias, projeções e frustações. A TV é um fetiche mesmo para os intelectuais e é preciso despojá-la de tantos investimentos simbólicos¹⁸³.

O certo é : há muito a ser investigado em relação a esse objeto de estudo; suas potencialidades, seu conteúdo, sua estética, o uso de seus produtos, sua exploração e seu papel na "nova" ordem social marcada pela cultura digital, que tem no audiovisual uma de suas poderosas estratégia de comunicação massiva.

182 WOLTON, Dominique. *Internet e depois?* Uma teoria crítica das novas mídias, p. 64. (Grifos da autora deste trabalho.)

183 MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. HAM-BURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50*: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.51.





REFLEXÕES FINAIS ?

A televisão aberta continua sendo uma das mais relevantes opções de lazer e cultura no Brasil, hipótese corroborada pelas pesquisas e demais dados apresentados nesta investigação. Os estudos consultados demonstram a ampliação do entretenimento no mundo indicando a necessidade da busca constante pela compreensão do papel desempenhado pelo lazer na sociedade contemporânea. No quadro das possibilidades produtivas desse setor, a televisão, como meio massivo, ocupa lugar de destaque no panorama mundial e, nacionalmente, é a primeira opção de entretenimento tendo como preferência os produtos teledramatúrgicos.

O modo como os meios de comunicação de massa atuam na vida do indivíduo, diferentemente do que se pensava no passado, possui inúmeros desdobramentos, os quais, à medida que são vislumbrados, demonstram a complexidade dessa relação. Esses meios não produzem o afastamento das práticas culturais externas ao ambiente doméstico; ao contrário, trazem motivação para a realização mais intensa dessas atividades.

As reflexões acerca da incidência dos meios massivos e de seus produtos na vida cotidiana suscitam reflexões, principalmente ao se tratar da América Latina. Martín-Barbero, reforça a necessidade de pensar a cultura como local estratégico para as discussões travadas no campo político, social e comunicacional. O autor reafirma que a comunicação é questão de cultura, culturas... e não apenas de aparatos e tecnologias. Dessa forma, se faz cada vez mais necessário desvendar as diferentes variáveis que integram o processo de comunicação contemporâneo, seus efeitos, sua atuação e sua repercussão, ou seja, seu papel nas diferentes instâncias cotidianas da vida individual e coletiva de uma sociedade globalizada.

Como sinalizado por diferentes teóricos, o cenário global ganha contornos mais nítidos nas últimas décadas expressando um novo ciclo de expansão do sistema de produção de bens e do processo civilizatório, envolvendo o planeta em sua totalidade, complexidade e contraditoriedade. Além do mais, esse processo de globalização tende a dissolver as sociedades nacionais em uma comunidade mundial. É nessa sociedade globalizada, na qual a cultura extrapola os limites territoriais, que o antigo conceito de entretenimento é repensado, renegando cada vez mais antigas oposições — como burguesia/classe operária ou primeiro/terceiro mundo — para redefinir trivialmente o entretenimento com as suas tendências, os seus gostos e produtos no mundo global.

Nesta pesquisa o entretenimento foi entendido como fenômeno atual que amplia, reproduz e dissemina o popular, representando uma variável importante na agenda econômica mundial, demonstrando a cada dia a necessidade de sua

1 IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

compreensão. Esse fenômeno, cada vez mais permeado por todas as questões que envolvem o popular, porém não mais preso ao local de sua produção, mas exposto ao mundo, se constitui como elemento fundamental nas discussões de questões econômicas e culturais. A conquista desse caráter mundializado, entretanto, aumenta ainda mais a complexidade de sua análise.

Como demonstrado ao longo desta pesquisa no Brasil um dos destacados agentes de fornecimento de entretenimento é a televisão aberta. Pode-se afirmar, assim, que para entender as dinâmicas televisivas no país o entretenimento deveria ser contínua e exaustivamente analisado por diferentes teóricos e em especial pelos críticos fervorosos dessa mídia, que deveriam se livrar dos ranços históricos que cercam tanto o conceito quanto o meio, já que a necessidade de centralidade do tema mostra seu peso de modo inequívoco quando se trata de discutir a constituição da cultura brasileira. É importante destacar que a dimensão cultural, age e interage constantemente com os meios de comunicação massiva em um processo de retroalimentação constante, e é dessa maneira que se investigou a televisão: como elemento fundamental na configuração cultural do país.

Considerando que a televisão aberta possui três áreas principais de estruturação: o *entretenimento*, o *informativo* e o *educativo* e ainda, que as obras teledramatúrgicas se inserem na área do entretenimento, a princípio essa foi a área em destaque para análise. Evidentemente, fazer parte de uma área não restringe a mobilidade das narrativas dramatúrgicas televisivas, pois defende-se que essas obras estão a todo o instante em processo de hibridização, portanto, mesclando-se a todas as demais categorias e áreas do campo televisivo (Ver figura 5.1.).

Portanto, o objetivo central desta pesquisa foi entender o papel desempenhado pela teledramaturgia na constituição da televisão no Brasil. Assim, buscou-se evidenciar as categorias que integram o universo teledramatúrgico brasileiro. Através, de um rastreamento, que compreendeu o período de 1950 a 2005, foi possível identificar 1022 registros das obras televisivas que, a partir de conceitos defendidos por Pallottini, se ajustassem à classificação da obra de teledramaturgia. Para esse feito, estabeleceu-se que, obras teledramatúrgicas brasileiras são produções que, a partir do intercâmbio com vários campos como o cinema, o teatro, rádio, e demais categorias televisivas favorecem o estabelecimento de uma linguagem híbrida utilizada especialmente nas obras televisivas ficcionais. Linguagem essa composta por elementos como roteiro, direção, cenário, músicas, dentre outros realizados ou adaptados para atender as necessidades do meio televisivo, não a mera reprodução de suas matrizes e sim uma obra nova que no momento de surgimento não se estabelece ainda como uma categoria e, a

partir de sua produção e veiculação, vai se concretizando e configurando seu formato.

Essas diretrizes traçadas para identificação da teledramaturgia se aproximam do conceito estabelecido por Pallottini em relação à ficção televisiva definindo-a como histórias *inventadas* com durações diferenciadas, *contadas* pelos *narradores televisivos* a partir da linguagem específica desse meio.

No mapeamento realizado, o teleteatro foi identificado como um dos precursores do movimento de teledramaturgia brasileira, mas para ser entendido como um dos elementos originários do processo dramatúrgico televisivo era necessário que aquele fosse uma obra:

- a) realizada ou adaptada por autores brasileiros;
- b) atenta a uma linguagem televisual que se expressasse em todas as dimensões, ou seja, tivesse a preocupação com adequação da música; da cenografia, iluminação, direção, cenário, etc.

O teleteatro, nos primórdios da TV brasileira, esteve entre as produções de maior sucesso, constituindo-se desde cedo em elemento de atração da audiência. A TV Cultura resgatou a prática do "teleteatro", mas, nesse caso, o objetivo dessa iniciativa foi veicular um produto teatral, com características e linguagem de "teatro na TV". Estratégia também utilizada nos anos iniciais da televisão. O teatro exibido pela televisão, principalmente nos anos de 1950 e 60, era algo constante na grade de programação das emissoras daquelas épocas, no entanto, entre o teatro exibido pela TV e o teletreatro existiam diferencas fundamentais, a primeiro consistia em exibir as encenações teatrais através do meio televisivo e a segunda buscava construir um produto para o meio. Nesta pesquisa a prática realizada naqueles períodos não foi considerada como elemento de base para constituição da teledramaturgia nacional, já que nessa prática não existia preocupação com as especificidades da linguagem televisiva.

Já no caso da "telenovela não diária" o processo envolveu a busca pelo domínio das especificidades do meio. A análise dos registros dessas obras permite perceber características muito próximas das minisséries atuais. O mesmo acontecendo com o seriado que foi identificado como produção específica para a televisão ainda na década de 1950. Na década de 1960 entra em cena uma categoria que marcará a teledramaturgia: a telenovela diária. Na década seguinte, surge o unitário (casos especiais), categoria que emerge ainda nos primeiros anos da TV. Em 1980, a oferta dessas obras amplia-se, inserindo-se nesse universo o telerromance e a minissérie. E finalmente, na virada do século surge a categoria microssérie, originária de um desdobramento da categoria minissérie, já bastante enformada.

As categorias que fizeram parte do universo analisado são criações que integram o campo da ficção televisiva e, na maioria, obras seriadas com exceção do unitário. Tendo estabelecido e evidenciado as obras que integram a dimensão teledramatúrgica, a busca seguinte foi entender o papel delas na trajetória da televisão brasileira. Como observado, essas produções estão presentes em toda trajetória da TV.

A televisão, em seu caminhar, obteve privilegiados agentes que atuaram na sua constituição, dentre os quais as obras teledramatúrgicas que se estabelecem como capital, tanto em espécie quanto simbólico, de alto valor no mercado televisivo atuando na implantação, estruturação e consolidação da televisão brasileira. Para comprovação deste fato basta que sejam verificados os dados apresentados neste trabalho, quer pela consulta aos índices de audiência, ou aos mapeamentos realizados e às pesquisas apresentadas.

A ficção dramatizada (ficção televisiva) é um elemento fundamental para a vida coletiva e privada nesta sociedade. Dentre as obras de teledramaturgia de maior evidência e alcance está a telenovela. Desde o seu surgimento como narrativa diária, ela tem sido acompanhada por milhões de brasileiros; portanto, é um forte elemento na composição dessa sociedade. Essa foi também uma questão central deste trabalho, já que a telenovela ainda é um dos mais marcantes textos dramatúrgicos.

As telenovelas mostraram-se como elementos fundamentais para construção do hábito de ver TV e atuaram fortemente para o estabelecimento da horizontalização e verticalização da grade de programação. Durante a década de 1960, consagram-se como "mania nacional" e são, na atualidade, a produção que permite a liderança da maior emissora de televisão do Brasil.

É na década de 1960, ainda, que as produções de televisão iniciam sua trajetória possibilitando sua escalada de consolidação. Foi nessa década que incrementos tecnológicos tornam possível a ampliação e a mudança na linguagem televisual com a integração do videoteipe às práticas televisivas. Entram em cena emissoras que modificaram a dinâmica gerencial, administrativa e iniciase a formação do *cast* de atores e a formação de mão de obra especializada de técnicos, autores e diretores para o meio.

Iniciada na década de 60, precisamente em 1965, a Rede Globo tornou-se a emissora investidora na produção de teledramaturgia brasileira constituindo-se, ao longo das décadas analisadas, como maior produtora de ficção televisiva nacional. Nessa busca constante de aprimoramento de suas obras ficcionais a Globo deixou para trás todas as demais emissoras do país. A competência dessa emissora como produtora de obras teledramatúrgicas é incontestável. Evidentemente não é só a Rede

Globo que brinda aos brasileiros com essas obras. No entanto, as demais emissoras não investem sistematicamente nesse tipo de programação e essa opção restringe suas possibilidades de concorrência pela audiência já que essas produções agregam valores às emissoras que as detêm.

Neste trabalho defende-se que o conceito de telenovela brasileira se torna pleno em todas as suas dimensões na década de 1980. Nesses anos, as iniciativas de produção se integram reunindo todos os elementos identificados ao longo da investigação sendo possível constatar a ação integrada de todos os "ingredientes" próprios das telenovelas nacionais. Nesse período foi possível visualizar claramente a dinâmica de veiculação da telenovela, que obedece aos padrões sistematizados, como: números médios de capítulos, textos escritos originalmente para televisão (mesmo quando adaptados de obras estrangeiras são realizados por autores nacionais que os adequam a realidade brasileira), seu tempo de veiculação em capítulos atende a uma periodização em meses para exibição, os capítulos são apresentados dia a dia (de forma constante, possibilitando o desenrolar lento da narrativa), possuem multiplicidade de tramas, sua preocupação com os elementos que integram sua linguagem são itens na pauta de produção (seja a trilha musical, cenografia, maquiagem, fotografia, direção, entre outros elementos). Além de tomar conta do prime time na grade de programação das principais emissoras brasileiras, ou seja, o horário noturno de major audiência. Esses elementos, apesar de se mostrarem presentes ao longo da caminhada dessa narrativa na televisão brasileira, não reuniam em uma única época todos os diferenciais aqui apontados.

Os demais produtos da teledramaturgia atuam integradamente para manutenção da audiência, tornando-se estratégia utilizada em toda a trajetória da televisão aberta brasileira, garantindo até os dias atuais o sucesso da emissora líder.

A partir de cruzamentos entre referenciais teóricos e dados secundários, pode-se comprovar que a ficção dramatizada (ficção televisiva) é um elemento fundamental na vida coletiva e privada da sociedade brasileira e vai se tornando essencial para ampliaçao dos hábitos culturais. E por serem fenômenos, ainda hoje, dos mais relevantes na grade de programação televisiva brasileira, são considerados como marcantes formas de "narrativização" da atualidade. Avaliando os argumentos apresentados nesta investigação pode-se afirmar que a teledramaturgia é uma forma narrativa que possibilita uma excelente exploração das questões ligadas à comunicação massiva na atualidade. Não há como negar, portanto, o papel decisivo desempenhado por essas obras na constituição e a permanência da televisão no cotidiano brasileiro.

O início de uma pesquisa é sempre algo desafiador, um caminho árduo a ser trilhado; percurso que, mesmo orientado por hipóteses bem estruturadas, com instrumentais teóricos e metodológicos para investida, não consente prever todas as possibilidades que aflorarão. Nessas paragens e passagens não há certezas, nunca se sabe o que se encontrará ao fim e ao cabo. É exatamente isso que motiva um pesquisador: a busca pelo conhecimento e a esperanca da descoberta. A trajetória se faz em certos momentos com passos firmes, confiantes, já em outros com passos trôpegos, desanimados. Mas, ao final, há sempre o sentimento de que poderia ter-se feito tanto e tão pouco se realizou. A vontade de recomeçar, de fazer tudo de outra forma são sentimentos que assolam a quase todos nas páginas finais. É quando se percebe que há muito a se descobrir. Por isso, uma pesquisa nunca se encerra nas últimas páginas de um trabalho. Acredita-se que muito haja a ser dito sobre o que foi aqui apresentado, portanto, a proposta neste momento não é encerrar com traçados, mapas conclusivos, terminativos e sim apontar possibilidades outras, indiciar novas buscas. Há muito por ser feito, a conclusão, se existe, está muito distante, pois as mídias e principalmente a televisão e seus produtos demandam, exigem múltiplos olhares para seu entendimento.



Elenco da novela TORRE DE BABEL

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ANTUNES, Elizabete. TV Globo entra no *Guinness* como maior produtora de folhetins do mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dezembro 2004. Disponível em: http://sinal.org.br/infromativos/ show.asp?>. Acesso em: 26 dez 2004.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando*: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1987.

BACAL, Sarah. Lazer e universo dos possíveis. São Paulo: Aleph, 2003.

BARROS JR., Rui Coelho. *Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular cuiabana*: uma questão de negociação de sentidos. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 3 v., v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e cultura.

BIANCHI, Jean. La promesse du feuilleton. Reseaux, n. 39, 1990.

BIANCHI, Juliana. A onipresente TV, acesso à cultura para maioria. *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 2005, Metrópole (capa).

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. *A televisão*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. (Livros GT).

BORELLI, Silvia H. S. *Ação*, *suspense*, *emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BORELLI, Silvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (Coords.). *A deusa ferida*: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência? São Paulo: Summus, 2000.

BORGERTH, Luiz E. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: Girafa, 2003.

BOTELHO, Isaura (Coord.). *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo*. São Paulo: Centro de Estudo da Metrópole-USP, 2005. (Relatório parcial). Disponível em: www.centrodametropole.org.br». Acesso em: mai 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1992.

_____. Razões práticas: sobre a teoria de ação. São Paulo: Papirus, 1996.

BRASIL, Antonio. Disponível em: http://observatório.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/>. Acesso em: 27 dez 2004.

BUCCI, Eugênio. Brasil em tempo de TV. São Paulo: Boitempo, 1996.

CAPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. Comunicação e televisão:

desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala de teoria e metodologia*: ensaios. Bauru: Edusc. 2005.

CASHMORE, Ellis. ...e a televisão se fez. São Paulo: Summus, 1998.

CASTRO, Daniel. Brasileiro consome quase 5 h diárias de TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 janeiro 2005. Disponível em: http://www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada. Acesso em: 11 jan 2005.

CASTRO, J. Almeida. *Tupi*: pioneira da televisão brasileira. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2000.

COELHO, Marcelo. O direito de emburrecer. *Folha de S.Paulo*, Caderno TV, 16 setembro 2000.

CORREIA, Izaías. *História das séries*. Disponível em: <www.seriesbrasileiras.hpg.ig.com.br>. Acesso em: jun 2005.

_____. INFANTV. *Séries*. Disponível em: <www.infantv.hpg.ig.com.br>. Acesso em: jun 2005.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. Programas de dramaturgia & entretenimento.

DIEESE. Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Sócio-Econômicos de 2004. Disponível em: http://www.dieese.org.br. Acesso em: mai 2005.

DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. Trad. Silvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Sesc; Perspectiva, 1999.

_____. *Lazer e cultura popular*. Trad. Maria de Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1999

_____. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, E.; COSTA, L. Descaso e incêndios destruíram grandes sucessos. Especial de Domingo – Memórias. *Estado de S. Paulo*, 10 janeiro 1999, p. D2.

ESCOTEGUY, Ana C. D. *Cartografias dos estudos culturais*: Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero e Néstor Canclini. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

FACHIN, Odila. *Fundamentos de metodologia*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração*: o interprograma no Canal 3. São Paulo: Edusp, 1996.

FARIA, Maria C. B. *Teatro na TV*: vestido de noiva de Nelson Rodrigues na telecriação de Antunes Filho. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 1998.

______. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*: o teleteatro e suas múltiplas faces. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2004.

FOLHA DE S. PAULO. Cinemateca guarda o que restou das imagens da Tupi. TV Folha, 27 agosto 2000, p. 12.

FUNDAÇÃO INSTITUTO DE ADMINISTRAÇÃO. Estudo sobre o Setor de Entretenimento, 2004 (Instituição vinculada à Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo).

GARCÍA-CACLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GONÇALO Jr, Silva. *País da TV*: a história da televisão contada por Gonçalo Silva Junior. São Paulo: Conrad do Brasil, 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50*: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HUME, David. *Investigação acerca do conhecimento humano*. Disponível em: http://citador.weblog.com.pt/arquivo. Acesso em: 03 jan 2005.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

IBGE. Censo 2000. Disponível em: http://www.ibge.gov.br. Acesso em: 10 mai 2005.

JAKUBASKO, Daniela. *Telenovela e experiência cotidiana*: interação social e mudança. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Unesp; Hucitec, 2000.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 17.

LOBO, Narciso J. F. *Ficção e Política*: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer. 2000.

_____. A busca de uma teledramaturgia nacional. *XXIII Congresso de Ciências da Informação*, Manaus, 2000. Disponível em: <www.http://intercom.org.br>. Acesso em: jan 2005.

LOPES, Maria I. V. de. *Por um paradigma transdisciplinar para o campo da Comunicação*. LUSOCOM, V, Porto, 1998. (Comunicação).

LOPES, Maria I. Vassallo de (Org.). *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Summus, 2004.

MAGNANI, José Guilherme C. *O lazer na cidade*. Disponível em: http://www.n-a-u.org/Magnanilazer.html>. Acesso em: 20 dez 2004.

MALCHER, Maria Ataide. *A Memória da Telenovela*: legitimação e gerenciamento. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

MALHOTRA, Naresh. *Pesquisa de marketing*: uma orientação aplicada. Porto Alegre: Bookman, 2001.

MARQUES DE MELO, José. Escapismo e dependência na programação da TV Brasileira. *Comunicação & Sociedade*, n. 5, março de 1981.

_____. As Telenovelas da Globo, Produção e Exportação, São Paulo: Summus Editorial, 1988.

_____. *Televisão brasileira*: desenvolvimento e perspectivas. *Comunicação & Sociedade*, n. 19, s.d.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Pré-textos*. Centro Ed. Universidad del Valle, Colômbia, 1995.

_____. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultural e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercicios do ver:* hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens*: a ficção na TV. São Paulo: Brasilense, 1989.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

McDANIEL, Carl; GATES, Roges. *Pesquisa de marketing*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2003.

MICROFONE. Disponível em: <www.microfone.jor.br>. Acesso em: iun 2005.

MORAIS, Osvando J. de. *Grandes Sertões Veredas*: o romance transformado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio (Org.). A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita*: repensar a reforma reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003.

MOTTER, Maria L. Ficção e Realidade – Telenovela: um fazer brasileiro. Ética & Comunicação. FIAM, São Paulo, n. 2, ago.-dez., 2000.

. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista da USP*, n. 48, dez.-fev. 2000-2001.

_____. Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

_____. O que a ficção pode fazer pela realidade? *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26. jan.-abr. 2003.

_____. Argumentos para o estudo da ficção – A casa das sete mulheres: ficção, realidade e história. *ECO-PÓS*, v. 7, jan.-jul. 2004.

MOYA, Álvaro. *Glória in excelsior*: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da Vida Privada no Brasil*: contraste da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras. v. 4. 1998.

NOVARA, Enrico. Promover os talentos para reduzir a pobreza. *Estudos Avançados*, n. 48, São Paulo, mai.-ago., 2003. Disponível em: http://www.sielo.br>. Acesso em: 10 mai 2005.

O'SULLIVAM, Tim et alli. *Conceitos-chave em estudo de comunicação e cultura*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001.

OLIVEIRA, Vitória P. de. *Uma informação tácita ou aspectos tácitos nos processos de geração e transferência de informação na Ciência e no Sufismo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação – UFRJ, 1998.

ORTIZ, Renato. *Espaço e tempo:* cultura e modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1991.

____. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela*: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PEREIRA, Sidênia F. *O teleteatro da TV Tupi em São Paulo*: origens e contribuições na teledramaturgia nacional. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

PIZZOTTI, Ricardo. *Enciclopédia básica da mídia eletrônica*. São Paulo: Senac, 2003.

PUIG, Josep Maria; TRILLA, Jaume. *A pedagogia do ócio*. Trad. Valério Campos. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

REIMÃO, Sandra (Coord.). *Em instantes*: notas sobre a programação na TV brasileira (1965-1995). São Paulo: Faculdades Salesianas; Cabral Editora Universitária, 1997.

REOUIXÁ, Renato. Cadernos de lazer. São Paulo: Sesc. 1976.

RIBEIRO, Renato J. *O afeto autoritário*: televisão, ética e democracia. São Paulo: Ateliê, 2004.

SALÓ, Gloria. *?Que és eso del formato?* Cómo nace y se desarrolla um programa de televisión. Barcelona: Gedisa, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, Livro XI, 14: O que é o tempo? São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

SANTOS, Milton. *Metrópole corporativa fragmentada*: o caso de São Paulo. São Paulo: Nobel; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

____. *O espaço dividido*: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2004.

SECCO, Alexandre; PIMENTA, Angela. A próxima atração: como a indústria do entretenimento está mudando o jeito de trabalhar dos demais setores empresariais. *Exame*, Abril, n. 4, ano 39, 2 março 2005.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

SIMÕES, Inimá. *A nossa TV brasileira*: por um controle social da televisão. São Paulo: Senac, 2004.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Sociedade da informação ou da comunicação?* São Paulo: Cidade Nova, 1996.

SODRE, Muniz. *A comunicação do grotesco*: um ensaio sobre a cultura de massa no país. Petrópolis, R:J: Vozes, 1978.

SOUZA, José C. A. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

STRAUBHAAR, Joseph D. O declínio da influência americana na televisão brasileira. *Comunicação & Sociedade*, n. 9, junho 1983.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TONDATO, Márcia P. *Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas*: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das brasileiras. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, 1998.

TRIGO, Luiz G. G. *Entretenimento*: uma crítica aberta. São Paulo: Senac, 2003.

TRIGO, Luiz G. G. (Ed.). Análises regionais e globais do turismo brasileiro. São Paulo: Roca, 2005.

VASCONCELOS, Regina; ALVES FILHO, Ailton P. Atlas Geográfico. São Paulo: FTD, 1999.

VIDEOTEXTO. *Ficção*. Disponível em: http://www.videotexto.info/ficção>. Acesso em: 12 dezembro 2004.

WERNECK, C. *Lazer, trabalho e educação*: relações históricas, questões contemporâneas. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*: uma teoria critica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

Pensar a Comunicação. Portugal: Difel, 1999.
Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias.
Porto Alegre: Sulina, 2003.

YIN, Robert K. *Estudo de caso*: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.



LP da novela AS PUPILAS DO SENHOR REITOR













José Lewgoy e Isabela Garcia NINA, 1977



Rosamaria Murtinho e Sérgio Cardoso O PRIMEIRO AMOR, 1972





Marcos Palmeira e Letícia Sabatella "remake" de IRMÃOS CORAGEM



Regina e Gabriela Duarte em CHIQUINHA GONZAGA



ANTONIO FAGUNDES é O Machão, 1974 (versão original do "remake" O Cravo e a Rosa)



Regina Duarte e Francisco Cuoco SELVA DE PEDRA, 1972

ANEXOS

Anexo A

Relatório de Programação de Teledramaturgia Veiculada no Brasil – 1950 a 2005 DÉCADA DE 1950

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
CONTINENTAL	TELENOVELA	SINHÁ DAS DORES	Cardoso Silva	Original	1952	S.R.	S.R.
PAULISTA	TELENOVELA	IAIÁ GARCIA	Machado de Assis	Adaptação	1953	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	DRAMA DE UMA CONSCIÊNCIA	J. Silvestre	Original	01/04/1953	S.R.	19h30
Paulista	Telenovela	CORAÇÃO DELATOR	Edgard Alan Poe	Adaptação	04/1953	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	OS IRMÃOS DOMBEY	Charles Dickens	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	LUZ DA ESPERANÇA	Lloyd Douglas	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	O GUARANI	José de Alencar	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	MEU FILHO, MEU ORGULHO	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	MINHA DEVOÇÃO	José Castellar	Original	1959	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	HINO AO AMOR	José Castellar	Original	1959	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	TELENOVELA NELI	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	DIVA	José de Alencar	Adaptação	1952	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	SENHORA	José de Alencar	Adaptação	1952	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	CASA DE PENSÃO	Aluísio de Azevedo	Adaptação	1952	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	HELENA	Machado de Assis	Adaptação	1952	S.R.	S.R.
Paulista	Telenovela	DAVID COPPERFIELD	Charles Dickens	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
PAULISTA	TELETEATRO	TELEDRAMA	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Paulista	Teleteatro	CASA BLANCA	S.R.	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
Paulista	Teleteatro	O MARTIR DO CALVÁRIO	S.R.	Adaptação	1953	S.R.	S.R.
Paulista	Teleteatro	UM FILHO PARA SUA ALTEZA	S.R.	S.R.	1958	S.R.	S.R.
RECORD	SEM REGISTRO	CIDADE PERDIDA	S.R.	S.R.	1958	S.R.	S.R.
Record	Sem registro	VÔO 509	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.
RECORD	SERIADO	CAPITÃO 7	Aires Campos	Original	24/10/1954	1964	19h00
RECORD	TELENOVELA	APENAS UMA ILUSÃO	A. J. Cronin	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Record	Telenovela	OS DEZ MANDAMENTOS	S.R.	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Record	Telenovela	O SOLAR DAS ALMAS PERDIDAS	S.R.	S.R.	1957	S.R.	S.R.
Record	Telenovela	EU FUI TOXICÔMANO	S.R.	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
Record	Telenovela	ÉRAMOS SEIS	M. José Dupré	Adaptação	1958	S.R.	S.R.

	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
	MANSÃO DOS DALTONS	S.R.	S.R.	1957	S.R.	S.R.
	ANOS DE TERNURA	A. J. Cronin	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
	LILI	S.R.	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
	O PRIMO POBRE	S.R.	S.R.	1955	S.R.	S.R.
	ACIDADELA	A. J. Cronin	Adaptação	1959	S.R.	S.R.
1	ANOS DE TORMENTA	A. J. Cronin	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
TELENOVELA	ALMA DA NOITE	S.R.	S.R.	1957	S.R.	S.R.
	AQUELES OLHOS	S.R.	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
ILNI	INTERNAS DE 1A. CLASSE	S.R.	S.R.	1957	S.R.	S.R.
	A MURALHA	Dinah Silveira de Querioz	Adaptação	1954	S.R.	S.R.
SEM REGISTRO FAM	FAMÍLIA BOA VENTURA	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.
	ILUSÃO	Eugene O'Neill	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.
F	PABLO, O ÍNDIO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
PEQUENO	PEQUENO MUNDO DE D. CAMILO	Giovanni Guareschi	Adaptação	1954	1957	19h00
LE	LEVER NO ESPAÇO	Mário Fanucchi	Original	12/01/1957	S.R.	20h00
,	ALÔ DOÇURA	Cassiano Gabus Mendes	Original	1953	01/01/1964	20h00
SÍTIO DO	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	Monteiro Lobato	Adaptação	03/06/1952	01/01/1962	19h30
F/	FALCÃO NEGRO	Péricles Leal	Original	1954	1963	19h00
ELA	ROBIN HOOD	S.R.	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
D	DE MÃOS DADAS	Túlio Lemos	S.R.	1952	S.R.	S.R.
	ABISMO	J. Silvestre	Original	1953	S.R.	S.R.
Ĭ	SCARAMOUCHE	Rafael Sabatini	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
ALA	ALADIM E A LÂMPADA MARAVILHOSA	S.R.	Adaptação	1953	S.R.	S.R.
) O O(O VOLANTE FANTASMA	Péricles Leal	Original	1956	S.R.	S.R.
MEL	MEU TRÁGICO DESTINO	J. Silvestre	Original	06/05/1952	07/1952	S.R.
III	DIRETO AO CORAÇÃO	José Castellar	Original	1952	S.R.	S.R.
	AVIÚVA	J. Silvestre	Original	1953	S.R.	S.R.

