

## ***Meu Pedacinho: será o estereótipo uma roupa que não nos serve mais ?***<sup>1</sup>

Aurora Almeida de Miranda LEÃO<sup>2</sup>

Teresa Cristina da Costa Neves<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais

### **Resumo**

A telenovela no Brasil alcançou nível de excelência que abriu campo para a expansão de uma dramaturgia nacional e popular. É o gênero que, com maior penetração e assiduidade, expressa o cotidiano da nação. Herdeira do folhetim e do melodrama, "ela colocou no vídeo o que o cinema brasileiro já tinha colocado na tela: o coronel, o drama urbano. E com isso habituou o povo a se ver, a ter o seu próprio espelho", como afirma Nelson Pereira dos Santos. O objeto do projeto de pesquisa que estamos iniciando junto ao PPGCOM da UFJF é a narrativa de *Meu pedacinho de chão* e a presença do estereótipo de gênero masculino.

**PALAVRAS-CHAVE:** telenovela; melodrama; estereótipos; ficção; comunicação.

### **Introdução**

A construção de narrativas cotidianas vive um momento de grande intensificação na contemporaneidade. No jornalismo, vemos cada vez mais as notícias estruturadas em padrões narrativos nos quais é possível identificar personagens típicos como o narrador, o vilão, a mocinha, o herói e outros personagens secundários. Por sua vez, a ficção nutre-se, cada vez mais, de detalhes do cotidiano para incluir dados do real em sua construção narrativa. Nesse contexto, a telenovela brasileira é um espaço

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 Comunicação audiovisual do XXII Congresso de ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

<sup>2</sup> Mestranda do PPGCOM da UFJF, email: auroraleao@hotmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho: Professora do Curso de Jornalismo, RTVI e do PPGCOM da UFJF, email: teneves@terra.com.br

privilegiado de discussão de temáticas relevantes para o cotidiano nacional pois “dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada”, como afirma Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2009).

Herdeira do melodrama e do folhetim, a telenovela brasileira chegou ao Brasil em 1951, tendo como marco definidor a telenovela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedrosa com direção de Ziembinski, exibida em 1968 pela TV Tupi de São Paulo. Protagonizada por Luiz Gustavo (até hoje identificado como Beto Rockfeller), a novela inaugurou um novo formato de fazer teleficção audiovisual, introduzindo uma linguagem na qual temas, falas e formas de interpretar traziam os modos e falares do cotidiano do brasileiro à tela, sendo que, pela primeira vez, foram gravadas cenas fora dos estúdios da televisão: as externas aconteceram e com elas a linguagem das telenovelas deu um significativo salto qualitativo. Isso foi decisivo para a inserção de uma estética brasileira na televisão. Vale ressaltar que Ziembinski, seu notório diretor, era um polonês que aportara no Brasil fugindo dos horrores da guerra. Zimba, como o chamavam os colegas, aqui chegou e fez uma indiscutível transformação artística, deixando um poderoso legado de construção de uma nova linguagem teatral (a partir da introdução do método do russo Stanislavski) e mudando radicalmente o modo de fazer telenovelas.

O que Beto Rockfeller fez foi “apontar o caminho para a telenovela: a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real” (TÁVOLA, 19996, p. 93). Rompia-se então com a estética cubana consagrada por Glória Magadan, com enredos fantasiosos e interpretação muito teatral, imprópria à proximidade que a televisão (veículo de comunicação próprio para o consumo no espaço familiar) precisava alcançar junto ao telespectador.

A telenovela está presente na programação da TV brasileira desde sua inauguração, em 1950. Inicialmente, não era diária nem ocupava o horário nobre, porém foi crescendo no gosto da audiência, como analisa Esther Hamburger (2011): “A partir de conflitos de gênero, geração, classe e região, a novela fez crônicas do cotidiano que a levaram a se transformar em palco privilegiado para a problematização de interpretações do Brasil, alcançando um nível tal de qualidade técnica e artística que é nosso produto cultural de maior aceitação no mercado externo, ganhando relevantes prêmios internacionais e com títulos vendidos em mais de 130 países, o que por si só já dá a dimensão de sua força junto ao público. Como bem expressou o cineasta Ingmar

Bergman (*apud* TÁVOLA, 1996, p.56): “Ver numa tela o que se passa no mundo é fascinante. E depois, eu amo os folhetins, é uma paixão, um vício”.

