

A MARCA AUTORAL NA TELENVELA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DO PROTAGONISMO FEMININO NA OBRA DE GLORIA PEREZ

Matheus Effgen Santos¹
Frederico de Mello Brandão Tavares²

Resumo:

O presente trabalho investiga a construção da marca autoral de Gloria Perez a partir da criação de suas protagonistas femininas em telenovelas brasileiras. A investigação foi realizada tendo como recorte a telenovela *A Força do Querer* (2017) e centrou-se na personagem Ritinha, umas das protagonistas da história. A análise consistiu na problematização das características encontradas na personagem estudada, que integraram a construção de protagonistas de trabalhos anteriores da autora. Os resultados apontam para a elaboração de uma personagem protagonista pouco usual na ficção televisiva nacional e para a atualização de um estilo de escrita próprio de Gloria Perez.

Palavras-chave: marca autoral; personagem; telenovela; Gloria Perez.

Abstract:

This text investigates the construction of the authorship's mark of Gloria Perez in the creation of yours female main characters in brazilian soap operas. The investigation was made about the soap opera *A Força do Querer* (2017) and has focused on the character Ritinha, one of the main characters of the narrative. The analisys is consisted in a problematization of the attributes found in the character studied that integrates the construction of the main characters of previous works of the author. The results indicates the construction of a unusual character in soap operas and the atualization of the authorship's mark of Gloria Perez.

keywords: authorship's mark; character; soap opera; Gloria Perez.

1. Introdução

As telenovelas brasileiras representam uma parte importante da produção audiovisual exibida na televisão do país. Isso pode ser verificado pelo alto investimento que sustenta sua realização, pelo destaque que ganham nos horários ditos nobres da programação e pela

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes). Jornalista graduado pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: matheuseffgen@gmail.com.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com licença de Pós-Doutorado junto à Universidade Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). Jornalista e Mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde atua no curso de Graduação em Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. E-mail: fredtavares.ufop@gmail.com.

circulação de seus conteúdos em outros segmentos de mídia (LOPES, 2003) e na sociedade. Sua consolidação no Brasil foi possível a partir de uma série de influências vindas de gêneros de ficção anteriores como radionovelas, folhetins, entre outros. Unidas, essas referências e características formaram as bases para a inserção social e repercussão da teleficção seriada brasileira (PALLOTTINI, 1998).

Diante das fórmulas já conhecidas e empregadas na narração das histórias, essas produções televisivas também apresentam mudanças constantes. Isso se deve à capacidade de atualizar suas formas de acordo com as demandas exigidas por novas práticas de comunicação, mas sobretudo ao esforço para estabelecer um diálogo com o contexto social e com as demandas de temáticas feitas pelo público, revelando, assim, contornos de épocas e biografias.

Na busca por compreender os indícios dessas atualizações, este trabalho se centra na trajetória profissional de Gloria Perez, escritora e roteirista que se estabeleceu como uma das principais realizadoras no campo das telenovelas devido ao seu trabalho na Rede Globo de Televisão. Mais que isso, procura entender um percurso autoral construído pela autora, em tensão com aspectos do diálogo entre telenovela e vida social, e como este se reflete na constituição de personagens marcantes: a(s) protagonista(s) feminina(s).

Como recorte para esse estudo, toma-se a produção *A Força do Querer*, exibida entre os dias 3 de abril e 20 de novembro de 2017, pela Rede Globo de Televisão. Escrita integralmente por Gloria Perez e com a direção artística de Rogério Gomes, a história tinha como proposta narrar a busca das personagens pela realização de seus desejos e a convivência com os resultados das escolhas que faziam para alcançá-los.

Em *A Força do Querer*, a autora dispôs três personagens femininas como protagonistas: Bibi (Juliana Paes), Jeiza (Paolla Oliveira) e Ritinha (Isis Valverde). Para Jeiza coube o papel que mais se aproxima ao de uma heroína: era uma policial que se orgulhava da independência que conquistou com seu trabalho e que sonhava em se tornar uma lutadora profissional de MMA (sigla em inglês de: *mixed martial arts*). A personagem Bibi, que foi baseada em uma história real, era uma mulher movida pela paixão e se colocava em situações limites por sua família, chegando a se envolver com o tráfico de drogas. Essas duas protagonistas estabelecem uma relação antagonica, já que Jeiza é a policial que tenta provar durante toda a trama os crimes cometidos por Rubinho (Emílio Dantas), marido de Bibi. As ações entre essas duas personagens ganha força porque Bibi acusa Jeiza de perseguir o seu marido, mesmo quando descobre que o envolvimento dele com o tráfico de drogas era real.

Já Ritinha pareceu romper com a fronteira entre as características de protagonistas e antagonistas, o que, inclusive, deu-lhe uma espécie de desvio em relação a Jeiza e Bibi, evidenciando uma singularidade narrativa na própria novela e também em relação à obra conjunta de Gloria Perez.

A assistência crítica de *A Força do Querer*³ revelou que a essa personagem coube um modelo comportamental que já havia sido experimentado pela autora em trabalhos anteriores (GOMES, 2013). Entre essas evidências, estavam o tipo de relação afetiva que ela praticava, o gosto pela liberdade e a pouca aptidão para encarar as problemáticas que se apresentavam em sua história. A pretensa semelhança, entretanto, observado o destaque que a personagem possuía em relação ao par de outras protagonistas, levou a uma problematização que, num primeiro momento, procurou refletir sobre a historicidade de uma narrativa ficcional via protagonistas femininas e, na sequência, complexificando a questão, perguntou sobre como tal personagem “desviante” apontava para a atualização de marcas autorais na telenovela - especificamente, nas produções de Gloria Perez. De uma aparente distinção entre a protagonista com relação às personagens “mocinhas” comuns (e históricas) dos papéis de destaque nas telenovelas brasileiras, Ritinha não se apresentava como exclusivamente boa ou má, ou em oposição a um(a) personagem antagonico, fazendo funcionar uma narrativa “tradicionalmente” polarizada.