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Tupi	Telenovela	O PALHAÇO	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	ARSÉNE LUPIN	Maurice Leblanc	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	MINHA BONECA	José Castellar	Original	1953	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CORAÇÃO INQUIETO	Stephan Zweig	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	O ÚLTIMO INVERNO	José Castellar	Original	1953	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	UMA SEMANA DE VIDA	J. Silvestre	Original	1952	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	ROSAS PARA O MEU AMOR	José Castellar	Original	1952	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CRISTOVÃO COLOMBO	S.R.	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	UM BEIJO NA SOMBRA	José Castellar	Original	07/03/1952	29/04/1952	S.R.
Tupi	Telenovela	NOIVADO NAS TREVAS	José Castellar	Original	08/07/1952	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CORCUNDA DE NOTRE DAME	Victor Hugo	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	O PEQUENO LORDE	Hodgson Burnett	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	SUA VIDA ME PERTENCE	Wálter Foster	Original	21/12/1951	15/02/1952	20h00
TUPI	TELENOVELA	O GRANDE SONHO	S.R.	Adaptação	1954	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	SUSPEITA	J. B. Priestley	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	OS TRÊS MOSQUETEIROS	Alexandre Dumas	Adaptação	02/1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	AS SOLTEIRONAS	S.R.	Adaptação	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	BOCAGE	S.R.	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CÍUME	S.R.	S.R.	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	KIM	Kiplin	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	OLIVER TWIST	Charles Dickens	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	PINOCCHIO	Carlo Collodi	Adaptação	1954	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	MIGUEL STROGOF	Júlio Verne	Adaptação	1955	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	SANGUE NA TERRA	S.R.	Adaptação	1954	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	O HOMEM SEM PASSADO	S.R.	Adaptação	1954	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	O ÚLTIMO INVERNO	José Castellar	Original	1957	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CONDE DE MONTE CRISTO	Alexandre Dumas	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	JANE EYRE	Charlotte Bronte	Adaptação	1955	S.R.	S.R.

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Tupi	Telenovela	AVENTURAS DE MARCO POLO	Vicente Sesso	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	NICHOLAS	A. J. Cronin	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	AVENTURAS DE TOM SAWUER	Mark Twain	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	GEORGE SAND	Sérgio Viotti	S.R.	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	MÁSCARA DE FERRO	Alexandre Dumas	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	OS DEZ MANDAMENTOS	S.R.	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	SUBLIME OBSESSÃO	Lloyd Douglas	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	A ÚNICA VERDADE	S.R.	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	CELA DA MORTE	C. Chessman	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	UM BEIJO NAS SOMBRAS	José Castellar	Original	07/03/1952	29/04/1952	S.R.
Tupi	Telenovela	A PRINCESINHA	S.R.	S.R.	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	OS MISERÁVEIS	Victor Hugo	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	POLLYANA MOÇA	E. H.Porter	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
Tupi	Telenovela	SIMBAD, O MARUJO	S.R.	Adaptação	1958	S.R.	S.R.
TUPI	TELETEATRO	A NOITE QUE VOLTA	Samuel Rawet	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	O CONVIDADO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	ESPECTROS	Ibsen	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	O CASACO ENCANTADO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	A MULHER DA MADRUGADA	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	O TESOURO DE SIERRA MADRE	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	AJAULA	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	CALUNGA	Jorge de Lima	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	SINFONIA PASTORAL	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	TERCEIRO CONTO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	O MARIDO ENGANADO	Tchecov	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.
Tupi	Teleteatro	CARA DE AÇO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.

HORARIO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	21h00	S.R.	S.R.	S.R.	21h00	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	5
TERMINO	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	ţ
INICIO	1958	27/05/1951	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	18/09/1950	S.R.	1956	10/03/1958	1956	1950	1958	1958	1952	1952	1951	1956	S.R.	S.R.	1956	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	S.R.	4 4 4
TEXTO	S.R.	Original	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	S.R.	S.R.	S.R.	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	S.R.	Adaptação	S.R.	
AUTORIA	S.R.	Lúcio Cardoso	Tchecov	S.R.	S.R.	S.R.	Juraci Camargo	S.R.	Chianca Garcia	S.R.	Margareth Mitchell	Anatole Litvak	Guimarães Rosa	Oscar Wilde	William Shakespeare	S.R.	diversos autores	S.R.	S.R.	Eugene O'Neill	Shakespeare	Robert L. Stevenson	Jacques Prevert	S.R.	Emmanuel Robles	S.R.	
TITULO DA OBRA	TV DE COMÉDIA	O FILHO PRÓDIGO	TIO VANIA	ALÉM DO HORIZONTE	OS TRÊS MARIDOS DE MADAME	O PROFESSOR	DEUS LHE PAGUE	INIMIGOS ÍNTIMOS	ARANHA PRATEADA	O MUNDO É DOS LOUCOS	E O VENTO LEVOU	A VIDA POR UM FIO	O DUELO	O RETRATO DE DORIAN GRAY	OTELO	O JULGAMENTO DE JOÃO NINGUÉM	TV DE VANGUARDA	TEATRINHO TROL	CONFLITO	ONDE ESTÁ MARCADA A CRUZ	HAMLET	MARKHEIN	UM CARNET DE BAILE	O PONTEIRO DOS SEGUNDOS	MASSACRE	A LONGA AGONIA	
CATEGORIA	TELETEATRO	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	Teleteatro	
EMISSORA	TUPI	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
TV RIO	SEM REGISTRO	NOIVAS DE CELINA	Péricles Leal	S.R.	1955	S.R.	S.R.
			Joaquim Manoel de				
TV Rio	TELETEATRO	A MORENINHA	Macedo	Adaptação	1956	S.R.	S.R.
TV Rio	Teleteatro	TV MISTÉRIO	S.R.	S.R.	1958	S.R.	S.R.

Anexo A DÉCADA DE 1960

ALÉM, MUITO ALÉM DO ALÉM SÍTIO DO PICAPAU AMARELO 2A VERS O BOLHA OS MISERÁVEIS OS MISERÁVEIS PICAPDIANICA S P Rubens F. Luchetti e José Mojica Marins Monteiro Lobato Walter George Durst e Sylvan Paezzo Walter Negrão Sol Col Col Col Anglanica S P
A MOÇA DO SOBRADO GRANDE Semíramis Alves Teixeira
ERA PRECISO VOLTAR Sylvan Paezzo
COLÉGIO DE BROTOS S.R.
CAPITÃO 7 (TEMPORADA 2) Aires Campos
FOLHAS AO VENTO Ciro Bassini
PEDRA REDONDA 39 S.R.
Nara Navarro
Lúcia Lambertini
O MORRO DOS VENTOS UIVANTES Emily Bronte
UMA SOMBRA EM MINHA VIDA Silvia Leblon
O GRANDE SEGREDO Marcos Rey
AQUELE QUE DEVE VOLTAR S.R.
Ivani Ribeiro
OS QUATRO FILHOS J. Silvestre
O PINTOR E A FLORISTA Alberto Migré
A OUTRA FACE DE ANITA Ivani Ribeiro
OS FANTOCHES Ivani Ribeiro
Raimundo Lopes
Ciro Bassini

			MOION	CIVITI			CINCUIC
Excelsior	Telenovela	SUBLIME AMOR	Gianfrancesco Guarnieri	Adaptação	11/1967	02/1968	20h00
Excelsior	Telenovela	O TERCEIRO PECADO	Ivani Ribeiro	Original	01/1968	07/1968	19h30
Excelsior	Telenovela	A MOÇA QUE VEIO DE LONGE	Ivani Ribeiro	Adaptação	05/1964	07/1964	19h00
Excelsior	Telenovela	O DIREITO DOS FILHOS	Teixeira Filho	Original	02/1968	09/1968	20h00
Excelsior	Telenovela	É PROIBIDO AMAR	Ciro Bassini	Adaptação	09/1964	10/1964	22h00
Excelsior	Telenovela	ONDE NASCE A ILUSÃO	Ivani Ribeiro	Original	01/1965	02/1965	19h30
Excelsior	Telenovela	AINDA RESTA UMA ESPERANÇA	Júlio Atlas	Original	04/03/1965	08/05/1965	19h00
Excelsior	Telenovela	AINDOMÁVEL	Ivani Ribeiro	Adaptação	03/1965	04/1965	19h30
Excelsior	Telenovela	EM BUSCA DA FELICIDADE	Talma de Oliveira	Adaptação	06/09/1965	13/05/1965	19h00
EXCELSIOR	TELENOVELA	O CAMINHO DAS ESTRELAS	Dulce Santucci	Original	02/08/1965	12/1965	20h00
Excelsior	Telenovela	FATALIDADE	Oduvaldo Viana	Original	13/09/1965	27/11/1965	19h30
Excelsior	Telenovela	A GRANDE VIAGEM	Ivani Ribeiro	Original	01/11/1965	02/1966	19h30
Excelsior	Telenovela	A ILHA DOS SONHOS PERDIDOS	S.R.	S.R.	15/02/1965	20/03/1965	22h00
Excelsior	Telenovela	O CÉU É DE TODOS	Ciro Bassini	Adaptação	16/01/1965	28/02/1965	19h00
Excelsior	Telenovela	AS MINAS DE PRATA	Ivani Ribeiro	Adaptação	11/1966	07/1967	19h30
Excelsior	Telenovela	EU QUERO VOCÊ	Vito Martini	Original	01/1965	02/1965	22h00
Excelsior	Telenovela	ABNEGAÇÃO	Dulce Santucci	Adaptação	10/1966	04/1967	20h00
Excelsior	Telenovela	A MENINA DAS FLORES	S.R.	S.R.	01/1965	03/1965	17h30
Excelsior	Telenovela	ALMAS DE PEDRA	Ivani Ribeiro	Adaptação	03/1966	9961/90	19h30
Excelsior	Telenovela	VIDAS CRUZADAS	Ivani Ribeiro	Original	05/1965	06/1965	19h30
Excelsior	Telenovela	O TEMPO E O VENTO	Érico Veríssimo	Adaptação	07/1967	03/1968	21h30
Excelsior	Telenovela	A DEUSA VENCIDA	Ivani Ribeiro	Original	01/07/1965	31/10/1965	19h30
Excelsior	Telenovela	OS TIGRES	Marcos Rey	Original	04/1968	S.R.	S.R.
Excelsior	Telenovela	NINGUÉM CRÊ EM MIM	Lauro César Muniz	Original	02/1966	10/1966	20h00
Excelsior	Telenovela	ONTEM, HOJE E SEMPRE	Fernando Baiela	Original	29/03/1965	30/04/1965	21h00
Excelsior	Telenovela	A PEQUENA KAREN	Dulce Santucci	Adaptação	9961/10	9961/90	20h00
Excelsior	Telenovela	AS SOLTEIRAS	Dulce Santucci	Adaptação	02/1964	S.R.	19h00
Excelsior	Telenovela	DEZ VIDAS	Ivani Ribeiro	Original	04/08/1969	01/1070	19430

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Excelsior	Telenovela	OS DIABÓLICOS	Teixeira Filho	Original	07/10/1968	02/1969	20h00
Excelsior	Telenovela	A MURALHA	Ivany Ribeiro	Adaptação	07/1968	03/1969	S.R.
Excelsior	Telenovela	CORAÇÕES EM CONFLITO	Ivani Ribeiro	Original	10/12/1963	05/02/1964	19h00
Excelsior	Telenovela	OS ESTRANHOS	Ivani Ribeiro	Original	03/1969	07/1969	19h30
Excelsior	Telenovela	LEGIÃO DOS ESQUECIDOS	Raimundo Lopes	Original	06/05/1968	02/1969	19h00
Excelsior	Telenovela	A MENINA DO VELEIRO AZUL	Ivani Ribeiro	Original	05/1969	01/1970	18h30
Excelsior	Telenovela	AMBIÇÃO	Ivani Ribeiro	Original	03/1964	04/1964	19h00
Excelsior	Telenovela	AQUELES QUE DIZEM AMAR-SE	Dulce Santucci	Adaptação	10/1963	11/1963	19h00
Excelsior	Telenovela	2-5499 OCUPADO	Alberto Migré	Adaptação	22/07/1963	09/1963	19h00
Excelsior	Telenovela	SANGUE DO MEU SANGUE	Vicente Sesso	Original	02/1969	01/1970	19h00
Excelsior	Telenovela	VIDAS EM CONFLITO	Teixeira Filho	Original	21/02/1969	06/1969	20h00
Excelsior	Telenovela	A PEQUENA ÓRFÃ	Teixeira Filho	Original	01/07/1968	05/1969	18h30
GLOBO	SERIADO	22-2000 CIDADE ABERTA	S.R.	Original	27/04/1965	28/08/1966	22h00
Globo	Seriado	TNT	Joaquim Assis e Dino Menasche	Original	28/04/1965	09/06/1965	20h00
GLOBO	SERIADO	RUA DA MATRIZ	Lygia Nunes, Hélio Tys e Moysés Weltman	Adaptação	26/04/1965	04/06/1965	18h30
GLOBO	TELENOVELA	ROSINHA DO SOBRADO	Moisés Weltman	Original	1965	S.R.	S.R.
Globo	Telenovela	A SOMBRA DE REBECA	Glória Magadan	Adaptação	21/02/1967	23/06/1967	20h00
Globo	Telenovela	EU COMPRO ESTA MULHER	Glória Magadan	Adaptação	15/03/1966	15/07/1966	21h30
Globo	Telenovela	ROSA REBELDE	Janete Clair	Original	15/01/1969	13/10/1969	20h00
Globo	Telenovela	VÉU DE NOIVA	Janete Clair	Original	14/10/1969	06/06/1970	20h00
Globo	Telenovela	A ÚLTIMA VALSA	Glória Magadan	Adaptação	69/10//0	05/06/1969	21h30
Globo	Telenovela	O SHEIK DE AGADIR	Glória Magadan	Adaptação	18/07/1966	17/02/1967	21h30
Globo	Telenovela	A GRANDE MENTIRA	Hedy Maria	Adaptação	05/06/1968	04/07/1969	19h00
Globo	Telenovela	A PONTE DOS SUSPIROS	Stela Calderón (pseudônimo de Dias Gomes_	Adaptação	06/06/1969	15/11/1969	21h30
Globo	Telenovela	O SANTO MESTIÇO	Glória Magadan	Adaptação	19/02/1968	04/06/1968	19h00
Globo	Telenovela	O REI DOS CIGANOS	Moysés Weltman	Original	12/09/1966	20/02/1967	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	A CABANA DO PAI TOMÁS	Hedy Maia e Walter Negrão	Adaptação	07/07/1969	01/03/1970	19h00
Globo	Telenovela	ANASTÁCIA, A MULHER SEM DESTINO	Emiliano Queiroz e Janete Clair	Adaptação	28/06/1967	16/12/1967	21h00
Globo	Telenovela	O PROGRESSO	Hélio Thys	S.R.	1965	S.R.	S.R.
Globo	Telenovela	ARAINHALOUCA	Glória Magadan	Adaptação	20/02/1967	16/12/1967	21h30
Globo	Telenovela	PASSOS DOS VENTOS	Janete Clair	Original	26/06/1968	6961/10/10	21h00
Globo	Telenovela	PAIXÃO DE OUTONO	Glória Magadan	Adaptação	14/09/1965	12/1965	21h30
Globo	Telenovela	VERÃO VERMELHO	Dias Gomes	Original	17/11/1969	17/07/1970	21h30
Globo	Telenovela	O HOMEM PROIBIDO	Glória Magadan	Original	18/12/1967	25/06/1968	21h30
Globo	Telenovela	O ÉBRIO	José e Heloísa Castellar	Adaptação	08/11/1965	02/1966	20h00
Globo	Telenovela	A GATA DE VISON	Glória Magadan	Original	26/06/1968	09/01/10/90	21h30
Globo	Telenovela	ILUSÕES PERDIDAS	Ênia Petria	Original	26/04/1965	30/07/1965	20h30
Globo	Telenovela	SANGUE E AREIA	Janete clair	Adaptação	18/12/1967	25/06/1968	20h00
RECORD	SERIADO	FAMÍLIA TRAPO	Nilton Travesso,Raul Duarte, Manoel Carlos e A. A. de Carvalho	Original	1967	S.R.	21h00
RECORD	TELENOVELA	SOMOS TODOS IRMÃOS	Walter Negrão	Adaptação	01/1966	02/1966	22h00
Record	Telenovela	SEU ÚNICO PECADO	Dulce Santucci	Original	10/1969	10/1969	19h50
Record	Telenovela	QUATRO HOMENS JUNTOS	Marcos César	Original	02/1965	07/1965	20h30
Record	Telenovela	COMÉDIA CARIOCA	Carlos Heitor Cony	Original	03/1965	04/1965	17h30
Record	Telenovela	CEARÁ CONTRA 007	Marcos César	Original	07/1965	09/1965	20h30
Record	Telenovela	BANZO	Walter Negrão e Roberto Freire	Adaptação	09/1964	11/1964	22h00
Record	Telenovela	RENÚNCIA	Roberto Freire e Walter Negrão	Adaptação	14/07/1964	09/1964	
RECORD	TELENOVELA	AS PROFESSORINHAS	Lúcia Lambertini	Remake	08/1968	09/1968	18h00
Record	Telenovela	ALGEMAS DE OURO	Benedito Ruy Barbosa e Dulce Santucci	Original	03/03/1969	21/03/1970	19h00
Record	Telenovela	A ÚLTIMA TESTEMUNHA	Benedito Ruy Barbosa	Original	01/08/1968	28/02/1969	19h00
Record	Telenovela	ANA	Sylvan Paezzo	Original	07/10/1968	28/02/1969	19h30

TO HORÁRIO) 12h00	5 22h00	5 19h30	t 17h30	t 22h00	20h	20h00	23h00	15h00	64 20h00	64 20h00	64 20h00	65 19h00	65 20h00	65 19h00		9 21h00									
TÉRMINO	05/1969	01/1965	4 02/1965	05/1964	09/1964	1 1962	S.R.	S.R.	S.R.	4 08/05/1964	4 02/07/1964	4 07/09/1964	4 06/03/1965	13/07/1965	5 25/07/1965		9 12/1969	=								
INÍCIO	01/1969	12/1964	07/12/1964	04/1964	08/1964	20/12/196	6961	1968	1966	02/03/1964	11/05/1964	03/07/1964	14/12/1964	04/1965	17/05/1965	21/07/1969		01/12/1969	01/12/1969							
TEXTO	Original	Adaptação	Original	Adaptação	Original	Original	Original	Original	Original	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Original		Original	Original Original	Original Original Adaptação	Original Adaptação Adaptação	Original Adaptação Adaptação Original	Original Adaptação Adaptação Original Adaptação	Original Adaptação Adaptação Original Adaptação Adaptação	Original Adaptação Adaptação Original Adaptação Adaptação Adaptação Original	Original Adaptação Adaptação Original Adaptação Adaptação Adaptação Adaptação Adaptação Adaptação Adaptação
AUTORIA	Janete Clair	Walter Negrão	Roberto Freire	Nelson Rodrigues	Nelson Rodrigues	Ary Fernandes	Sérgio Jockyman	Rubens F. Luchetti e José Mojica Marins	Ary Fernandes	Ivani Ribeiro	Ivani Ribeiro	Ivani Ribeiro	Walter George Durst	Walter George Durst	Hilda Morales	Sérgio Jocyman		Bráulio Pedroso e Marcos Rey						Bráulio Pedroso e Marcos Rey Vida Alves Talma de Oliveira e Teixeira Filho Paola Civelli Lúcia Lambertini Walter George Durst Abel Santa Cruz	Bráulio Pedroso e Marcos Rey Vida Alves Talma de Oliveira e Teixeira Filho Paola Civelli Lúcia Lambertini Walter George Durst Abel Santa Cruz Sylvan Paezzo	Bráulio Pedroso e Marcos Rey Vida Alves Talma de Oliveira e Teixeira Filho Paola Civelli Lúcia Lambertini Walter George Durst Abel Santa Cruz Sylvan Paezzo Cláudio Petraglia
TÍTULO DA OBRA	ACORRENTADOS	MARCADOS PELO AMOR	PRISIONEIRO DE UM SONHO	SONHO DE AMOR	O DESCONHECIDO	VIGILANTE RODOVIÁRIO	AS CONFISSÕES DE PENÉLOPE	O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO	ÁGUIAS DE FOGO	ALMA CIGANA	A GATA	SE O MAR CONTASSE	GUTIERRITOS, O DRAMA DOS HUMILDES	O CARA SUJA	OLHOS QUE AMEI	NENHUM HOMEM É DEUS		SUPER PLÁ	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE QUEM CASA COM MARIA?	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE QUEM CASA COM MARIA? TERESA	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE QUEM CASA COM MARIA? TERESA O SORRISO DE HELENA	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE QUEM CASA COM MARIA? TERESA O SORRISO DE HELENA JOÃO JUCA JR.	SUPER PLÁ O SEGREDO DE LAURA O DIREITO DE NASCER QUANDO O AMOR É MAIS FORTE QUEM CASA COM MARIA? TERESA O SORRISO DE HELENA JOÃO JUCA JR. O MESTIÇO
CATEGORIA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	SERIADO	Seriado	Seriado	seriado	TELENOVELA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela		Telenovela	Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela	Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela Telenovela
EMISSORA	Record	Record	Record	Record	Record	TUPI	Tupi	Tupi	Tupi	TUPI	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi	Tupi		Tupi	Tupi	Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi	Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi Tupi

EMISSORA	CATEGORIA	TITULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORARIO
Tupi	Telenovela	MEU FILHO, MINHA VIDA	Walter George Durst	Adaptação	20/03/1967	30/09/1967	20h00
Tupi	Telenovela	SOMOS TODOS IRMÃOS	Benedito Ruy Barbosa	Adaptação	05/1966	10/1966	20h00
Tupi	Telenovela	O JARDINEIRO ESPANHOL	Tatiana Belinky	Adaptação	03/04/1967	05/1967	18h30
TUPI	TELENOVELA	PAIXÃO PROIBIDA	Janete Clair	Original	24/04/1967	22/09/1967	21h30
Tupi	Telenovela	O PEQUENO LORD	Tatiana Belinsky	Adaptação	06/1967	07/1967	18h30
Tupi	Telenovela	A HORA MARCADA	Ciro Bassini	Original	06/1967	07/1967	19h00
Tupi	Telenovela	ÉRAMOS SEIS	Pola Civelli	Adaptação	01/05/1967	02/06/1967	19h00
Tupi	Telenovela	ENCONTRO COM O PASSADO	S.R.	S.R.	07/1967	S.R.	19h00
Tupi	Telenovela	PRESÍDIO DE MULHERES	Mário Lago	Original	01/08/1967	12/1968	19h00
Tupi	Telenovela	OS REBELDES	Geraldo Vietri	Original	25/09/1968	30/03/1968	21h30
Tupi	Telenovela	YOSHICO, UM POEMA DE AMOR	Lúcia Lambertini	Original	08/01/1967	03/1967	18h30
Tupi	Telenovela	O DÉCIMO MANDAMENTO	Benedito Ruy Barbosa	Adaptação	01/1968	03/1968	
Tupi	Telenovela	AINTRUSA	Geraldo Vietri	Adaptação	26/02/1967	23/03/1967	19h00
Tupi	Telenovela	OS AMORES DE BOB	Lúcia Lambertini	Original	04/1968	06/1968	17h45
Tupi	Telenovela	O HOMEM QUE SONHAVA COLORIDO	Sylvan Paezzo	Original	04/1968	06/1968	18h15
Tupi	Telenovela	O ROUXINOL DA GALILÉIA	Júlio Atlas ??? Wanda Kosmo???	Original	04/1968	06/1968	18h45
Tupi	Telenovela	O CORAÇÃO NÃO ENVELHECE	Wanda Kosmo	Original	04/1968	06/1968	19h15
Tupi	Telenovela	ANTÔNIO MARIA	Geraldo Vietri e Walter Negrão	Original	07/1968	30/04/1969	19h00
Tupi	Telenovela	SOZINHO NO MUNDO	Dulce Santucci	Original	28/10/1968	12/1968	18h30
Tupi	Telenovela	O RETRATO DE LAURA	Vito Martini	Adaptação	01/1969	02/1969	18h30
Tupi	Telenovela	BETO ROCKFELLER	Bráulio Pedroso e Eloy Araújo	Original	04/11/1968	30/11/1968	20h00
Tupi	Telenovela	UM GOSTO AMARGO DE FESTA	Cláudio Cavalcanti	Adaptação	19/02/1969	18/05/1969	18h30
Tupi	Telenovela	NINO, O ITALIANINHO	Geraldo Vietri e Walter Negrão	Original	01/05/1969	05/07/1970	19h00
Tupi	Telenovela	ENQUANTO HOUVER ESTRELAS	Mário Bassini	Original	20/05/1969	11/1969	18h30
Tupi	Telenovela	FSTREI AS NO CHÃO	Lauro César Muniz	Original	02/10/1967	12/1967	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Tupi	Telenovela	ANA MARIA, MEU AMOR	Alves Teixeira	Original	29/11/1965	12/02/1966	19h30
Tupi	Telenovela	A OUTRA	Walter George Durst	Adaptação	14/07/1965	20/10/1965	20h00
Tupi	Telenovela	A COR DE SUA PELE	Walter George Durst	Adaptação	27/07/1965	20/10/1965	19h00
Tupi	Telenovela	O PREÇO DE UMA VIDA	Félix Caignet	Adaptação	16/08/1965	02/1966	21h30
Tupi	Telenovela	O PECADO DE CADA UM	Wanda Kosmo	Original	22/10/1965	28/02/1966	19h00
Tupi	Telenovela	A PONTE DE WATERLOO	Geraldo Vietri	Adaptação	27/03/1967	28/04/1967	19h00
Tupi	Telenovela	UM ROSTO PERDIDO	Walter George Durst	Adaptação	11/1965	02/1966	20h00
Tupi	Telenovela	ANGÚSTIA DE AMAR	Dora Cavalcanti	Adaptação	02/01/1967	22/04/1967	21h30
Tupi	Telenovela	CALÚNIA	Talma de Oliveira	Adaptação	03/1966	04/1966	20h00
Tupi	Telenovela	A INIMIGA	Geraldo Vietri	Adaptação	03/1966	04/1966	21h30
Tupi	Telenovela	O ANJO E O VAGABUNDO	Benedito Ruy Barbosa	Original	26/10/1966	18/03/1967	20h00
TUPI	TELENOVELA	OS IRMÃOS CORSOS	Alexandre Dumas	Adaptação	05/09/1966	01/1967	19h00
Tupi	Telenovela	O AMOR TEM CARA DE MULHER	Cassiano Gabus Mendes	Adaptação	02/03/1966	11/1966	19h00
Tupi	Telenovela	A RÉ MISTERIOSA	Geraldo Vietri	Adaptação	02/05/1966	28/07/1966	21h30
Tupi	Telenovela	CIÚMES	Talma de Oliveira	Original	01/08/1966	30/12/1966	21h30
TV CULTURA	TELENOVELA	AMOR DE PERDIÇÃO	Leonor Pacheco	Adaptação	06/09/1965	05/12/1965	14h30
Tv Cultura	Telenovela	AS PROFESSORINHAS	Lúcia Lambertini	Original	24/05/1965	04/09/1965	18h30
Tv Cultura	Telenovela	ESCRAVA DO SILÊNCIO	Leonor Pacheco	Original	22/03/1965	21/05/1965	18h30
Tv Cultura	Telenovela	O TIRANO	Mário Fanuchi	Original	06/12/1965	06/02/1966	18h30
Tv Cultura	Telenovela	O MOÇO LOIRO	Joaquim Manuel de Macedo	Adaptação	09/1965	12/1965	18h30
Tv Cultura	Telenovela	SANGUE REBELDE	Leonor Pacheco	Original	02/1966	04/1966	20h30
Tv Paulista	Telenovela	A SOMBRA DO PASSADO	Leonardo de Castro	S.R.	01/1965	S.R.	18h00
Tv Paulista	Telenovela	EU AMO ESSE HOMEM	Ênia Petri	Original	12/1964	S.R.	21h30
Tv Paulista	Telenovela	TORTURA D'ALMA	Ênia Petri	Original	07/1964	S.R.	S.R.
Tv Paulista	Telenovela	PADRE TIÃO	Moysés Weltman	Original	12/12/1965	02/1966	13h30
Tv Paulista	Telenovela	UM ROSTO DE MULHER	Daniel Más	Adaptação	12/1965	03/1966	21h30
Tv Paulista	Telenovela	MARINA	Leonardo de Castro	Original	23/08/1965	10/09/1965	13h00

MISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO	
Tv Paulista	Telenovela	CADEIA DE CRISTAL	M.Figueiredo	S.R.	06/1965	S.R.	19h00	
Tv Paulista	Telenovela	PECADO DE MULHER	S.R.	S.R.	09/1965	S.R.	20h00	
V Rio 13	Telenovela	CORAÇÃO	S.R.	S.R.	10/1964	12/1964	18h30	
TV Rio 13	Telenovela	IMITAÇÃO DA VIDA	Ciro Bassini	S.R.	09/1964	S.R. 09/1964 S.R.	19h00	
TV Rio 13	Telenovela	VITÓPIA	Aldo de Maio	2	07/1964	S.	19h20	



Anexo A DÉCADA DE 1970

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
BANDEIRANTES	TELENOVELA	CARA A CARA	Vicente Sesso	Original	16/04/1979	30/12/1979	20h00
Bandeirantes	Telenovela	O TODO PODEROSO	Clóvis Levy, José Saffiotti Filho, Carlos Lombardi e Ney Marcondes	Original	19/11/1979	19/07/1980	20h00
Bandeirantes	Telenovela	AS ASAS SÃO PARA VOAR	Péricles Leal	Original	03/1970	S.R.	19h00
EXCELSIOR	TELENOVELA	MAIS FORTE QUE O ÓDIO	Marcos Rey e Palma Bevilácqua	Original	04/1970	06/1970	20h00
GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - BOAS-FESTAS E FELIZ NATAL	Vários		25/12/1974	25/12/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O INIMIGO DO POVO	Domingos de Oliveira e Isabel Câmara	Adaptação	08/12/1972	08/12/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A DAMA DAS CAMÉLIAS	Gilberto Braga	Adaptação	27/12/1972	27/12/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A RONDA	Oduvaldo Vianna Filho	Adaptação	1973	1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FAUSTO	Domingos Oliveira	Adaptação	1973	1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A MÃE	Fábio Sabag	Adaptação	10/01/1973	10/01/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O DUELO	Walter George Durst e Domingos Oliveira	Adaptação	31/01/1973	31/01/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - NOITES BRANCAS	Oduvaldo Vianna Filho	Adaptação	06/02/1973	06/02/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - LUZ DE GÁS	Domingos Oliveira	Adaptação	28/03/1973	28/03/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - AS PRAIAS DESERTAS	Gilberto Braga	Adaptação	Adaptação 13/06/1973	13/06/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - OS VIAJANTES	Domingos de Oliveira	Adaptação	06/10/1972	06/10/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A PÉROLA	John Steinbeck	Adaptação	10/12/1971	10/12/1971	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MEUS FILHOS	Walter George Durst	Adaptação	24/12/1971	24/12/1971	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - RATOS E HOMENS	Oduvaldo Vianna Filho	Adaptação	11/04/1973	11/04/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O DESQUITE	Lauro César Muniz	Adaptação	25/04/1973	25/04/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ESTÁ LÁ FORA UM INSPETOR	Fredman Ribeiro	Adaptação	09/05/1973	09/05/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MIRANDOLINA	Domingos de Oliveira	Adaptação	24/11/1972	24/11/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D' ÁGUA	Walter Avancini	Adaptação	27/12/1978	27/12/1978	S.R.