### **Telenovela como gênero**

Considerada gênero televisual de literatura popular pelo jornalista Artur da Távola (1996), a telenovela é exemplo de gênero híbrido por natureza, mesclando com enorme singularidade e competência influências da cultura erudita, da oralidade, dos relatos populares, do sério e do cômico, possibilitando um exercício dialógico entre códigos e textos.

Um dos autores que mais colaboram para o entendimento do melodrama como matriz da telenovela é Jesús Martín-Barbero (1997), pois o autor elege o gênero como emblemático no processo de mediação entre a tradição popular e a cultura de massas. Segundo ele, a escrita do melodrama articula diversos gêneros em sua estrutura. Os vários papéis que compõem sua dramaturgia estão ligados a diferentes sentimentos básicos e situações que podem ser associados a determinados gêneros. O melodrama assume uma forma menos relacionada com uma tradição estritamente teatral e mais “com modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.169-170).

Conforme nos mostra Teresa Neves (2012):

A encenação do melodrama se pautará num modo peculiar de atuação, baseado numa “fisionomia” que fará corresponder a certo tipo moral uma figura corporal. Por meio de uma estilização metonímica, a moral se traduz em traços físicos que se incumbem de sobrecarregar “a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 161) Esta continuidade entre a estética e a ética exprime mais um dos modos pelos quais o melodrama se vinculava à cultura popular.

Quanto à estrutura dramática, ainda seguindo o pensamento de Teresa Neves,

O que vigora é a disposição quádrupla de seus elementos, segundo a descrição de Martín-Barbero (1997, p. 162). Em seu eixo central, encontram-se quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – aos quais correspondem quatro tipos de situações que se configuram simultaneamente como sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas. Cada uma delas, por sua vez, será personificada por um dos quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, reunidos, promovem a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Na estruturação dos personagens, nada de psicologia ou qualquer grau de complexidade. A

estratégia sistematicamente posta em prática recorre a duas operações: esquematização e polarização. A primeira, amparada em estereótipos, é herdada de formas narrativas orais e possibilita uma especial relação entre a experiência e a memória arquetípica. A segunda, ao restringir os personagens ao maniqueísmo dos bons e maus, mais que simplesmente traçar um conservadorismo ideológico, pode ser entendida como um modo peculiar de tornar manifestas vivências sociais tensas e conflitantes. (NEVES, 2012).

### **Enredo *Meu Pedacinho de Chão***

A história de *Meu Pedacinho de Chão* acontece na fictícia Vila de Santa Fé, um pequeno lugarejo situado em algum ponto do país com as precariedades típicas das zonas mais carentes: sem escola, posto de saúde e precárias condições de saneamento. A novela começa com a chegada à Santa Fé da professora Juliana (Bruna Linzmeyer). A chegada da jovem e bela moça desperta bastante atenção na comunidade e ali ela encontra um povo humilde, ávido por melhorias para o lugar, e acuado com os desmandos do coronel Epaminondas (Osmar Prado), homem arrogante que dá as cartas na Vila e cuja cartilha é a do grito e das armas. Aos poucos, a professora vai-se ambientando e é acolhida com carinho e simpatia pelos moradores, logo ganhando a amizade do garoto Serelepe (Tomás Sampaio). Lepe, como toda a cidade o conhece, é um menino inteligente, afetuoso, carismático e querido por todos, menos pelo coronel Epa, de quem ele foge e tem muito medo. Juliana conquista, sem esforço, a admiração do jovem Ferdinando (Johnny Massaro), filho do coronel mas de personalidade oposta à do pai, e faz brotar o amor platônico do temido Zelão (Irândhir Santos), o capataz violento do coronel. Ferdinando, ou Nando, contrariando as ordens do pai, saiu de Santa Fé para estudar Agronomia na capital, ao invés de formar-se em Direito. Além dos dois, que se apaixonam por Juliana, aparece também o doutor Renato (Bruno Fagundes), que chega à vila para construir um posto de saúde, atuando no enredo também em franca oposição ao coronel Epa. Desses, é Renato quem primeiro conquista o coração de Juliana: o namoro dos dois vai despertar o ciúme e a fúria de Zelão. Ao perceber que Juliana não o quer, Ferdinando resolve esquecê-la e se aproxima de Gina (Paula Barbosa), filha do grande opositor de seu pai, o agricultor Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi), homem trabalhador e a favor do progresso, que comprou terras do coronel a preço de banana e fundou a vila. Gina é uma mulher nada afetuosa e meiga, descuidada no jeito de falar, andar e se vestir, por isso é conhecida como ‘mulher-homem’: ela usa