Diante do exposto, este trabalho busca entender como a construção da personagem Ritinha, de *A Força do Querer*, evidencia um traço autoral de Gloria Perez através das personagens centrais e femininas de suas telenovelas, tendo em vista o tensionamento de um duplo caminho histórico e entrecruzado: o percurso da televisão e o da autora.

A pesquisa analisou todos os capítulos da produção, com o intuito de elaborar um resumo descritivo das ações, os encadeamentos e os desdobramentos da trama da personagem estudada. A partir disso, pôde-se identificar os trechos que ofereciam um conjunto de ações relevantes dentro do percurso de Ritinha e sobre eles foi realizado um estudo que se centrou no texto das narrativas ali presentes. À este movimento, cotejou-se a observação relativas às marcas da autoralidade na telenovela e, também, a um apanhado sobre a trajetória de Gloria Perez, levando-se em consideração continuidades e singularidades de sua carreira e de sua obra.

³ Todos os capítulos foram assistidos e decupados, com acesso posterior à sua exibição por meio da plataforma digital Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/a-forca-do-querer/t/syS1XBD5V8/>

2. Autoria em telenovelas: possibilidades de identificação

Souza (2004), ao escrever sobre os caminhos para se identificar traços de autoria em telenovelas, afirma que isso deve ser feito a partir do reconhecimento da tensão existente entre as várias instâncias de poder que interferem nas características estéticas de cada obra (SOUZA, 2004). A autora faz essa leitura apoiada em conceitos elaborados por Pierre Bourdieu sobre obras no campo de produção cultural, as decisões dos realizadores e do próprio campo em que as obras são produzidas. Outro autor, Lisandro Nogueira (2002) apresenta uma visão que tende a equilibrar as posições de poder e de decisão sobre as tramas citando a relação autoria-produção: “estabelece-se um campo de forças, onde a autonomia tem limites, mas jamais se insere num contexto de absoluta coerção e subserviência” (NOGUEIRA, 2002, p. 94).

No caso brasileiro, a autoria representa um ponto de partida das telenovelas. Por isso, a figura desses(as) profissionais, seus autores e autoras, costuma ser bastante reconhecida pelo público e pela imprensa, seja pelos traços que são característicos de sua marca autoral ou até mesmo por sua trajetória pessoal. Dado o alcance desse produto midiático na sociedade, há um imaginário acerca da autoralidade, o que faz com que o público associe uma certa trama a um certo estilo, a um histórico estético e correspondente a um tipo de narrativa ficcional⁴. Mesmo que cada obra dialogue com o tempo e o contexto de sua circulação,

são os traços particulares dos escritores e essas repetições narrativas e audiovisuais que permitem ao telespectador que acompanha, por exemplo, o horário nobre, identificar as diferenças entre as tramas, as estratégias, os tipos de personagens, as escolhas cinematográficas. Isso significa que, ainda que se trate de uma trama nova, um conjunto de escolhas recorrentes e particulares de determinados autores que vão se intercalando ao longo dos anos em determinados horários deem pistas do que esperar da história: se uma abordagem que passe pelo merchandising social, se será uma novela que apele para a comicidade ou para o drama, narrativas interioranas ou internacionais, etc (GONÇALVES, 2018, p. 79).

Isso se intensifica quando se trata daqueles(as) que escrevem para as faixas de maior prestígio e também porque existe um número relativamente reduzido de nomes nesse grupo.

⁴ Lopes (2009) trabalha com essa relação entre telenovela brasileira e imaginário.

Tal notoriedade permite, por exemplo, que, em alguns casos, o(a) autor(a) não se isole na criação do texto, mas que também se envolva em etapas como a escalação do elenco, participe da escolha do figurino, direção, etc.

Apesar dessa centralidade da figura do(a) autor(a) no processo de criação, essas instâncias lembradas por Nogueira (2002) e Souza (2004) podem interferir no trabalho da escrita, tendo em vista também a possibilidade cada vez mais presente da alteração do rumo da trama enquanto ela ainda é exibida. No caso da Rede Globo, existe o Núcleo de Teledramaturgia Diário, que é responsável pela aprovação das sinopses das telenovelas, da organização da fila das histórias que serão exibidas e da faixa que cada trama deverá ocupar.

Após a história ser aprovada pelo Núcleo de Teledramaturgia da emissora, a obra entra em sua fase de pré-produção, onde o(a) produtor(a) se junta ao(a) escritor(a) para definir a indicação do nome de quem realizará a direção geral da trama. A partir desse ponto, direção e autoria entram em diálogo para que sejam alinhadas as expectativas do texto com relação ao produto que de fato irá para o ar (SOUZA, 2004).

Há ainda uma última possibilidade de interferência de quem está diretamente envolvido na produção da telenovela, trata-se da viabilidade de que o(a) escritor(a) conte com colaboradores(as) no processo de escrita. A utilização dessa equipe é comum e muito plausível quando se observa o volume de trabalho exigido na escrita nas telenovelas e com todas as suas possibilidades de alteração. Nesses casos, a autoria atua mais como orientadora sobre o foco em cada cena e sobre como os roteiros devem ser elaborados. Os diálogos, pelo menos dos núcleos secundários, acabam sendo criados pela equipe escolhida pela autoria titular. Mas Gloria Perez inverte essa tendência, ao escolher escrever a história sem ajuda, como no caso de *A Força do Querer*. Seguindo a tradição de Janete Clair, de quem foi aprendiz, Perez optou por conceber o roteiro sem o auxílio de colaboradores(as).

Depois que já estão no ar, as novelas passam a ser moldadas de acordo com as respostas apresentadas pela audiência. Para isso, logo depois da exibição dos primeiros capítulos, a trama é submetida a alguns processos que avaliam o seu desenvolvimento e medem a adesão ou não por parte do público. Em geral, esse processo acontece por meio dos grupos de discussão com espectadores(as) selecionados(as) pelo Núcleo de Teledramaturgia da emissora. Os resultados obtidos nos grupos de discussão costumam provocar mudanças nas histórias, podendo atingir desde o enredo até as personagens.

