

Gabriela: telenovela, políticas públicas, televisão privada e a disputa pela construção das identidades nacionais¹

Juliana TILLMANN²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O presente trabalho propõe analisar as narrativas sobre a identidade nacional a partir da relação entre a telenovela *Gabriela*, exibida em 1975, as práticas da Globo como televisão privada e as políticas públicas referentes aos ministérios das Telecomunicações, da Justiça e da Educação e Cultura. A reflexão tem como fio condutor o *Plano Nacional de Cultura*, lançado no mesmo ano de exibição da novela, e que incentivava a integração da nação, a difusão e valorização das manifestações culturais regionais e definia o que era a cultura brasileira.

Palavras-chave: história dos meios audiovisuais; identidades; TV Globo; Gabriela; políticas de telecomunicação.

**Não se reconhece a tevê como cultura –
cultura como identidade do nosso tempo
e do lugar onde a gente vive.**

Daniel Filho³

O recorte proposto tem como objetivo analisar a relação entre as políticas públicas e a produção cultural da emissora Globo, uma empresa privada. A partir da documentação – *Plano Nacional de Cultura*; legislação de telecomunicações; entrevistas e matérias de jornais da década de 1970; documentos oficiais do governo militar; e a novela *Gabriela*, exibida pela TV Globo, em 1975 – pretende-se desenhar um panorama das disputas pela definição de uma identidade nacional. A cidade de Ilhéus, descrita no livro *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, de 1958, foi levada

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, linha Mídias e mediações socioculturais, e-mail: jujutcr@gmail.com

³ Filho, Daniel. 2001, p.352

às telas da Globo, retratando as situações políticas, o progresso, os novos hábitos sociais, as tradições e os costumes da cidade baiana no ano de 1925 criando, assim, uma representação cultural brasileira e um imaginário coletivo. Mas essa narrativa de identidade era um discurso entre tantos outros presentes na época.

Em 1975, foi lançado por Ney Braga, então ministro da Educação e Cultura, o *Plano Nacional de Cultura* que tinha como objetivo definir quais eram as tradições e a identidade brasileira. Além do mais, incentivava a integração da nação ao mesmo tempo em que promovia a difusão e preservação das manifestações culturais regionais. Na Introdução, se lê:

O documento aqui apresentado, que recebeu a valiosa contribuição do Conselho Federal de Cultura, encerra a concepção básica do que entendemos por política de cultura; procura definir e situar, no tempo e no espaço, a cultura brasileira; explicita os fundamentos legais da ação do governo, no campo cultural; traça as diretrizes que nortearão o trabalho do MEC; detalha os objetivos e os componentes básicos da Política Nacional de Cultura; exprime ideias e programas; revela as formas de ação.

Já na Introdução desta Política fixamos, com clareza, o objetivo central da ação do MEC, que é o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura.

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização — a indígena, a europeia e a negra. A diversificação regional do País e a necessidade de valorização dessas manifestações artísticas são também consideradas partes essenciais dessa Política.

Queremos, com este documento, pautar-nos por diretrizes que possam salvaguardar o nosso acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro, sem, contudo, descuidar da aproximação com a cultura de outros povos e nações, consoante a própria vocação universalista do nosso povo.

No texto acima transcrito, podem ser observados alguns pontos de problematização. O primeiro aspecto é a intenção de definir a cultura brasileira “a partir das fontes principais de nossa civilização — a indígena, a europeia e a negra”. Desse modo, o governo pretende dar uma definição de cultura brasileira, excluindo outras tantas definições. Além disso, elege as tradições indígenas, negras e europeias, anulando, por exemplo, a grande imigração libanesa, síria e japonesa no século XX. Além disso, considera a existência de apenas um único saber indígena, um africano e um europeu, ignorando a riqueza das diferentes trocas simbólicas e mediações que produzem conhecimento.