calças e não saias ou vestidos, e prefere apoiar o pai na roça à ajudar a mãe, dona Teresa (Inês Peixoto), na cozinha.

Em meio a esse cenário de adversidades, as crianças Pituca (Geytsa Garcia), filha do coronel Epa, e Lepe vivem uma linda amizade às escondidas, e o coronel não admite a afeição da filha por um menino que vive na rua e dorme em qualquer canto. Mas Pituca ama muito profundamente o esperto Serelepe e quer saber sua verdadeira origem, embora ele se negue a contar e dê um jeito de sumir sempre que essa questão vem à tona. Quem acolhe essa bela amizade é a madame Catarina (Juliana Paes), mulher do coronel Epa e mãe de Pituca. Catarina é uma autêntica ‘rainha do lar’, tratada pelo coronel como um bibelô, a quem ele cobre de presentes e em quem manda e desmanda. Ela é uma espécie de ‘boa senhora de engenho’: tem diversos funcionários na bela mansão em que vive com o coronel e a filha, mas a todos trata com benevolência e é muito querida como patroa. Paralelamente, o amor de Zelão por Juliana continua entre altos e baixos. Um não sabe do sentimento do outro, porém a professora começa a sentir-se cada vez mais interessada por ele. Zelão tenta se manter tão frio como a carapuça que o coronel para ele desenhou, até chegar ao ponto em que não consegue mais fingir e resolve assumir a paixão pela doce Juliana. Disposto a revelar a beleza que acredita existir em seu sentimento, o ingênuo Zelão passa por vários contratempos até conseguir se aproximar de Juliana e vai vivendo entre conselhos e apoios de sua mãe, dona Benta (Teuda Bara), Rodapé (Flávio Bauraqui), seu fiel amigo com alma de criança, também empregado da fazenda do Coronel Epa, e Lepe, que é afinal quem o ajuda a escrever uma carta de amor para a professorinha.

### **Matriz melodramática e co-autoria**

A narrativa da telenovela em que nossa pesquisa se baseia foi construída a partir da estrutura dramática do melodrama, o qual, com sua simplicidade formal, esquematismo, polarização maniqueísta entre personagens bons e maus, e apelo direto aos sentimentos, provoca imediata identificação. Nossa intenção é perscrutar como a construção dessa teleficção foi operada, a partir de um narrador que é uma criança, mas cuja revelação ao público somente acontece no último capítulo. Ou seja: toda a história é um faz-de-conta de uma criança com os personagens criados por sua imaginação.

A expansão dos media no final do século XX renovou o espaço para o estilo melodramático. A forma do melodrama foi ressignificada através de produtos culturais

cultivados nos meios de comunicação de massa, mostrando-se plenamente adaptada à lógica de produção da sociedade de consumo e com bastante eficiência para atrair novos consumidores, como acontecera no final do século XVIII e durante o seguinte, com a conquista do público do teatro.