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O HOMEM QUE VEIO DO CÉU	Walter George Durst	Adaptação	29/11/1978	29/11/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A ENXADA	Wilson Aguiar Filho	Adaptação	08/11/1978	08/11/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O COPO DE CRISTAL	Luiz Carlos Maciel	Adaptação	30/08/1978	30/08/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DIVINA DAMA	Domingos Oliveira	Adaptação	28/06/1978	28/06/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O MATADOR	Domingos de Oliveira	Adaptação	11/1972	11/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - JORGE, UM BRASILEIRO	Oswaldo França Júnior	Adaptação	29/03/1978	29/03/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - INOCÊNCIA	Fredman Ribeiro	Adaptação	27/06/1973	27/06/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SOMBRA SUSPEITA	Arthur Hailey	Adaptação	20/03/1972	20/03/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MEU PRIMEIRO BAILE	Janete Clair	Adaptação	31/03/1972	31/03/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O MÉDICO E O MONSTRO	Domingos de Oliveira	Adaptação	05/05/1972	05/05/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O SÉTIMO CÉU	Domingos de Oliveira	Adaptação	23/06/1972	23/06/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DIBUK, O DEMÔNIO	Domingos de Oliveira	Adaptação	28/07/1972	28/07/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SOMOS TODOS DO JARDIM DA INFÂNCIA	Domingos de Oliveira	Adaptação	07/08/1972	07/08/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A LUA CHEIA	Domingos de Oliveira	Adaptação	22/09/1972	22/09/1972	S.R.
GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - MEDÉIA	Oduvaldo Vianna Filho	Adaptação	14/02/1973	14/02/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A HERDEIRA	Domingos Oliveira	Adaptação	23/03/1973	23/03/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - GIOVANNI, O AÇOUGUEIRO	Domingos de Oliveira	Adaptação	20/10/1972	20/10/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - JARDIM SELVAGEM		Adaptação	12/04/1978	12/04/1978	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SARAPALHA	Roberto Santos	Adaptação	26/11/1975	26/11/1975	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO E O GRITO	Domingos Oliveira	Adaptação	11/07/1973	11/07/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - OLHOS DE FOGO	André Figueiredo	Adaptação	18/02/1976	18/02/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O POÇO	Roberto Santos	Adaptação	02/09/1977	02/09/1977	S.R.

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FELIZ ANIVERSÁRIO	Antônio Carlos da Fonseca	Adaptação	01/07/1977	01/07/1977	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A CARTOMANTE	Lenita Plonczynski	Adaptação	30/01/1974	30/01/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - UMA QUESTÃO DE OPINIÃO	Domingos Oliveira	Adaptação	24/10/1973	24/10/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - GENTE POBRE, GENTE RICA	Domingos Oliveira	Adaptação	10/10/1973	10/10/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - IRMÃO MAR, IRMÃO TERRA	Lenita Plonczynski	Adaptação	14/11/1973	14/11/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O DEMÔNIO DA ALMA	Alberto Salvá	Adaptação	26/09/1973	26/09/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DA ARTE DE MATAR	Domingos Oliveira	Adaptação	12/12/1973	12/12/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O PREÇO DE CADA UM	Gilberto Braga	Adaptação	28/11/1973	28/11/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MULHER	Gilberto Braga	Adaptação	09/01/1974	09/01/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FOGO MORTO	Walter George Durst	Adaptação	12/09/1973	12/09/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O CAPOTE	Walter George Durst	Adaptação	22/08/1973	22/08/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - QUATRO PASSOS ENTRE AS NUVENS	Alberto Salvá	Adaptação	08/08/1973	08/08/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ENQUANTO A CEGONHA NÃO VEM	Bráulio Pedroso	Adaptação	29/05/1974	29/05/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ANO NOVO, VIDA NOVA	Oduvaldo Vianna Filho	Original	31/12/1972	31/12/1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - AS ALGEMAS, A PEDRA E O PUNHAL	Lenita Ploczynski e Domingos Oliveira	Original	17/01/1973	17/01/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - NINGUÉM POR PERTO	Lenita Plonczynski e Isabel Câmara	Original	28/02/1973	28/02/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - HISTÓRIA DE SUBÚRBIO	Plínio Marcos	Original	1972	1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - HERANÇA MALDITA	Mário Wilson	Original	1972	1972	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - Nº 1	Janete Clair	Original	10/09/1971	05/12/1995	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL -O CRIME DO SILÊNCIO	Dias Gomes	Original	14/10/1971	14/10/1971	S.R.

IAS SEM INHO DAS SS SS SS SS SS CORA, CORA, LIDÃO CIDADE CIDADE RA-VOLTA ALLA NO CHEIO DE	EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Unitário CASO ESPECIAL - FÉRIAS SEM VOLTA Unitário CASO ESPECIAL - OCAMINHO DAS PEDRAS VERDES Unitário CASO ESPECIAL - OCAMINHO DAS PEDRAS VERDES Unitário CASO ESPECIAL - EAGORA, MARCO? CASO ESPECIAL - OS ABUTRES CASO ESPECIAL - OS ABUTRES Unitário CASO ESPECIAL - SOLIDÃO CASO ESPECIAL - FELICIDADE CASO ESPECIAL - POEMA MINHA DOCE TURMA Unitário CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR CASO ESPECIAL - INDULTO DE PORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O TRIO	Sérgio Cardoso	Original	1972	1972	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - CHANEL N° 5 Unitário CASO ESPECIAL - O CAMINHO DAS PEDRAS VERDES Unitário CASO ESPECIAL - BAGORA, MARCO? Unitário CASO ESPECIAL - OS ABUTRES CASO ESPECIAL - REVIRA-, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - O SUÊNCIO CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - INDULTO DE ROBAGO Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUBO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUBO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA Unitário CASO ESPECIAL - TUBO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - TUBO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - TUBO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECI	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FÉRIAS SEM VOLTA	Janete Clair	Original	02/12/1977	02/12/1977	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - O CAMINHO DAS PEDRAS VERDES Unitário CASO ESPECIAL - MÃO-DE-OBRA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA CASO ESPECIAL - PELICIDADE Unitário CASO ESPECIAL - REVIELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO Unitário CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Duitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA UNITÁRIO CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA UNITÁRIO CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA U	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - CHANEL Nº 5	Tácito Rocha	Original	11/12/1978	11/12/1978	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - MÃO-DE-OBRA Unitário CASO ESPECIAL - OS ABUTRES Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - REVIEDADE Unitário CASO ESPECIAL - REVIEDAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA Duitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA - VIVA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O CAMINHO DAS PEDRAS VERDES	Paulo Mendes Campos	Original	27/09/1978	27/09/1978	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - E AGORA, MARCO? Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA DOCE TURMA Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - REVIELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - OEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INARCHA DUITÁRIO CASO ESPECIAL - INARCHA FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA-VIVA DUITÁRIO CASO ESPECIAL - NA ROBA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA ROBA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MÃO-DE-OBRA	Wilson Rocha	Original	26/07/1978	26/07/1978	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - OS ABUTRES Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - FELICIDADE Unitário CASO ESPECIAL - REVIELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE ROSO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - E AGORA, MARCO?	Doc Comparato	Original	10/05/1978	10/05/1978	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA Unitário CASO ESPECIAL - FELICIDADE CASO ESPECIAL - FELICIDADE Unitário CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - MARCHA EVASO ESPECIAL - MARCHA CASO ESPECIAL - MARCHA Unitário CASO ESPECIAL - MARCHA CASO ESPECIAL - MARCHA CASO ESPECIAL - MARCHA EVANDAMENTA Unitário CASO ESPECIAL - MARCHA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - OS ABUTRES	Marcos Rey	Original	28/01/1972	28/01/1972	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - SOLIDÃO DITIÁRIO CASO ESPECIAL - FELICIDADE UNITÁRIO CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA Unitário CASO ESPECIAL - O EMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA OUNITÁRIO CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA OUNITÁRIO CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA - VIVA CAS	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - TURMA, MINHA DOCE TURMA	Oduvaldo Vianna Filho	Original	20/11/1974	20/11/1974	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - FELICIDADE CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA CASO ESPECIAL - A REVELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SOLIDÃO	Gianfrancesco Guarnieri	Original	15/01/1975	15/01/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA Unitário CASO ESPECIAL - A REVELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - MARCHA FUNITÁRIO CASO ESPECIAL - MARCHA FUNITÁRIO CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FELICIDADE	José Wilker	Original	19/02/1975	19/02/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - A REVELAÇÃO Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE ROBANITAL CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - REVIRA-VOLTA	Leilah Assumpção	Original	16/10/1974	16/10/1974	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A REVELAÇÃO DO ANO	Antônio Bivar	Original	04/1975	04/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O SELÊNCIO CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - POEMA BARROCO	Paulo Mendes Campos	Original	01/04/1977	01/04/1977	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A ILHA NO ESPAÇO	Osman Lins	Original	30/07/1975	30/07/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - O REMATE Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - NÃO PODE FUGIR	Nelson Xavier	Original	08/1975	08/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O REMATE	Leilah Assumpção	Original	20/08/1975	20/08/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - NARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO	Nelson Xavier	Original	17/09/1975	17/09/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - TUDO CHEJO DE FORMIGA CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNITÁRIO CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CODA MANDALIA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - INDULTO DE NATAL	Walter Avancini	Original	24/12/1975	24/12/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - TUDO CHEIO DE FORMIGA	Alberto Salvá	Original	19/03/1975	19/03/1975	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE CASO ESPECIAL - CIRANDA CIDA ANDRITA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - NA RODA-VIVA DA VIDA	Herval Rossano	Original	14/04/1976	14/04/1976	S.R.
Unitário CASO ESPECIAL - CIRANDA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MARCHA FÚNEBRE	Osman Lins	Original	04/11/1977	04/11/1977	S.R.
CIRAINDINHA	Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - CIRANDA CIRANDINHA	Paulo Mendes Campos	Original	07/10/1977	07/10/1977	S.R.

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A ORDEM NATURAL DAS COISAS	Domingos Oliveira	Original	05/08/1977	05/08/1977	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MARIANA DOROTÉIA IRIS	Domingos Oliveira	Original	12/05/1976	12/05/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - UM PERDIDO NA VIDA	Alberto Salvá	Original	30/06/1976	30/06/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - GÂNGSTER	José Vicente	Original	01/09/1976	01/09/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SAPICUÁ	Renata Pallottini	Original	29/10/1976	29/10/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - QUEM ERA SHIRLEY TEMPLE?	Osman Lins	Original	29/12/1976	29/12/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O SILÊNCIO É DE OURO	Newton Goldman e Myriam Campello	Original	21/01/1976	21/01/1976	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A FEITICEIRA	José Vicente	Original	18/09/1974	18/09/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A PROMESSA	Gustavo Dahl	Original	16/04/1975	16/04/1975	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FELIZ NA ILUSÃO	Gilberto Braga	Original	13/02/1974	13/02/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A GRANDE FARRA	Bráulio Pedroso	Original	20/03/1974	20/03/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O EMIGRANTE	Domingos Oliveira	Original	25/07/1973	25/07/1973	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - CAMINHOS DO CORAÇÃO	Domingos Oliveira e Lenita Plonczynski	Original	24/04/1974	24/04/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O PROFESSOR VAI EMBORA	Bráulio Pedroso	Original	19/06/1974	19/06/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O CRIME DO ZÉ BIGORNA	Lauro César Muniz	Original	17/07/1974	17/07/1974	S.R.
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - EXERCÍCIO FINDO	Jorge Andrade	Original	21/08/1974	21/08/1974	S.R.
GLOBO	SERIADO	SUPER BRONCO	Carlos Alberto da Nóbrega		06/05/1979		18h00
Globo	Seriado	MALU MULHER	Armando Costa, Lenita Plonckzynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclydes Marinho	Adaptação	24/05/1979	22/12/1980	22h00
Globo	Seriado	PLANTÃO DE POLÍCIA	Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos da Fontoura e Leopoldo Serran	Adaptação	Adaptação 25/05/1979	22/10/1981	22h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Seriado	CARGA PESADA	Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst e Carlos Queirós Telles	Adaptação	22/05/1979	02/01/1981	22h00
Globo	Seriado	CIRANDA CIRANDINHA	Lenita Plonczynski, Domingos Oliveira, Antônio Carlos da Fontoura, Luiz Carlos Maciel e Euclydes Marinho	Adaptação	26/04/1978	11/10/1978	22h00
Globo	Seriado	SHAZAN, XERIFE & CIA.	Walter Negrão	Adaptação	26/10/1972	01/03/1974	21h00
Globo	Seriado	A GRANDE FAMÍLIA	Max Nunes e Marcos Freire	Adaptação	26/10/1972	27/03/1975	21h00
Globo	Seriado	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	Júlio Gouveia e Tatiana Belinky	Adaptação	07/03/1977	31/01/1986	17h25
GLOBO	TELENOVELA	SELVA DE PEDRA	Janete Clair	Adaptação	08/04/1972	23/01/1973	20h00
Globo	Telenovela	HELENA	Gilberto Braga	Adaptação	05/05/1975	30/05/1975	18h15
Globo	Telenovela	SUPERMANOELA	Walter Negrão	Adaptação	21/01/1974	29/06/1974	19h00
Globo	Telenovela	ESCALADA	Lauro César Muniz	Adaptação	06/01/1975	26/08/1975	20h00
Globo	Telenovela	GABRIELA	Walter George Durst	Adaptação	14/04/1975	24/10/1975	22h00
Globo	Telenovela	O NOVIÇO	Mário Lago	Adaptação	02/06/1975	27/06/1975	18h15
Globo	Telenovela	SENHORA	Gilberto Braga	Adaptação	30/06/1975	17/10/1975	18h15
Globo	Telenovela	A MORENINHA	Marcos Rey	Adaptação	20/10/1975	06/02/1976	18h15
Globo	Telenovela	CUCALEGAL	Marcos Rey	Adaptação	27/01/1975	13/06/1975	19h00
Globo	Telenovela	PIGMALIÃO 70	Vicente Sesso	Adaptação	04/03/1970	24/10/1970	19h00
Globo	Telenovela	OS OSSOS DO BARÃO	Jorge Andrade e Bráulio Pedroso	Adaptação	08/10/1973	31/03/1974	22h00
Globo	Telenovela	O BEM-AMADO	Dias Gomes	Adaptação	24/01/1973	09/10/1973	22h00
Globo	Telenovela	CARINHOSO	Lauro César Muniz	Adaptação	02/07/1973	19/01/1974	19h00
Globo	Telenovela	O SEMIDEUS	Janete Clair	Adaptação	20/08/1973	07/05/1974	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	À SOMBRA DOS LARANJAIS	Sylvan Paezzo e Benedito Ruy Barbosa	Adaptação	07/02/1977	23/05/1977	18h00
Globo	Telenovela	FEIJÃO MARAVILHA	Bráulio Pedroso	Adaptação	Adaptação 19/03/1979	04/08/1979	19h00
Globo	Telenovela	MEMÓRIAS DE AMOR	Wilson Aguiar Filho	Adaptação	05/03/1979	02/06/1979	18h00
Globo	Telenovela	A SUCESSORA	Manoel Carlos	Adaptação	09/10/1978	03/03/1979	18h00
Globo	Telenovela	GINA	Rubens Ewald Filho	Adaptação	26/06/1978	07/10/1978	18h00
Globo	Telenovela	SINHAZINHA FLÔ	Lafayette Galvão	Adaptação	25/10/1977	28/01/1978	18h00
Globo	Telenovela	MARIA, MARIA	Manoel Carlos	Adaptação	Adaptação 30/01/1978	24/06/1978	18h00
Globo	Telenovela	DONA XEPA	Gilberto Braga	Adaptação	24/05/1977	24/10/1977	18h00
Globo	Telenovela	MEMÓRIAS DE AMOR	Wilson Aguiar Filho	Adaptação	05/03/1979	02/06/1979	18h00
Globo	Telenovela	O FELIÃO E O SONHO	Benedito Ruy Barbosa	Adaptação	28/06/1976	09/10/1976	18h15
Globo	Telenovela	VEJO A LUA NO CÉU	Sylvan Paezzo	Adaptação	09/02/1976	25/06/1976	18h00
Globo	Telenovela	ESCRAVA ISAURA	Gilberto Braga	Adaptação	11/10/1976	05/02/1977	18h00
Globo	Telenovela	CABOCLA	Benedito Ruy Barbosa	Adaptação	04/06/1979	15/12/1979	18h00
Globo	Telenovela	O ESPIGÃO	Dias Gomes	Original	01/04/1974	01/11/1974	22h00
Globo	Telenovela	FOGO SOBRE TERRA	Janete Clair	Original	06/05/1974	04/01/1975	20h00
Globo	Telenovela	CORRIDA DO OURO	Lauro César Muniz e Gilberto Braga	Original	01/07/1974	25/01/1975	19h00
Globo	Telenovela	O REBU	Bráulio Pedroso	Original	04/11/1974	11/04/1975	22h00
Globo	Telenovela	BRAVO!	Janete Clair e Gilberto Braga	Original	16/06/1975	31/01/1976	19h00
Globo	Telenovela	O GRITO	Jorge Andrade	Original	27/10/1975	30/04/1976	22h00
Globo	Telenovela	ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU	Dias Gomes	Original	20/07/1970	23/03/1971	22h00
Globo	Telenovela	SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO	Mário Prata	Original	13/09/1977	04/03/1978	19h00
Globo	Telenovela	PECADO CAPITAL	Janete Clair	Original	24/11/1975	05/07/1976	20h00
Globo	Telenovela	IRMÃOS CORAGEM	Janete Clair	Original	08/06/1970	12/06/1971	20h00
Globo	Telenovela	O CAFONA	Bráulio Pedroso	Original	24/03/1971	20/10/1971	22h00
GLOBO	TELENOVELA	MARRON-GLACÉ	Cassiano Gabus Mendes	Original	06/08/1979	01/03/1980	19h00
Globo	Telenovela	MINHA DOCE NAMORADA	Vicente Sesso	Original	19/04/1971	25/01/1972	19h00
Globo	Telenovela	MINHA DOCE NAMORADA	Vicente Sesso	Original	19/04/1971	25/01/1972	19h00
Globo	Telenovela	O HOMEM QUE DEVE MORRER	Janete Clair	Original	14/06/1971	08/04/1972	20h00

CATEGORIA	TITULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
	MEU PEDACINHO DE CHÃO	Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho	Original	16/08/1971	06/05/1972	18h00
	A PRÓXIMA ATRAÇÃO	Walter Negrão	Original	26/10/1970	17/04/1971	19h00
	O PRIMEIRO AMOR	Walter Negrão	Original	24/01/1972	17/10/1972	19h00
	O HOMEM QUE DEVE MORRER	Janete Clair	Original	14/06/1971	08/04/1972	20h00
	MEU PEDACINHO DE CHÃO	Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho	Original	16/08/1971	06/05/1972	18h00
	A PRÓXIMA ATRAÇÃO	Walter Negrão	Original	26/10/1970	17/04/1971	19h00
	O PRIMEIRO AMOR	Walter Negrão	Original	24/01/1972	17/10/1972	19h00
	BICHO DO MATO	Chico de Assis e Renato Corrêa de Castro	Original	08/05/1972	17/11/1972	18h00
	O BOFE	Bráulio Pedroso e Lauro César Muniz	Original	17/07/1972	23/01/1973	22h00
	UMA ROSA COM AMOR	Vicente Sesso	Original	16/10/1972	30/06/1973	19h00
	A PATOTA	Maria Clara Machado	Original	27/11/1972	29/03/1973	18h00
	CAVALO DE AÇO	Walter Negrão	Original	24/01/1973	21/08/1973	20h00
	BANDEIRA 2	Dias Gomes	Original	23/10/1971	15/07/1972	22h00
_	PECADO RASGADO	Sílvio de Abreu	Original	04/09/1978	17/03/1979	19h00
	TE CONTEI?	Cassiano Gabus Mendes	Original	06/03/1978	02/09/1978	19h00
	LOCOMOTIVAS	Cassiano Gabus Mendes	Original	01/03/1977	12/09/1977	19h00
_	ESPELHO MÁGICO	Lauro César Muniz	Original	14/06/1977	05/12/1977	20h00
	DUAS VIDAS	Janete Clair	Original	13/12/1976	11/06/1977	20h00
	NINA	Walter George Durst	Original	27/06/1977	13/01/1978	22h00
	DANCIN' DAYS	Gilberto Braga	Original	10/07/1978	27/01/1979	20h00
	OASTRO	Janete Clair	Original	06/12/1977	08/07/1978	20h00
	O PULO DO GATO	Bráulio Pedroso	Original	16/01/1978	28/07/1978	22h00
	ANJO MAU	Cassiano Gabus Mendes	Original	02/02/1976	24/08/1976	19h00
	OS GIGANTES	Lauro César Muniz	Original	20/08/1979	02/02/1980	20h00
	SINAL DE ALERTA	Dias Gomes e Walter George Durst	Original	31/07/1978	26/01/1979	22h00
	PAI HERÓI	Janete Clair	Original	29/01/1979	18/08/1979	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	O CASARÃO	Lauro César Muniz	Original	07/06/1976	11/12/1976	20h00
Globo	Telenovela	SARAMANDAIA	Dias Gomes	Original	03/05/1976	31/12/1976	22h00
Globo	Telenovela	ESTÚPIDO CUPIDO	Mário Prata	Original	25/08/1976	28/02/1977	19h00
RECORD	TELENOVELA	AS PUPILAS DO SENHOR REITOR	Lauro César Muniz	Adaptação	23/03/1970	06/03/1971	19h00
Record	Telenovela	VENDAVAL	Ody Fraga	Adaptação	Adaptação 12/03/1973	28/07/1973	20h00
Record	Telenovela	OS FIDALGOS DE CASA MOURISCA	Dulce Santucci	Adaptação	02/05/1972	02/09/1972	19h00
Record	Telenovela	O PRÍNCIPE E O MENDIGO	Mark Twain	Adaptação	04/01/1972	09/04/1972	18h30
Record	Telenovela	PINGO DE GENTE	Raimundo Lopes	Original	09/08/1971	14/12/1971	19h00
RECORD	TELENOVELA	VENHA VER O SOL NASCER NA ESTRADA	Leilah Assunção	Original	02/04/1973	27/07/1973	19h45
Record	Telenovela	TILIM	Dulce Santucci	Original	31/08/1970	31/12/1970	18h30
Record	Telenovela	O DEUSES ESTÃO MORTOS	Lauro César Muniz	Original	08/03/1971	14/12/1971	20h00
Record	Telenovela	QUERO VIVER	Amaral Gurgel	Original	13/11/1972	10/03/1973	20h00
Record	Telenovela	EU E A MOTO	Roberto Freire	Original	30/09/1972	10/03/1973	18h30
Record	Telenovela	O LEOPARDO	Ivani Ribeiro	Original	04/09/1972	16/12/1972	19h00
Record	Telenovela	SOL AMARELO	Raimundo Lopes	Original	15/12/1971	30/04/1972	19h00
Record	Telenovela	QUARENTA ANOS DEPOIS	Lauro César Muniz	Original	15/12/1971	05/03/1972	20h00
Record	Telenovela	O TEMPO NÃO APAGA	Amaral gurgel	Original	07/03/1972	11/11/1972	20h00
Record	Telenovela	EDITORA MAYO, BOM DIA	Walter Negrão	Original	12/04/1971	07/08/1971	19h00
Record	Telenovela	VIDAS MARCADAS	Amaral Gurgel	Original	30/07/1973	30/11/1973	20h00
Record	Telenovela	O ESPANTALHO	Ivani Ribeiro	Original	25/01/1977	06/1977	21h00
Record	Telenovela	MEU ADORÁVEL MENDIGO	Emanoel Rodrigues	Original	10/12/1973	31/01/1974	20h00
TUPI	SERIADO	OS PANKEKAS			1979	1982	19h15
TUPI	TELENOVELA	A SELVAGEM	Geraldo Vietri e Gian Carlo	Adaptação	04/01/1971	27/02/1971	20h00
Tupi	Telenovela	O PREÇO DE UM HOMEM	José de Alencar	Adaptação	15/11/1971	24/06/1972	20h00
Tupi	Telenovela	O JULGAMENTO	Carlos Queiroz Telles e Renata Pallottini	Adaptação	04/10/1976	30/04/1977	20h00
Tupi	Telenovela	O MEU PÉ DE LARANJA LIMA	José Mauro de Vasconcelos	Adaptação	30/11/1970	30/08/1971	18h30
Tupi	Telenovela	SIMPLESMENTE MARIA	Benjamin Cattan	Adaptação	Adaptação 06/07/1970	26/06/1971	19h00