A autoria fica encarregada de promover essas adaptações pois é dela a responsabilidade criativa (HAMBURGER, 2005). Essas adaptações demandam um esforço, pois é necessá-

rio pensar em soluções rápidas, enquanto as histórias são exibidas, sem que se perca o ritmo de produção. À autoria ainda cabe uma manobra para assegurar que suas intenções estéticas e que as mensagens sociais que pretende transmitir através de sua obra estejam de acordo com as diretrizes definidas pela emissora para a qual trabalha e, mais adiante, às preferências das pessoas que assistem as telenovelas.

Nesse sentido, esses profissionais devem equacionar tais cobranças para que se apresente um produto que responda aos interesses comerciais das empresas, mas ainda assim há espaço para a criação de histórias que correspondam às exigências de um formato ficcional e também para a promoção de inovações tanto no formato como no conteúdo.

Ortiz et al. (1991) refletiram há anos que a noção da criação de telenovelas no contexto da indústria cultural e os seus modos fabris de produção tendem a fazer com que essas tramas acabem sendo muito similares, segundo o ponto de vista dos estudos frankfurtianos (Ortiz et al., 1991). No entanto, relativizam essas conclusões sinalizadas sobretudo por Adorno e Horkheimer e se apoiam nos trabalhos de Edgar Morin e Patrice Flichy para afirmarem que, mesmo nesse ambiente de intensa reprodução das formas que a comercialização exige, há espaço para que a ação dos(as) trabalhadores(as) envolvidos(as) na criação dos produtos culturais influencie o seu resultado e, de alguma maneira, existam algumas singularidades em cada obra.

Os autores destacam que apesar das dificuldades encontradas pelos(as) artistas para que suas criações sejam respeitadas dentro do mercado cultural, a televisão é, no Brasil, o local onde profissionais do audiovisual podem ganhar o que chamam de “capital de reconhecimento”. É nesse meio de comunicação que ocorreria a definição do star-system e a legitimação que permitiria a atuação em outros ramos (ORTIZ et al., 1991).

Isso não é feito sem que se crie uma tensão entre quem escreve e as emissoras, porém tem sido esse o caminho encontrado para que autores(as) realizem seu trabalho e de alguma maneira resistam frente à lógica de produção que o mercado exige (ORTIZ et al., 1991).

Apesar da distância temporal em relação às propostas de ORTIZ et al. (1991) e de todas as questões históricas e contextuais que permeiam e modificam o processo de escrita de uma telenovela nas últimas décadas, há entre esses(as) profissionais, no Brasil, ainda hoje, uma certa posição de poder. Como afirmam Picado e Souza (2018, p. 62), o conceito de autoria, nesse contexto, deve ser problematizado pelo analista levando-se em consideração que sua existência mesma depende de um conjunto de definições criadas na am-

biência social e cultural de sua produção e criação. Essa demarcação exige do analista a correta compreensão de como, no processo de realização das obras, identifica-se uma tal posição da autoria - ou seja, o poder de tomar decisões e escolher como ela será elaborada.

Nogueira (2002) descreve o autor-produtor no caso dos(as) profissionais brasileiros(as) que conseguem alcançar uma posição que lhes permite tomar decisões, o que não é encontrado entre escritores(as) de ficções televisivas latino-americanas e das *soap operas*. O(a) autor(a)-produtor(a) seria justamente a figura que, além do texto, tem a possibilidade de ter autonomia para deliberar sobre questões como a escalação do elenco, escolha da trilha sonora e até do nome que fará a direção da obra de sua autoria (NOGUEIRA, 2002).

Além da compreensão desses fatores externos que também são importantes definidores do resultado final de cada telenovela, é preciso voltar a atenção para as características internas de cada obra, como forma de buscar recursos que evidenciem possíveis marcas autorais (SOUZA, 2004). Mais uma vez apoiada nos conceitos de Bourdieu, Souza (2004) explica que, antes de escrever, cada autor(a) realiza uma espécie de seleção diante do universo de experimentações anteriores nas telenovelas. É essa capacidade de selecionar e empregar tal herança que ajudará em seu reconhecimento através de recorrência de determinados tipos de personagens, assuntos e outros (SOUZA, 2004).

O método da “ciências das coisas”, elaborado por Pierre Bourdieu (1996), propõe analisar a trajetória de determinado(a) autor(a) em três perspectivas:

primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos habitus dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo e a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Bourdieu (1996) defende que a compreensão da biografia dos(as) realizadores(as) deve ser relacionada aos acontecimentos no campo de produção cultural no qual estes(as) profissionais estão inseridos(as) pois:

Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um "sujeito" cuja constância não pode ser mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p. 292).

Souza (2003), em outra reflexão, acrescenta que essa trajetória deve também ser compreendida como um processo irregular, no qual os sujeitos constantemente mudam suas escolhas, posições e, assim, a maneira como constroem seu trabalho.

O campo da telenovela, um produto massivo que supõe um pequeno poder de refração diante das forças econômicas e políticas, tem mostrado, contudo, no caso brasileiro, um capital simbólico historicamente incorporado aos seus realizadores, ao ponto de muitos conseguirem de fato imprimir experiências inovadoras e de amplo reconhecimento no campo artístico (SOUZA, 2003, p. 60).

Ao propor um modo que permita identificar os elementos que comprovem o reconhecimento e a consagração de determinado(a) autor(a), a autora aponta para a frequência de exibição das obras associando-a aos índices de reconhecimento como críticas, audiência, premiações e convites para outros trabalhos.

Sobre esse aspecto cabe ressaltar a escolha feita pela Rede Globo do nome de Gloria Perez para ocupar um cargo executivo no Núcleo de Dramaturgia da emissora⁵. No posto, a escritora se afastou temporariamente do trabalho direto com as telenovelas e se dedicou à supervisão dos roteiristas que escrevem ficções seriadas a serem exibidas semanalmente no canal. Essa promoção concedida a Perez revela o quanto a profissional pode ter internalizado as regras postas pelas instâncias empresárias que, inclusive, já interferiram em seu trabalho como escritora.