O parentesco com o folhetim define uma característica que diferencia a versão dominante de seriado de TV no Brasil: a novela é escrita, gravada, editada e difundida enquanto vai ao ar. Esse modo de fazer simultâneo à exibição possibilita diversas formas de interlocução – mesmo que opacas e desiguais – entre autor e público. (HAMBURGER, 2011, p. 74)

Além da adequação da matriz melodramática ao formato, outro aspecto que ganha relevo é a característica de obra semiaberta da telenovela. Nesse viés, acreditamos que as observações do antropólogo Roberto Da Matta (1997) quanto ao sentido simbólico do futebol, podem aqui proporcionar interessante analogia. Senão vejamos: para Da Matta uma das razões do êxito do futebol junto ao público é o fato de este conhecer suas regras, o que faz nascer um tipo de democratização inexistente nos escalões sociais. Ou seja: quando os códigos de funcionamento são conhecidos, são grandes as chances de serem aceitos e incorporados. O que podemos perceber, a partir da matriz melodramática, é que as regras de funcionamento da telenovela podem ser entendidas por um grande número de pessoas, assim como são conhecidas – a exemplo daqueles que gostam de futebol - suas regras, leis e funcionamento. Logo, esse conhecimento da estrutura básica ou da construção dos andaimes que sustentam uma telenovela cria uma imediata adesão do público com a obra. Este a ela adere, tal qual o espectador de futebol, porque se sente audiência população se sentem participantes da feitura da telenovela, condição que talvez possa explicar o sucesso do gênero desde sua estreia no Brasil, nos anos de 1950.

As pesquisas e a constante cobertura da imprensa especializada em televisão levam ao espectador a certeza de que sua opinião pesa até na forma de o autor concluir uma novela. Compartilhar autoria com o receptor é característica que faz a telenovela diferir da literatura, ainda que desta se nutra ao tratar os assuntos segundo regras da dramaturgia. (TÁVOLA, 1996, p. 53).

### **Zelão e a estereotipia**

No caso específico deste estudo, que pretende analisar o estereótipo masculino em *Meu Pedacinho de Chão*, focando no personagem Zelão, servirá de parâmetro a definição de Aluizio Ramos Trinta:

O vocábulo grego antigo *archetypos* (arché, “primeiro por antiguidade”; “princípio” e princeps: “o que inicia e permanece”; e *typous*, “marca”, “traço distintivo”, “caractere”) tem, por significado originário, “modelo matricial”, “instituidor”, “primevo”, “eterno”. Essa origem atestada remete à essência do mítico, do religioso, do psicológico e do imaginado (fictício e ficcional), sempre suscetíveis de formulação estética pelo arranjo de certo número de elementos invariantes, em plano simbólico e em domínios do imaginário. Estabelece-se, assim, um modelo antecedente e estável, que não pode ser destruído. (TRINTA, 2008, p. 42).

Trinta diz existirem arquétipos operantes em qualquer temporalidade ou lugar. E lembra que para a compreensão de uma personagem em telenovela, torna-se chave resgatar a matriz melodramática do gênero, “pois somente por meio dela consegue-se apreender os conceitos que distinguem as personagens por sua qualidade essencial: vilões ou heróis, vítimas, algozes ou justiceiros”(TRINTA; ANDRADE, 2008, p.93).

Em *Meu Pedacinho de Chão*, Zelão, interpretado pelo ator Irandhir Santos, personifica o mal: faz coisas condenáveis, impõe medo a todos onde vive, é bruto e tosco, não revelando qualquer sentimento bom. Quanto ao figurino do personagem, tudo foi pensado visando o aspecto lúdico da história. Artigos diversos e bem simples foram empregados para acentuar a fabulação: toalhas de mesa de plástico e cortinas de banheiro, restos de tecido de guarda-chuva, rendas e cartolas – garimpados em brechós e feiras de antiguidades, em Londres – e até materiais como vinil, borracha e plástico. Bolinhas de isopor foram revestidas com bexigas para compor botões de roupa. Colheres viraram enfeites de ombreira<sup>4</sup>.