CATEGORIA		TITULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INICIO	TERMINO	HORARIO
Telenovela	Λ	VILA DO ARCO	Sérgio Jockyman	Adaptação	11/08/1975	30/12/1975	20h30
Telenovela PAP	PAP	PAPAI CORAÇÃO	José Castellar	Adaptação	26/04/1976	01/1977	18h00
Telenovela CANÇÃ(CANÇÃO	CANÇÃO PARA ISABEL	Heloísa Castellar	Adaptação	01/1976	03/1976	18h30
Telenovela ÉRAM	ÉRAM	ÉRAMOS SEIS (2)	Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho	Adaptação	06/06/1977	31/12/1977	19h00
Telenovela O M.	7W O	O MACHÃO	Ivani Ribeiro e Sérgio Jockyman	Adaptação	05/02/1974	15/04/1975	20h30
Telenovela O SHEIK D	O SHEIK D	O SHEIK DE IPANEMA	Sérgio Jockyman	Original	16/04/1975	09/08/1975	20h30
Telenovela NOSSA FILH	NOSSA FILH	NOSSA FILHA GABRIELA	Ivani Ribeiro	Original	01/09/1971	04/03/1972	18h30
Telenovela OVELHA NEGRA	ОУЕГНА	NEGRA	Walter Negrão e Chico Assis	Original	02/06/1975	30/09/1975	20h00
Telenovela SALÁRIO MÍNIMO	SALÁRIO	MÍNIMO	Chico de Assis	Original	11/09/1978	10/03/1979	19h00
Telenovela ARITANA	ARIT	ANA	Ivani Ribeiro	Original	13/11/1978	30/04/1979	20h00
Telenovela	HOSPI	TAL	Benjamin Cattan	Original	28/06/1971	14/11/1971	20h00
Telenovela DINHEIRO VIVO	DINHEIR	OVIV C	Mário Prata	Original	06/08/1979	21/01/1980	19h00
Telenovela OS APÓSTOLOS DE JUDAS	OS APÓSTOLO	S DE JUDAS	Geraldo Vietri	Original	31/05/1976	27/11/1976	19h00
Telenovela COMO SALVAR MEU CASAMENTO	COMO SALVAR ME	U CASAMENTO	Edy Lima, Ney Marcondes e Carlos Lombardi	Original	26/06/1979	02/1980	20h00
Telenovela A FÁBRICA	A FÁBR	UCA	Geraldo Vietri	Original	01/03/1971	11/03/1972	19h00
Telenovela	GAIVC	TAS	Jorge Andrade	Original	21/05/1979	30/10/1979	21h00
Telenovela TONINHO ON THE ROCKS	NO OHNINO ON	THE ROCKS	Teixeira Filho	Original	24/09/1970	31/12/1970	20h00
Telenovela UM DIA, O AMOR	UM DIA, C) AMOR	Teixeira Filho	Original	22/09/1975	29/05/1976	19h00
Telenovela A VIAGEM	A VIA	GEM	Ivani Ribeiro	Original	01/10/1975	27/03/1976	20h00
TELENOVELA AS BRUXAS	AS BRI	IXAS	Ivani Ribeiro	Original	18/05/1970	11/1970	21h30
Telenovela A GORDINHA	A GORD	INHA	Sérgio Jockyman	Original	18/05/1970	22/09/1970	20h00
Telenovela XEQUE-MATE	XEQUE-	.MATE	Walter Negrão e Chico de Assis	Original	29/03/1976	02/10/1976	20h00
Telenovela CAMOMILA E BEM-ME-QUER	CAMOMILAE	SEM-ME-QUER	Ivani Ribeiro	Original	05/10/1972	03/1973	18h30
Telenovela ROSA-DO	ROSA-DO	ROSA-DOS-VENTOS	Teixeira Filho	Original	16/07/1973	11/1973	19h00
Telenovela RODA I	RODA	RODA DE FOGO	Sérgio Jockyman e Walter Negrão	Original	01/05/1978	28/10/1978	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Tupi	Telenovela	O CONDE ZEBRA	Sérgio Jockyman	Original	08/11/1973	28/12/1973	20h30
Tupi	Telenovela	A VOLTA DE BETO ROCKFELLER	Bráulio Pedroso	Original	26/03/1973	09/11/1973	20h30
Tupi	Telenovela	DIVINAS & MARAVILHOSAS	Vicente Sesso	Original	19/11/1973	29/07/1974	19h00
Tupi	Telenovela	JOÃO BRASILEIRO, O BOM BAIANO	Geraldo Vietri	Original	02/01/1978	09/09/1978	19h00
Tupi	Telenovela	O PROFETA	Ivani Ribeiro	Original	24/10/1977	29/04/1978	20h00
Tupi	Telenovela	E NÓS AONDE VAMOS?	Glória Magadan	Original	16/02/1970	05/1970	22h00
Tupi	Telenovela	JERÔNIMO, O HERÓI DO SERTÃO	Moysés Weltman	Original	20/11/1972	11/1973	18h00
Tupi	Telenovela	O VELHO, O MENINO E O BURRO	Carmem Lídia	Original	14/04/1975	01/1976	18h00
Tupi	Telenovela	CINDERELA 77	Walter Negrão e Chico Assis	Original	05/1977	08/1977	18h00
Tupi	Telenovela	MULHERES DE AREIA	Ivani Ribeiro	Original	26/03/1973	05/02/1974	20h00
Tupi	Telenovela	UM SOL MAIOR	Teixeira Filho	Original	02/05/1977	22/10/1977	20h00
Tupi	Telenovela	VITÓRIA BONELLI	Geraldo Vietri	Original	13/09/1972	14/07/1973	19h00
Tupi	Telenovela	OS INOCENTES	Ivani Ribeiro	Original	05/02/1974	07/09/1974	20h00
Tupi	Telenovela	BELAMY	Ody Fraga	Original	26/06/1972	06/11/1972	20h00
Tupi	Telenovela	A BARBA AZUL	Ivani Ribeiro	Original	01/07/1974	15/02/1975	19h00
Tupi	Telenovela	NA IDADE DO LOBO	Sérgio Jockyman	Original	13/03/1972	12/09/1972	19h00
Tupi	Telenovela	MEU RICO PORTUGUÊS	Geraldo Vietri	Original	17/02/1975	20/09/1975	19h00
Tupi	Telenovela	A REVOLTA DOS ANJOS	Carmem Silva	Original	08/11/1972	24/03/1973	20h00
Tupi	Telenovela	ÍDOLO DE PANO	Teixeira Filho	Original	09/09/1974	31/05/1975	20h00
Tupi	Telenovela	SIGNO DA ESPERANÇA	Marcos Rey	Original	06/03/1972	03/10/1972	18h30
Tupi	Telenovela	TCHAN! A GRANDE SACADA	Marcos Rey	Original	29/11/1976	04/06/1977	19h00
Tupi	Telenovela	O DIREITO DE NASCER (2)	Teixeira Filho e Carmem Lídia	Reprise	31/07/1978	05/1979	19h30
TVE EDUCATIVA	SERIADO	TIO MANECO	S.R.	S.R.	1978	S.R.	S.R.

Anexo A DÉCADA DE 1980

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
BANDEIRANTES	MINISSÉRIE	CHAPADÃO DO BUGRE	Antônio Carlos Fontoura	Adaptação	04/01/1988	29/01/1988	22h30
Bandeirantes	Minissérie	CAPITÃES DE AREIA	Jorge Amado	Adaptação	05/12/1989	16/12/1989	20h50
Bandeirantes	Minissérie	O COMETA	Manoel Carlos e Ricardo de Almeida	Adaptação	21/08/1989	15/09/1989	21h30
Bandeirantes	Minissérie	COLÔNIA CECÍLIA	Patrícia Melo e Carlos Nascimento	Original	31/07/1989	11/08/1989	21h30
BANDEIRANTES	TELENOVELA	RENÚNCIA (2)	Geraldo Vietri	Adaptação	Adaptação 30/08/1982	12/09/1982	20h00
Bandeirantes	Telenovela	A FILHA DO SILÊNCIO	Jaime Camargo e Marcos Caruso	Adaptação	09/08/1982	01/1983	18h00
Bandeirantes	Telenovela	UM HOMEM MUITO ESPECIAL	Rubens Ewald Filho, Consuelo de Castro e Jaime Camargo	Original	21/07/1980	07/02/1981	20h00
Bandeirantes	Telenovela	PÉ DE VENTO	Benedito Ruy Barbosa	Original	01/01/1980	21/06/1980	19h00
Bandeirantes	Telenovela	DULCINÉIA VAI À GUERRA	Sérgio Jockyman e Jorge Andrade	Original	01/12/1980	14/03/1981	19h00
Bandeirantes	Telenovela	SABOR DE MEL	Jorge Andrade e Jaime Camargo	Original	04/04/1983	07/1983	20h00
Bandeirantes	Telenovela	CAMPEÃO	Jaime Camargo	Original	06/12/1982	06/05/1983	18h30
Bandeirantes	Telenovela	BRAÇO DE FERRO	Marcos Caruso	Original	09/05/1983	07/1983	17h30
Bandeirantes	Telenovela	NINHO DA SERPENTE	Jorge Andrade	Original	05/04/1982	27/08/1982	21h15
Bandeirantes	Telenovela	OS IMIGRANTES	Benedito Ruy Barbosa, Renata Pallottini e Wilson Aguir Filho	Original	27/04/1981	04/06/1982	18h30
Bandeirantes	Telenovela	ROSA BAIANA	Lauro César Muniz	Original	09/02/1981	30/07/1981	20h00
Bandeirantes	Telenovela	OS IMIGRANTES: TERCEIRA GERAÇÃO	Wilson Aguiar Filho e Renata Pallottini	Original	07/06/1982	29/10/1982	18h30
Bandeirantes	Telenovela	MAÇA DO AMOR	Wilson Aguiar Filho e Alex Polari	Original	09/05/1983	08/09/1983	19h00
Bandeirantes	Telenovela	CAVALO AMARELO	Ivani Ribeiro	Original	23/06/1980	29/11/1980	19h00
Bandeirantes	Telenovela	OS ADOLESCENTES	Ivani Ribeiro e Jorge Andrade	Original	28/09/1981	02/04/1982	21h30
Bandeirantes	Telenovela	O MEU PÉ DE LARANJA LIMA (2)	José Mauro de Vasconcelos	Remake	29/09/1980	25/04/1981	18h00
Bandeirantes	Telenovela	A DEUSA VENCIDA (2)	Ivani Ribeiro	Remake	02/06/1980	27/09/1980	18h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
CULTURA	TELERROMANCE	O FIEL E A PEDRA	Osman Lins	Adaptação	31/08/1981	25/09/1981	21h00
Cultura	Telerromance	O PÁTIO DAS DONZELAS	Maria de Lourdes Teixeira	Adaptação	02/1982	02/1982	19h30
Cultura	Telerromance	AS CINCO PANELAS DE OURO	Antônio Alcântara Machado	Adaptação	01/03/1982	27/03/1982	22h00
Cultura	Telerromance	FLORADAS NA SERRA	Dinah Silveira de Queiroz	Adaptação	03/08/1981	28/08/1981	21h00
Cultura	Telerromance	PIC NIC CLASSE C	Oswaldo Molles	Adaptação	01/03/1982	27/03/1982	19h30
Cultura	Telerromance	O RESTO É SILÊNCIO	Ércio Veríssimo	Adaptação	02/11/1981	27/11/1981	21h00
Cultura	Telerromance	O VENTO DO MAR ABERTO	Geraldo Santos	Adaptação	06/07/1981	31/07/1981	21h00
Cultura	Telerromance	PAIOL VELHO	Abilio Pereira de Almeida	Adaptação	05/07/1982	30/07/1982	19h30
Cultura	Telerromance	PARTIDAS DOBRADAS	Mário Donato	Original	28/09/1981	30/10/1981	21h00
Cultura	Telerromance	MARIA STUART	Friedrich Sshiller	Adaptação	01/1982	01/1982	21h00
Cultura	Telerromance	NEM REBELDES, NEM FIÉIS	Ondina Ferreira	Adaptação	02/1982	02/1982	21h00
CULTURA	TELERROMANCE	MÚSICA AO LONGE	Mário Prata	Adaptação	30/08/1982	24/09/1982	19h30
Cultura	Telerromance	O CORONEL E O LOBISOMEM	Chico de Assis	Adaptação	29/03/1982	07/05/1982	22h00
Cultura	Telerromance	SEU QUEQUÉ	Wilson Rocha	Adaptação	Adaptação 07/06/1982	02/07/1982	19h30
Cultura	Telerromance	CASA DE PENSÃO	Rubens Ewald Filho	Adaptação	29/03/1982	23/04/1982	19h30
Cultura	Telerromance	IAIÁ GARCIA	Rubens Ewald Filho	Adaptação	02/08/1982	27/08/1982	19h30
Cultura	Telerromance	O TRONCO DO IPÊ	José de Alencar	Original	26/04/1982	21/05/1982	19h30
GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - OTELO DE OLIVEIRA	Aguinaldo Silva	Adaptação	09/03/1983	09/03/1983	21h30
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ESQUADRÃO DA VIDA	Álvaro Ramos	Adaptação	20/04/1983	20/04/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MANDRAKE	Euclydes Marinho	Adaptação	16/03/1983	16/03/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O INSPETOR GERAL	Doc Comparato e Bernardo Carvalho	Adaptação	27/04/1983	27/04/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - INSENSATO CORAÇÃO	Aguinaldo Silva	Adaptação	04/05/1983	04/05/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A PATA DO MACACO	Doc Comparato	Adaptação	25/05/1983	25/05/1983	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ROMEU E JULIETA	Walter George Durst	Adaptação	24/12/1980	24/12/1980	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O FANTASMA DE CERTERVILLE	Euclydes Marinho e Lula Torres	Adaptação	13/04/1983	13/04/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O SANTO MILAGROSO	Lauro César Muniz	Adaptação	15/06/1983	15/06/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DOMINGO EM FAMÍLIA	Euclydes Marinho	Adaptação	22/06/1983	22/06/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - SÃO BERNARDO	Lauro César Muniz	Adaptação	29/06/1983	29/06/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O PRODÍGIO	Alcione Araújo	Adaptação	06/07/1983	06/07/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O ÍDOLO	Aguinaldo Silva	Adaptação	03/08/1983	03/08/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MORTE NO PARAÍSO	Doc Comparato e Joaquim Assis	Adaptação	31/08/1983	31/08/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - NEGRO LÉO	Euclydes Marinho e Luiz Gleiser	Adaptação	30/05/1986	30/05/1986	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O PACTO	Joaquim Assis	Adaptação	02/11/1983	02/11/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DEMÔNIOS DO POSTO CINCO	Euclydes Marinho e Christiane Nazareth (Roteiro)	Adaptação	Adaptação 21/12/1983	21/12/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - CASAL VINTÉM	Euclydes Marinho (Roteiro)	Adaptação	07/12/1983	07/12/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A DAMA DAS CAMÉLIAS	Doc Comparato	Adaptação	06/04/1983	06/04/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O DIA MAIS QUENTE DO ANO	Marcílio Moraes	Adaptação	27/10/1988	27/10/1988	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MORTE E VIDA SEVERINA	João Cabral de Mello Neto	Original	22/12/1981	22/12/1981	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ADEUS, MARIDO MEU	Aguinaldo Silva	Original	30/03/1983	30/03/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ALICE-ALICE	Joaquim Assis	Original	18/05/1983	18/05/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O REENCONTRO	Mauro Farias	Original	12/10/1983	12/10/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DAMAS, VALETE E CRIME	Doc Comparato e Bernardo Carvalho	Original	08/06/1983	08/06/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O HOMEM QUE VEIO DE MINAS	Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Euclydes Marinho, Joaquim Assis e Lauro César Muniz	Original	13/07/1983	13/07/1983	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - QUINTA COLUNA	Flávio Moreira da Costa	Original	07/09/1983	07/09/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - QUANDO O OUTONO CHEGAR	Aguinaldo Silva	Original	21/09/1983	21/09/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MOCINHA E BANDIDO	Aguinaldo Silva	Original	04/08/1988	04/08/1988	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A HORA DO CARRASCO	Aguinaldo Silva	Original	10/08/1983	10/08/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O OUTRO LADO DO HORIZONTE	Regina Dourado e Aguinaldo Silva	Original	01/06/1983	01/06/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A VIDA SECRETA DE BERENICE	Doc Comparato	Original	05/10/1983	05/10/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - AS DORES DO PARTO	Lauro César Muniz	Original	19/10/1983	19/10/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DO OUTRO LADO DO TÚNEL	Doc Comparato	Original	26/10/1983	26/10/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A GUERRA DOS INOCENTES	Aguinaldo Silva	Original	02/11/1983	02/11/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - DOMINÓ	Joaquim Assis	Original	09/11/1983	09/11/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A SORTE POR UM TRIZ	Luiz Augusto Gollo	Original	16/11/1983	16/11/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A IDADE SEM RAZÃO	Joaquim Assis	Original	23/11/1983	23/11/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - BOI SANTO	Dias Gomes	Original	07/07/1988	07/07/1988	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ÓRFÃOS DA TERRA	Aguinaldo Silva	Original	09/03/1984	09/031984	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A BOLSA OU A VIDA	Joaquim Assis	Original	28/09/1983	28/09/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - GAROTA DA CAPA	Walter Avancini	Original	03/11/1988	03/11/1988	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - OS AMORES DE CASTRO ALVES	Doc Comparato	Original	02/01/1981	02/01/1981	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FELIZ ANO- NOVO, DE NOVO	Euclydes Marinho, Maria Carmem Barbosa e Christiane Nazareth	Original	28/12/1983	28/12/1983	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O MATADOR	Domingos Oliveira	Remake	20/10/1988	20/10/1988	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
GLOBO	MINISSÉRIE	O PAGADOR DE PROMESSAS	Dias Gomes	Adaptação	05/04/1988	15/04/1988	22h30
Globo	Minissérie	MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ	Walter George Durst e Marcos Rey	Adaptação	14/07/1986	08/08/1986	22h00
Globo	Minissérie	TENDA DOS MILAGRES	Aguinaldo Silva e Regina Braga	Adaptação	29/07/1985	06/09/1985	22h00
Globo	Minissérie	GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Walter George Durst e José Antônio de Souza	Adaptação	18/11/1985	20/12/1985	22h15
Globo	Minissérie	RABO DE SAIA	Walter George Durst, José Antonio de Souza e Tairone Feitosa	Adaptação	Adaptação 08/10/1984	02/11/1984	22h00
Globo	Minissérie	A MÁFIA NO BRASIL	Leopoldo Serran, Tairone Feitosa, Marilia Garcia, Mauricio Farias, Ricardo Linhares e Mauro Farias	Adaptação	10/09/1984	21/09/1984	22h15
Globo	Minissérie	MEU DESTINO É PECAR	Euclydes Marinho, Christiane Nazareth e Lula Torres	Adaptação	2105/1984	20/07/1984	22h00
Globo	Minissérie	ANARQUISTAS, GRAÇAS A DEUS	Walter George Durst	Adaptação	07/05/1984	17/05/1984	22h00
Globo	Minissérie	O TEMPO E O VENTO	Doc Comparato e Regina Braga	Adaptação	22/04/1985	31/05/1985	22h00
Globo	Minissérie	ANOS DOURADOS	Gilberto Braga	Original	05/05/1986	30/05/1986	22h00
GLOBO	MINISSÉRIE	PARABÉNS PRA VOCÊ	Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro	Original	16/02/1983	04/03/1983	22h00
Globo	Minissérie	AVENIDA PAULISTA	Daniel Más, Leilah Assumpção e Luciano Ramos	Original	10/05/1982	28/05/1982	22h30
Globo	Minissérie	REPÚBLICA	Wilson Aguiar Filho, Walter Avancini e Joel Rufino dos Santos	Original	14/11/1989	17/11/1989	22h30
Globo	Minissérie	PADRE CÍCERO	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Original	09/04/1984	04/05/1984	22h00
Globo	Minissérie	ABOLIÇÃO	Wilson Aguiar Filho e Joel Rufino dos Santos	Original	22/11/1988	25/11/1988	22h00
Globo	Minissérie	QUEM AMA NÃO MATA	Euclydes Marinho Denise Bandeira e Tânia Lamarca	Original	12/07/1982	06/08/1982	22h00

	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO	
Globo	Minissérie	SAMPA	Gianfrancesco Guarnieri	Original	26/09/1988	29/09/1988	23h30	
Globo	Minissérie	BANDIDOS DA FALANGE	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Original	10/01/1983	04/02/1983	22h00	
Globo	Minissérie	O PRIMO BASÍLIO	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Adaptação	09/08/1988	02/09/1988	22h30	
Globo	Minissérie	MOINHOS DE VENTO	Daniel Más, Leilah Assumpção	Original	03/01/1983	07/01/1983	22h00	
Globo	Minissérie	LAMPIÃO E MARIA BONITA	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Original	26/04/1982	05/05/1982	22h15	
GLOBO	SERIADO	MÁRIO FOFOCA	Bráulio Pedroso, Carlos Eduardo Novaes e Luís Fernando Veríssimo	Adaptação	13/03/1983	03/07/1983	17h00	
Globo	Seriado	O BEM-AMADO	Dias Gomes	Adaptação	22/04/1980	09/11/1984	22h15	
Globo	Seriado	JUBA & LULA	Ronaldo Santos e Charles Peixoto; Evandro Mesquita e Régis Moreira; Fausto Fawcett e Chacal; Yoya Rusth e Luiz Carlos Góes	Adaptação	Adaptação 05/06/1989	28/07/1989	17h00	
Globo	Seriado	AMIZADE COLORIDA	Bráulio Pedroso, Domingos Oliveira, Armando Costa e Lenita Plonczynski	Original	20/04/1981	29/06/1981	22h10	
Globo	Seriado	TARCÍSIO & GLÓRIA	Antonio Carlos da Fontoura, José Antonio de Souza, Daniel Más, Leopoldo Serran, Denise Bandeira, Euclydes Marinho e Antonio Calmon	Original	28/04/1988	01/12/1988	21h30	
Globo	Seriado	ARMAÇÃO ILIMITADA	Antônio Calmon, Euclydes Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta	Original	Original 17/05/1985	08/12/1988	21h20	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Seriado	OBRIGADO DOUTOR	Walter Negrão, Walter George Durst, Ferriera Gullar e Ivan Ângelo	Original	24/04/1981	26/10/1981	22h10
GLOBO	TELENOVELA	PLUMAS E PAETÊS	Cassiano Gabus Mendes		08/06/1980	25/04/1981	19h00
Globo	Telenovela	A GATA COMEU	Ivani Ribeiro e Marilu Saldanha	Adaptação	15/04/1985	18/10/1985	18h00
Globo	Telenovela	DE QUINA PRA LUA	Alcides Nogueira e Walter Negrão	Adaptação	21/10/1985	26/04/1986	17h50
Globo	Telenovela	CIRANDA DE PEDRA	Teixeira Filho	Adaptação	18/05/1981	14/11/1981	18h00
Globo	Telenovela	UM SONHO A MAIS	Daniel Más, Lauro César Muniz, Mário Prata e Dagomir Marquezi	Adaptação	04/02/1985	02/08/1985	19h00
Globo	Telenovela	O HOMEM PROIBIDO	Teixeira Filho	Adaptação	Adaptação 01/03/1982	20/08/1982	18h00
Globo	Telenovela	JOGO DA VIDA	Sílvio de Abreu	Adaptação	26/10/1981	08/05/1982	19h00
GLOBO	TELENOVELA	TIETA	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares	Adaptação	Adaptação 14/08/1989	31/03/1990	20h00
Globo	Telenovela	ВАМВОГЁ	Daniel Más, Ana Maria Moretzsohn, Gilberto Braga e Sílvio de Abreu	Adaptação	07/09/1987	26/03/1988	17h55
Globo	Telenovela	TERRAS DO SEM FIM	Walter George Durst	Adaptação	16/11/1981	27/02/1982	18h00
Globo	Telenovela	OLHAI OS LÍRIOS DO CAMPO	Geraldo Vietri e Wilson Rocha	Adaptação	21/01/1980	24/05/1980	18h00
Globo	Telenovela	MARINA (2)	Wilson Aguiar Filho	Adaptação	26/05/1980	08/11/1980	18h00
Globo	Telenovela	AS TRÊS MARIAS	Wilson Rocha e Walter Negrão	Adaptação	10/11/1980	16/05/1981	18h00
Globo	Telenovela	FERARADICAL	Walter Negrão, Luiz Carlos Fusco, Ricardo Linhares e Rose Calza	Adaptação	28/03/1988	19/11/1988	17h55
Globo	Telenovela	MANDALA	Dias Gomes, Marcílio Moraes e Lauro César Muniz	Adaptação	12/10/1987	14/05/1988	20h30

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	DIREITO DE AMAR	Walter Negrão, Marilu Saldanha, Ana Maria Moretzsohn e Alcides Nogueira	Adaptação	Adaptação 16/02/1987	04/09/1987	17h55
Globo	Telenovela	RODA DE FOGO (2)	Lauro César Muniz e Marcílio Moraes	Adaptação	25/08/1986	21/03/1987	20h20
Globo	Telenovela	SINHÁ MOÇA	Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa	Adaptação	28/04/1986	14/11/1986	18h00
Globo	Telenovela	VOLTEI PRA VOCÊ	Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa	Original	10/10/1983	16/03/1984	18h00
Globo	Telenovela	PÃO PÃO BEIJO BEIJO	Walter Negrão	Original	28/03/1983	07/10/1983	18h10
Globo	Telenovela	GUERRA DOS SEXOS	Silvio de Abreu e Carlos Lombardi	Original	06/06/1983	06/01/1984	19h00
Globo	Telenovela	LOUCO AMOR	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Original	11/04/1983	21/10/1983	20h30
Globo	Telenovela	EU PROMETO	Janete Clair, Glória Perez e Dias Gomes	Original	19/09/1983	17/02/1984	22h15
Globo	Telenovela	LIVRE PARA VOAR	Walter Negrão e Alcides Nogueira	Original	17/09/1984	12/04/1985	18h00
Globo	Telenovela	TRANSAS E CARETAS	Lauro César Muniz e Daniel Más	Original	09/01/1984	20/07/1984	19h00
Globo	Telenovela	PARTIDO ALTO	Aguinaldo Silva e Glória Perez	Original	07/05/1984	23/11/1984	20h00
Globo	Telenovela	CORPO A CORPO	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Original	26/11/1984	21/06/1985	20h00
Globo	Telenovela	VEREDA TROPICAL	Carlos Lombardi	Original	23/07/1984	01/02/1985	19h00
Globo	Telenovela	BAILACOMIGO	Manoel Carlos	Original	16/03/1981	26/09/1981	20h00
Globo	Telenovela	CORAÇÃO ALADO	Janete Clair	Original	11/08/1980	14/03/1981	20h00
Globo	Telenovela	ÁGUA VIVA	Gilberto Braga e Manoel Carlos	Original	04/02/1980	09/08/1980	20h00
Globo	Telenovela	SOL DE VERÃO	Manoel Carlos e Lauro César Muniz	Original	11/10/1982	26/02/1983	20h00
Globo	Telenovela	BRILHANTE	Gilberto Braga, Euclydes Marinho e Leonor Bassères	Original	28/09/1981	27/03/1982	20h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	PARAÍSO	Benedito Ruy Barbosa	Original	23/08/1982	25/03/1983	18h00
Globo	Telenovela	ELAS POR ELAS	Cassiano Gabus Mendes e Carlos Lombardi	Original	10/05/1982	27/11/1982	19h00
Globo	Telenovela	FINAL FELIZ	Ivani Ribeiro	Original	29/11/1982	03/06/1983	19h00
Globo	Telenovela	SÉTIMO SENTIDO	Janete Clair	Original	29/03/1982	08/10/1982	20h00
GLOBO	TELENOVELA	O AMOR É NOSSO	Roberto Freire, Wilson Aguiar Filho e Walter Negrão	Original	27/04/1981	24/10/1981	19h00
Globo	Telenovela	BEBÊ A BORDO	Carlos Lombardi e Luiz Carlos Fusco	Original	13/06/1988	11/02/1989	19h00
Globo	Telenovela	PLUMAS & PAETÊS	Cassiano Gabus Mendes e Sílvio de Abreu	Original	08/09/1980	25/04/1981	19h00
Globo	Telenovela	CHAMPAGNE	Cassiano Gabus Mendes e Luciano Ramos	Original	24/10/1983	04/05/1984	20h00
Globo	Telenovela	CHEGA MAIS	Carlos Eduardo Novaes	Original	03/03/1980	06/09/1980	19h00
Globo	Telenovela	O SALVADOR DA PÁTRIA	Lauro César Muniz, Alcides Nogueira e Ana Maria Moretzsohn	Original	09/01/1989	12/08/1989	20h30
Globo	Telenovela	TOP MODEL	Walter Negrão, Antonio Calmon, Rose Calza e Vinícius Vianna	Original	18/09/1989	05/05/1990	18h40
Globo	Telenovela	VALE TUDO	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères	Original	16/05/1988 06/01/1989	06/01/1989	20h00
Globo	Telenovela	PACTO DE SANGUE	Regina Braga e Sérgio Marques	Original	08/05/1989	23/09/1989	18h00
Globo	Telenovela	11-11-11	Cassiano Gabus Mendes e Luís Carlos Fusco	Original	05/08/1985	08/03/1986	18h50
Globo	Telenovela	VIDA NOVA	Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa	Original	21/11/1988	05/05/1989	17h50
Globo	Telenovela	O OUTRO	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Original	23/03/1987	10/10/1987	20h30
Globo	Telenovela	SASSARICANDO	Sílvio de Abreu	Original	09/11/1987	11/06/1988	18h50
Globo	Telenovela	BREGA & CHIQUE	Cassiano Gabus Mendes	Original	20/04/1987	07/11/1987	18h50
Globo	Telenovela	CAMBALACHO	Sílvio de Abreu	Original	10/03/1986	03/10/1986	18h50