Maurice Halbwachs, em *Memória Coletiva*, argumenta e elabora determinados pontos que jogam luz sobre o debate acerca da construção da identidade nacional ou identidades nacionais. Halbwachs argumenta que a memória é seletiva, em outras palavras, o processo de lembrar é também o de escolher e as memórias individuais e as memórias do grupo estão sempre em disputa e negociação. A ideia de memória coletiva é interessante para a compreensão de pertencimento a um grupo, de identificação com uma comunidade. As identidades sociais estão vinculadas diretamente à memória coletiva, porque são construídas e consolidadas a partir de determinadas versões do passado que dão sentido ao presente. Se tratando de construção, a ação de lembrar parte do presente para reconstruir o passado, para reinterpretá-lo. Assim sendo, a memória está sempre sendo reatualizada a partir das experiências do presente. Ao selecionar o que é lembrado, seleciona-se também aquilo que é esquecido, mesmo que inconscientemente. No artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio*, Michael Pollak traz a ideia de enquadramento, ou seja, da organização das memórias selecionadas e das silenciadas em um processo contínuo de negociação. Quando o governo, em documento oficial, escolhe elege as tradições europeia, indígena e negra está, na verdade, numa disputa pela construção de uma identidade nacional e pela construção de uma narrativa histórica. Escolhendo uns, silencia outros.

O segundo ponto que se destaca da Introdução do plano é o desejo de valorizar as peculiaridades do Brasil, ao “apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação”. Com esse mesmo argumento, durante toda a década de 1970, o ministro Euclides Quandt de Oliveira defende a permanência da limitação das concessões em cinco por pessoa, de acordo com o decreto nº 236, de 1967. Assim como a elaboração de uma nova legislação que não permitiria que parentes de primeiro e segundo grau e cônjuges fossem sócios de outras emissoras além das cinco do titular em questão. Isso evitaria que uma mesma família fosse a proprietária de várias emissoras em várias regiões do país. Um dos principais argumentos do ministro era garantir uma programação regional e sem monopólio de uma rede nacional com conteúdo exclusivo do eixo Rio-São Paulo. O receio se devia principalmente à força que a Rede Globo vinha alcançando na década de 1970. No entanto, o ministro Quandt não vence a disputa entre as famílias proprietárias de emissoras e o governo, permanecendo a legislação de 1962 e 1967.

Para compreender o contexto do decreto de 1967, é preciso voltar um pouco no tempo e destacar alguns aspectos da política de telecomunicações no Brasil e a preocupação com os interesses nacionais. As primeiras legislações brasileiras sobre radiodifusão⁴, criadas por Getúlio Vargas nos anos de 1931 e 32, estabeleceram que as concessões a empresas privadas seriam concedidas pelo Estado e que, pelo menos, dois terços dos acionistas e dos técnicos das concessionárias e todos os cargos de administração e gerência teriam que ser preenchidos por brasileiros natos. No decreto de 1932, se incluiu a radiotelevisão às tecnologias de telecomunicação, já prevendo a implementação dessa tecnologia no Brasil, que chegaria em 1950. Outro ponto de extrema importância, que se mantém como pilar em todos os governos, desde Vargas até o momento, é o reconhecimento por parte do Estado sobre o impacto e a importância política e social dos meios de comunicação de massa. Por isso, cabe ao Estado o controle legislativo e regulador da radiodifusão, sendo objeto de extremo interesse da Nação, devendo ser exercido e controlado por brasileiros.

O primeiro Código Brasileiro de Telecomunicações data de 27 de agosto de 1962, durante o governo de João Goulart. Destacam-se: a criação do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel), órgão responsável pela regulação e fiscalização da radiodifusão; reafirma-se que somente os brasileiros poderiam ser diretores e gerentes nos serviços de radiodifusão; e fica proibida completamente a participação estrangeira nos quadros acionários, segundo o Art. 44. No entanto, há a possibilidade de empresas estrangeiras serem subsidiárias associadas ou dependentes, segundo o Art. 29. Isto é, fornecerem uma parte do serviço à empresa concessionária brasileira. É exatamente nessa brecha da lei, que Roberto Marinho se defendeu das acusações no caso Time-Life. Dois fatos são consequência do processo de investigação da CPI aberta contra a Globo em 1967: o rompimento da sociedade entre a empresa de comunicação brasileira e a estadunidense, além da naturalização de Joe Wallach para continuar a trabalhar na Globo; e a elaboração do já citado decreto nº 236.