Souza (2003) demonstra que a identificação da consagração e do estabelecimento de marcas autorais demandam a identificação do que ela nomeia como "quadros de honra" ou "atos de honra". São assim nomeados os momentos em que a autoria rompe com as práticas recorrentes no campo de produção cultural em que está inserida e apresenta uma inovação (SOUZA, 2003), seja em relação aos temas, a construção de personagens ou ao ritmo da narrativa. No caso dos personagens, por exemplo, a trajetória e perfil destes ao longo da trama

⁵ Disponível em: <https://rd1.com.br/apos-assumir-dramaturgia-semanal-gloria-perez-da-expediente-diario-na-globo/> Acesso em: 22 de Abr. 2020.

revela o tensionamento entre o mundo do(a) autor(a) e o mundo do(a) telespectador(a), possibilitando o entendimento acerca de uma obra e de um conjunto delas, sua unicidade enquanto produto(s) de uma autoria.

Essas negociações, fundadas na articulação entre os polos da produção e da recepção - ou seja, no encontro entre os mundos dos autores e os mundos das personagens com os mundos do leitor/telespectador -, devem ser compreendidas como cooperações na construção dos mundos da telenovela brasileira (LOPES et al., 2019, p. 38).

Nesse sentido, estudar uma telenovela é entender a influência das questões comerciais, os padrões estéticos do meio e o processo de interação com a audiência. Mas, antes, é compreender o(a) responsável por sua escrita, seja na busca por entender suas ideologias, suas crenças, as causas ou bandeiras que defende. Mergulhar em seu universo ficcional é sempre identificar as marcas que fazem com que determinado(a) autor(a) seja reconhecido(a), ou que permitem captar uma autoria (e sua constituição) em meio a um campo de disputas e circulação de sentidos⁶.

3. A trajetória autoral de Gloria Perez

Nascida no Rio de Janeiro, em 1948, Gloria Maria Rebelo Ferrante logo se mudou com seus pais para Rio Branco, no Acre, onde viveu até os 16 anos. Após esse período, sua família transferiu-se novamente para Brasília, onde Gloria chegou a cursar Direito e Filosofia na Universidade de Brasília. Mas sua formação foi no curso de História, pela Universidade Federal do Rio Janeiro (UFRJ), quando se mudou para estado após uma passagem por São Paulo. Seu trabalho como autora teve início em 1979, quando escreveu um episódio para a série *Malu Mulher*. No entanto, a versão não foi aprovada e acabou sendo arquivada.

Ela teve como principal influenciadora a autora Janete Clair, que se tornou uma das escritoras mais reconhecidas entre as décadas de 1970 e 1980 no país. Perez foi convidada por Clair para ser uma de suas assistentes em *Eu Prometo* (1983). Durante a exibição da obra, a autora titular precisou se afastar para tratar um câncer e acabou falecendo. Gloria Perez então assumiu o texto e concluiu a trama com a supervisão de Dias Gomes.

⁶ Em sua reflexão sobre séries ficcionais televisivas, Picado e Souza (2018, p. 56), afirmam: “Ao examinar essas duas dimensões, podemos dizer que a percepção do estilo da autoria nesses formatos se configura pela articulação das dinâmicas sociais do posicionamento dos agentes autores das séries com a redundância de certas marcas reconhecíveis de autoria, identificáveis pelo acompanhamento atento e continuado (e, no mais das vezes, sempre reiterado) da análise de seus operadores textuais”.

No ano seguinte, a autora dividiu com Aguinaldo Silva a autoria de *Partido Alto* (1984). A história foi guiada pela trajetória de mulheres que lutavam contra as diferentes formas de opressões a elas impostas. Gloria foi responsável por inserir uma ação socioeducativa no enredo. Ao visitar o bairro Encantado, no Rio de Janeiro, e ouvir a reclamação dos moradores pela falta de uma linha de ônibus, a autora decidiu retratar o problema na trama, o que acabou resultando na instalação da linha no bairro. Durante a exibição da novela, houve uma discussão que fez com que Aguinaldo Silva se afastasse da história e Perez terminasse de escrever, novamente, uma telenovela sozinha.

Em 1987, foi contratada pela TV Manchete, se afastando da Rede Globo para escrever a novela *Carmem*. Foi também um dos pontos do roteiro a abordagem da problemática da AIDS, que ainda era vista com muito preconceito e falta de informação.

Em 1990, de volta a Rede Globo, escreveu sua primeira história como a única autora titular na emissora: *Barriga de Aluguel* (1990). A trama, exibida na faixa das 18h, contava a história de um casal que não conseguia ter filhos e, por isso, resolveu contratar uma mulher para gestar a criança. A grande questão da trama se dá quando a jovem escolhida resolve não abrir mão do filho e inicia uma disputa judicial pela guarda da criança.

O sucesso da história fez com que Gloria passasse a integrar o grupo de autores(as) que escrevem para a faixa considerada mais nobre na televisão, que hoje corresponde ao horário das 21h. A história escrita em sua estreia neste horário foi *De Corpo e Alma* (1992), que tinha como temática central a doação de órgãos, contada através da história amorosa entre os protagonistas. De acordo com o site Memória Globo, na primeira semana de exibição, houve um aumento significativo de doações para o Instituto do Coração (Incor)⁷.

A novela também esteve marcada pela perda de sua filha, Daniella Perez, que era uma das atrizes da trama e foi assassinada pelo ator e colega de elenco, Guilherme de Pádua. Durante as investigações e o julgamento do caso, Gloria assumiu uma postura firme na busca por respostas, sem deixar de escrever a telenovela, motivos pelos quais passou a ser reconhecida como uma mulher forte e decidida (HAMBURGER, 2005).

Em 1995, retornou ao trabalho como autora com a telenovela *Explode Coração*. Foram contadas as histórias e as tradições do povo cigano e houve uma campanha importante na busca por crianças desaparecidas. A ficção abriu espaço para que algumas mães, que tiveram seus filhos desaparecidos na vida real, aparecessem ao lado de uma personagem que

⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/de-corpo-e-alma/acoes-socioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

vivia o mesmo drama. Como resultado da ação, mais de sessenta crianças foram encontradas depois da exibição dos depoimentos das mães que tinham filhos(as) desaparecidos(as)⁸.