202	C		C			<u>د</u>	5	0	<u>ς</u>	\ \				0				0		
HORARIO	20h00	19h00	17h50	18h00	20h30	18h45	21h15	21h30	21h15	21h15	22h00	21h30	21h30	21h30	21h30	21h30	21h30	21h30	21h30	18h30
TERMINO	21/02/1986	16/09/1989	14/09/1984	10/03/1990	22/08/1986	18/04/1987	29/12/1984	20/11/1984	05/10/1984			21/03/1987	11/07/1986	14/05/1988	06/01/1989	02/10/1987	28/03/1987	20/09/1986	25/03/1990	23/11/1985
INICIO	24/06/1985	13/02/1989	19/03/1984	25/09/1989	24/02/1986	06/10/1986	21/11/1984	09/10/1984	21/08/1984	03/1985	16/11/1987	15/09/1986	07/04/1986	05/10/1987	22/08/1988	30/03/1987	22/09/1986	14/07/1986	19/07/1989	01/07/1985
TEXTO	Original	Original	Remake	Remake	Remake	Remake	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Original		Adaptação	Original	Original	Original	Original	Original	Original	Remake
AUTORIA	Dias Gomes, Aguinaldo Silva, Marcílio Moraes e Joaquim Assis	Cassiano Gabus Mendes e Luiz Carlos Fusco	Ivani Ribeiro	Ivani Ribeiro	Janete Clair	Ivani Ribeiro	Abílio Pereira de Almeida	Manoel Carlos	Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony	Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro	Wilson Aguiar Filho e Leila Miccolis	José Antônio de Souza	Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony	Glória Perez	José Louzeiro e Geraldo Carneiro	José Louzeiro, Cláudio Mac Dowell e Eliane Garcia	Sylvan Paezzo	Manoel Carlos	Wilson Aguiar Filho	Geraldo Vietri, Walter Negrão e José Lucas
TITULO DA OBRA	ROQUE SANTEIRO	QUE REI SOU EU?	AMOR COM AMOR SE PAGA	O SEXO DOS ANJOS	SELVA DE PEDRA (2ª VERSÃO)	HIPERTENSÃO	SANTA MARTA FABRIL	VIVER A VIDA	MARQUESA DE SANTOS	TUDO EM CIMA	A RAINHA DA VIDA	TUDO OU NADA	DONA BEIJA	CARMEM	OLHO POR OLHO	CORPO SANTO	MANIA DE QUERER	NOVO AMOR	KANANGA DO JAPÃO	ANTÔNIO MARIA
CALEGORIA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	MINISSÉRIE	Minissérie	Minissérie	Minissérie	Minissérie	TELENOVELA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	TELENOVELA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela
EMISSORA	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	MANCHETE	Manchete	Manchete	Manchete	Manchete	MANCHETE	Manchete	Manchete	Manchete	MANCHETE	Manchete	Manchete	Manchete	Manchete

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Manchete	Telenovela	HELENA (2)	Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes	Remake	04/05/1987	07/11/1987	19h40
SBT	TELENOVELA	DESTINO	Raymundo Lopes e Crayton Sarzy		05/04/1982	29/05/1982	19h00
SBT	Telenovela	PECADO DE AMOR	Henrique Lobo	Adaptação	25/05/1983	20/07/1983	19h00
SBT	Telenovela	ANJO MALDITO	Mauro Gianfrancesco	Adaptação	01/08/1983	12/11/1983	20h50
SBT	Telenovela	VIDA ROUBADA	Raimundo Lopes	Adaptação	14/10/1983	07/06/1984	19h00
SBT	Telenovela	DESTINO	Crayton Sarzy e Raimundo Lopes	Adaptação	05/04/1982	29/05/1982	19h00
SBT	Telenovela	UMA ESPERANÇA NO AR	Dulce Santucci, Amilton Monteiro e Ismael Fernandes	Adaptação	05/08/1985	15/02/1986	19h45
SBT	Telenovela	SOMBRAS DO PASSADO	Tito di Miglio	Adaptação	12/01/1983	23/03/1983	19h00
SBT	Telenovela	ALEOA	Crayton Sarzi e Raimundo Lopes	Adaptação	09/08/1982	26/10/1982	19h00
SBT	Telenovela	A JUSTIÇA DE DEUS	Crayton Sarzi e Amilton Monteiro	Adaptação	Adaptação 19/05/1983	30/07/1983	20h50
SBT	Telenovela	ACORRENTADA	Henrique Lobo	Adaptação	21/03/1983	22/05/1983	20h50
SBT	Telenovela	RAZÃO DE VIVER	Waldir Wey	Adaptação	25/07/1983	20/09/1983	19h00
SBT	Telenovela	A PONTE DO AMOR	Aziz Bajur e Tito di Miglio	Adaptação	25/03/1983	21/05/1983	19h00
SBT	Telenovela	A FORÇA DO AMOR	Raimundo Lopes	Adaptação	31/05/1982	13/08/1982	19h50
SBT	Telenovela	CONFLITO	Raimundo Lopes	Adaptação	27/10/1982	10/01/1983	19h00
SBT	Telenovela	CORTINA DE VIDRO	Walcyr Carrasco e Miguel Filiage	Original	23/10/1989	05/05/1990	19h45
SBT	Telenovela	JOGO DO AMOR	Aziz Bajur e José Rubens Siqueira	Original	11/03/1985	03/08/1985	19h45
SBT	Telenovela	MEUS FILHOS, MINHA VIDA	Ismael Fernandes, Henrique Lobo e Crayton Sarzi	Original	08/06/1984	08/03/1985	19h45
SBT	Telenovela	JERÔNIMO	Moysés Weltman	Remake	05/11/1984	02/03/1985	18h30
TUPI	TELENOVELA	DRÁCULA, UMA HISTÓRIA DE AMOR	Rubens Ewald Filho	Adaptação	02/1980		19h00

Anexo A DÉCADA DE 1990

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DE OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	FINAL	HORÁRIO
BANDEIRANTES	TELENOVELA	O MEU PÉ DE LARANJA LIMA	José Mauro de Vasconcelos	Adaptação	06/11/1998	28/03/1999	18h00
Bandeirantes	Telenovela	O CAMPEÃO	Ricardo Linhares e Mário Prata	Adaptação	25/03/1996	04/11/1996	19h00
Bandeirantes	Telenovela	A IDADE DA LOBA	Alcione Araújo	Original	24/07/1995	19/01/1996	19h00
Bandeirantes	Telenovela	PERDIDOS DE AMOR	Ana Maria Moretzsohn, Maria Cláudia Oliveira, Daisy Chaves e Vera Villar	Original	28/10/1996	07/06/1997	19h00
CNT	MINISSÉRIE	A ÚLTIMA SEMANA	Vicente Abreu	Adaptação	01/04/1996	06/04/1996	
CNT	Minissérie	ELE VIVE	Vicente Abreu	Adaptação	08/04/1996	13/04/1996	
CNT	Minissérie	A VERDADEIRA HISTÓRIA DE PAPAI NOEL	Geraldo Vietri	Adaptação	11/12/1995	23/12/1995	20h00
CNT	Minissérie	A VINDA DO MESSIAS	Vicente Abreu	Adaptação	25/12/1997	30/12/1997	20h00
CNT	Minissérie	ANTÔNIO DOS MILAGRES	Geraldo Vietri	Adaptação	15/04/1996	28/06/1996	
CNT	Minissérie	PISTA DUPLA	Altenir Silva	Original	03/1996	11/1996	
CNT	Minissérie	IRMÂ CATARINA	Geraldo Vieri e Peter Orglmeister	Original	04/03/1996	30/03/1996	
CULTURA	MINISSÉRIE	SOMBRAS DE JULHO	Júlia Altberg	Adaptação	17/01/1995	20/01/1995	22h30
CULTURA	SERIADO	CONFISSÕES DE ADOLESCENTE	Euclydes Marinho	Adaptação	22/08/1994		20h00
Cultura	Seriado	MUNDO DA LUA	Flávio de Souza	Original	1991		
Cultura	Seriado	CASTELO RÁ-TIM-BUM	Cao Hamburger	Original	09/05/1994		
GLOBO	UNITÁRIO	CASO ESPECIAL - SOMO TODOS DO JARDIM DE INFÂNCIA	Domingos Oliveira	Adaptação	01/01/1992	01/01/1992	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O CASO DO MARTELO	José Clemente Pozenatto	Adaptação	Adaptação 04/06/1991	04/06/1991	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O MAMBEMBE	Guel Arraes, Pedro Cardoso, jorge Furtado e Naum Alves de Souza	Adaptação	08/06/1993	08/06/1993	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - LUCÍOLA	Geraldo Carneiro	Adaptação	11/05/1993	11/05/1993	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - OS HOMENS QUEREM PAZ	Péricles Leal	Adaptação	02/04/1991	02/04/1991	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - O PODER DA ARTE DA PALAVRA	Geraldo Carneiro e João Ubaldo Ribeiro	Adaptação	02/08/1994	02/08/1994	

CASO ESPECIAL - O HOMEM QUE Guel Arraes, Jorge Adaptação 08/11/1994 08/11/1994 CASO ESPECIAL - O HOMEM QUE Furtado e João Falcão Adaptação 06/07/1993 06/07/1993 CASO ESPECIAL - O ALIENISTA Cardao, Jorge Furtado e Adaptação 13/09/1994 13/09/1994 CASO ESPECIAL - O COMPADRE DE OGENIEIO DE OGENIEIO DE OGENIEIO CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA FULTAGO e João Falcão Adaptação 23/08/1994 23/08/1994 CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA CORAÇÃO ESPECIAL - COMÉDIA DA CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA CASO ESPECIAL - COMÉDIA DA CASO ESPECIAL - UNA MULHER Fernando Carvalho e LOSIO Especial DE SOL Adaptação 21/09/1994 27/09/1994 CASO ESPECIAL - OR ESOUNDE LE O CORAÇÃO ESPECIAL - O BESOUNDE LE O Guel Arraes, Jorge LOSIO ESPECIAL - O BESOUNDE DE CASO ESPECIAL - O SANTO QUE Grando e João Falcão CASO ESPECIAL - O SANTO QUE Grando e João Falcão CASO ESPECIAL - O SANTO QUE Grando e João Falcão e Ana Braga Adaptação DE CASO ESPECIAL - O SANTO QUE CANGE O BENTO CASO ESPECIAL - O SANTO QUE CASO ESPECIAL - O SANTO QUE CASO ESPECIAL - MEMNINO DE GARDO CASO ESPECIAL - MENINO DE GARDO CASO ESPECIAL - MENINO DE GARDO CANGO CARO ESPECIAL - MENINO DE GARDO CASO ESPECIAL - MENINO DE GARDO CASO ESPECIAL - A FARSA DA BOA A RREPENDIDO TASO ESPECIAL - MEMORIAS DE DE CARGO CA	CATEGORIA	RIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Guel Arraes, Pedro Cardso, Jorge Furtado e Naum Alves de Souza Naum Alves de Souza Geraldo Carneiro e João Ubaldo Ribeiro Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Arraes e João Falcão Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação Geraldo Carneiro Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado, Adaptação Guel Arraes, Pedro Garaldo Carneiro Adaptação Geraldo Carneiro Adaptação Adaptação Geraldo Carneiro Adaptação Adaptação João Falcão e Ana Braga Geraldo Carneiro Adaptação Adaptação Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Geraldo Carneiro Adaptação Jorge Furtado, Jorge Furtado, Jorge Furtado, Arraes, Jorge Furtado, Arraes, Jorge Furtado, Jorge Furtado, Arraes, Jorge Furtado, Arraes, Jorge Furtado, Jorge Furtado, Adaptação Jorge Furtado, Arraes, Jorge Furtado, Adaptação Jorge Julion J	Unitário	ر 	CASO ESPECIAL - O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS	Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão	Adaptação	08/11/1994	08/11/1994	
Geraldo Cameiro Adaptação 13/09/1994 Geraldo Cameiro e João Adaptação 29/12/1994 Guel Arraes, Jorge Adaptação 23/081994 Jorge Furtado e João Falcão Adaptação 27/09/1994 Arraes e João Falcão Adaptação 12/07/1994 Ariano Suassuma, Luiz Fernando Carvalho e firis Gomes da Costa Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação 21/06/1994 Manoel Carlos Adaptação 26/10/1993 João Ubaldo Ribeiro e Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, Cardoso e Jorge Furtado, Adaptação 31/05/1995 João Falcão e Ana Braga Adaptação 31/05/1995 João Falcão e Ana Braga Adaptação 31/05/1995 João Falcão e Ana Braga Adaptação 31/05/1995 Jorge Furtado, Carneiro Adaptação 31/05/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/05/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995	Unitário	0	CASO ESPECIAL - O ALIENISTA	Guel Arraes, Pedro Cardso, Jorge Furtado e Naum Alves de Souza	Adaptação		06/07/1993	
Geraldo Carneiro e João Adaptação 29/12/1994 Ubaldo Ribeiro Guel Arraes, Jorge Adaptação 23/081994 Furtado e João Falcão Adaptação 27/09/1994 Arraes e João Falcão Adaptação 12/07/1994 Ariano Suassuma, Luiz Adaptação 12/07/1994 Fernando Carvalho e Adaptação 21/06/1994 firis Gomes da Costa Adaptação 26/10/1993 Guel Arraes, Jorge Adaptação 26/10/1993 Furtado e João Falcão Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Arraes, Jorge Furtado, Adaptação 28/09/1993 João Falcão e Ana Braga Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 31/05/1995 Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995	Unitário	CAS	CASO ESPECIAL - A DESINIBIDA DO GRAJAÚ	Geraldo Carneiro	Adaptação	13/09/1994	13/09/1994	
Guel Arraes, Jorge Adaptação 23/081994 Jorge Furtado, Guel Adaptação 27/09/1994 Arraes e João Falcão Adaptação 12/07/1994 Ariano Suassuma, Luiz Fernando Carvalho e Íris Gomes da Costa Adaptação 21/06/1994 Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão Adaptação 26/10/1993 Manoel Carlos Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Guel Arraes, Pedro Adaptação 31/08/1993 Guel Arraes, Pedro Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1995 João Falcão e Ana Braga Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 31/05/1995 Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995	Unitário CASC	CAS	O ESPECIAL - O COMPADRE DE OGUM	Geraldo Carneiro e João Ubaldo Ribeiro	Adaptação	29/12/1994	29/12/1994	
Jorge Furtado, Guel Adaptação 27/09/1994 Arraes e João Falcão Adaptação 12/07/1994 Fernando Carvalho e Íris Gomes da Costa Adaptação 21/06/1994 Guel Arraes, Jorge Adaptação 26/10/1993 Manoel Carlos Adaptação 26/10/1993 João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Guel Arraes, Pedro Adaptação 31/08/1993 Pedro Cardoso, Guel Adaptação 31/08/1993 Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 31/05/1995 Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995	Unitário CA	CA	SO ESPECIAL - COMÉDIA DA VIDA PRIVADA	Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão	Adaptação	23/081994	23/08/1994	
Ariano Suassuma, Luiz Adaptação 12/07/1994 Fernando Carvalho e Iris Gomes da Costa Adaptação 21/06/1994 Guel Arraes, Jorge Adaptação 26/10/1993 Manoel Carlos Adaptação 26/10/1993 João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Guel Arraes, Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Adaptação 31/05/1995 Geraldo Carneiro Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Brainio Tavares Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Torero Torero	Unitário	CAS	SO ESPECIAL - SUBURBANO CORAÇÃO	Jorge Furtado, Guel Arraes e João Falcão	Adaptação	27/09/1994	27/09/1994	
Guel Arraes, Jorge Adaptação 21/06/1994 Furtado e João Falcão Adaptação 26/10/1993 Manoel Carlos Adaptação 03/08/1993 João Ubaldo Ribeiro e Adaptação 03/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/08/1993 Cardoso e Jorge Furtado, Cardoso, Guel Adaptação 09/05/1995 Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 05/12/1995 Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995	Unitário	CASC	O ESPECIAL - UMA MULHER VESTIDA DE SOL	Ariano Suassuna, Luiz Fernando Carvalho e Íris Gomes da Costa	Adaptação		12/07/1994	
Manoel Carlos Adaptação 26/10/1993 João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro Adaptação 03/08/1993 Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado, Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Adaptação 31/08/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Bráulio Tavares Adaptação 05/12/1995 Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Adaptação 31/10/1995 Torero Torero Adaptação 1710/1995	Unitário	CASO	ESPECIAL - O CORONEL E O LOBISOMEN	Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão	Adaptação	21/06/1994	21/06/1994	
João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Geraldo Carneiro Ariano Suassuna e Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero	UNITÁRIO CASO	CASO	ESPECIAL - O BESOURO E A ROSA	Manoel Carlos	Adaptação	26/10/1993	26/10/1993	
Guel Arraes, Pedro Adaptação 31/08/1993 Pedro Cardoso, Guel Adaptação 09/05/1995 João Falcão e Ana Braga Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 05/12/1995 Jorge Furtado, Carlos Adaptação 31/10/1995 Torero Torero Adaptação 31/10/1995	Unitário CASC NÃ	CASC NÃ) ESPECIAL - O SANTO QUE O ACREDITAVA EM DEUS	João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro	Adaptação	03/08/1993	03/08/1993	
Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga Geraldo Carneiro Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero	Unitário	CAS	O ESPECIAL - LISBELA E O PRISIONEIRO	Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado	Adaptação	31/08/1993	31/08/1993	
Geraldo Carneiro Adaptação 28/09/1993 Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Adaptação 05/12/1995 Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero Adaptação 31/10/1995	Unitário	CASO	ESPECIAL - O ENGRAÇADO ARREPENDIDO	Pedro Cardoso, Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão e Ana Braga	Adaptação		09/05/1995	
Geraldo Carneiro Adaptação 31/05/1994 Ariano Suassuna e Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero	Unitário	CAS	O ESPECIAL - MENINO DE ENGENHO	Geraldo Carneiro	Adaptação	28/09/1993	28/09/1993	
Ariano Suassuna e Bráulio Tavares Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero	Unitário	O	ASO ESPECIAL - LÚCIA MCARTNEY	Geraldo Carneiro	Adaptação	31/05/1994	31/05/1994	
Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Adaptação 31/10/1995 Torero	Unitário CASO	CASO	ESPECIAL - A FARSA DA BOA PREGUIÇA	Ariano Suassuna e Bráulio Tavares	Adaptação	05/12/1995	05/12/1995	
	Unitário CASC UN	CASC) ESPECIAL - MEMÓRIAS DE 1 SARGENTO DE MILÍCIAS	Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Norberto Torero	Adaptação		31/10/1995	

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FÉRIAS SEM VOLTA	Leonor Bassères	Adaptação	23/11/1993	23/11/1993	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - A MALDITA	João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro	Adaptação	22/08/1995	22/08/1995	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - AS PESSOAS DA SALA DE JANTAR	Gianfrancesco Guarnieri	Original	07/05/1991	07/05/1991	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - TODAS AS MULHERES DO MUNDO	Domingos Oliveira	Original	04/02/1990	04/02/1990	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - MARINA	Leopoldo Serran	Original	05/09/1991	05/09/1991	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - ED MORT - NUNCA HOUVE UMA MULHER COMO GILDA	Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado	Original	21/12/1993	21/12/1993	
Globo	Unitário	CASO ESPECIAL - FELIZ ANIVERSÁRIO	Naum Alves de Souza e Geraldo Carneiro	Remake	25/10/1994	25/10/1994	
GLOBO	MINISSÉRIE	MEMORIAL DE MARIA MOURA	Jorge Furtado e Carlos Gerbase	Adaptação	Adaptação 17/05/1994	17/06/1994	22h30
Globo	Minissérie	AGOSTO	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Jorge Furtado	Adaptação	24/08/1993	17/09/1993	22h30
Globo	Minissérie	ENGRAÇADINHA SEUS AMORES E SEUS PECADOS	Leopoldo Serran e Carlos Gerbase	Adaptação	25/04/1995	25/05/1995	22h30
Globo	Minissérie	TEREZA BATISTA	Jorge Amado	Adaptação	07/04/1992	22/05/1992	22h30
Globo	Minissérie	LA MAMMA	Augusto César Vannucci e Paulo Figueiredo	Adaptação	08/10/1990	12/10/1990	21h30
Globo	Minissérie	RIACHO DOCE	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Marcia Prates	Adaptação	Adaptação 31/07/1990	05/10/1990	22h30
Globo	Minissérie	INCIDENTE EM ANTARES	Nelson Nadotti e Charles Peixoto	Adaptação	29/11/1994	16/12/1991	21h30
Globo	Minissérie	O SORRISO DO LAGARTO	João Ubaldo Filho	Adaptação	04/06/1991	30/08/1991	22h30
Globo	Minissérie	DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS	Dias Gomes, Marcílio Moraes e Ferreira Gullar	Adaptação	31/03/1998	01/05/1998	22h30
Globo	Minissérie	O AUTO DA COMPADECIDA	Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão	Adaptação	05/01/1999	08/01/1999	22h30

	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
	Minissérie	LUNA CALIENTE	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase	Adaptação	15/12/1999	17/12/1999	21h30
-	Minissérie	HILDA FURACÃO	Glória Perez	Adaptação	26/05/1998	23/07/1998	22h30
	MINISSÉRIE	A MADONA DE CEDRO	Walter Negrão, Charles Peixoto e Nelson Nadotti	Adaptação	26/04/1994	06/05/1994	22h30
_	Minissérie	DECADÊNCIA	Dias Gomes	Original	05/09/1995	22/09/1995	21h30
	Minissérie	SEX APPEAL	Antônio Calmon, Patrícia Travassos, Lilian Garcia e Vinícius Vianna	Original	01/06/1993	02/07/1993	22h30
	Minissérie	CONTOS DE VERÃO	Domingos de Oliveira, Priscilla Rozembaum, Samanta Maia, Lenita Plonczynski, Clarice Niskier e Patrícia Perrone	Original	20/04/1993	14/05/1993	22h30
	Minissérie	ANOS REBELDES	Gilberto Braga e Sérgio Marques	Original	14/07/1992	14/08/1992	22h30
	Minissérie	AS NOIVAS DE COPACABANA	Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes	Original	02/06/1992	26/06/1992	22h30
	Minissérie	FERNANDO DA GATA	Fernando Pacheco Jordão	Original	14/02/1983	15/02/1983	22h30
	Minissérie	O PORTADOR	José Antônio de Souza e Aziz Bajur	Original	10/09/1991	20/09/1991	22h30
	Minissérie	MEU MARIDO	Euclydes Marinho e Lula Campello Torres	Original	07/05/1991	17/05/1991	22h30
<u> </u>	Minissérie	BOCA DO LIXO	Sílvio de Abreu	Original	17/07/1990	27/07/1990	22h30
	Minissérie	A, E, I, O URCA	Doc Comparato, Antonio Calmon e Carlos Manga	Original	24/06/1990	13/07/1990	22h30
	Minissérie	DESEJO	Gloria Perez e Margareth Menezes	Original	27/05/1990	22/06/1990	22h30
	Minissérie	CHIQUINHA GONZAGA	Lauro César Muniz e Marcílio Moraes	Original	12/01/1999	19/03/1999	22h50

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Minissérie	LABIRINTO	Gilberto Braga, Leonor Bassères e Paulo Marques	Original	10/11/1998	18/12/1998	22h30
Globo	Seriado	A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA	Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão	Adaptação	23/08/1994		21h30
Globo	Seriado	A JUSTICEIRA	Daniel Filho, Antônio Calmon, Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Original	02/04/1997	02/07/1997	21h40
Globo	Seriado	SANDY & JÚNIOR	Adriana Avellar, Sarah Lavigne e Thiago Marinho	Original	11/04/1999	03/2003	12h30
Globo	Seriado	MULHER	Daniel Filho, Antônio Calmon, Elizabeth Jhin	Original	02/04/1998	07/12/1999	21h40
Globo	Seriado	DELEGACIA DE MULHERES	Maria Carmem Barbosa	Original	27/03/1990	25/07/1990	21h30
Globo	Seriado	SAI DE BAIXO	Miguel Falabella, Maria Carmem Barbosa, Noemi Marinho, Flávio de Souza e José Antônio de Souza	Original	31/03/1996	31/03/2002	22h30
Globo	Seriado	RETRATO DE MULHER	Doc Comparato, Ricardo Linhares, Leilah Assumpção, Alcides Nogueira, Marta Góes, Walcyr Carrasco, Maria Adelaide Amaral e Noemi Marinho, entre outros	Original	20/04/1993	25/12/1993	21h30
СГОВО	SERIADO	MALHAÇÃO	Ana Maria Moretzsohn, Charles Peixoto, Ricardo Linhares, Márcia Prates, Andréa Maltarolli, Emanuel Jacobina, Patrícia Moretzsohn e Vinicius Vianna e colaboradores	Original	24/04/1995	no ar	17h30

RIO	00	50	00	00	000	00	00	00	30	00	00
HORÁRIO	20h00	18h50	18h00	20h00	19h00	18h00	18h00	21h00	20h30	19h00	18h00
TÉRMINO	17/09/2009	12/07/1991	04/10/1991	02/06/2000	05/05/2000	29/01/2000	28/03/1997	03/05/1996	03/11/1995	22/03/1996	01/03/1996
INÍCIO	Adaptação 18/01/1999	03/12/1990	03/06/1991	20/09/1999	08/11/1999	10/05/1999	09/09/1996	06/11/1995	13/03/1995	24/07/1995	03/07/1995
TEXTO	Adaptação	Adaptação	Adaptação	Original	Original	Original	Original	Original	Original	Original	Original
AUTORIA	Aguinaldo Silva, Ângela Cameiro, Maria Helena Nascimento, Filipe Miguez e Fernando Rebello	Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares, Maria Carmem Barbosa e Márcia Prates	Sérgio Marques, Elizabeth Jhin e Márcia Prates	Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa	Walter Negrão, Júlio Fischer, Paulo Cursino, Thelma Guedes, Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Vinícius Vianna	Gilberto Braga, Alcides Nogueira, Sérgio Marques, Marco Prates, Lilian Garcia, Eliane Garcia e Marllia Garcia	Walter Negrão	Glória Perez	Sílvio de Abreu, Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Antonio Calmon, Ângela Carneiro, Lilian Garcia e Eliane Garcia	Manoel Carlos, Elizabeth Jhin, Marcus
TÍTULO DA OBRA	SUAVE VENENO	LUA CHEIA DE AMOR	SALOMÉ	TERRA NOSTRA	VILAMADALENA	FORÇA DE UM DESEJO	ANJO DE MIM	EXPLODE CORAÇÃO	A PRÓXIMA VÍTIMA	CARA E COROA	HISTÓRIA DE AMOR
CATEGORIA	TELENOVELA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela
EMISSORA	GLOBO	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo	Globo

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	QUEM É VOCÊ?	Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves	Original	04/03/1996	06/06/1996	18h00
Globo	Telenovela	POR AMOR	Manoel Carlos, Maria Carolina, Vinícius Vianna e Letícia Dornelles	Original	13/10/1997	22/05/1998	20h30
Globo	Telenovela	SALSA E MERENGUE	Miguel Fallabella e Maria Carmem Barbosa	Original	30/09/1996	02/05/1997	19h00
Globo	Telenovela	O FIM DO MUNDO	Dias Gomes	Original	9661/50/90	14/06/1996	20h40
Globo	Telenovela	O REI DO GADO	Benedito Ruy Barbosa	Original	17/06/1996	14/02/1997	20h30
Globo	Telenovela	O AMOR ESTÁ NO AR	Alcides Nogueira	Original	31/03/1997	05/09/1997	18h00
GLOBO	TELENOVELA	ANDANDO NAS NUVENS	Euclydes Marinho, Elizabeth Jhin, Vinícius Vianna e Letícia Dornelles	Original	22/03/1999	05/11/1999	19h00
Globo	Telenovela	A INDOMADA	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Original	17/02/1997	10/10/1997	20h00
Globo	Telenovela	ERA UMA VEZ	Walter Negrão, Elizabeth Jhin, Márcia Prates e Júlio Fischer	Original	30/03/1998	02/10/1998	18h00
Globo	Telenovela	TORRE DE BABEL	Silvio de Abreu, Bôsco Brasil e Alcides Nogueira	Original	25/05/1998	15/01/1999	20h00
Globo	Telenovela	MEU BEM QUERER	Ricardo Linhares, Leonor Bassères, Nelson Nadotti e Maria Elisa Berredo	Original	24/08/1998	19/03/1999	19h00
Globo	Telenovela	PÁTRIA MINHA	Gilberto Braga, Leonor Bassères, Sérgio Marques, Alcides Nogueira e Ângela Carneiro	Original	18/07/1994	10/03/1995	20h30
Globo	telenovela	ZAZÁ	Lauro César Muniz, Aimar Labaki, Rosane Lima e Jacqueline Velego	Original	05/05/1997	09/01/1998	19h00