De 28 de fevereiro de 1967, o decreto reiterava a proibição de estrangeiros participarem do quadro acionário das emissoras ou manterem cargos administrativos, salvaguardando, assim, o interesse nacional através dos meios de comunicação de

⁴ Decretos nº 20.047, de 27 de maio de 1931, e Decreto nº 21.111 de 01 de março de 1932, assinados pelo presidente Getúlio Vargas.

massa. Outro aspecto de extrema importância é a limitação de cinco emissoras por acionista, que gerou uma grande disputa entre governo e empresas privadas. No Arquivo Nacional, Fundo Euclides Quandt de Oliveira, encontram-se documentos, entre cartas, despachos, relatórios e levantamentos, que analisam e discutem os quadros acionários das empresas de telecomunicação, principalmente televisão e rádio. Nessa documentação, o ministro discute com o presidente Ernesto Geisel o que fazer em relação aos acionistas da Globo, dentre outras emissoras, que contornavam a lei através da formação de novas concessionárias que tinham no quadro acionário os filhos, irmãos e as esposas, e eram afiliadas das emissoras maiores do eixo Rio-São Paulo, como era o caso da Globo. O ministro demonstrava assim, uma preocupação com o monopólio da programação da emissora carioca e a possível homogeneização da cultura brasileira e o silenciamento das identidades regionais.

No entanto, ao mesmo tempo em que o governo promovia as singularidades regionais, é através das políticas e investimentos públicos que são implementadas as tecnologias de telecomunicações que tornarão possíveis que as mesmas empresas privadas colocassem a programação em rede, em outras palavras, uma mesma programação para todo o território nacional. Como por exemplo, a transmissão via satélite, a partir de 1969. Na aula inaugural do Curso de Comunicação do Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB), em 1975, o então ministro das Telecomunicações, Euclides Quandt de Oliveira fala que “os meios de comunicação – tendo a televisão à frente de todos -, contribuem de forma eficaz para uma veloz e intensa integração nacional”. Roberto Marinho, proprietário da Globo, também defendia em seus pronunciamentos públicos, muitos publicados em jornais, a importância da integração da nação através da televisão em rede nacional. O equilíbrio entre, por um lado, a valorização das culturas regionais, da tradição e das memórias, e por outro, a integração da nação e a construção de uma identidade nacional, se apresentam dentro de uma complexa disputa de interesses públicos e privados, que parecem deixar de lado os próprios produtores do que estaria sendo chamada de cultura brasileira.

Em diversos despachos⁵, o ministro das Telecomunicações escreve para o então presidente do Brasil Ernesto Geisel acerca da política nacional de telecomunicações, enfatizando os objetivos de integração nacional e, ao mesmo tempo, de valorização das emissoras e conteúdos regionais. Paralelamente, Roberto Marinho, sócio majoritário da Globo, discursava nos jornais sobre a importância de formação da rede nacional. O empresário expunha este projeto em diversas cartas, entrevistas e discursos. Também o fez, através de propaganda da TV Globo publicada no jornal O Globo, em 13/08/1969, que anunciava a estreia do Jornal Nacional, em 01/09/1969: “Rêde Globo inicia sua arrancada para unir o país pela TV”. Isso significava, em outras palavras, a programação da Globo transmitida em todo o território do país. Boni, Walter Clark e Daniel Filho também estavam preocupados com produtos nacionais de qualidade e é nesse período que se constrói o que veio a ser conhecido por “padrão Globo de qualidade”⁶. A dinâmica econômica da televisão brasileira também é um fator de influência na criação do padrão de qualidade, porque não sendo uma emissora pública, mantida pelo Estado, a fonte de renda estava e está ainda hoje completamente vinculada à publicidade. Sendo assim, quanto mais audiência, mais caro é o tempo de anúncio. Por esta razão é que, no Brasil, as agências de medição de audiência se cresceram e se tornaram referência para venda de horários de propaganda na televisão. Muitas vezes, o discurso de representar o Brasil na tela e de produzir novelas de alta qualidade para o público tinham, na verdade, o objetivo de atrair anunciantes.

O terceiro ponto que o governo militar expõe em seu Plano é a ideia de não intervenção do Estado na formação da cultura. No entanto, apesar das televisões serem em sua quase totalidade de empresas privadas, o Estado é que regulamentava as telecomunicações e outorgava e retirava as concessões. Também é preciso destacar que nesse período, a censura era violenta. O regime autoritário militar exigia que todos os produtos televisivos fossem enviados previamente para análise e aprovação do departamento de Divisões de Censura de Diversões Públicas, havendo assim, uma direta e intensa intervenção do Estado sobre a produção do conteúdo cultural. Um número significativo de roteiros era parcialmente censurado e alguns completamente proibidos,

⁵ Documentos do Fundo Euclides Quandt de Oliveira /Arquivo Nacional. Ver, por exemplo, os despachos do ministro para o presidente nos dias 24/04/1974, 15/04/1975 e 30/03/1976; discurso na ABERT, 01/04/1974; e entrevista à revista Visão, 08/06/1977.