A esse respeito, o jornalista Maurício Stycer (2014) escreveu:

Zelão é, de fato, um dos personagens mais fascinantes da novela. Com obrigação de executar as ordens do patrão durão, ele faz cara de mau, mas exibe um coração enorme. E a paixão que desenvolveu pela professora Juliana se tornou um dos temas mais bacanas de *Meu Pedacinho de Chão*.

---

<sup>4</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-2014/meu-pedacinho-de-chao-2014-figurino-e-caracterizacao.htm>

Sabemos que a desconstrução ou ressignificação de estereótipos tem fornecido um instrumental rico para o debate de questões de gênero no mundo todo. E que entender essa questão é tarefa que exige estudo criterioso e um olhar que passe longe de maniqueísmos. Entretanto, a construção de estereótipos aparece quase de forma automática, operando num nível implícito de consciência. Por isso, recorreremos a Pierre Bourdieu (2012, p.5):

Aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinsserir na história, e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca.

Hoje, diversos estudos e pesquisas apontam para uma crise da identidade masculina contemporânea. Nesse sentido, acreditamos seja oportuno abordar o personagem Zelão pelo aspecto de uma crise que o personagem sofre durante a novela. A crise ou conflito que irrompe em Zelão pode ser interpretada como uma inadequação de sua personalidade ao estereótipo que ele representa. Melhor dizendo, uma crise de identidade que parece aflorar em toda sua intensidade quando o personagem se apaixona por Juliana (que representa a heroína mas também a força transformadora da cultura). Aos poucos, aquele homem forte, temível, impulsivo e destemido começa a pensar duas vezes antes de cumprir as ordens do coronel, se vê invadido por dúvidas e temores, e busca socorro em conversas com a mãe e o amigo Rodapé.

A situação agrava-se para Zelão porque a professora chega a ficar noiva de Bruno, o médico, que também é apaixonado pela moça. Sentindo que seu desejo de conquistar Juliana fica mais distante, Zelão vai ficando cada vez mais triste e sombrio. E chega o inverno na Vila de Santa Fé (cenografia e figurinos mudam para simbolizar as quatro estações) e há uma transformação radical no figurino, no emocional e nas expressões de Zelão. Nesse ponto, a direção de arte torna-se essencial, ao transformar toda a beleza da cidade, que muda da claridade e do enorme colorido para um cinza triste e nebuloso da estação mais fria. É notável como as equipes de produção de arte, cenários e figurinos adequaram tudo com perfeição ao clima que a dramaturgia queria retratar.



Esse quadro que atinge o clássico vilão só vai começar a mudar quando o personagem consegue finalmente obter aprovação da dócil professora: a situação emocional de Zelão começa a apresentar novas nuances e estabelece-se uma transformação.

Ao que nos parece, a novela, ao apresentar uma mudança nas atitudes de Zelão, culminando com uma nova configuração psico-emocional para o personagem, permite que seja possível identificar como e porque se deu essa inquietação e posterior transformação de identidade. Fica assim expresso nas ‘entrelinhas’ (verbais e visuais) que Zelão só encontra sua identidade perdida, ou por outra, ressignifica sua identidade masculina, após conseguir o aval amoroso da professora. A partir daí, é como se o mito da masculinidade todo-poderosa, independente, forte, onipresente e onipotente, se revelasse dependente da aprovação feminina. Ou seja: Zelão só volta a se sentir um ser integral após receber de Juliana o apoio moral e emocional do qual começou a se sentir carente.

É a partir do aval do amor de Juliana que Zelão se descobre um homem capaz de ter emoções, de encantar-se com a vida, de querer prosperar e de fazer o bem para a comunidade onde vive, na pequenina cidade de Vila das Antas. É aqui então que entendemos existir um interessante questionamento acerca da inadequação do personagem ao estereótipo que lhe foi inculcado. Como se a configuração de masculinidade que foi imposta ao personagem – não só pelo coronel mas por toda uma coerção social que define papéis e funções de forma arbitrária -, não mais lhe coubesse, passando a se tornar insustentável à medida que se transforma numa carga pesada demais manter, sob uma couraça, os valores e atitudes do machão frio, feroz e sem sentimentos.