Em 2001, com *O Clone*, a autora apresentou as questões da clonagem humana, do islamismo e as problemáticas enfrentadas por deficientes visuais e da dependência química. Por conta da abordagem do vício, a autora recebeu uma homenagem da Associação Brasileira de Alcoolismo e Drogas (Abrad) e ganhou o prêmio de Personalidade do Ano de 2002, através do Conselho Estadual Antidrogas (Cead/RJ). Ela ainda foi premiada, em 2003, pela *Drug Enforcement Administration (Dea)* e o *Federal Bureau of Investigation (FBI)* por conta da campanha sobre os malefícios de uso das drogas⁹.

Em América (2005), a história central girou em torno da protagonista Sol, com suas insistentes tentativas de entrar ilegalmente nos Estados Unidos, como forma de conseguir sua independência financeira.

Perez retomou seu trabalho como escritora de telenovelas somente em 2009, quando escreveu *Caminho das Índias*, que teve suas locações divididas entre o Brasil e a Índia. A obra ficou marcada como a primeira telenovela brasileira a receber o *Emmy Internacional*, premiação concedida anualmente pela Academia Internacional das Artes & Ciências Televisivas¹⁰.

Com *Salve Jorge* (2012), também optou por dividir as locações da telenovela com outro país, a Turquia e utilizou a história da protagonista para contar sobre o tráfico internacional de pessoas. Como já era comum em suas obras, a telenovela cedeu espaço para que aqueles(as) que tiveram familiares traficados(as) pudessem dar seus depoimentos¹¹.

Em 2013, a autora foi responsável por supervisionar o texto da série *O Canto da Sereia*, centrada na história fictícia de uma cantora baiana, interpretada pela atriz Isis Valverde.

Juliana Gomes (2013) propõe uma divisão nas fases de Gloria Perez como autora titular: a primeira é representada por *Carmem*, onde destaca-se a temática cultural e as campanhas populares; a segunda inclui *Barriga de Aluguel* e *De Corpo e Alma* e é caracterizada pela utilização da questão científica como plano de fundo; a terceira é representada

⁸ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/explode-coracao/acoes-socioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

⁹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-clone/acoes-socioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

¹⁰ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/caminho-das-indias/trama-principal.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

¹¹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/salve-jorge/salve-jorge-acoes-socioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

por *Explode Coração*, *O Clone*, *América*, *Caminho das Índias* e *Salve Jorge* tendo como ponto em comum a discussão sobre a migração e apresentação de culturas de outros países (com apelo didático) (GOMES, 2013, 63).

Em entrevista ao Memória Globo¹², a Gloria Perez atribui o seu fascínio por tudo que é novo como um dos impulsionadores de seu trabalho. Analisando sua trajetória, é possível confirmar esse traço em suas obras. Com o apoio da sua equipe de pesquisa, é comum que ela apresente tramas que se apoiem na estética ficcional para levantar temas pouco debatidos socialmente.

Marcada no início pela visível influência de Janete Clair, Perez tem trazido sua própria marca nas telenovelas. Aqui, objetiva-se entender como essa busca pela inovação pode se revelar como uma marca autoral através da construção de personagens protagonistas femininas, tendência iniciada nos anos 1970 e que diz sobre a expansão da representação de possibilidades para as mulheres (HAMBURGER, 2007).

Alguns traços da autoria de Gloria Perez foram estudados por Juliana Gomes (2013), que se dedicou a analisar a questão das identidades individuais e nacionais nas tramas da escritora que apresentavam a migração como temática. A pesquisadora sintetizou as evidências da marca autoral de Perez em suas protagonistas depois de perceber a correspondência entre algumas características entre as personagens principais das telenovelas estudadas. Entre esses traços, destacaram-se:

- a) Essas personagens costumam ocupar lugar central na demarcação de diferenças culturais que eventualmente são tratadas pelas telenovelas;
- b) Essas distinções costumam ser evidenciadas por elementos como o figurino e a dança;
- c) Geralmente as personagens se envolvem em “triângulos amorosos”;
- d) Podem ter suas histórias atravessadas pelas campanhas socioeducativas propostas;
- e) Uso de bordões.

Destaca-se ainda a tendência do afastamento dessas personagens do lugar da vítima, muito comum no gênero melodrama, o que evidenciada uma tendência em romper com a ideia de personagens arquetipos (GOMES, 2013). Assim, as personagens não respondem

¹² Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-perez.htm> Acesso em: 24 de Abr. 2020.

apenas por ações coerentes com o modelo previsto para uma protagonista ou antagonista. Essa tendência foi materializada na escrita das personagens principais anteriores por meio de características como insensatez, curiosidade, uma certa tendência em se evadir das problemáticas e a busca pela independência. Em geral, esses comportamentos foram atrelados à juventude.

Em Gloria Perez, como afirma Gomes (2013), há a opção por uma crescente e maior complexidade na construção psicológica das personagens protagonistas mulheres. E à medida que tal elaboração se observa no interior de uma historicidade dos roteiros de Perez, é que olhar para sua última telenovela e, portanto, para suas protagonistas, ajuda a problematizar uma espécie de ponto de chegada dessa marca ou, em certa medida, uma atualidade que a envolve como distinção.

A Força do Querer (2017) apresentou indícios de uma reformulação na maneira pela qual Gloria Perez escreve seus textos. Isso pode ser verificado pela própria escolha de três protagonistas femininas, sendo Ritinha uma espécie de eixo da trama, mas também por conta da ruptura com a sequência das telenovelas anteriores - *O Clone* (2001), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009) e *Salve Jorge* (2012) - que tiveram como principal característica a ambientação de parte das histórias em outros países e a discussão sobre a migração como foco (GOMES, 2013), além de uma centralidade em uma só personagem feminina.

Apesar de a trama carregar recursos que oscilam entre o real e o mítico, traços presentes em suas antecessoras, e manter aspectos históricos dos perfis das protagonistas da autora, há uma aparente distinção entre as protagonistas de *A Força do Querer* com relação às personagens “mocinhas” comuns nas telenovelas brasileiras. O que não vem apenas pelo enredo da trama, mas pela superação de uma ideia das protagonistas como boas ou más, calcadas num mote maniqueísta.