⁶ Depoimento de Boni, ex-diretor executivo da Globo, ao Memória Globo. Acessado em 02/09/2018, disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/videos/idvideo/6930547.htm>. Ver também: <http://www.robortomarinho.com.br/obra/tv-globo.htm>

como foi o caso da novela Roque Santeiro, de Dias Gomes, em 1975. Com 30 capítulos já gravados e finalizados, a Censura Federal proibiu a novela um dia antes de sua estreia. Boni, diretor geral da Rede Globo, em entrevista a Gonçalo Júnior, publicada no livro *O País da TV: Entrevistas*, conta o episódio:

Não encontramos os motivos para a proibição. Apenas recebemos a sinalização de que, como Roque Santeiro era uma novela baseada na peça *O Berço do Herói*, também de Dias Gomes e que estava proibida desde 1965, a produção da Globo também estava vetada. Algumas fontes disseram que alguns militares acreditavam que a estreia da novela seria uma senha para incrementar a luta armada no país. Dias Gomes caiu na gargalhada com essa hipótese. A novela só iria ao ar dez anos depois, e toda a produção inicial de 1975 foi perdida.

As negociações entre a Globo e o governo eram intensas e constantes, tanto no que se relacionava às concessões, que deveriam se limitar a cinco, que não era o que de fato ocorria, como também em relação à censura das obras, chegando a emissora a manter um funcionário em Brasília para as negociações e apelos aos censores. Apesar da relação de amizade entre Roberto Marinho e o ministro da Justiça Armando Falcão, havia enorme censura aos programas jornalísticos e de entretenimento da Globo. Inclusive, foi defendida por Falcão, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 26/10/1975, a proposta de lei para que as novelas fossem todas produzidas na íntegra e com antecedência, incluindo gravações e pós-produção, para serem aprovadas pela censura. É claro, a lei não passou porque inviabilizaria economicamente qualquer produção nacional.

Apesar da intensa censura, é interessante observar uma certa escassez de documentação censória à novela *Gabriela*. Na pesquisa realizada pelo Memória Globo, em 2012, no Arquivo Nacional de Brasília, não foi identificada nenhuma documentação de censura à novela. No site do Memória Globo, há apenas um relato de cena censurada que precisou ser gravada e levada ao público diferente do roteiro original: Juca Viana, interpretado por Pedro Paulo Rangel, e Chiquinha, amante de coronel Coriolano, personagem vivida por Cidinha Milan, são flagrados no ato sexual e expulsos pelados para o meio da rua. Essa cena foi proibida pela Censura Federal. Como solução, o diretor Walter Avancini gravou as tomadas de longe, seguindo a sequência do roteiro original de Walter George Durst. Mas onde será que estão os documentos da censura sobre *Gabriela*? Será que de fato existem? Será que *Gabriela* não foi muito censurada

apesar de toda sua ousadia sexual e de costumes, além da crítica ao autoritarismo dos governantes brasileiros?

No campo cultural, a censura se fez presente na produção artística, tendo efeitos diretos no conteúdo das programações. Ao mesmo tempo, é um momento de consolidação da televisão brasileira e de uma “revolução estética” na TV (Ribeiro; Sacramento, 2018). O processo de renovação estética das telenovelas no Brasil – em termos de conteúdo, temática, linguagem, cenários – começou no final da década de 1960. As primeiras novelas da Globo eram do gênero designado de capa-e-espada. Com a saída da autora cubana Glória Magadan do quadro de autores do canal e a contratação dramaturgos brasileiros importantes, como Janete Clair e Dias Gomes, a teledramaturgia da Globo passou a retratar temáticas brasileiras, mais realistas e contemporâneas. O sucesso de *Beto Rockfeller*, da TV Tupi, em 1968 e 69, também foi um marco importante dessa reformulação do gênero, trazendo a realidade do espectador para a tela. Eram histórias brasileiras escritas por autores brasileiros. A renovação da linguagem das telenovelas, durante a década de 1970, consolidou tanto o já mencionado padrão Globo de qualidade, como a liderança da Rede Globo no cenário televisivo nacional. *Gabriela* foi lançada em comemoração aos dez anos da Globo e marca também a expansão do mercado para além do território nacional, no continente europeu e depois para todos os outros continentes. As novelas brasileiras fazem sucesso ainda hoje, mesmo com as novas tecnologias e formas de ver conteúdo ficcional audiovisual. Exemplo desse fenômeno é a novela *Avenida Brasil*, de 2012, que foi exportada para mais de 130 países.