Telenovela PERICOSAS PERUAS Carlos Lombardi e Original 10.021/902 28.08/1992	EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Telenovela MICO PRETO Leono Basefees, Euclydes Marrinto e Carlos Loron Basefees Carlos Loron	oqc	Telenovela	PERIGOSAS PERUAS	Carlos Lombardi e Maurício Arruda	Original	10/02/1992	28/08/1992	18h40
Telenovela VIRA-LATA Vincius Vama e Mauricio Arnada Original 01/04/1996 27/09/1996 Marciolis Telenovela BARRIGA DE ALUGUEL Glória Perez e Leila Original 20/08/1990 01/06/1991 Marciolis Telenovela CORPO DOURADO Cariolis Calmon, Lilian Carcia, Eliane Garcia, Eliane Garcia	opo	Telenovela	MICO PRETO	Marcílio Moraes, Leonor Bassères, Euclydes Marinho e Walter Negrão	Original	07/05/1990		19h00
Telenovela BARRIGA DE ALUGUEL Glória Perez e Leila Original 20/08/1990 01/06/1991	oqc	Telenovela	VIRA-LATA	Carlos Lombardi, Vinícius Vianna e Maurício Arruda	Original	01/04/1996		19h00
Telenovela CORPO DOURADO Calzae Antiena Garcia, Elame Garcia, Elamen, MeU BEM, MEU MAL Telenovela Artebio Calmon, Vinicius Vianna, Lilian Original 15/10/1991 30/05/1992	oqc	Telenovela	BARRIGA DE ALUGUEL	Glória Perez e Leila Miccolis	Original	20/08/1990		18h00
Telenovela MEU BEM, MEU MAL Amaral, Dejair Cardoso Luis Carlos Fusco Dias Gomes, Lauro Cesar Muniz e Ferreira Original 15/10/1990 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1991 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1992 17/05/1993	opo	Telenovela	CORPO DOURADO	Antônio Calmon, Lilian Garcia, Eliane Garcia, Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Flávia Lins e Silva	Original	12/01/1998	21/08/1998	19h00
ARAPONGA César Muniz e Ferreira Original 15/10/1990 29/03/1991 Gullar	Globo	Telenovela	MEU BEM, MEU MAL	Cassiano Gabus Mendes, Maria Adelaide Amaral, Dejair Cardoso e Luís Carlos Fusco	Original	29/10/1990		20h30
Telenovela FELICIDADE Antônio Calmon, Telenovela VAMP Garcia e Tiago Santiago Cassiano Gabus Mendes, Maria Adelaide Amaral, Gugu Keller, Walkria Portero e Djair Cardoso Telenovela DESPEDIDA DE SOLTEIRO Telenovela QUATRO POR QUATRO Telenovela GUGATRO Telenovela GUGATRO POR QUATRO Telenovela GUGATRO POR QUATRO Telenovela GUGATRO	oqc	Telenovela	ARAPONGA	Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar	Original	15/10/1990		21h30
Telenovela VAMP Vinicius Vianna, Lilian Garcia e Tiago Santiago Gaucia e Tiago Santiago Cassiano Gabus Mendes, Maria Adelaide Amaral, Gugu Keller, Cardoso Telenovela DESPEDIDA DE SOLTEIRO Walter Negrão, Rose Galza e Ângela Carmeiro Griginal Telenovela QUATRO POR QUATRO PROR QUATRO Ronaldo Santos Galza e Angela Carmeiro Griginal Carloso Galza e Ângela Carmeiro Griginal Carloso Galza e Angela Carmeiro Griginal Carlos	oqc	Telenovela	FELICIDADE	Manoel Carlos	Original	07/10/1991	30/05/1992	18h00
Telenovela OMAPA DA MINA Amaral, Gugu Keller, Cardoso Telenovela DESPEDIDA DE SOLTEIRO Carlos Carlos Carlos Carlos Carlos Calza e Ângela Carmeiro Poriginal QUATRO POR QUATRO POR QUATRO Romatos Romatos Carlos Carl	opo	Telenovela	VAMP	Antônio Calmon, Vinícius Vianna, Lilian Garcia e Tiago Santiago	Original	15/07/1991	07/02/1992	18h50
Telenovela DESPEDIDA DE SOLTEIRO Walter Negrão, Rose Calza e Ângela Carneiro Calza e Angela Carneiro Carlos Lombardi e Original 24/10/1994 21/07/1995 Ronaldo Santos	opo	Telenovela	O MAPA DA MINA	Cassiano Gabus Mendes, Maria Adelaide Amaral, Gugu Keller, Walkiria Portero e Djair Cardoso	Original	29/03/1993		19h10
Telenovela QUATRO POR QUATRO Ronaldo Santos Original 24/10/1994 21/07/1995	opo	Telenovela	DESPEDIDA DE SOLTEIRO	Walter Negrão, Rose Calza e Ângela Carneiro	Original	01/06/1992	29/01/1993	18h00
	oqe	Telenovela	QUATRO POR QUATRO	Carlos Lombardi e Ronaldo Santos	Original	24/10/1994	21/07/1995	18h50

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
GLOBO	TELENOVELA	GENTE FINA	Luiz Carlos Fusco, Marilu Saldanha e Walter George Durst	Original	12/03/1990	18/08/1990	18h00
Globo	Telenovela	DEUS NOS ACUDA	Silvio de Abreu, Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral	Original	31/08/1992	26/03/1993	19h00
Globo	Telenovela	PEDRA SOBRE PEDRA	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares, Márcia Prates e Flávio de Campos	Original	06/01/1992	31/07/1992	20h30
Globo	Telenovela	DE CORPO E ALMA	Glória Perez	Original	03/08/1992	05/03/1993	20h30
Globo	Telenovela	RAINHA DA SUCATA	Sílvio de Abreu, Alcides Nogueira, Jose Antonio de Souza e Gilberto Braga	Original	02/04/1990	27/10/1990	20h30
Globo	Telenovela	SONHO MEU	Marcílio Moraes, Margareth Boury e Maria Adelaide Amaral	Original	27/09/1993	13/05/1994	18h00
Globo	Telenovela	ОГНО ИО ОГНО	Antônio Calmon, Lilian Garcia, Eliane Garcia, Tetê Vasconcelos e Maria Carmem Barbosa	Original	06/09/1993	08/04/1994	19h00
Globo	Telenovela	RENASCER	Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa	Original	08/03/1993	13/11/1993	20h30
Globo	Telenovela	FERA FERIDA	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares, Márcia Prates e Flávio de Campos	Original	15/11/1993	15/07/1994	20h30
Globo	Telenovela	TROPICALIENTE	Walter Negrão, Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Vinícius Vianna	Original	16/05/1994	30/12/1994	18h00

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	O DONO DO MUNDO	Gilberto Braga, Leonor Bassères, Ângela Carneiro, Ricardo Linhares e Sílvio de Abreu	Original	20/05/1991	03/01/1992	20h30
Globo	Telenovela	IRMÃOS CORAGEM (2)	Dias Gomes, Marcílio Moraes, Ferreira Gullar e Lilian García	Remake	02/01/1995	30/06/1995	18h00
Globo	Telenovela	ANJO MAU (2)	Maria Adelaide Amaral, Bôsco Brasil, Vincent Villari e Dejair Cardoso	Remake	08/09/1997	27/03/1998	18h00
Globo	Telenovela	PECADO CAPITAL (2)	Glória Perez	Remake	05/10/1998	0705/1999	18h00
Globo	Telenovela	MULHERES DE AREIA (2)	Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves	Remake	01/02/1993	24/09/1993	18h00
Globo	Telenovela	A VIAGEM (2)	Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves	Remake	11/04/1994	21/10/1994	19h00
Manchete		FRONTEIRAS DO DESCONHECIDO	Vários		1990	1991	22h30
Manchete	Minissérie	O FANTASMA DA ÓPERA	Paulo Afonso de Lima e Jael Coaracy	Adaptação	15/10/1991	29/11/1991	21h30
Manchete	Minissérie	O GUARANI	Walcyr Carrasco	Adaptação	19/08/1991	1661/60	22h30
Manchete	Minissérie	FLORADAS NA SERRA	Geraldo Vietri	Adaptação	07/1991		22h30
MANCHETE	MINISSÉRIE	O FAROL	Paulo Helm	Adaptação	15/04/1991	02/05/1991	22h30
Manchete	Minissérie	FILHOS DO SOL	Walcyr Carrasco e Eloy Santos	Original	16/01/1991	09/02/1991	22h30
Manchete	Minissérie	ESCRAVA ANASTÁCIA	Paulo Cesar Coutinho	Original	15/05/1990	05/06/1990	22h30
Manchete	Minissérie	NA REDE DE INTRIGAS	Geraldo Vietri	Original	05/1991	1661/90	22h30
Manchete	Minissérie	ILHA DAS BRUXAS	Paulo Figueiredo	Original	04/03/1991	28/03/1991	22h30
Manchete	Minissérie	ROSA DOS RUMOS	Rita Buzzar e Walcyr Carrasco	Original	20/11/1990	30/11/1990	22h30
Manchete	Minissérie	MÃE DE SANTO	Paulo César Coutinho	Original	06/10/160	02/11/1990	22h30
Manchete	Minissérie	O CANTO DAS SEREIAS	Paulo César Coutinho	Original	16/07/1990	26/07/1990	22h30
MANCHETE	TELENOVELA	BRIDA	Paulo Coelho		11/08/1998	23/10/1998	19h00
Manchete	Telenovela	TOCAIA GRANDE	Duca Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazzarine	Adaptação	Adaptação 16/10/1995	10/09/1996	21h30

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Manchete	Telenovela	XICA DA SILVA	Adamo Rangel	Original	17/09/1996	11/08/1997	21h30
Manchete	Telenovela	PANTANAL	Benedito Ruy Barbosa	Original	27/03/1990	10/12/1990	21h30
Manchete	Telenovela	AMAZÔNIA	Jorge Duran e Denise Bandeira	Original	10/12/1991	06/1992	21h30
Manchete	Telenovela	GUERRA SEM FIM	José Louzeiro e Alexandre Lydia	Original	30/11/1993	09/04/1994	21h30
Manchete	Telenovela	MANDACARU	Carlos Alberto Ratton	Original	12/08/1997		21h30
Manchete	Telenovela	A HISTÓRIA DE ANA RAIO E ZÉ TROVÃO	Marcos Caruso e Rita Buzzar	Original	12/12/1990	13/10/1991	21h30
Manchete	Telenovela	74.5 UMA ONDA NO AR	Eloy Araújo, Marilu Saldanha, Rose Calza e Cláudio Paiva	Original	11/04/1994		21h30
RECORD	MINISSÉRIE	A FILHA DO DEMÔNIO	Ronaldo Ciambrone	Original	03/03/1997	07/03/1997	20h00
Record	Minissérie	DIREITO DE VENCER	Roberto Ciambroni	Original	14/04/1997	19/06/1997	20h45
Record	Minissérie	POR AMOR E ÓDIO	Vivian de Oliveira	Original	07/07/1997		20h30
Record	Minissérie	OLHO DA TERRA	Ronaldo Ciambroni	Original	10/03/1997	04/04/1997	20h00
RECORD	TELENOVELA	CANOA DO BAGRE	Ronaldo Ciambroni		15/09/1997	01/03/1998	20h00
SBT	SERIADO	Ô COITADO	Guto Franco, Ronaldo Ciambroni e Eliana Fonseca		03/03/1999	09/2000	
SBT	TELENOVELA	PÉROLA NEGRA	Crayton Sarzy		09/11/1998	18/06/1999	20h00
SBT	Telenovela	BRASILEIROS E BRASILEIRAS	Walter Avancini e Carlos Alberto Sofredini		05/11/1990	14/05/1991	18h00
SBT	Telenovela	AS PUPILAS DO SENHOR REITOR (2)	Ismael Fernandes e Bôsco Brasil	Adaptação	06/11/1994	08/07/1995	21h00
SBT	Telenovela	OS OSSOS DO BARÃO	Walter George Durst	Adaptação	28/04/1997	30/08/1997	22h10
SBT	Telenovela	ANTÔNIO ALVES, TAXISTA	Ronaldo Ciambroni	Adaptação	06/02/1996	10/08/1996	20h00
SBT	Telenovela	CHIQUITITAS	Gustavo Barrios, Patrícia Maldonado e Cris Morena	Adaptação	28/07/1997	19/01/2001	20h00
SBT	Telenovela	RAZÃO DE VIVER	Analy A. Pinto, Zeno Wilde e Nara Gomes	Adaptação	06/05/1996	06/12/1996	21h00
SBT	TELENOVELA	DONA ANJA	Yoya Wursch e Cristiane Fridman	Adaptação	Adaptação 09/12/1996	26/04/1997	22h10

241

			,	
HORÁRIO	21h00	20h30	18h30	21h30
FEXTO INÍCIO TÉRMINO HORÁRIO	Adaptação 11/07/1995 04/05/1996	06/11/1998	Original 06/05/1996 20/09/1996	11/1994
INÍCIO	11/07/1995	Original 25/06/1998 06/11/1998	06/02/1996	Remake 09/05/1994 11/1994
TEXTO	Adaptação	Original	Original	Remake
AUTORIA	Rita Buzzar e Paulo Figueiredo	Walcyr Carrasco	Yoya Wursch e Roberto Talma	Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho
TÍTULO DA OBRA	SANGUE DO MEU SANGUE	FASCINAÇÃO	COLÉGIO BRASIL	ÉRAMOS SEIS
CATEGORIA	Telenovela	Telenovela	Telenovela	Telenovela
EMISSORA	SBT	SBT	SBT	SBT



ELENCO DA NOVELA "A Indomada"

FERNANDA Montenegro



0 Garcia, Regina Duarte · O TERCEIRO Franco Stenio Edgard







Rubens de Falco, Carlos Alberto Riccelli Bruna Lombardi na ÚLTIMA novela exibida pela TV TUPI

Será o amor de um pai mais forte do que um amor que dura 200 anos? De 2º a sábado,7da noite.

REDETUPI

Anexo A DÉCADA DE 2000

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	FIM	HORÁRIO
BANDEIRANTES	TELENOVELA	FLORIBELLA	Cris Morena, Patrícia Moretzsohn e Jaqueline Vargas	Original	04/04/2005		20h00
CULTURA	SEM REGISTRO	SÃOS E SALVOS	Nélio Abade		07/-8/2001		17:30
CULTURA	SERIADO	SENTA QUE LÁ VEM COMÉDIA	Vários	Adaptação	14/05/2005		
Cultura	Seriado	ILHA RÁ-TIM-BUM	Flávio de Souza		03/2002		
GLOBO	SEM REGISTRO	CARANDIRU, OUTRAS HISTÓRIAS	Dráuzio Varella	Adaptação	10/06/2005		23h00
Globo	Sem regiistro	CENAABERTA			18/11/2003	09/12/2003	
GLOBO	MICROSSÉRIE	CIDADE DOS HOMENS		Adaptação	15/10/2002	18/10/2002	23h00
GLOBO	MINISSÉRIE	UM SÓ CORAÇÃO	Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira e Lúcio Manfredi	Adaptação	06/01/2004	08/04/2004	23h00
Globo	Minissérie	A CASA DAS SETE MULHERES	Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão	Adaptação	Adaptação 07/01/2003	08/04/2003	23h00
Globo	Minissérie	O QUINTO DOS INFERNOS	Carlos Lombardi, Margareth Boury e Tiago Santiago	Adaptação	08/01/2002	29/03/2002	22h30
Globo	Minissérie	PRESENÇA DE ANITA	Manoel Carlos	Adaptação	07/08/2001	31/08/2001	22h30
Globo	Minissérie	OS MAIAS	Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari	Adaptação	09/01/2001	24/03/2001	22h00
Globo	Minissérie	MAD MARIA	Márcio de Souza	Adaptação	25/01/2005		22h30
Globo	Minissérie	PASTORES DA NOITE	Jorge Amado	Adaptação	26/11/2002	17/12/2002	23h00
Globo	Minissérie	A INVENÇÃO DO BRASIL	Guel Arraes e Jorge Furtado	Adaptação	19/04/2000	21/04/2000	22h00
Globo	Minissérie	HOJE É DIA DE MARIA	Carlos Alberto Soffredini		11/01/2005	21/01/2005	23h00
Globo	Minissérie	A MURALHA	Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari	Adaptação	Adaptação 04/01/2000	28/03/2000	22h30
Globo	Minissérie	AQUARELA DO BRASIL	Lauro César Muniz	Original	22/08/2000	01/12/2000	22h30
GLOBO	SERIADO	CARGA PESADA (2)	Leopoldo Serran	Adaptação	29/04/2003		23h00
Globo	Seriado	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO (2)			12/10/2001	no ar	11h30

245

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Seriado	OS NORMAIS	Fernanda Young e Alexandre Machado	Original	01/06/2001	2003	23h00
Globo	Seriado	A GRANDE FAMÍLIA (2)	Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme	Remake	29/03/2001	no ar	22h30
Globo	Seriado	A DIARISTA	Aloísio de Abreu e Bruno Mazzeo	Original	13/04/2004		23h00
Globo	Seriado	SEXO FRÁGIL	João Falcão e Adriana Falcão	Adaptação	17/10/2003	19/12/2003	23h00
Globo	Seriado.	OS ASPONES	Alexandre Machado e Fernanda Young	Original	05/11/2004	17/12/2004	
GLOBO	TELENOVELA	AGORA É QUE SÃO ELAS	Ricardo Linhares, Maria Elisa Berredo, Flavia Lins e Silva, Filipe Miguez, Márcia Prates e Nelson Nadotti	Adaptação	24/03/2003		18h00
Globo	Telenovela	KUBANACAN	Carlos Lombardi, Manoel Jacobina, Margareth Boury e Tiago Santiago	Original	05/05/2003		19h00
Globo	Telenovela	O CLONE	Glória Perez	Original	01/10/2001	14/06/2002	20h30
Globo	Telenovela	A PADROEIRA	Walcyr Carrasco, Mário Teixeira e Duca Rachid	Original	18/06/2001	22/02/2002	18h00
Globo	Telenovela	SABOR DA PAIXÃO	Ana Maria Moretzsohn, Daisy Chaves, Fernando Rebello, Glória Barreto e Izabel de Oliveira	Original	30/09/2002	21/03/2003	18h00
Globo	Telenovela	O BEIJO DO VAMPIRO	Antônio Calmon, Álvaro Ramos, Eliane Garcia, Lilian Garcia, Maria Helena Nascimento e Mauro Wilson	Original	26/08/2002	02/05/2003	19h00
Globo	Telenovela	CORAÇÃO DE ESTUDANTE	Emanuel Jacobina, Nelson Nadotti, Max Mallmann, Júlio Fischer e Cristiane Fridman	Original	25/02/2002	27/09/2002	18h00
Globo	Telenovela	CABOCLA	Ribeiro Couto	Adaptação	Adaptação 10/05/2004	20/11/2004	18h05

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TÉRMINO	HORÁRIO
Globo	Telenovela	DESEJOS DE MULHER	Euclydes Marinho, Ângela Carneiro, Denise Bandeira, João Emanuel Carneiro, Vinícius Vianna e Graça Mota	Original	21/01/2002	23/08/2002	19h00
Globo	Telenovela	MULHERES APAIXONADAS	Manoel Carlos, Maria Carolina, Fausto Galvão e Vinícius Vianna	Original	17/02/2003		21h00
Globo	Telenovela	CELEBRIDADE	Gilberto Braga	Original	13/10/2003	26/06/2004	20h55
Globo	Telenovela	ESPLENDOR	Ana Maria Moretzsohn, Glória Barreto e Daisy Chaves	Adaptação	31/01/2000	23/06/2000	18h00
Globo	Telenovela	LAÇOS DE FAMÍLIA	Manoel Carlos, Maria Carolina, Flávia Lins e Silva, Vinícius Vianna e Fausto Galvão	Original	02/06/2000	02/02/2001	21h00
Globo	Telenovela	UGA UGA	Carlos Lombardi, Margareth Boury e Tiago Santiago	Original	08/05/2000	19/01/2001	19h00
Globo	Telenovela	O CRAVO E A ROSA	Walcyr Carrasco	Adaptação	26/06/2000	09/03/2001	18h00
Globo	Telenovela	UM ANJO CAIU DO CÉU	Antônio Calmon, Eliane Garcia, Lilian Garcia, Márcia Prates, Maria Helena Nascimento e Álvaro Ramos	Original	22/01/2001	24/08/2001	19h00
GLOBO	TELENOVELA	ALMA GÊMEA	Walcyr Carrasco	Original	20/06/2005		18h00
Globo	Telenovela	SENHORA DO DESTINO	Aguinaldo Silva	Original	28/06/2004		20h55
Globo	Telenovela	DA COR DO PECADO	João Emanuel Carneiro	Original	26/01/2004	28/08/2004	19h00
Globo	Telenovela	COMO UMA ONDA	Walter Negrão	Original	22/11/2004		18h00
Globo	Telenovela	CHOCOLATE COM PIMENTA	Walcyr Carrasco	Original	8/9/2003	08/05/2004	18h00
Globo	Telenovela	AMÉRICA	Glória Perez	Original	14/03/2005		20h00
Globo	Telenovela	ALUAME DISSE	Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa	Original	18/04/2005		19h00
Globo	Telenovela	PORTO DOS MILAGRES	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Adaptação	Adaptação 05/02/2001	28/09/2001	21h00

Ana Maria Moretzsohn,
Dansy Chaves, Izabel de Oliveira, Fernando Rebello e Patrícia Moretzsohn
Sílvio de Abreu, Alcides Nogueira, Bôsco Brasil e Sandra Louzada
Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa, Edilene Barbosa e Walcyr Carrasco
Antônio Calmon e Elizabeth Jhin
Vivian de Oliveira e Claúdia Dalla Verde
Hélder Peixoto
Solange Castro Neves
Arlete J. Gaudin
Marcílio Moraes e Rosane Lima
Bernardo guimarães
Solange Castro Neves
Marcus Lazarini e Ecila Pedroso
Claudia Dalla Verde, Edu Salemi e Dionísio Jacob
Benito A. Rizzi e Sérgio Vrenna
Moacir Franco, Guto Franco , Claudio Spritzer e Roberto Teixeira

EMISSORA	CATEGORIA	TÍTULO DA OBRA	AUTORIA	TEXTO	INÍCIO	TEXTO INÍCIO TÉRMINO HORÁRIO	HORÁRIO
SBT	TELENOVELA	SEUS OLHOS	Inés Rodena	Adaptação	18/05/2004	Adaptação 18/05/2004 04/12/2004	20h30
SBT	Telenovela	OS RICOS TAMBÉM CHORAM	Inés Rodena	Adaptação	Adaptação 18/07/2005		20h30
SBT	Telenovela	ESMERALDA	Dellia Fiallo	Adaptação	Adaptação 06/12/2004		20h30
SBT	TELENOVELA	PÍCARA SONHADORA	Abel Santa Cruz	Adaptação	Adaptação 27/08/2001 18/12/2001	18/12/2001	20h15
SBT	Telenovela	O DIREITO DE NASCER (3)	Félix Caignet	Adaptação	Adaptação 21/05/2001 02/10/2001	02/10/2001	
SBT	Telenovela	MARISSOL	Inés Rodena	Adaptação	Adaptação 09/04/2002 05/11/2002	05/11/2002	
SBT	Telenovela	AMOR E ÓDIO	Inés Rodena	Adaptação	Adaptação 10/12/2001 16/04/2002	16/04/2002	20h15
SBT	Telenovela	PEQUENA TRAVESSA	Abel Santa Cruz	Adaptação	Adaptação 06/11/2002 15/04/2003	15/04/2003	20h15
SBT	Telenovela	JAMAIS TE ESQUECEREI	Caridad Bravo Adams	Adaptação	Adaptação 14/04/2003 26/09/2003	26/09/2003	20h15
SBT	Telenovela	CANAVIAL DE PAIXÕES	Caridad Bravo Adams Adaptação 13/10/2003 23/03/2004	Adaptação	13/10/2003	23/03/2004	20h15

Anexo B

Mapa Geral do Banco de Dados (Resumo Consolidado)

251	-(

Cataonelae			Darond	3					Davillada					CHIES	Chiesoras		(44											
***************************************	S	2.5	The same	=	-	-	- 33	- 1	aniista		-		-	=		-		4	5	<u> </u>				3	- 89	=		Subtotal
Tolohairo	8 -			80	-	2000	9 .00	2	8	8	2000	8	09	20	90		8	8	2	80	8	2000	20	08	20	80 80	2000	
- Comment			-	-	-							32		-					_						-			33
Telenovela	\$	9	90	-	•	-	80	_			1000	28	25	25	_		-							8	-	CV (V.		274
		+				-	-		-			40	4	_	-									-	-			13
Minissérie		1940	-	60	20	-									-		5.7		_							-		0
Microssérie					-		- 14 - 15					-		+-			4000									-	_	0
Caso Especial							-				-		-	-		-			_				0		ie	-		0
Não definidos	2	-		-	-	-						7			-			1				,		-	-	-		m
TOTALIZAÇÃO	63	4	60	*		-	8			-	1	120	5	23	-	-		-					į.	25	-	-	_	329
			Globo			1710		Bane	Bandeirantes		101.000			Manchete	2			ê	ರ	Cultura					SBT			
Categorias	8	99	9 02	90 08	2000	98	09 0	2	8	8	2000	95	8	70 8	80 80	2000	88	99	2	8	8	2000	S	8	70	90 90	2000	Subtotal
Teleteatro	Marine .				_					77	inta ac	-		-			F7 than			Z			1	-	-			۰
Telenoveia	-	23	99	58 52	28	_	40	6	4	4	-	-		•	10			9		11					-	18 12	#	130
		6	60	8	-	-	2				a de tanto				-		-				-				-		-	7
Minissèrie	dw.n.		.,,	21 26	5				4					40	£						m	~			-			35
Microssérie	70.00		-	-72	-	-		_		1000			-						-							-		•
Caso Especial			88	45 29	7	-					dist.						nun ie											
Não definidos				-	~		1						-						L			-			-		Ť	3
TOTALIZAÇÃO		26	172 131	115	5 48		1	m	2	7	-		-	ħ	2			•		4	*	6		-			12	173
Categorins	S	8	Rede TVI	. S	2000	5	9	۶	IVE B	8	900	5	5	TV RIO	0 8	3000	5		TOTALIZAÇÃO GERAL	ÇÃO G	ERAL	-	Total					
	-		-								T T	-	-			-			2	8	2	8	9					
Telenovelas				-	•	etra e		-			-	-				10	5	E	140	104	82	14	159				1	
		_		1701	2	en. 22							-	<u>S.,.</u>	-		9	F		7	2	7	8	MAPA	A C	5	GERAL	2 2
Minisséries						charle .					TELEVI .				-					30	25	9	5	BANCO	3	5	H ,	DADOS
Microsséries		-				-	-				w		-		-		200					-	-	(Kes	E I	3	SOIIC	resumo consolidado)
Caso Especial		-	-								-	-					-		86	\$	8		172					
						-	-				+	-	-				49	-				m	о					
TOTALIZAÇÃO		=	+	-			-		9	1											100							

Anexo C

Evolução dos Índices de Audiência nas principais Emissoras de Televisão Aberta (2004)