As personagens da trama se aproximam de um aspecto mais humano e com certas singularidades. Mesmo com algumas características autorais de Perez, como as apontadas por Gomes (2013), não há na referida novela antagonistas bem definidos(as) às “mocinhas” e isso permite ver, a partir de Ritinha, 1) uma coerência em relação às personagens de Perez que lhe antecederam, mas, também, 2) algo específico e distinto que a mais recente protagonista carrega enquanto expressão de uma marca autoral. Ritinha não apenas parece, em alguns momentos, realizar um voo solo na obra, mas o faz invertendo papéis, misturando vilanias e bondades, subvertendo modelos e ideias arcaicas como sói ocorrer numa primeira expectativa que se tem a respeito de uma teleficcionalidade (LOPES et al., 2019).

4. Ritinha: a conquista de si

Na trama, Ritinha foi criada apenas por sua mãe, Edinalva (Zezé Polessa), que sempre contou que sua concepção ocorreu em uma noite em que se encontrou com um boto enquanto ele havia assumido aparência humana. Desde pequena, Ritinha sempre teve uma ligação muito forte com as águas. Morava na cidade fictícia de Parazinho à margem de um rio e passava horas dentro da água. Seu namorado, Zeca (Marco Pigossi), por outro lado, evitava o contato com o rio, depois de ter se afogado quando ainda era criança.

Como acreditava no fato de ser filha de um dos animais do rio, Ritinha afirmava que conseguia conversar com os botos. Sua mãe também contava que o nascimento da protagonista havia acontecido no rio. Essa crença servia como explicação para a forma intempestiva como ela se comportava:

Cena do capítulo 10

(Sequência que mostra Ritinha conversando com a mãe, simultaneamente com cena em que Zeca conversa com seu Pai, Abel. O assunto nos dois casos é o dia do nascimento de Ritinha)

Edinalva - Eu tenho para mim que, além desse olho grande que botam em cima de ti, esse seu destrambelho tem muito a ver com o aperreio do teu nascimento.

(*Flashbak* com cenas do nascimento de Ritinha, enquanto Edinalva narra)

Edinalva - Eu dentro daquela canoa, caindo aquele toró. Não tendo uma alma viva pra me acudir. Não achei que saia viva dali.

(Abel também começa a narrar)

Abel - A Ritinha nasceu assim: dentro do rio. Numa “piroguinha”, não sei como é que não virou no meio daquele aguaceiro, era um banheiro...

Zeca - Oxe! Credo, meu pai.

Abel - Me contaram que a Dona Edinalva tava voltando de Castanhal, da casa de uns parentes, aí se arengou por lá e veio simbora de qualquer jeito, metida numa canoinha. Aquilo é carne de pescoço. Quando eu falo... A filha também. Não quis esperar nem chegar na margem, nasceu ali mesmo.

Por vezes, seu comportamento inconsequente era justificado por sua juventude. Muitos afirmavam que ela não possuía noção de como sua beleza afetava os homens e das consequências que isso poderia provocar.

É esse um dos traços que motivam a criação da problemática inicial de sua história. Pois Ruy (Fiuk) se interessa por ela justamente por conta de sua beleza, como se estivesse hipnotizado desde a primeira vez em que a vê. Ruy tenta se aproximar de Ritinha, mesmo estando noivo de Cibele (Bruna Linzmeyer) e, para conquistá-la, afirma que pode levá-la para conhecer o Rio de Janeiro. É esse detalhe que faz com que Ritinha se interesse por Ruy,

pois vê nele a possibilidade de realizar o seu grande desejo de conhecer novos lugares. Ela passa a se encontrar com o rapaz na tentativa de que ele a leve na viagem de volta para a cidade carioca.

As falas de Ritinha, logo no início da novela, demonstram a maneira como a personagem reconhecia a sua sedução sobre os homens e agia a partir disso:

Trecho de cena do capítulo 4

(Ritinha conversa com Marilda sobre os planos de conhecer o Rio de Janeiro com Ruy)

Marilda - Tu não tá lesa não, né?

Ritinha - Vou com ele, sim. É claro que eu vou, Marilda. Já até deixei minha mochila prontinha, bem camuflada embaixo da cama para minha mãe não maldar.

Marilda - Ficas frescando com o sentimento do homem. Fica! Esse Ruy termina tomando raiva de ti, mana. Tu não quer nada com ele. Pra que ficar atiçando, Ritinha!?

Ritinha - Eu gosto de ver ele doidinho por mim. A boquinha do bichinho chega que treme.

(Elas riem)

Ritinha - Agora eu quero ver mesmo é a cara do Zeca quando me enxergar chegando no Rio de Janeiro, já imaginou?

O fato de ela deixar claro que gosta da maneira como Ruy se sente atraído, e se desviar quando sua amiga Marilda (Dandara Mariana) sugere que ela não quer nada com Ruy no primeiro momento, aponta uma ação egoísta da personagem ou, no mínimo, uma irresponsabilidade. Mesmo depois de ser alertada, um mal-entendido faz com que Zeca acreditasse estar sendo traído por ela com Ruy durante esses encontros e os ameaça. Com medo, eles fogem para o Rio de Janeiro.

Após essa fase inicial da história, Ritinha passa a conviver com a família de Ruy e guarda segredo sobre duas problemáticas em potencial para seus objetivos. A primeira era sua situação de bigamia. Apesar de Ruy não saber, ela já era casada com Zeca quando fugiu com ele e decidiu se casar novamente. A segunda dizia respeito à paternidade de seu filho: quando se mudou para o Rio, Ritinha já sabia que esperava uma criança com Zeca. Porém, com medo, decidiu mentir e se casar com Ruy a tempo de fazer com ele acreditasse que o filho era dele. Nessa nova fase, boa parte das ações da personagem são realizadas na tentativa de manter esses dois segredos, cuidando para que nenhum deles represente algum risco a seu casamento.