Outro fator importante da revolução estética foi a elaboração das trilhas sonoras nacionais e, muitas vezes, originais. Em 1971, a Som Livre foi criada como selo para disponibilizar as músicas das novelas para o público ouvir em casa. A trilha sonora de *Gabriela*, produzida por Guto Graça Mello, é totalmente inédita e tem um time de compositores e intérpretes de destaque no panorama da música brasileira: Gal Costa, Fafá de Belém, Dorival e Dori Caymmi, Moraes Moreira, João Bosco, Djavan, Alceu Valença, Altamir Carrilho, Aldir Blanc, Geraldo Azevedo, entre outros. As músicas fazem parte de uma memória compartilhada por muitos, mesmo aqueles que não assistiram à novela, já que as músicas se tornaram grandes sucessos, como a *Modinha para Gabriela e Caravana*.

Gabriela faz parte do processo de renovação da teledramaturgia no Brasil, mas é importante destacar que “a modernização da telenovela brasileira se deu entre rupturas e continuidades e criou um espaço marcado pela heterogeneidade” (Ribeiro; Sacramento; 2018). Nos movimentos de câmera da novela é possível observar a experimentação de linguagens e também a representação da tradição e da ruptura, tanto na estética audiovisual como na técnica e na narrativa. A faixa das 22h era destinada a produtos de experimentação e maior liberdade na grade da Globo, e, nesse contexto experimental, os primeiros capítulos de *Gabriela* foram gravados com uma câmera fixa levando o espectador a uma “sensação” de imobilidade. Com a chegada de Mundinho Falcão a Ilhéus e à trama, a câmera passou a ter mobilidade e, assim, o personagem trouxe movimento à narrativa simbolizando a modernidade em contraponto à tradição⁷.

A disputa entre tradição e modernidade, que se faz muito presente na novela, já está presente no livro. Para Jorge Amado, “toda adaptação é uma recriação, (...) uma nova criação, que se mantendo fiel ao espírito e ao conteúdo do romance, tenha o ritmo, o espaço e o tempo da narrativa televisionada”.⁸ Jorge Amado abre o romance *Gabriela, Cravo e Canela* descrevendo Ilhéus, as situações políticas, o progresso, os novos hábitos sociais e os costumes da cidade baiana no ano de 1925. Finaliza a apresentação assim: “Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, construía-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes, transformava-se Ilhéus. Mais lentamente, porém, evoluía os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em todas as sociedades.” (Amado, sem data; p.8) Na abertura do capítulo quatro, escreve sobre Gabriela: “talvez uma criança, ou o povo, quem sabe?”.

A emblemática cena de Sônia Braga, no papel de Gabriela, subindo no telhado para pegar uma pipa faz parte da memória partilhada por muitos telespectadores. Aqueles que assistiram à trama em 1975, ou em suas reprises de 1979, 1982 ou 1988, na Globo; ou em Portugal, em 1977; ou até mesmo no remake de 2012, com Juliana Paes no papel título; ou simplesmente por sua repetição e referências em outros programas e entrevistas ao longo das últimas décadas. Curiosamente, esta cena, tão emblemática da

⁷ www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/gabriela-1-versao acessado em 10/09/2018

⁸ Jorge Amado em entrevista ao jornal O Globo, 14/04/1975, Cultura, p.41.

novela, não faz parte do romance original. Para o leitor desatento, esse detalhe pode passar despercebido, já que a adaptação é sempre uma obra nova com o espírito e conteúdo do original, como reconhece Jorge Amado. Por isso o leitor, quando se torna espectador, pode ser levado a achar que de fato leu a cena do telhado, já que essa recria fielmente a atmosfera construída e narrada pelo autor baiano em seu romance *Gabriela, cravo e canela*, publicado em 1958.