Índices de Audiência - TV Bandeirantes

ANEXO C

SECTION A SEXTA	A.	JAN	T.	FEV	MAR	æ	ABR		MAI		NOC		JUL		AGO.	SET	-	THO	-	VON		DE7	
SECONDA A SENIA	%€!	sh%	1306	8.48	15.01	e Pe	2061	5.h%. i	iali she	19.00	Seus 5	136	shor	-	shok	1961	. Phi	1987	Shir	1961	F. 6.	196.	1945
Jogos Olimpicos Mat								-		-	Ŀ	ļ.	Ŀ	3,1	12,9			Н	ŀ	Н	H	H	
Novela Othos D'Água 08h30					0,4	2,0	0,3	1,4	0,5 2,	2,5 0,5	5 2,6	H		⊢	⊢	9.0	2.6	9.0	2.4		١,	 	Τ.
Dia a Dia 08h30/08h00	6'0	3,4	9,0	5,9	0,7	2,9	-	Н	-	Н	Н	6'0	3.6	0.8	3,3	8,0	3,2	0.7	2.7	9.0	2.3	H	Γ
Futsal Mat 09h00/10h00							-	\dashv	-+	-	-	4	Н	Н						Н	8,3	-	
Receits Minuto 11h30	-	3.7	6,0	3,3	0,	3,9	0,1	3,9	0.9	3,2 0,8	3,0	0.	3,5	1,0	3,7	6'0	3,1	6'0	3,0	8,0	2,5		
Futsal Mundial Fita 11545		.						+	+	+	+	4	+	+	1			-		1,0	3,0		
Esporte Iotal 1 ed 11h50	8,4	0	9,4	0.1	3,1	9,4	5,6	+	÷	1,9	+	1,5	4,5	1,6	5,0	1,3	4.0	Υ.	4,0	1,5	4.4	-	
Esporte Total GSP 12h30	3,3	4.	3.7	9,6	3.4	9.1	+	8,1	3,2 8,	-	5,4	-	+	-	_	4.	4.0	1.7	4.6	2,0	5,4		
Horario Eleitoral 13h00	•								-	-	-	-	-	1.8	9'9	9'0	2.4	9.0	1.8				
Os Trés Patetas 13h00/13h30				•	•			-			-	-	-		•	1,4	4,3	1,3	3,5	1,7	4,6		
Agente 86 13h20 SG/QA/SX			-						-	-	1	-		•	•			٠		1.4	3,5		
Mr Bean 13h20 TR/QI	•	•	•								•			•	•					2,8	7.3	L	
Melhor da Tarde Local 13h45	1,3	3,1	¥.	3,3	1,5	3,7	1,4	3,6	1,4 3,	3,6 1,1	1 2,9	-	2,8	-	Н	0,1	2,8	1,2	2,9	1,3	3,2	-	
Jogos Olímpicos Ves					•					-	-		•	5,2	12,1							-	
Melhor da Tarde 15h00	4.	3,1	1,5	3,6	1,2	3,1	1,2	3,1	1,4	3,4 1,1	1 2,8	1,2	2,9	6'0	2,4	1.0	2,6	1,2	2,8	4.4	3,4		
Band Folia SSB Ves	•		9.	3,5	•							_	'	٠							,	ŀ	
Novela Olhos D'Agua16h00	1,7	3,8	1,1	2,6	1,3	3,3						_		·								-	
Novela Morangos com16h00		•	•	•	1,6	3,6	1,3	3,1	1,1 2,	2,7 0,8	8 2,0	6'0	2,1	0,8	2,1	8,0	2,2	6.0	2.2			L	Γ
Melhor da Tarde 2 17h00/16h30	•				2,6	5,7	2,4	5,7	2,5 5,	5,8 2,1	1.9	H	Ľ	2,5	5,8								
De Olho Nas Estrelas 16h00/16h30	•		٠		•						'			1,7	4,3	1,9	4.6	8,	3,9	2,6	0.0	H	Γ
Hora da Verdade 17h00	2.4	5,4	2,0	4,5							'	_			Ŀ								
Contando Hist of Kelly Key 17h30						٠					'	Ŀ		•				3,1	5,7			-	Γ
Des Tenchi Muyo 17h30/17h45					•							'		3,6	8'9	2,3	4,5	2.4	4.9	6.1	3.5	-	Γ
Os Cavaleiros Zodiaco 18h00/17h30	•					٠					'	5,9	10,2	5,4	10,0	3,6	6'9	2,8	5,0	3.0	5,5	-	
Brasil Urgente SSB 17h30/18h10	4,4	9'1	4.5	8.1	3,9	9'9	3,2	5,4	3,5 5,	5,8 3,8	6,3	3.4	5,4	4.0	6,3	3.4	5,6	4.1	6.4	2.7	4.4	ŀ	Γ
Brasil Urgente Local SSB 19h00	5,7	9.6	5,5	9,3	3,8	5,8	3,5	5,6	3,1	4.7 3.7	-	\vdash	\vdash	-	-	3,5	5,8	4,5	7.1	3.9	9.9	H	
Mulheres de Alenas Not					•	•		-				ľ.		4,2	6,7							<u> </u>	
Jornal da Band SSB 19h20	4.8	8.0	3,9	6,3	3,3	5,0	3.1	4.8	3,0 4,	4,4 3,4	-	2,9	Н	2,9	4,3	3,0	4,9	3,6	5,5	3,6	5,8	-	
Esporte Total 2" Ed 20h15	3,9	6,2	3,1	4,9	2,9	4,4	2,7	-	-	0 2,9	9 4,5	-	3,9	2,5	3,8	1,9	3,1	2,3	3,5	2,3	3,7		
Horário Eleitoral 20h30	•		'	•			-	-	-	-	-		•	1,3	2,4	1,0	2,0	1,3	2,3				
Futsal Mundial Fifa 20h30	•								4	-	-	-								5,6	4.0		
Show da Fe 20h50/21h00	1,2	1,9	=	1,7	=	1,7	1,2	1.7	1,2	1,	1,7	1,3	1,9	1.2	1.7	1,0	1,5	1,0	1,5	1.	1,6		
Band Folia SSB 21h50	•		4.	3,6	•	-			-	-	-	'	-										
Miss Brasil 15/04 21h50						•	8,8	13,1	-	-	-	-	-	•	•							-	
Miss Universo 01/06 21h50										4	4.8 8.0	-	-	-							,		
Maratona Atenas 21h50					'					-		1,6	5,3	2,1	3,2						,		
Eleições Debate 22h00						•			-	-	-		•	6,4	12,7	٠		7.4	12,0				
Ta na Mao 22h00	•			'								-	-		•	2,3	3,6	2,5	3,7		,		
Na Pressão 22h00														•				1,9	2.7	1,5	2,2	-	
Bol Alenas Not SSB 22h00							7			-	1,6 2,8	_	•	٠								-	
Band Verão QVSX 22h00	1,3	1,9																				-	
Show do Por do Sol 01/01 QI 22h10	1,6	3,4	٠	,							-	Ľ									,		
Boa Noite Brasil 22h30	3,8	6,3	3,8	6,3	3,2	5,3	3,2	5,2	3,9 8	5,7 4,1	1 7.0	4.7	7.8	4.5	8,8	4,2	7,5	4,2	7,3	4,5	6,7		
Dragnet SG 23h30												ľ				2,3	4,2	1,6	3,0	1.7	3,5	-	
Videos Incriveis SX 23h30								_	-	-	-							3,5	0.7	3,6	7,3		
Jornal da Noite 00h20	2,4	6'9	2,4	7.4	2,1	6,0	2,4	-	-	-	-		-		9,5	2,0	0.7	2,5	6,7	2,5	7.7	-	
Companhla de Viagem SG 00h50					0.7	3,3	0.7	3,6	0,6	3,8	1,0 6,3	1.0	5,8	9,0	Н	9'0	3,0	8.0	3,6	9,0	4.0		
A Noite & Uma Criança SSB 00h50	2,0	7,9	8,	8,4	1,7	1,6	2,1	_	-	-	-1	-	\dashv	_	10,5	_	8,1	1,9	8,3	8,	8,3	T	

Fonte: IBOPE, 2004.

Índices de Audiência - TV Bandeirantes

SÁBADO	7	NAN		FEV		MAR	AE	ABR		MAI	NOS		JUL		AGO		SET		100		NOV	DEZ	2
	13%	13% Sh%		18% \$P%		13% ship 13% ship	13%	sh%		18% Shot	%u3 %e;		isek shek		ists shee	+	130, 1 851.	4	igit chit	Ł	150. 640	1	1
Sabadaço 12h40	3,7	9,2	3,6	9.4	4	10,1	3,4	9,8	4.4	10,9	4,5	10,7	4.6	10.6	3.4	-	38 98	١.	42 400	-	43.0		
laratona Alenas ves													1	L	+	⊹	+	+	1	1	4	1	1
sports Interativo Camp Esp Ves											T	t	+	2,0	+	1	1	+	4	÷	+		
and Discovery 18h00				-			Ī	-	-		+	1	+					1,8	3,7	5,7	10,6		
soorta Infarmino Mod	Ī	-			-								2,9	4,8			·		'	Ŀ			
	1																	3.0	5.3				
tos prasa z mou 1004				•			1.4	2,5							-	Ľ.		H	+-	ľ	-	1	
6ss Brasil MM 21h50 17/04				٠			2,4	4.2						1.	+	Ļ	+	+	1	1	+		1
Acrangos com Açucar Esp 22h00					8.0	1.3	0.7	=				1	1		+	+	1	1	1	1	1	1	ļ
Saixa Preta 22h00/23h00										-	1	1	+	+	+	+	+	+	4	1	•		
//deos Incriveis 22h00/23h00	30	4			0	00		-	0	:	+	+	+	+	+	+	+	2,2	3,8		•		
A Reseil 23hnn	2	5			0,	0,0			2,0	4.1	3,2	5,1	3,2	5,3	3,7	6,5 3,7	6'9 2	_					
	-	-									-				-					1.6	2.4		
Specials Film de Ano 22030										,						Ľ	Ľ	H	1	+	+	İ	l
Menas 2004/Maratona Alenas Not	6,1	3,5			1.5	2.8	12	18	2.1	30	0	37	1	20		+	+	1	+	+	+		-
M Jackson A Resposta 23h00 14/02			3.7	9.9							+	5		2,4	+	1	:	+					
Suga A História 23h00 17/07						1	Ī		-	-	1	1						1			•		
do de Maderinada estado Octobro	200	1	0	1	1		-		-		-		2.5	4,6				'					
Commission on manufactura control	4.4	4.6	3,2	C,	2,1	4.4	8,	3,7	2,4	4.7	2,4	5,2	3.0	8,4	3,4	9.3 2.7	7 7.5	22	5.1	30	7.2	İ	1
Utomobilismo 13/11 23/130														-			1	⊹	۰	╁	+	İ	l
Soxe 00h00				٠			3,5	8,8						1	22 5	50	1	1	1	+	+	1	1
Cine Band Prive 02h00	3.7	170	26	18.3	30	24.7	000	2	:	0 10					+	4		-		-			

Indices de Audiência - TV Bandeirantes

1.0 5,6 3,5 ş 0,3 0,3 1.0 3,7 3,7 6,5 3,0 4.0 3,9 3,3 5 0. 6. 6.0 œ. -. 3,4 5,6 2,2 8.0 3.8 1,1 1.2 0. 4,3 1.0 8'0 2,0 1,3 12,9 8,5 5.0 8,0 3,9 2,8 6.1 3,6 2,2 6 2,8 Θ. 1,3 9'0 0.0 3,9 7.4 3,1 2,3 5,4 2,1 0.6 1.5 1.7 1,5 5 9,0 2,1 2.9 3,6 8,7 2,9 2,2 3,6 2,1 2,4 NOS 1,2 1,6 4,2 5, 2.4 = 0,5 3,3 1.7 4.2 3,0 2,5 3,4 3,8 5,3 6,13 1.6 4,2 2.7 2.4 6, 1,3 0,5 9'2 3,4 2,1 3,7 3.0 5, 0. 0,3 1,6 2,1 5. 3,7 3,8 1.9 8,0 3,4 Ξ 6,1 0.4 1.7 9. 4.6 1.3 2,2 7.0 2,2 0,7 0.7 10,2 0.1 2,7 2,5 8. 1,9 2,8 0.1 0.3 1,2 . 0 8 -5,2 0. . - 6 9.6 6, 2,2 4,9 1,6 4.7 6,6 1.9 6,1 0.4 1,3 0,9 2,0 3,1 . 7 1,1 2,7 9,0 sporte Total Domingo 20h20/19h30 Jomingo no Cinema 20h30/20h50 Esporte Interativo 22h30 Canal Livre 2xh30zzh5073h30 Chutando o Bakle 22h30 08/02 Skol Beats 22h50 sp Interativo Camp Ing 11h30 Automobilismo Mat Jornal da Band Especial 21h30 Maratona Atenas 12h45 08/08 Band Discovory 13h30/12h15 De Olho nas Estrelas 14h15 G4 Brasil 13h15/12h15/14h15 Maratona Atenas 08/08 20h20 Candid Camera 15h00/13h10 Companhia de Viagem 00h00 Cine Band Clássicos 00h50 Jogo da Vida 15h30/17h00 DOMINGO Band Vida 07/11 14h00 Futsal Mundial Fifa 14h00 Mr Bean Not 18h00/19h30 Fogo Cruzado 22h30 11/04 Miss Universo MM 20h40 Mulheres de Atenas Not Eleições 31/10 17h00 Esporte interativo mat Terra Sertanoja 14h30 Mr Bean 14h50/15h00 forario Eleitoral 20h30 lorário Eleitoral 13/100 /ideos Incríveis 19h30 Jogos Olimpicos Mat Automobilismo Ves Band Verão Ves Jogos Olímpicos Ves Show de Bola 19h00 Série Oi Pai 19h00 Band Verão 20h00 Automobilismo Not Desembos 13h30 Få Na Mão 19h30 Clipmania 13h20 Sporte 12h15 real Mat

255

Fonte: IBOPE, 2004

Indices de Audiência - TV Globo

DEZ 37,1 63,5 50.7 38,0 28,5 33.2 40,0 38.3 37,8 45,0 8'99 50,7 74,8 56,2 53,9 49,5 58,2 9'09 41,6 56,5 38,4 61,7 45.7 40.1 15,2 15,3 30.9 39,2 52.0 28,6 35,1 25,1 35,6 9,6 15.1 25,6 40,5 38,1 39,5 27.8 35,8 40.1 = 40.8 54,2 60,2 54.6 0'9 32,8 60.1 62,7 75.1 57,3 57.1 37. 5 12,3 14.4 36,6 16,2 15,4 36,9 27,5 40,3 37,3 24,5 35.8 34.7 29,8 38.3 26,9 33,0 36.0 45,2 53,2 55.6 59,5 55,1 0.07 59,6 51,5 47,8 57,4 38,1 54,2 40,4 39,3 38.0 32,8 42.8 59,3 54.7 32,1 (2.5 SET 33,0 27,9 8,2 10,8 12,5 13,8 17.1 16.2 29,2 32,9 32,0 34.3 36.8 27,8 35,3 36,8 50.9 31,3 33.2 21,6 20,6 15,2 6,3 7.4 12.3 45,1 25,8 38,4 59,7 42.7 28,6 28,1 6'62 30.8 40,7 57,5 66,2 57,7 46,6 8,95 52,7 40,6 38,3 53,1 AGO 8,5 10,5 13.2 13.6 16,2 16,4 30.8 40.7 45,9 32,9 34.1 26,9 36,1 16 18,7 14,5 13,1 8,0 59.4 29,2 30.8 39,0 9'09 55,8 53,9 43,9 59,6 53,2 34,5 38.3 42,2 67,8 62,2 49,1 58,5 35,2 19.0 | show 14.8 15,1 21,2 44,6 39,2 27,3 39,9 6,0 8,5 12,8 18,8 32,2 46,4 37,0 33,2 18.8 9,5 7.7 7.4 53.8 34,1 39,7 55,0 38.5 47,5 40.0 64,3 42,5 56,8 52,8 54.8 65,6 66,8 6'51 55,2 45,8 50,7 40,1 61.1 la%. 5,1 13.2 33.0 29,0 41.8 24,0 8.0 8,5 44,0 44.2 26,8 20.2 9,2 53.1 65,4 32,9 36,8 42,2 52,3 53,1 54,0 60,4 58.8 74.5 65.8 53,8 42,4 62,7 42,6 42,7 42,1 66.1 *** 13,4 15,8 21,6 0'61 7.8 8,7 8,8 8,8 15,3 43.4 51,2 36.2 34.9 38,8 32,7 7,9 37.9 41,8 52,6 34,8 40.0 33,4 50,7 43.3 64,8 62,4 8,99 66,0 74,3 67.3 57,6 47,9 47,8 73,9 65,3 46,0 59,3 47,9 55,9 46,1 6.7 8,5 13,3 15,0 16,0 20,5 33,6 40,9 39,7 43,3 42,4 50,4 38,4 28,0 30,7 30,8 9,13 24,3 25,2 29,62 15,9 36,4 6,19 53,5 42,8 33.7 34.6 40.0 40.7 49,9 67,8 6'02 56,0 92'0 42,4 60.7 61.7 66,3 57,4 46,3 50,7 MAR 9'9 8.9 6.7 9,0 13,2 15,9 9'9 20,4 43.6 35.0 36,1 28,1 15,0 62,9 52.7 39,2 30,2 33,4 39,2 44.0 41,9 50,1 29,0 60,5 66,2 68,2 999 44.7 6'6 48,9 54,6 =-51,6 40,5 59.7 49,7 14,2 16,7 16,9 35,2 44,6 11,6 45,8 28,4 30,7 16,1 7.3 9,3 23.7 18.1 29,7 26,5 39,2 56,3 38,9 33,6 37,5 12,8 56.4 9,09 54,3 55,5 65,3 64,2 64,5 6,95 50,4 52,0 51,8 la% sh% 56,1 45,6 48,2 49,7 14.0 25,7 33,9 43,8 32,5 33,2 43,6 27,9 24,6 32,2 6,4 12,3 9,3 38.7 34,1 **SEGUNDA A SEXTA** 14h30 Sitio Pica Pau Amarelo 10h10 ideo Show SSB 13h45/14h00 Cidade dos Homens SX 23h15 ornal Hoje SSB 13h10v13h30 Casseta e Planetea TR 22h00 leições Debato 11h00 01/07 3ig Brother Brasil SSB 22h00 Rock In Rio Lisboa SX 04/06 ornal Nacional SSB 20h15 Som Dia São Paulo 06h30 Globo Esporte SSB 12h45 forario Eleitoral SSB 13h00 /ale a Pena Ver de Novo... lorário Eleitoral SSB 20h30 Grande Familia Ol 22h00 Globo Repórter SX 22h10 IV Globinho SSB 10h40 SP TV 1* ed SSB 12h10 utebol Not QI/SX 23h00 Sessão da Tarde 15h50 SP TV 2* ed SSB 19h00 Carga Pesada SX 23h15 Um Só Coração 22h50 Programa do Jô 01h00 da ... Tela Quente SG 22h00 Eleições Debate 22h10 Os Aspones SX 23h10 3om Dia Brasil 07h15 inha Direta QI 22h40 Cinema Especial Not utebol QI 21h30 08/07 Vovela III SSB 21h00 logos Olímpicos Mat exo Frágil SX 23h00 lovela II SSB 19h15 A Diarista TR 22h30 ogos Olímpicos Ves lovela I SSB 18h00 utomobilismo 00h00 utebol QA 21h40 Mais Vocé 08h00 Aalhação 17h30 Cuxa no Mundo Jornal da Globo 24 Horas 01h00 utebol Ves

Indices de Audiência - TV Globo

		Į							***		1			ł	40.0		- 10			ł	Ċ		
CHARARA	JAN	,	FEV	>	MAN		HON		Y I			+	4	+	2	-	9		5	-	2	, C	41
SABADO	la% sh%	sh%	ia%e	*h%	ia% sh%	sh%	ia% sh%		ia% sh%		19% 84%	1 1%	19% at % 19% ship.	2		15.4	196; 1814, 194; 196;	7	•		ipi, shift	1, 182, shick	
Acão 07h30	4,7	47,6	4'0	37,3	4.4	29,2	4,9	35,6	5,2 3	37,2 4	4,2 30	30,8	4.0 34	34,0 4	4,3	31,1 5	5,7 35,6		52 32	32.8 5	5,2 39,3	3	
Automobilismo Mal							9,4		11,2	41,6	-		9,6 36,1	-	11,5 3	37,1 B	8,0 31,8				-		
/olei de Praia 10h00/ Volei Mat					8.4	31.3				-	13,4 4	44,8	,	-		-		-	-	,	-	-	
ulebol de Areia 109:00				,	5,6	36,2	Τ.			-	-	-		-					-			-	
Basquete 10h00 03/07				,	-						,		9,3 3,6	38.7	-			-	-	-			
Os Simpsons 11h30	10,5	40.4	11,2	41,0	10,1	37,8	O)	38.9	10,7	36,8	10.9	38.7	12,1 40	40,8 B	8,4 3	31,4 9	9,6 37,8		9,3 36	36.7	11.11	39,8	
Automobilismo Ves	1								-	-	3.3	31,9	-	<u>_</u>	-		-	15	15,9 42	42,8	-	-	
Caldeirão do Huck 14h28	15,6	39,66	16,1	40,3	14.4	36,2	14.2	38,2	15,1	38,0	13,9 3	35.6	12,5 35	35,0 14	14,6 3	36,6	14.4 39.1	-	11.1	28,6	11,1 28	28.2	
Futebol Ves 15h50	19,9	42,0	24.7	45.7	22.1	46,4	27.2	_	29,1	54,0			24,4 45	45,1	18,2 3		15,2 38	38,2 21	21,4 42	42,5		-	
Show da Virada MM 16h20	13.1	32,5		•		ŀ	-			-	7		-	-	-			-	-		,	_	
ama 14h10 ou 16h15					,	,	,	,		-	15,0 3	31,7	15,6 35	35,1 18	18,2 4	41,2						-	
Sessão de Sábado 16h29	18,4	40,7	18.	40,9	19,2	40,5	16.7	45,4	19,3	40,8	-	-	-	70	20,5	42,6 19	19,2 42	42,0 12	12,7 30	30,9	16,8	37,0	
utebol Not 21h50 osr19			٠										,	-	-	-	,	8	36,7 6	61,0	-		
Crianca Esperança 87 x06 2,81x00										-				- 2	27,5 5	54,0	-	-	-	-	-	_	
Zorra Total 22h20	587	50,8	30,3	51,7	29,9	53,6	32,9	9,95	33,6	56,5	31,3 5	52,4	31,7	52,7 2	28,4 4	49,1 2	28,9 49	49,9	32,0 5	53,8 3	33,1 5	52.6	
SP 450 Anos 22h40	30.0	52,4		•										-	-		,	-					
Supercine 23h28	20,7	47,1	19,3	45,5	17.2	45,3	20.0	49,0	21.6	48.9	19,9	44.7	20,5 4	44,1	19,0	44,1	18,0 40	40,3 19	19.61	47.9 2	21.0 4	43,3	
Automobilismo 23h45	-	,		•	23,0	6,53	,				-	,		-	-	-	,	_		-	-		
Rock In Rio Lisboa 01th00	-		·	-			,		9,8	34.4	9,9	32,9	-	-		-				,	,		
Altes Horse Diblon	-	44.2	7.3	78.7	16	403	8 1	41.7	7.4	187	7.8 3	4.2	111 442 73 387 76 403 81 417 74 367 78 342 78 395 64 325 74 338	5	3	25 7	33	8 8	8.1 37.8 8.8	8 8	356	9	

Índices de Audiência - TV Globo

The state of the s	-	JAN	"	FEV	ž	MAR	ABP	0	MAI		NI				000		-					-
DOMINGO			4				2	4			5		#	1	3	'n		5	50	NON	-	DEZ
THE REAL PROPERTY AND ADDRESS OF THE PERSON NAMED IN COLUMN TWO IS NOT THE PERSON NAMED IN COLUMN TWO IS NAMED IN COLUMN TWO IS NAMED IN COLUMN TWO IS NAMED IN THE PERSON NAMED IN COLUMN TWO IS NAMED IN THE PERSON NAMED IN	%81	8h%	4	ia% sh%	ia%	ia% sh%	ia% sh%		13% sh%		la% shok		e sh	i lage	180% shot 189% shot	1901	Shc.	151	1543	130; Shi, 12"; " ehi; 18"; Shi		Fort 210.
logos Olímpicos Mat		•		,		,	,		-		-	-	_	14.7	49.0			Ŀ		•	ŀ	H
Globo Rural 08h00	11,0	61.7	12,3	56,2	13,2	58,0	13,2	58,2	12.0	55.7	12,4 56	59.6 11.5	5 56.8	8 11.3	49.8	128	54.4	13.1	9	120	573	H
Automobilismo Mat			Ŀ				21.8	61.1	20.6	1			_	_	-	100		_	4	1	1	+
Ciclismo 18/01 09h00	12,9	58.4	Ŀ						-		-		-	-	<u> </u>	+-	1	ľ		1	1	t
Auto Esporte 09h00	7	52.7	12.9	51.4	14.5	53.9	13.4	48.3	13.1	45.7	13.3	49 7 14 0	45.4	128	44.5	13.1	ARE	7 60	207	+	707	ł
Exporte Femetacidar 09h30	12.2	44.9	110	40.0	120	418	-		+-	+	+	-	-1-	4.		_		_	_		2	+
ulebol Mat 25/01 10h20	23.0		_	-	0,1					1				-		9,	0,00	12,5	37,8	12,4	37.9	+
erra dos Meninos Pelados 12h30	12,3	-	Ŀ	ŀ			1		ŀ	-	╀	╀	╀	+	+	1		Ŀ	1	1	†	+
SP 450 Anos Angelica e Huck 12h30	19,7	49,5	ŀ										Ľ			ŀ	ŀ				1	t
A Turma do Didi 12h20	14.7	41.4	15,3	42,4	16,3	43,1	17.71	45.4	12,7	40.0	13,7 40	40.9	17.0 43.4	14.8	40.5	14.4	40.8	15.3	38.7	12.6	32.0	H
Criança Esperança 08/08 13/100	٠				,		,				-			20,8	-			┶	-			H
forario Eleitoral Ves	•	٠	٠	•			,	,		-	-						ŀ	12.3	33.9		1	H
ovens Tardes 13h30	13,8	33,3		٠									'	Ŀ	Ŀ	ŀ			<u>. </u>			H
emperatura Máxima Ves	20,0	45,6	22.4	48,8	21,6	47,0	22.1	49,0	16,4	43,0	17.1	44,9 23,1	1 50,6	6 16,9	39,6	17.5	41.5	20.3	43.5	17.4	39.0	H
ogos Olímpicos Ves		,			,		,	,	,		-			19.1	40.8							H
folei Ves 18/07	•	,	٠					,			-	- 22,1	1.14	-			ŀ					
Automobilismo Ves	٠	•		•			,			- 2	21,7 47	47,0	<u>'</u>	Ľ		٠		28.5	51.4			H
utebol Ves	28,9	55,3	22,7	44.4	26,7	47.1	28,4	49,9	26,7	48,7	24,3 44	44,3 34,4	4 53.7	7 23,8	42,2	27.3	50,5			21.5	41.1	H
Jomingão do Faustão	19,1	40,8	2	40,6	23,9	41,1	25,5	43,4	22,6	39,4	25,2 4	43,9 24,0	0 40,7	7 23,2	38.8	20.4	-	_	37.2	19.8	36.2	H
lorario Eleitoral 20h30	٠	•		'	,		,				,			'			_	_	_		,	
antástico 20h30/20h50	35,7	56,2	37,7	57,6	41.8	61,8	39,7	59,4	35,0	53,9 3	36,2 56	55,2 36,0	54.1	1 35,3	53,8	33,3	53.4	-	1	33.1	50.9	
Sig Brother Brasil Not	34,4	58,0	45,8	68,2	41,6	9'02	41,6	72,7									ŀ	ŀ				-
utebol Not		٠	•	'	•		٠			-	44,4 70	70,1 40,3	3 66,0	- 0			ŀ	ŀ	Ŀ		ļ.	
Sob Nova Direção 23h00	٠	,	٠	•	•		27,2	53,5	22,1	44,8 2	22,6 44	44,5 23,3	3 45,3	3 21,9	45,3	22.4	44.6	23.9	49.2	23.5	43.1	H
SP 450 Anos Show de Gala 23h10	24,0	49,7	•	•	•									'					_			-
lim Festival 23h30	•	٠						•			-		Ľ					Ľ		10.6	25.6	H
Prêmio Tim de Música 23h40 11/07	٠		٠	•				-				- 15,	15,0 35,9	6								-
24 Horas 23h40	•	•	•	•			16,8	45,6	13,4	39,4	15,7 47	47.7 14.	14,3 49,9	9 12,5	36,4	13,5	36.2					H
Senna In Concert 28/03 23/150			٠	٠	21,7	62,8					-											H
Rock In Rio Lisboa	•	-	•		•				9,8	46,0 6	6,2 4	43,0	Ŀ			Ŀ		ŀ				H
Domingo Major	20.4	240	809	630									-			-						