No entanto, mesmo com a ameaça que esses fatos representavam, a personagem não assume uma postura cautelosa. Ao invés disso, Ritinha, como uma protagonista digressiva,

se arrisca em diversos momentos, revelando uma nuance pouco metódica e mais marcada pelo gosto pela liberdade e pelo impulso da realização de seus desejos. Sobre esse tipo de situação, destaca-se a reaproximação com Zeca, após ele também se mudar para o Rio de Janeiro, e os vários encontros com ele sem que Ruy soubesse.

Ao posicionar a personagem dessa forma, diante das situações problemáticas, Gloria Perez atualiza e acentua seu interesse em criar protagonistas obstinadas em seus desejos, mas um tanto despreocupadas com as consequências de suas atitudes nas trajetórias das demais personagens ou desprendidas de tramas polarizadas entre a vilania e o vitimismo, por exemplo. Característica não convencional para uma “mocinha”.

Nessa fase da história, também se destaca o contraste causado pela simplicidade de seus costumes, o que faz com que ela seja vista como uma figura exótica pelas personagens desse núcleo, sobretudo por Joyce (Maria Fernanda Cândido), sua sogra. Em algumas cenas ela é mostrada enquanto dança ao som das músicas do ritmo Carimbó, típico de “Parazinho” (cidade fictícia da trama). Seu figurino, no Rio de Janeiro, quase não é alterado com relação ao que era utilizado por ela ainda em Parazinho e tampouco é ajustado para se parecer com aqueles utilizados pelas personagens que integram a sua nova família.

Figura 1:



Joyce tenta comprar roupas novas para Ritinha

Mais uma vez, demonstra-se uma correspondência entre Ritinha e o traço autoral de Perez. Ao deslocar a protagonista de sua cidade natal, ela se torna um símbolo de contraste

cultural. Embora Ritinha não tenha se envolvido nas diferenças entre costumes de países, como foi recorrente no trabalho da autora, em *A Força do Querer*, ela escolheu explorar a distância cultural entre regiões do próprio território brasileiro. Há nessa relação uma oposição entre as duas personagens que sugere uma distinção entre o moderno e o arcaico.

A resistência à adaptação ainda revela o orgulho das origens paraenses. Suas falas explicavam que a vontade de conhecer o mundo não faria com que ela modificasse seu modo de se vestir e de falar. Pelo contrário, quando tinha a oportunidade, sempre apresentava os costumes, a culinária e os produtos típicos da cultura de sua cidade natal. Acontecimentos que reforçam a imutabilidade de personalidade como um de seus traços fundamentais. Esse orgulho da tradição que consegue seguir paralelo ao desejo de liberdade é também um recurso anterior da autora, como é o caso de Dara, protagonista de *Explode Coração* (1995).

Inclusive, após a mudança para o Rio de Janeiro há um desapontamento por conta da falta de liberdade imposta pelo modo de vida que a família de seu marido levava. Apesar da realidade econômica da família de Ruy ter sido um facilitador para a realização de alguns de seus desejos, como a oportunidade de visitar outros países, ela também atrapalhou alguns outros como a vontade dela de continuar trabalhando, por exemplo.

Ao pôr suas vontades como prioridades, a personagem se via em meio a situações complicadas, das quais não tinha o controle, evidência que colabora para compreender como as problemáticas em sua trajetória não eram postas exatamente por uma figura antagonista. As saídas para essas situações eram pensadas para evitar que ela se prejudicasse. Para isso, a omissão e a mentira eram estratégias comuns, sendo ajudada por sua amiga Marilda, por sua mãe e até por Zeca, através de sua persuasão.

Desse modo, a narrativa confirmava a visão defendida pelo pai de Zeca, Abel (Tonico Pereira) que interpretava Ritinha como uma pessoa “escorregadia”. Abel creditava essa característica à origem da moça, pois ele também estava convicto de que ela era filha do boto. Sem confirmar se a personagem era de fato um ser mítico, Perez explorou essa metáfora para guiar a sua trajetória.

Cena do capítulo 1

(Após Zeca perguntar ao pai o motivo pelo qual ele não sente confiança em Ritinha)

Abel - Mas eu vejo, eu vejo como ela é. Eu não sou menino, eu não sou você, não, rapaz. Essa daí eu vi crescer aqui, do lado de casa. E desde moleca que nunca me enganei com a natureza dela.

Zeca - E qual é a natureza dela?

Abel - É como a água, Zeca: engana, escapa... a gente não consegue segurar. Tá vendo? (Abel deixa um pouco de água cair e escorrer em suas mãos)

Porém, nem sempre Ritinha conseguiu escapar das consequências negativas de suas ações. O emprego do bordão, comum nas personagens de Perez (GOMES, 2013), serviu para demarcar os momentos em que a personagem percebia as situações problemáticas das quais não conseguia se esquivar. Nessas ocasiões, espectadores(as) acompanharam o uso da expressão “lasquei-me” tornar-se comum. Há, pois, um jogo frequente na trajetória de Ritinha que, por um lado, mantém a possibilidade de uma representação feminina transgressora - traço de personagens de Perez - e, por outro, de um “novo” protagonismo que fragmenta a personagem em diversas situações adversas sem, no entanto, necessitar de um antagonismo de referência.

Um dos poucos aspectos de linearidade na identidade de Ritinha foi a maternidade. Para tanto, alinhou-se, no roteiro, seu discurso, suas ações e as falas das demais personagens, sustentando-a como uma boa mãe. Ao fazer isso, a autora construiu a base necessária para que a personagem pudesse ser interpretada e reconhecida como uma mocinha e, ao mesmo tempo, especificamente, como uma de suas “mocinhas” características. Como defende Gomes (2013), a relação com a maternidade é uma das únicas sob as quais as protagonistas de Gloria Perez estabelecem relações afetivas convencionais.

A relação com os pares românticos pode ser lida como ambígua. Essa interpretação poder surgir porque a personagem afirmava gostar ao mesmo tempo de Ruy e Zeca e mesmo assim não termina a trama ao lado de nenhum deles. Porém, sempre deixou claro que apesar de gostar de ambos, sempre gostou mais de si mesma. Fato que demarca a consonância entre seus atos e o discurso que destacava sua vontade de realização pessoal.