Assim como o livro, a novela foi um enorme sucesso. Segundo a Fundação Casa de Jorge Amado, o livro *Gabriela, cravo e canela* marcou uma nova fase do autor, que deixou de ter a literatura como um instrumento ideológico do comunismo. Em 1975, além de inúmeros prêmios, o romance estava na 50ª edição, no total de 540 mil exemplares no Brasil e mais de 2 milhões no mundo, em mais de 30 idiomas. Enquanto a novela estava no ar, os jornais publicavam matérias sobre a adaptação do romance, a alavancada nas vendas do livro, entrevistas com Jorge Amado e Sônia Braga, o frenesi das meninas cortando o cabelo igual ao da personagem feminista interpretada por Elizabeth Savalla, anúncios do novo batom de marca Gabriela, a exaltação da música brasileira nas composições de Caymmi na voz de Gal Costa, os pedidos de bis da *Modinha para Gabriela* nos shows; e como “Jorge Amado sempre foi um romancista nacional, preocupado em captar os fatos e o espírito de nossa gente”.⁹

A partir dos relatos de recepção nos jornais, identifica-se que a construção da narrativa da telenovela produziu uma representação de uma memória comum sobre os costumes nacionais. *Gabriela* é também uma fonte histórica, mesmo ficcional, que representa, por meio audiovisual, as estruturas políticas e culturais do Brasil, como o coronelismo e as relações patriarcais. A mídia, como os jornais e as telenovelas, produz representações e memórias que fazem parte da coletividade social e da construção contínua das identidades. As novelas brasileiras constroem e são memória. As telenovelas são agentes¹⁰ no processo de construção das identidades. Mas para que fossem levadas ao ar, as produções televisivas da TV Globo precisavam estar em constante negociação com as políticas públicas de telecomunicação do período militar, revelando uma complexa relação entre Estado e empresas privadas.

⁹ Jornal do Brasil, Caderno B, 14/05/1975.

¹⁰ Agentes no sentido proposto por Bruno Latour em seu livro *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede* (2012).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução Julia Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A **Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação das Massas**. In: LIMA, L. C. (Org.) Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Muitas mais coisas: telenovela, consumo e gênero**. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, UNICAMP, 2001.
- ANDERSON, B. R. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **Introdução**. IN: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2010.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais**. São Paulo: Comunicação e Educação, (26), 2003, p. 7 a 16.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- CALABRE, Lia. **Políticas Públicas no Brasil, dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, coleção FGV de Bolso, Série Sociedade e Cultura, 2009.
- CUNHA, Isabel Ferin. **A revolução de Gabriela: o ano de 1977 em Portugal**. São Paulo: Cadernos Pagu (21) 2003, p. 39-73.
- CUNHA, Isabel Ferin; SILVA, Josefina de F. T. **A telenovela Gabriela na Memória das mulheres brasileiras e portuguesas**. Ciberlegenda, 2014, p. 22-35
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FOUCAULT, Michel. 2007. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1998. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HALL, Stuart. 1992. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. São Paulo: Lua Nova (82), 2011, p. 61-86.

_____. **O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

_____. **Diluído 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, 1998, 4 v.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA (organizadores). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JASMIN, Marcelo Gantus e JÚNIOR, João Feres. **História dos conceitos: debates e perspectivas**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio: IUPERJ: Edições Loyola, 2006.

LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador-Bauru: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **A telenovela como narrativa da nação. Para uma experiência metodológica em comunidade virtual**. IN: *Signo y Pensamiento* (57), 2010, p.130-141.

_____. **Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira**. Buenos Aires: Nueva América, (120) 2008, p. 70-77.

_____. **Televisões, nações e narrativas**. São Paulo: Revista USP (22), 2004, p. 30-39.

_____. **Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação**. São Paulo: Comunicação e Educação, (26), 2003, p. 17-34.

LYOTARD, Jean-François. 2004. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Débora Souza Cruz. **A prostituição televisionada em Gabriela: tempo presente, história e política no audiovisual de 1975**. Dissertação em História pela Universidade Federal de Sergipe, 2014.

PIERANTI, Octavio Penna. **Regulação da comunicação de massa: novas perspectivas teóricas e redefinições conceituais para o contexto brasileiro**. Tese defendida no Curso de Doutorado em Administração, Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

POCOCK, John G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 9-99.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. **Memória e Identidade Social**. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5º ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Orgs.). **Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ROCHA, Simone Maria. **Desenvolvimento tecnológico, estilo televisivo e telenovelas: possíveis reconfigurações do gênero na produção de Gabriela**. São Paulo: Galáxia (29), 2015, p. 180-194.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis: Ilha do Desterro (51), 2006, p.19-53.

SZONDI, Peter. 2004. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.