Índices de Audiência - TV Record

SEGUNDA A SEXTA		z	FEV	>		œ	貝里			\vdash	돌		5		AGO	S	SET	OUT	-	AON	-	DEZ	
Record Kids Of 07h00	0.5	8 4	4.2%	sh%	13%	shop.	15.% 1	8h% 1	18% sh%	1% I Ia%	% I sh%	18%	sh%	194%	sh%	13%	sh.	. s shi.	1348	4	ene, la	lae. s.h.	2
São Paulo No Ar 07h00	90	5.6	=	7.5	12	7.6	10	6.5	12	R 2	08	1	1	1	1	1	1	1	·	+	. 0	+	T
Fala Brasil 07h45	20	13.1	2.8	14.0	2.9	14.0	2.7	13.3	+	-	+	1.9	10.6	23	. 5	23	11.8	24	. =	28.	13.5	+	
Note e Anote 09/100	2,6	9.4	2,6	6'6	2,8	11,3	2,6	10,3	-	-	-		+	\vdash	+	-	10,7	3.1	13	+-	11.6	t	T
Esporte Record 11h45					3,1	10,1	3,5	11,3	-	11.9 3,4	4 11,5	3,8	12,4	3,5	1.1	3,9	12,8	4	12.4	+-	12.0	H	Γ
Debate Bola SSB 12h00	3,2	6,8	3,0	8,3	3,4	9,4	3,3	9,2	3,9	10,5 3,4	4 10,0	3,5	9,6	3,4	9'6	3,6	10,5	3,9	10,9	4,3	11,4	H	Γ
Sessão Férias SSX 12h00	3,2	8,7							-	-	-	-		'	•	٠							
Edição de Amanha 13000	30	5	3,3	8,0	3,8	9,3	1	1	-		1	1	'	'	+	-			•	2,6	8'9		
Horano Eleitoral SSB 13000		·	•	•	. 6			. ;	+	+	+	+	4	+	+	6'0	3,9	1,5	2.0	•		Н	
Mundo Marcas 13h30			1		6,2	=	2,7	-	3,1	7,9 2,7	7.2	3,0	7,6	+	+	:		.		•		+	
O Clube do Terror (Babracoviaco	49	112	20	120	3.0	0.7	3.6	. 8	3.6	+	30 00	. 6	. 0	+	+	+	5,2	2,1	5,3	+		+	T
Makokim 14h00				1	3.5	8.4	3.6	6.8	+	8.7	+	+	+	2,5	6,0	3,2	00	77	9,0	87	0.0	+	T
Programa Eliana 14h00/15h10	7	9,1	4,0	9,4	4.9	11,7	5.0	11.8	⊢	-	+	+	+	+	+	7	10.6	3.6	8.6	26	6.4	+	T
O Mestre de Feras 14h20			4,9	11,5	4.7	11,5					ľ.	Ľ	ļ.	⊢	⊢	⊢				1		t	T
Caçadora de Reliquias 14h20		١	٠		4.4	10,8	3,9	9,5	3,6	9,0	3,6 9,3	3,3	7,9	2,4	6,2	2,6	8'9	2,7	6,9			H	Γ
As Patricinhas Beverly 14h40	3,7	8,5		•		•				,												H	
Sonla e Você 15h00		•					•		7	,					•	•		4,2	8'6	3,5	8,7	H	Г
Especial 7 Setembro 15h30		·					•			-	\dashv	\dashv	\rightarrow		•	2.7	6'9					Н	
Futebol Eurocopa SSB Ves							ij	•	+	6	9,3 21,2	2 10,3	22,4		1	4	•	•	٠				
O Mundo Perdido Ves	3,4	7,8	•	•	•	•	•				-		-	-	'	•	'	•	•			Н	
Fulobol Ves	3,6	0'/	2,8	6,0	•		1				<u>'</u>	-	'	-				•	٠				
Verdade do Povo 16h30	3,6	7,3			•			•			-	-	'	'	•	٠							
Um Policial da Pesada 17h00			2,9	6,4			-	•	1	-	<u>'</u>	'		-	•	•	٠		,				
O Clube do Terror 17h10			4.0	8,3	4,3	9,1		•	1		-	4		-	4	-	٠	•				Н	
Mestre das Feras 17h00	3,8	9'/										4				•		•				_	
Tudo a Ver 17h00/17h30									\dashv			_		4.4	7,6	4.4	8,0	4.3	7.4	3.9	7,6		
Ckdade Alerta 18h00/18h30/17h30	4.0	11.0	6.4	=	8,8	=	7,3	5	1.9	+	+	4	-	\rightarrow	-	+	11,0	6'9	10,7	7.4	12.1	Н	
Net					9.6	- 3	6.9	E	+	+	+	4	+	4	+	5,2	8,4	2,0	6'1	5,9	6'6	+	
A Course from CCD 44.00		-			3	0.	-	0,	0,8	12,0	11.2	7.1	10,6	6,1	9,1	8,0	12,9	1.7	1.8	8,6	13.9	+	T
lornal de Decord con teleco	. 2	00	0 4	0 8	4.5	. 2				+	+	+	+	+	+	+	. ;	10.5	16,0	10,2	16,6	+	T
Hardin Fleitoral SCR 20130	2	0,4	2	2,0	2,	ò	2,10		+	0,0	4.0	4,5	6,0	$\dot{+}$	00	6,0	4.	0,0	2.	4,9	1.	+	T
Metamorphoses 20h502 hiso	1	1			5.5	8.3	3.2	4.9	27	40	28 41	- 2	4.5	2,4	+	+	2.	2,0	3,3	1	+	t	T
O Mundo Perdido 20k30/21k00	4,5	7.2	4.1	6.2	4.4	9.9			+	+	⊹	÷	+	+	+	36	26	3.4	62		+	+	T
Bahia 50 Graus 20h30	3.0	4,5								-	ļ.		Ī.		⊢					1	1	t	Τ
Caçadora Reliquias 20h45													ľ	_						3,3	4,9	H	Γ
Malcolm 20h45/21h30							•		2,4	3,4 2	2,3 3,3	3 2,9	4,3				·			3,2	4.7	-	Г
Sem Saida 21h15/21h00/21h45						•								4.1	6,3	4,6	7.0	3,8	5,5	4,6	6,5		
Tenis Brasil Open Not			5,0	7,5			•															_	
O Clube do Terror 21h30									2.2	3,2		•			•	•	•					-	
O Aprendiz TR/QI 22h00	•								-			Н		Ľ	•					10,5	15.8	-	
Reporter Record SG 22h10amis 2039	4.	6,4	4,6	6,8	4,3	6,2	4,2	6,1	4,6	8,6	3.6 5.2	4,5	6,3	Н	5,9	5,0	8,8	3,9	8,7	8'9	10,8		
Debate Eleições 22h00 SG							-		•	-	1	1		5,8	9.7	•		•					
Trime de Control			7,7	12.2	. 6				+	+	+	4	+	-	+	-	+			•		+	
Futebol ao Vivo TR 21h30	2.	12,3	2.	-	3,6	P.	2	0,1	6,0	12,1	6.4	3 6,2	10,4	4,9	9,3	E .	9'9				+	+	T
Um Policial da Pesada TR cosco/21h00	5.4	7.7			40	a c	3.8	2.4	+	+	+	+	+	-		\perp	1	. 6			. 0	†	T
É Show TR/SX 22h30/23h00			2.2	3,8	2,5	4.0	3.1	5.1	3.1	5.2	34 5.6	30	62	2,6	4	28	8	9	2.	7,	0.0	t	T
Annual designation of the property of the party of the pa							1	-	4	4	۲	4	4	н		4	4					1	1

Fonte: IBOPE, 2004.

Índices de Audiência - TV Record

los Giganles QA 21h00					4.1	6'9											ŀ	ŀ		1	ŀ.	-	-	Γ
ao Vivo QA 21h30	4.4	8'9	5,8	0'6	7.9	12,1	5,6	8,9	5,4	8.4	3.4	5.1	8.0	12.7	9.2	14.7	+-		+	_	_	14	+	Т
special QA 21h35					5,6	8,8	5,3	8,0							7.6	12.7		1	7.0	10.2	25	200	+	Τ
(QI 22h10			3,0	4,5			,										+-		+	_	-		+	Т
QI/SX 21h10	4,0	6,3	3,4	5,1	3,9	5,7											ŀ	ļ.	1	Ť.	1.	1.	+	Т
cord Especial SX/QI/QA	5,0	7.8	6,4	9'6	5,8	8,8	3,4	8,2	3,7	12.1	3.7	6.2	4.3	8.0	3.1	6.2	5.9	t	99	10.4	8 8	11	+	Т
no Especial 22h00	6,1	10,8							_									+		+	_		+	Τ
19/02 23h00			2,2	4.0												1	1	1.	1.	1.	1.	+	+	Т
ld Acima da Lei SX 23h20																1		1.	2.2	5.7	1.	+	+	T
la SG/QA/QI/SX Not	5,3	8.4	4,6	7.7	4,5	6,7															1	+	t	Τ
Ė																	7.8	13.5	52	т	5.6	113	t	T
		!				1	1									٠			_					

Fonte: IBOPE, 2004

	10	JAN	FEV	>	MAD	9	ABD		1001					i		ı						
SEGUNDA A SEXIA	ia%	% W	19.67	7040	Tage !	24.	2		≨ l"		Ş۲		\$		١ڥ		SE		901		Š	
rnal do SBT 06h00	1.6	26.0	2.1	28.7	2.7	29.4	2.1	26.7	0 1	28.6	-	20 Z	9,0	20 C	8	8		8	8	3	1541	
T Rural 06h30	0	12.9	1.5	14.0	23	16.0		170		0,00	5,3	3	+	30.0	+	+	+	4	+	-	5,9	
Attack 07h00					36	200		200		12,3	+	0,	2,0	21.4	2,3	17,3	2,6	19,5	2,4	17.1	2,4	
Seals Desembly 0750007520	2.0	000	100		0,0	20,0	5	50,0														
does were person	7 5	700	8,3	19,0	3.2	20,0	3,6	23,1	2,8	18,0	-	19,7	3,5	24.7	3,6	20,1	4,2 2	23,8	4.0	22.7	3,6	
TOTA WALNOT UBITUD	2,0	0,62	2.7	2	5,3	26,8	5,5	28.8	5,0	26,4	5,3	27.7	9'9	33,0	5,6	9'92	6,1	29.4	6.9	31.8	6.2	
m Dia e Cia 09h00	8,2	59,5	7.8	29,2	7,3	28,9	7.4	29.3	7,7	8'62	7.4	29.1	8.4	30,8	9.7	29.2	7.6	⊢	┿	+	20	
car 2004 27/01 TR 12h10	8.4	19,9													+		÷	+-	+	+	31	
stolandia 12h30/12h00	8,4	22.1	8,3	22,0	9.1	24,2	8,1	22.7	8,2	22,3	9.2	27.1	9.5	26.1	10.2	28.0	87	26.4	0	95.8	90	
o Etelmoso 13h00/12h30	•								-		÷				÷	+	+	+	÷	+	0	
as é Demais 13h00	10,3	25,1	9,3	23,3	1.1	27.7	7.6	25.5	8.9	23.0	ţ.		ļ.	1	1	+	+		8'9	-	8,2	
rário Eleitoral 13h00										,	†	1	1	1		+	+	+	+	-	Ť	
ara Sonhadora 13h10							00	23.2	0	23.4	0 0	98		, 00	+	+	0,	3,2	2 2	22,7		
a Patros 12h40/13h30				1		1.	3	1	+	36.6	+	070		6,02	+	-	+	+	+	-		
rola Neora 13h30/14h00			1	T	Ī	T	T	1	+	0,00	÷	0'17	10'6	7'97	+	+	+	-	-	-	9'01	
wels Tarde 1 (4)00/14h50	104	24.1	90	220		22.6				+	+				+	-	-	-	-	_	11,2	
Senho (Scoopy)14h00	7.4	17.	2	673	2	51.5	2.	7.17	6,01	27,5	10.4	27,5	6'01	27,0	9,11	29,3	11,5	29,9	12,0 2	28.5	13,0	
John Tarth 2 145-20	90			000			.		+									-				
West raide 2 IMIZO	0.0	20.0	8,4	70.7	6,9	51.6	8.7	19,3	+	20,4												
oma om Casa 14h30	*	16,5	7.	16,8	9'9	16,2	9'9	16,2	6,1	14,9	6'9	18,0	7.4	17.71						ļ.	t.	
milia Dinossauro 14h30	6'9	15,2												-					 	1.	t.	
luco no Pedaço 15000	6,2	13,3								,		,							<u> </u>	١.	Ť.	
arme Adriane G 15h30							,	,			,								77	18.2	20	
ando Francamente 15h50	4.4	10,2												1	1	1	+	1	+	+	1	
sos de Família 16nov16h30									2.0	15.8	7.3	17.7	83	403	7 0	90	700		+	+		
vela Tarde 3 17h00	5,6	12.5	6.4	14.5	7.2	16.5	6.9	15.2	6.1	12.4	0 9	100	2.2	2 3	0 0	+	+	+	0,0	9'8	8,7	
veco 17h00							40	82	3.5	6.0	0.0	6,2	-	4.0	8.	7'/1		-		,		
ssa ou Repassa 17h00ytahoo	1	1	ŀ	1	T.	T	2	4	200	0,0					+	+	+			-		
dors do Arresio 1750	-	1	-	1			1		6,9	11.7	6'9	12,0	9'.	12,3	6,7	11.7	4,8	10,1	6,1	10,4		
Cal Collegio Miles	•				2,2	0.									,							
se Dupia TANZO					2,0	9'6	4.3	8,2						,							Ť,	
sos da Vida Real 17h20	2,7	10.2	9'6															 	1.	†.	١.	
g Cor de Rosa 17h30/15h00										,	,	,			5.8	14.5	5.2	14.2	6.0	140	3.7	
aves 17h30/15h30	9'9	12,6															+	-	+	⊹	96	
nal do SBT 17h30	•									,	,		3.7	8.4	3.3	5.8		١,	1	+	1	
vela Latina 1 17h30	5,8	10,7								,	,	,						1	+	<u> </u>	Ť,	
Maluco 17h40				,	,		3,9	6,7	3,7	6,2	,				ļ.	ļ.	1	1	+	+	1	
valivile 18h15					8,4	10,9	8,7	10,5	6.4	9.6				t.	Ť.	+	+	+	+	+		
ooby Doo 18h00/18h30									9.3	+	10.2	15.8	10.6	16.2	1	0	00				.	
Ilquititas 18h30											⊹					+	÷	+	+	+	- 1	
vela Latina 2 18h40	7,5	12,2	5,0	8,2	5,9	1.6	5,7	8,8	6,2	9,3	8.5	12.6	1.	1.	1	+	+	+	+	+	70,7	
Flintstones 18h45									10.8	⊢	÷	17.6	100	40 4	0	0 7		1	+	+	.	
nal do Sbt 1* Ed 19h00	5,3	8.7	4.2	7.0						-					2,0		+	-	0.0	10,1	0,8	
vela Latina 3 19h40	8,2	13.4	6,1	6.6	9,8	6.6	6.9	10.4	8.0	11.8		1	70	000	90	14.0	70		000			
vela Latina 4 20h00					8,6	12,8	8,8	10,3	+	11.0	8.0	119	9.6	140	10.8	+	÷	-	+	4	0	
da a Roda 20h10	11.0	17.4	1,8	18,4	12,0	18,1	10.1	15,6	+		+-			ļ.			+	t.	t.	t	Ť	
											1	1		-	1	-						

Índices de Audiência - SBT

00400	-				-	-	-	-		-	1	-		-	-	L	H	-	H			
norano Elenoral Zonso								+	+	4	÷	+	+	+	+	+	+	+	+	4		
Novela Brasileira 20h30/20h40	13.7	50,6	12,9	0,81	10,1	27.1			٠.	0,	6.		9,0	14,2	0,01	13,1	13,9	6,9	10,6	7,3	11,2	
Casa dos Artistas 21h00 SSB														. 6	6,7 10,7	7. 5.8	8 9,5	5,7	8,6	٠	٠	
Smallville 21h30	13,3	19.0												-		-		_		•		
Programa Ratinho 21h30	11.7	16,3	11,4	8'91	11.0	15,9	10,0	15,0	6,3	17.1	8,4	11,9	12,7	18,5 11	1,11	16,6 9,1	13,5	5.8	12,9	8.	1,4	
Hebe SG 22h30	1.7	11,3	8,1	14,6	8'6	17.9	1,7	12,4	6,3	0,11	6,9	15,7	8,2 14	14,5 7	7,8 14	14.7 7.1	1 12,8	9'1 8'	13,8	8,6	15,0	
Cine Espetacular TR 22h30	12,5	22.4	10.7	21.1	11.0	20,5	13.4	27.8	16,0	33.0	15,9 3	32,9 1	15,6 30	30,6 15	15,2 31	31,9 15	15,8 32,4	14,9	30,3	15,8	30.4	
Meu Cunhado QA 21h30							18,6	27,0	12,8	8,8	12,5	1 6'21	14,3	20,6 14	14.0 20	20.8 13	13,3 19,6	6 12,6	8 17.9	10,2	14,8	
Grammy Latino 01/09 22h00								,						-		80	8,3 15,0	0	'	Ŀ		
Eu Compre o Seu Televisor QA 22h30									11.4	18,9	10,7	16,5	11.0	17,3		-		-			ŀ	
Sote e Meio QA 22h30											,			- 12	12,9 21	21,5 11	11,1	3 9,1	14,4	10,3	16,2	
Cine Especial QA 22h20	15,3	25,9	12.4	22,9										-		-		-		⊢	Ŀ	-
Sbi Repórter QA 23h00			7.8	14.6										-			<u>'</u>	Ľ				
Show do Milhão QA 22h30					9'01	17.0					-	-		-		-	ļ.	'				
Friends QA 23h30					7,2	13,4	8,7	18,0	6'9	14,3	1.9	15,3	7.7	15,8 8	8,8	18.9 7.	7.4 16.3	3 6,2	11,9	9'1	13,7	
Quinta no Cinema Ol 22h30	12,5	23,2	0'11	6'61	10,1	19,7	1.4	23,3	6,11	23,0	11,5	21,7	12,8	25,8 13	13,7 28	28,9 12	12,2 25,6	9,11,6	5 23,5	12.7	23,8	
Teleton SX 22h30 19/11		,											-	-		-	ľ.			5,7	23.0	-
Tela de Sucessos SX 22h30	14.7	25,3	12,7	24,1	11,5	1,22	9,11	21,4	16,2	32,1	15,4 2	7,62	17,2 3	34,2 15	15,3 31	31,9 14	14,1 29,8	8 12,8	8 26,8	12,9	24.0	
SBT Repórter Especial SX 00h30												43	5,7 20	20,5		-	Ľ	-	'			
Jornal do SBT Mad 00h45	4.5	13,4	4,3	15,4	4,3	16,3			6,4	18,9	5,6	20,8	5,7 2	21,2 5	5,0 20	20,7	4.9 20.4	4,9	19,3	5,3	17.9	
CONTRACTOR OF STREET								-		-	-	-		-	-	-	_	-	_	L		
SÁBADO	JAN	3	Ξ	FEV	MAR	œ	ABR				=1		21		AGD		SET		PUT		NOV	DEZ
	.00	:45	130%	3,48	180	. Pe.	19%	sho,	- La 61	shor i	194.	S. P. S.	S 308!	Sh. 18	120% shr.	10E 130	o, shr.	'e! ''	, Sh.	ı	. sh	1961
Teleton 06h00/00h50 20/11									-	-	\rightarrow	-	-	-	-	-	-		-	6,5	16,2	
Sabado Animado 07h00	5,4	31,1	5,8	30,0	7.4	34,5	6,4	31,8	7,3	34,0	6,9	31,5	6,9	33,3 6	6,5 27	27,8 7,	7,4 34,1	6,9	33,4	6'9	34.0	
Familia Dinossauro 12h00			•		•				-		-	-	-	-	-		-	6,5	-	7.7	26,5	
Festolandia 12h30/11h30	0'2	23,0	7.4	24,5	7.4	24.5	6,7	22,4	8'.	24,3	2.0.7	23,8	6,5	20,7	6,4 21	21,1 6,	6,9	8 6,2	22,9	6,7	21,4	
Eu a Patroa Crianças 13h15	•	•			•			-		-		-	-			-	8,5 28,7	7 7,2	21,7	7,3	20,4	
Falando Francamente 13h00	5,3	13,2	4.9	10,8	5,3	11,7	4,6	10,8	4,8	11,2	6,0	14,0	5,6	12,5 5	5,7 13	13,3 3,	3,8 10,1	-	'	•	•	
Sessão Premiada 13h40					٠								,	-		. 8	8,0 18,	18,4 8,7	20,5	7,8	18,3	
Festival Filmes 1 16h00	9.0	18,2			•									,		-			-	•	'	
Tal Mãe Tal Filha 18h20	5,3	10,2			٠	,			٠		-	-		-	,	,				'	٠	
Scooby Doo 18h15								•	6,3	1,1	8,0	_	7.2 1	12,2 6	6,3	11,3 6	6,7 21,4	4 6,2	11,5	5 6,2	10,3	
Os Flintstones 18h45									8,2	14,0	9,4	15,8	9'6	15,8	8,1 13	13,7 6	6,6 11	11,9 7,7	13,7	8,0	14.0	
Xaveco 19h10/21h00	1,1	12,0	6,4	10,2	3,6	2'5				,		,		,					'	•	•	
Everwood Uma 19h15	6,2	12,0	4,6	8,0										,				-				
Casos da Vida Real 19h00/20h00			5,9	9.7	4.3	6.9	3,7	6,3	4.0	6,5			,	-	-	-					·	
Sétimo Céu 20h00	9'.2	13,8	9'9	10,9	6,4	10,8	5,2	8,8	6,2	6'6			,	-		-					٠	
Curtindo Uma Viagem 20h50/ 21h50	9,7	16,0	8,6	14.0	8.4	10,1			,			,	-	-		-			Ľ			
Chaves 21h20					6,0	12,6	7.1	11.1	8'9	10,3			-	,		-				Ľ		
Programa do Ratinho 21h20									8'2	12,4	8'2	12,4	8,6	14.0	8,3	13,6 8	8,3 13	13,8 7,8	8 12,5	5 7.1	11,0	
A Praça é Nossa 22h15			10,8	17.1	9,7	16,5	6'01	19,2	10,4	19,0	12,7	25,7	13,2	26,9	11,5 2	23,9 1	12,0 25	25,0 12,	12,5 24,0	0 13,0	23,5	
Manoel da Nóbrega 23h00									8,9	18,8												
Caetano em Sampa 24/01 23h00	0'2	15,3																-	Ľ			
Oscar 2004 06/03 23h40				٠	4,9	13,2								,				Ė	Ľ		Ŀ	
Cine Bela Artes 23h40	7,5	18,9	8,0	18,9	7.7	21.3	6,2	18,6	6,2	20.6	8,8	25,2	7,0	6'92	6,1 2	25,7 6	6,8 26	26,9 6,3	3 21,5	5 8,2	27,0	

Fonte: IBOPE, 2004.

DOMINGO	18%	24%	, %e)	sh%	la% st	%4s	o, e1	e shill	ia%	#H#	18% 8	36	130/1 8	ahe I	13. 5	Shi ing	E EP	18	sh.		shī.	
Mulher Gato 06h20/09h00		•	•				٠						4		4.9	14,0 6,0	Н	H	-	Н	20.2	
Planeta Turismo 07h00	9'1	18,4	6,1	15,8	1.9	15,3	2,6	20,5	3,4	16.7	,				,		1	Ľ				
SBT Rural 07h00					٠				1.6	14,9	2,2	21.7	2.4 2	22,3	2,6 20	20.7 2.9	3 23.4		1			
Eco Posca 07h30	2.4	18,2	3,1	18,3	3,1	17.4	3,8	20,0									+					
SBT Repórter 07h20			4			ŀ			3.3	18,6	3,2	20,1	3,3	19.0	-	21.4 4.2	2 22.3	3 4.2	22.7	3.0	19.8	
Siga Bem Caminhoneiro 08h30	5.0	10.1	2,7	9'11	2,4	7'6	3.2	9,11	3,2	13,0		12,4	-	14,5	3,6	12.8 3.1	-	-	-	+	-	
Sinistro 09h00	4.2	17.0	3,9	15,6	3,6	13,1												L	1	+	+	
A Hora do Arrepio 09100	3,5	16,0												,			1	ļ.	1	1		
Querida Encothi 09h00	٠	,					4,9	16.2	5.0	18.9	,						ł	+	-	1	1	
Smallville 09h00									5.4	-	5.6	20.6	6.5	-	71	23.2	H		1	+		
Alias Codinome Perigo 09h50		,								١.,	-	-	+	1		116 76	26.1	1 5.6	9	2	0.03	
Lois e Clark 10h00	5,9	23,4	0'9	21.9	5,8	20,0	7.2	22.7	6.9	212	0.2	23.1			+	+-	+	+	+		0'01	
Os Vigaristas 10x00	,	,									120	-	7.5	22.0	8.2 2	24.3	1	ŀ	1	ľ		
Fastlane Vivendo no Limite 1000011000	7.3	25.4	7.4	24.4	7.3	24,0	8,9	28,0	7,8	7,92	100	28,3	-	-	10	24.1 9.2	30.1	1 8.4	36.5	8.7	28.7	
Witchblade 10h00/11h20				٠	,						+	-	Н	1	+	+-	÷			-	36.1	
O C Um Estranho 11h00											,						H	1	H	-	282	
Fixebol de Areia 14/03 111/00		•		٠	3,4	11,2	٠		,				,				1			+		
As Espids 11h30/12h00	0.7	21,6	1.7	24.3	7.4	21,7	9,6	24.4	9'1	25,3	6.8	29.1	7.9 2	21.9	8.1	23.3				1		
Smallville 12h00/14h30										,				-	-	1	11.0 23.6	9 11.6	6 27.2	11.8	31.0	
Desaparecidos 12N45			8.4	23,3	6,8	21,3	8,4	20,8	7.3	21.4	6.9	8 602	8,2	161	9.7 2	1	-	-	-	-	-	
Sessão Premiada 12h30/13h40	0'6	24.4	8,9	20,4	10,9	22,4	10,4	22.0	10,3	24.2	6,8	20,9	10.3	19,8	9,8	22.2 7.4	19.2	2				
Festival 007 13h00/12h10							•	ì		,		7		,		8,5		3 9.4	21,3	9,6	21.7	
Horário Eleitoral 13h00			. 1					r	٠	×			٠	Y			•	6,3	17.6			
A Praça É Nossa 13h50	8.6	23,0	8,7	18,9										,					H			
Todos Contra Um Ves	٠		8.4	18,6		,	٠	4			11,4	24,6					Ľ		1	1		
Pra Ganhar Só Rodar 15h10	٠	,			9		٠	i,							7.0 14	14.1 8.7	18.6	8.8	17.4	8.6	18.2	
Domingo Legal 15h40/10h00	12,0	24.1	14.2	26.4	15,3	26,1	15,4	26,0	15,8	27.0	14.8	26,0 1	15.6 2	25,3	16.1 2	27.2 13.2	-	-	H	-	280	
Gento que Britha 20h00						,					15,6	22.5		,		-	+	-	-	1		
Todos Contra Um 20h30	14,6	23,1	15,4	23,6	16,4	23,8	15,3	22,4	15,0	22.4	11.4	24,6	17.4 2	25,4	17.7	25.0		ľ	ľ	1	ŀ	
Horario Eleitoral 20h30				٠							,	,	-	-	+			- 112	181	1	1	
Casa dos Artistas 20h30	٠	·	v.								,		,		17.1	25,7 13	13.8 21.7	1	1.	-	ŀ	
Gente Que Britha 20h30		,						v	,	,	,			,				-	-	6.71	27.2	
Roda a Roda 20h30 04/01	14,9	23,6			,	*					,			,	,			H	-	-	⊢	
Oscar 2004 22h00 29/02			9,5	21.1			٠		,		,						1	Ľ	,	1	,	
Trolfu Imprensa 22H00 16/05								,	11.7	23,4	,			-			ľ	Ľ		ļ.		
Sessão das Der 22/00/22/20	14,4	25,3	15,4	26,8	10,5	17,5	12,2	22.7	14,4	27.8	16,1	28,1	15,5	26,9	14.9 3.	32.0 15.3	3 32.1	1 12.4	4 27.6	15.8	32.2	
Grammmy 2004 22h40 08/02			6,3	16,5	٠	,	٠				,									-	-	
De Frante com Gabi 00h10	5,4	16,5	3,3	22.4	4,5	14.0	4,6	6,71	3.7	16.4				,				Ľ		Ľ		
Cine Especial 00h10									5,8	31,5					7			1.				
Dols a Um 60h40/00h00						•	i		4.8	26,6	5,3	17,5	4.7	16,4	3.7	21,3 4,3	3 21,0	0 33	14.6	3.9	18.2	
Jornal do Sbt Mad	0 2																					





Francisco Cuoco e Renata Sorrah - ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU



LP com a trilha musical da novela BRAVO!



Shazan & XERIFE com Isabela Garcia

LOGOTIPOS DE ABERTURA de algumas NOVELAS

















CENAS da TELEDRAMATURGIA brasileira



Paulo José, Sérgio Cardoso, Rosamaria Murtinho







Altair Lima, Othon Bastos e Rubes de Falco -OS IMIGRANTES, 1981





















mais ABERTURAS de NOVELAS...











Antonio Fagundes e Maria Isabel de Lizandra - O MACHÃO, 1974







Regina Duarte e Lima Duarte ROQUE SANTEIRO

Glória Menezes e Tarcísio Meira 25499...OCUPADO





Marieta Severo e Marco Naninni A GRANDE FAMÍLIA





PRIOR SCHOOL OF STREET AND ACTIVITY OF STREET





As irmãs "cajazeiras" interpretadas por Dirce Migliaccio, Dorinha Duval e Ida Gomes





Lauro César Muniz, Sílvio de Abreu, Gilberto Braga, Glória Perez, Agnaldo Silva, Manoel Carlos, Walther Negrão, Benedito Ruy Barbosa, Antonio Calmon, Janete Clair





Impresso na Gráfica Santa Marta