### **Considerações finais**

Acreditamos então ser mister intervir e questionar: a dramaturgia, quando assim estrutura sua construção narrativa, está reafirmando valores já consagrados pela tradição cultural – como a que diz que só o amor transforma – ou há uma intencional desconstrução de modelos estereotipados, no caso a estereotipia da masculinidade, corroborando uma situação de crise que se arrasta e está posta com enorme força na contemporaneidade ?

Parece-nos que, ao mesmo tempo em que os estereótipos masculino e feminino estão dispostos na novela de modo bem marcado, e conforme o senso comum já introjetou como parâmetro – estrutura, aliás, herdada do próprio melodrama, gênero do qual deriva a telenovela -, eles também estão assim dispostos para construir sentidos, colocar na vitrine seus prós e contras, ensejando interpelações.

Afinal, numa narrativa que apresenta cenas corriqueiras, sem nenhum grande conflito, nas quais o bem e o mal, o certo e o errado, o novo e o antigo, o rural e o urbano estão em constante diálogo, não estaria nessa construção paradigmática dos personagens uma espécie de link ao dispor do teleaudiente para que possa fazer reflexões e questionamentos, sugerir indagações, redimensionar valores e confrontar padrões de comportamento ?

Será cabível pensarmos na possibilidade de uma telenovela do horário das 18h, cuja narrativa é desenhada num cenário assumidamente mágico e lúdico - e que desde suas chamadas de divulgação já convida o telespectador para uma “fábula” -, funcionar como veículo capaz de instigar sua audiência a repensar comportamentos e situações assemelhadas; ajudar a construir outros caminhos de significações ? Ou, ao contrário, ela está posta apenas para confirmar valores e posturas, reafirmando padrões vigentes em que homem e mulher tem direitos diferentes e responsabilidades iguais ?

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22)

Creio estar neste ponto a possibilidade de estabelecer nosso eixo central de busca na pesquisa iniciada tão recentemente.

## **Referências**

- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: usos sociais da telenovela.** São Paulo: Annablume, 2003<sup>a</sup>.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV.** São Paulo: Edusp, 2002
- BARBERO, Martín. **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2012.

- \_\_\_\_\_ Disponível em [file:///C:/Users/aurora/Downloads/BOURDIEU\\_A%20domina%C3%A7%C3%A3o%20masculina%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/aurora/Downloads/BOURDIEU_A%20domina%C3%A7%C3%A3o%20masculina%20(1).pdf). Acesso em 20 jan 2017.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- HAMBURGER, E. 1998. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- \_\_\_\_\_ **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Disponível em in <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acesso em 05 abr 2017
- JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.
- LOPES, M. I. V. et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.
- \_\_\_\_\_ A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: **Revista Comunicação & Educação**, 25. São Paulo, jan/abr 2003.
- \_\_\_\_\_. **Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira**. Trabalho apresentado no Núcleo de ficção Seriada, XXV Congresso Anual da Comunicação, Salvador/BA, 4 e 5 set. 2002.
- DA MATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis**. Disponível em <https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2010/10/28211389-roberto-damatta-carnavais-malandros-e-herois.pdf>. Acesso em 20 abr 2017.
- MEMÓRIA GLOBO. 2003. **Dicionário da TV Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NEVES, Teresa. **O popular no massivo: melodrama, folhetim e telenovela**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Simp%C3%B3sio-2012-texto-Teresa-Neves.pdf>>. Acesso em: 13 mar 2017.
- SODRÉ, Muniz. **A Máquina de Narciso**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- STYCER, Maurício.
- Disponível em <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2014/04/30/personagem-de-irandhir-santos-rouba-a-cena-em-meu-pedacinho-de-chao/> Acesso em 23 abr 2017.
- TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do Ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A Telenovela Brasileira – história, análise e conteúdo**. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.

TRINTA, Aluizio R.; ANDRADE, Danubia. A personagem de telenovela. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR., Potiguara M. (orgs). **Comunicação & Cultura Visual**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.p. 85-96.