Em contrapartida, os dois personagens, mesmo decepcionados com as atitudes de Ritinha, sempre se mostraram dispostos a reatar o relacionamento, como se estivessem hipnotizados por ela. Assim, a metáfora da personagem como um ser mítico, uma sereia, como Ritinha se intitulava, é acionada de forma recorrente.

A protagonista pareceu convencida de que um relacionamento com algum deles poderia representar a perda de sua liberdade. No desfecho da história, Ritinha é mostrada com seu filho, trabalhando vestida como uma sereia em aquários ao redor do mundo. Sem ter um novo par romântico, reafirma em uma das últimas falas que gosta mais dela, acima de tudo

O caminho percorrido para esse momento final foi construído com base nas esquivas diante de situações complicadas, da distorção de seus atos através do discurso - como estratégia de convencimento e como maneira de conseguir ajuda - e da sugestão de que ela se utilizou da sedução como forma de conseguir algumas contrapartidas de Ruy e Zeca, apoiando-se, para isso, na maternidade.

5. Considerações finais

A trajetória de Gloria Perez na autoria e sua posição atual na emissora para a qual trabalha demonstram seu estabelecimento como uma das principais profissionais do campo. Esse reconhecimento começou e foi sendo reforçado a partir da relação com Janete Clair e da necessidade de que ela assumisse a escrita de telenovelas ainda no início de sua trajetória na autoria. Para isso, foram importantes a utilização de elementos como a recorrente inserção de ações socioeducativas e a abordagem de temas pouco explorados na época em que as tramas foram exibidas, o que resultou em muitas premiações, formando assim o que Souza (2003) chama de “quadros de honra”.

A visão de Perez como uma mulher forte, principalmente após o episódio da morte de sua filha (HAMBURGER, 2005), legitima a presença de protagonistas, que são consideradas fortes em suas telenovelas, assim como a centralidade ocupada pelas figuras femininas nestas obras. Cria-se, nesse viés, uma espécie de mescla entre a subjetividade, a personalidade da autora e sua trajetória a uma espécie de marca de suas personagens.

Essas condições possibilitaram que a autora praticasse um modelo de construção de personagem, através de suas protagonistas, que se distanciou de uma herança melodramática, que tende a separar as personagens protagonistas como boas ou más, construindo uma outra proposição, aqui considerada como uma “protagonista desviante”. Esse modelo é composto a partir de traços psicológicos e comportamentais mais complexos, que são as premissas para que essas personagens tenham ações menos óbvias, como é o caso de Ritinha, e também por tramas que trabalham com valores sociais e aspectos morais para além de uma abordagem superficial.

Além disso, o uso de recursos narrativos que mesclam a historicidade de uma obra (um conjunto de telenovelas) repleta de produções (como a de Gloria Perez) a questões contextuais, faz com que a atualização de marcas autorais dê a ver a indissociabilidade entre a telenovela e a sociedade, bem como o desenvolvimento da complexificação de uma escrita teleficcional.

A longa extensão da narrativa possibilita que a telenovela seja confundida com a vida, o que estreita o vínculo do público com as personagens. A criação da personagem na telenovela pode ser tomada como uma construção coletiva, que nasce do autor e passa pelo diretor, pela encenação e pelo ator para, então, alcançar o público, que dialeticamente a transforma, construindo mundos plasmados no imaginário nacional, porque simbolizam ou exprimem um sentimento coletivo (LOPES et al., 2019, p. 20)

Em *A Força do Querer*, a escolha de não dividir o antagonismo do protagonismo exigiu de Gloria Perez uma construção mais elaborada para uma personagem e também o desenho de uma nova relação da autora com a narrativa, para que fosse possível movimentar dramaticamente a trama. Mesmo que tal objetivo não estivesse posto desde o início da telenovela, o desenrolar da história de Ritinha e sua repercussão ao longo do tempo de exibição da produção colocou em tensão aspectos da própria trama - como a relação com as demais protagonistas e outros personagens - e apontou para uma espécie de dinâmica dupla. Por um lado, o “paralelismo” de Ritinha, como um terceiro no rol de personagens centrais, ajudou a costurar a história como um todo e, por outro, figurou como recorte para a observação de uma marca autoral e de atualização dessa mesma marca.

6. Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, Juliana Oliveira. *Arebaba! Telenovela e autoria. Caminho das Índias, Gloria Perez e os relatos de migrantes e viajantes*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Salvador, 2013.

GONÇALVES, Mariana Barbosa. *As personagens LGBTQ+ no universo das telenovelas de Aguinaldo Silva: autoria e representação em três décadas de TV*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. 213 f.

HAMBURGER, Esther. A expansão do 'feminino' no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *ESTUDOS FEMINISTAS*, v. 15, p. 153-175, 2007.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et. al. *A construção de mundos na telenovela brasileira: um estudo de caso a partir das cinco personagens mais lembradas*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). *A Construção de Mundos na Ficção Televisiva Brasileira*. 1ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019, v. 1, p. 19-40.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, V. 3, n. 1, p. 21- 47, ago. /dez., 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Educação*, v. 26, p. 17- 34 São Paulo: USP, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. *De corpo e alma - Ações Socioeducativas*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/de-corpo-e-alma/acoessocioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abril. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. **Gloria Perez - Trajetória**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-perez.htm> Acesso em: 24 de Abril. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. **O Clone - Ações Socioeducativas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-clone/acoessocioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abril. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. **Explode Coração - Ações Socioeducativas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/explode-coracao/acoessocioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abril. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. **Salve Jorge - Ações Socioeducativas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/salve-jorge/salve-jorgeacoes-socioeducativas.htm> Acesso em: 24 de Abril. 2020.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG, 2002.

ORTIZ, Renato et al. **Telenovela: história e produção**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

PICADO, Benjamin; SOUZA, Maria Carmem Jacob. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **MATRIZES (ONLINE)**, v. 12, p. 53-77, 2018.

SOUZA, Maria Carmem Jacob. **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob. A construção social de sentidos e o fenômeno da recepção: em questão o papel dos realizadores. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 110-120, 2002.